UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA COMPARADA

ADALBERTO RAFAEL GUIMARÃES

Luzes & Refrações:
Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e
coletivo em periódicos (1922-1929)

[Versão Corrigida]

SÃO PAULO
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA COMPARADA

ADALBERTO RAFAEL GUIMARÃES

Luzes & Refrações:
**Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e
coletivo em periódicos (1922-1929)**

[Versão Corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do 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 Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura e Sociedade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Augusta Bernardes Fonseca

De acordo.

SÃO PAULO
2018

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

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

G9631 Guimarães, Adalberto Rafael
Luzes & Refrações: Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929) / Adalberto Rafael Guimarães ; orientadora Maria Augusta Bernardes Fonseca. - São Paulo, 2018. 370 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Modernismo (Literatura). 2. Mário de Andrade. 3. Revista Klaxon. 4. Terra Roxa e Outras Terras. 5. Revista de Antropofagia. I. Fonseca, Maria Augusta Bernardes, orient. II. Título.

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**.

*A memória de minha amada mãe,
Maria Blandina Alves Pinto Guimarães,
por todo o sacrifício e amor.*

*À memória de meu pai,
Adalberto Rodrigues Guimarães.*

*A Marcos Thiago Graciani,
pelo afeto e compreensão diariamente.*

AGRADECIMENTOS

Claro me parece que ao tentar agradecer às pessoas que colaboraram para a realização desta pesquisa, corro o risco de esquecer-me de mencionar alguns nomes. No entanto, injustiça maior seria não o fazer, em virtude do grande estímulo que recebi de amigos e colegas nestes últimos anos.

Muitas despedidas marcaram a trajetória deste estudo. Todas elas, entretanto, trouxeram ao seu desenvolvimento um valor inestimável. Devo agradecer, em primeiro lugar, a minha amada mãe, Maria Blandina Alves Pinto Guimarães, cuja presença física me foi retirada um dia após a defesa desta tese. Jamais caberiam nessas páginas o imenso amor e a gratidão que sempre terei por essa mulher simples e batalhadora que se foi tão cedo. A ela, devo a vida, as melhores memórias e tudo o que sou. Agradeço também ao meu querido pai, Adalberto Rodrigues Guimarães, que partiu durante a escrita da qualificação, mas que em espírito e em lembrança me animou para que eu conseguisse finalizar essa travessia. Agradeço hoje e sempre a esse homem que mesmo tendo cursado apenas os primeiros anos da alfabetização dedicou toda a sua vida curta ao trabalho difícil nas estradas deste país, num esforço constante para que meus irmãos e eu pudéssemos ter estudo e dignidade. Agradeço infinitamente ao meu saudoso pai e a minha amada mãe, sujeitos para quem as oportunidades sempre foram escassas, de quem me orgulharei sempre pela simplicidade e honestidade.

Agradeço à minha avó, Geralda Rodrigues da Silva; à minha “dindinha” Maria, ao meu “dindinho” João e ao meu querido avô “Satú”, parentes amados que também partiram desse plano durante a escrita deste trabalho ou logo após sua defesa. Agradeço ao amigo e estudioso dedicado André Felipe Vieira Colares, cuja despedida se deu cedo demais.

Agradeço aos incontáveis pesquisadores e estudiosos que se dedicaram nas últimas décadas ao esclarecimento da história do modernismo brasileiro e à obra de Mário de Andrade.

Agradeço a minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Augusta Bernardes Fonseca, pela orientação séria, segura e constante, realizada com muita confiança e respeito pelo meu texto. Minha eterna gratidão pela orientação estimulante e por entender os inúmeros momentos difíceis que se apresentaram a mim neste percurso. Sou grato a Telê Porto Ancona Lopez pelas valiosas contribuições ao longo da pesquisa e pelo carinho com que sempre me recebeu. Agradeço também à Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva, que me orientou no mestrado e me fez acreditar que eu poderia ser um bom profissional, agradeço eternamente porque foi a grande responsável pela escolha do tema.

Aos professores: Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva, Prof. Dr. Adílson Mendes, Prof. Dr. Ivan Francisco Marques e Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal, que aceitaram gentilmente compor a banca de avaliação e deram a mim valiosos conselhos que indubitavelmente se refletirão não somente em minha pesquisa, mas em minha vida. Agradeço por iluminarem os rumos a serem seguidos em próxima etapa, por contribuírem para a minha formação e por serem os primeiros leitores deste estudo. Sou grato pela dedicação com que avaliaram minhas ideias e pela gentileza com que me aconselharam.

Ao Prof. Marcos Antonio de Moraes e à Prof.^a Dr.^a Tatiana Longo Figueiredo, pelo cuidado na leitura do relatório de qualificação e pelas sugestões pontuais emitidas no exame.

Aos meus irmãos, Richard e Maria Raquel; aos amigos e amores, em especial: ao meu “calopsito” Marcos Thiago Graciani, meu maior incentivador, que torna minha trajetória muito mais feliz diariamente; Amanda Ramos Maciel, Abelardo Bento Araújo, Bruno Rógora Kawano, Ciça Lins, Marina Couto, Leia Silva, Paula Marcele, Thiago Monção, Juliana Martinelli, Sílvia Leal, Ariane Galdino e Talita Yosioka: amigos de Minas Gerais e de São Paulo que me ampararam nos momentos de perda e que estiveram juntos de alguma forma contribuindo para a formação do que sou. Família e amigos daqui e de lá que sempre me deram forças em momentos cruciais na minha trajetória.

Aos meus avós, Tereza Alves e Adão Pinto, pelas orações e pelo amor.

A Josiane Rodrigues da Silva e Elisabete Ferraz Sanches pela companhia e por dividirem comigo as saudades de casa, na distante Guajará-Mirim.

A Alessandro de Oliveira, Akikazu Takeuchi, Andréia Pinsan, Andressa Priori, Andrey Alencar, Cristiane Mara, Ênio Gomes, Juliane Martinez, Herisson Ferreira, Mirian Bertotti, Nereida Machado, Quésia Rosa, Tânia Luz e Vanessa Labadessa pela acolhida mais que afetuosa em Ariquemes, Rondônia.

Ao Mufasa, meu gato, que me acompanhou durante incontáveis madrugadas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, pelas contribuições em sala de aula e ao pessoal da Secretaria da Pós-Graduação, pela paciência e competência com que me atenderam todos esses anos. Aos secretários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo, em especial, à querida Rosely e ao querido Luiz de Mattos Alves, que durante alguns anos acolheram minhas angústias alimentadas pela demora no financiamento.

À CAPES, por ter subsidiado esta investigação de setembro de 2015 a novembro de 2017, cujo apoio, indubitavelmente, tornou possível esta pesquisa nos últimos anos do doutorado.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia – IFRO, meu novo lar, por ter me concedido o afastamento parcial necessário para finalizar esta tese.

Agradeço, por fim, a uma Força superior que me anima e me impulsiona a continuar, encontrada no mais íntimo de quem sou, tantas vezes. Força essa que me proporcionou desafios, saúde e motivação para realizar as investigações e a oportunidade de conhecer novas pessoas e lugares durante essa etapa de minha vida. Encontros que me ajudaram e continuam ajudando a compreender meu papel neste plano e a crescer como pesquisador, mas sobretudo como ser humano.

Agradeço hoje e **sempre**.

[...] deixe-me dizer, Mário de Andrade, como eu acho grande a sua evolução em face dos problemas sociais. Você fez o caminho inverso do habitual. Na primeira mocidade, a gente arde por eles em entusiasmos generosos... e platônicos – para ir se aquietando, com a idade, num individualismo comodista, na grata contemplação do próprio umbigo. Você partiu do individualismo estético para, na idade em que normalmente se fica embalado no adágio pianíssimo da comodidade, entrar generosa e profundamente na dor que provocam aqueles problemas [...].

**ANTONIO CANDIDO
DE MELLO E SOUZA**

(Carta a Mário de Andrade, em 16 de janeiro de 1943)

GUIMARÃES, A. Rafael. *Luzes & Refrações: Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929)*. 2018. 370f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMO

Em 1946, ao avaliar a ação dos periódicos modernistas, Antonio Candido destacou que sem as “talentosas erupções das revistas de moços”, responsáveis por “derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores”, seria impossível afirmar que determinado momento de nossa história apresentou “vitalidade literária”. Ao lado de José Aderaldo Castello, acrescentou posteriormente que não haveria como fazer a crônica do Modernismo sem atentar para a importância dessas publicações. Nesse sentido, tendo como base a *Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), o jornal *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e a *Revista de Antropofagia* (1928-1929) este trabalho pretende coligar, selecionar e discutir os textos de crítica e de criação literária de Mário de Andrade a fim de analisar as constâncias e transformações na construção do projeto modernista, partindo do espaço de “sociabilidade intelectual” da revista. Em *Klaxon*, nos limites da seção *Luzes e Refrações*, Mário de Andrade procurava “iluminar” os princípios que julgava necessários à estética em construção, porém não se furtava da tarefa de “refratar” as críticas dos adversários. Em nossa perspectiva, nas revistas que sucedem a “buzina literária”, novamente se ilumina esse perfil polímata interessado em contribuir para o progresso dos artistas e do público, revelando a atitude de mestre da qual confessou nunca ter se afastado; mas também a figura do crítico empenhado no desenvolvimento de um projeto modernista articulado às ideias dos companheiros. Nesse sentido, os periódicos selecionados apresentam-se como “lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva”, “viveiro e espaço de sociabilidade”, no dizer de Jean-François Sirinelli, mas também acolhem o “vagaroso ruminar” do processo intelectual de Mário de Andrade, apontado por Antonio Candido. Nesse percurso traçado pelas revistas de São Paulo, buscou-se avaliar as constâncias e transformações nos interesses do intelectual que partem da reflexão de questões de natureza estética, em *Klaxon*, e parecem se concretizar, nas revistas seguintes, na procura de uma expressão artística que, em seus termos, fosse capaz de refletir o “modo brasileiro de pensar e sentir”. Teve ainda importância central neste trabalho discutir como os problemas apontados por Mário de Andrade em *Klaxon*, no campo da música, do cinema e da literatura, são retomados e desenvolvidos em suas incursões sobre o circo e as artes plásticas, em *Terra Roxa e Outras Terras*, bem como na *Revista de Antropofagia*, quando seu interesse recaiu, sobretudo, sobre o folclore brasileiro. Nesse sentido, procurou-se discutir não somente formulações de natureza interna nas críticas e nos poemas – contemplando questões específicas sobre os temas – mas também observar a pertinência de suas relações com o contexto social da época, seu interesse pela vida cultural do país, suas tensões e atritos, ressaltando as particularidades do aspecto ideológico discutido por João Luiz Lafetá. Na esteira de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, esta investigação buscou questionar a partir dos três periódicos lançados em São Paulo, na década de 1920, modos pelos quais os comentários de Mário de Andrade sobre diferentes manifestações artísticas corroboraram a criação de um projeto de renovação da cultura brasileira que se propôs, a partir de *Klaxon*, a esclarecer, refletir e atualizar a expressão artística nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. *Revista Klaxon*. *Terra Roxa e Outras Terras*. *Revista de Antropofagia*. *Literatura e Sociedade*.

GUIMARÃES, A. Rafael. *Luzes & Refrações: the polymath Mário de Andrade and the modernist and collective project in periodicals (1922-1929)*. 2018. 370f. Thesis (Doctorate) – School of Philosophy, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

ABSTRACT

When appraising modernist periodicals in 1946, Antonio Candido claimed that without the “talented eruptions of young men’s magazines” responsible for “overthrowing the fossils and educating the taste of readers” it would be impossible to state our history held “literary vitality” at some point. Following José Aderaldo Castello, he later asserted it would be impossible to write the Modernism’s chronicle without heeding to those publications. This thesis analyzed the modernist project’s uniformities and transformations relying on the magazines’ “intellectual sociability” space. To accomplish its goal, it assembled, selected and addressed critical and literary writings of Mário de Andrade from *Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), and *Revista de Antropofagia* (1928-1929). At Klaxon’s section *Luzes e Refrações*, Mário de Andrade sought to “enlighten” fundamental principles of aesthetics in ongoing formation. Notwithstanding, he further “refracted” adversaries’ critiques. Within our perspective, in periodicals succeeding the “literary hooter,” it glows a polymath profile engaged to the progress from both artists and the general public, hence unveiling a master’s attitude he claimed never to have abandoned. Nonetheless, they also glisten a figure of a critic committed to the development of a modernist project articulated to his fellows’ ideas. Indeed, the selected periodicals presented themselves as a “place of intellectual fermentation and affective relationship,” “nursery and space of sociability,” as stated by Jean-François Sirinelli, yet embracing the “slowly ruminate” of Mário de Andrade’s intellectual process laid out by Antonio Candido. Trailing the route taken by São Paulo’s magazines, this thesis assessed regularities and transformations in Mário de Andrade’s interests on aesthetics questions regarding *Klaxon*. These seem to have matured into a search for an artistic expression capable of catching the “Brazilian way of thinking and feeling” in the following publications. This research also examined problems highlighted in *Klaxon* by Mário de Andrade regarding music, cinema, and literature retaken and advanced in Mario’s studies on the circus and plastic arts in *Terra Roxa e Outras Terras* and *Revista de Antropofagia* (when he was mostly interested in Brazilian folklore). Moreover, this thesis undertook not only a discussion on critiques’ and poetry’s internal formulation – contemplating specific inquiries in each theme –, but also acknowledged its significance for its social context, its interests for the nation’s culture, and its tensions and frictions, emphasizing ideological characteristics identified by João Luiz Lafetá. Likewise to Antonio Candido’s *Literatura e Sociedade*, this thesis explored in which ways Mário de Andrade’s comments concerning different artistic manifestations corroborated the creation of a project of cultural renewal which tenets were to enlighten, reflect, and update the national artistic expression through *Klaxon*.

KEY-WORDS: Mário de Andrade. *Revista Klaxon*. *Terra Roxa e Outras Terras*. *Revista de Antropofagia*. Literature and Society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIG. 1:** À esquerda, ilustração destacada em alguns números de *Klaxon*, em referência à buzina automotiva que lhe inspirou o nome. Ao centro: capa da primeira edição do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*. Finalmente, à direita, reprodução do primeiro número da *Revista de Antropofagia* em fotografia do exemplar de trabalho que pertenceu a Mário de Andrade.....25
- FIG. 2:** À esquerda, anúncio estampado no sétimo número de *Klaxon*. À direita, anúncio de encerramento do mensário de arte moderna, que fecha as portas deixando viva sua intenção crítica, ressaltada desde o artigo de abertura..... 48
- FIG 3:** À esquerda, fragmento transcrito da *Folha da Noite* e republicado na seção “Manifestações espontâneas de Pau Brasil”. À direita, anúncio da Academia de Corte “Chiquinha Dell’Oso”.....133
- FIG. 4:** ANDRADE, Carlos Drummond. “Descoberta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, Ano I – N. 6, terça-feira, 6 de julho de 1926, p. 2.....136
- FIG. 5:** Resumo da subscrição realizada por *Terra Roxa e Outras Terras* para a aquisição do autógrafa de José de Anchieta, em Londres. Segundo Sérgio Milliet, a ideia teria surgido enquanto se discutia a São Paulo antiga, na casa de Yan de Almeida Prado. A família Prado, conforme se observa, contribuiu com oito das trinta sacas de café (a fazenda Santa Veridiana e a Cia. S. Martinho pertenciam a Paulo Prado) 151
- FIG. 6:** Piolin em imagem estampada por Afonso Schmidt, no livro *São Paulo de Meus Amores* 206

SUMÁRIO

CAVACO PRELIMINAR	13
Mário Klaxista de Andrade (1922)	27
<i>Klaxon</i> : “o advento da falange galharda dos vanguardistas”	27
O “Manifesto” de <i>Klaxon</i> : Mário de Andrade e a intelectualidade coletiva	36
<i>Klaxon</i> : estética e ideologia no modernismo de 1922	49
Mário-Polímata: Música, Cinema e Literatura em <i>Klaxon</i>	57
“ <i>Light e Power!</i> Eu sou o poeta das viagens de bonde!”	87
“Primitivos de uma Nova-Arte”: Mário de Andrade em <i>Terra Roxa e Outras Terras</i> (1926)	108
Sociabilidade e dissidências: da “buzina literária” ao “jornal-eco das correntes modernistas”	108
Um jornal à procura de um leitor	117
<i>Terra Roxa</i> , o periódico <i>Pau-Brasil</i> : panorama das colaborações	132
Gostosura da terra: Mário de Andrade polímata em <i>Terra Roxa</i>	156
“O lado doutor” e o “gavião de penacho”: Mário de Andrade poeta em <i>Terra Roxa e Outras Terras</i>	217
Mário de Andrade “Antropófago” (1928)	250
Mastigação Coletiva: Marioswald e a <i>Revista de Antropofagia</i>	250
Revistofagia: a “revisão necessária”	267
“O Caminho Percorrido”: da “buzina literária” à “descida antropofágica”	287
“Não sou folclorista, não”: Mário de Andrade na <i>Revista de Antropofagia</i>	313
“Fale fala brasileira”	332
ARREMATE	342
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	355

CAVACO PRELIMINAR¹

Hablar de las revistas es hablar de la gran memoria, de la obra de escritores, narradores, ensayistas, críticos y poetas. Es hablar del punto de encuentro de expresiones literarias, de pensamiento, de generaciones. Desde allí es que la memoria de nuestra literatura encuentra un espacio necesario, de difusión, y de huella que va quedando para las nuevas generaciones, como la marca de los dinosaurios que se han encontrado en estas tierras de fin de mundo.

José Osório²

Este estudo que agora se ilumina, retomando os caminhos já trilhados em outras investigações,³ propõe-se a coligir, selecionar e discutir os textos de crítica e de criação literária sobre música, cinema e literatura, assinados por Mário de Andrade nas páginas da *Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), com o intuito de analisar as constâncias e transformações no desenvolvimento do projeto modernista do polímata, no jornal *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e na *Revista de Antropofagia* (1928-1929). Nesse sentido, procuraremos discutir não somente formulações de natureza interna nas críticas e nos poemas de Mário de Andrade – contemplando questões específicas sobre os temas – mas também observar a pertinência de suas relações com o contexto social da época, seu interesse pela vida cultural do país, suas tensões e atritos, ressaltando as particularidades do aspecto ideológico discutido por João Luiz Lafetá. Na esteira de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, esta investigação pretende questionar, a partir dos três periódicos lançados em São Paulo, na década de 1920, modos pelos quais os

¹ Segundo Ana Luiza Martins, em *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo (1890-1922), a chamada “cavaco preliminar” era recorrente nas revistas lançadas na virada do século, em São Paulo, cujo teor de publicação pendia para o jocoso.

² OSÓRIO, José. “Revistas literárias, la memoria de la literatura”. Disponível em <http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php>. Acesso em: 19 jan. 2016.

³ Esta pesquisa dá continuidade aos meus estudos sobre literatura em periódicos financiados pelo Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior, concluídos em 2013, e incorpora contribuições valiosas da disciplina “A Criação de Mário de Andrade polígrafo em sua biblioteca: a literatura, a música e a etnografia”, ministrada em conjunto pelas professoras: Telê Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni, no segundo semestre de 2014, com auxílio das pesquisadoras Tatiane Longo Figueiredo e Luciana Barongeno, no Instituto de Estudos Brasileiros. Esta nova incursão retoma o estudo dos periódicos modernistas com o objetivo de, neste momento, avançar na discussão sobre a produção de Mário de Andrade nos periódicos que sucederam a *Revista Klaxon*. Esse empreendimento de resgate das revistas do modernismo tem possibilitado, também, na atualidade, a participação na reestruturação da revista *Magma*, periódico do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP).

comentários de Mário de Andrade sobre diferentes manifestações artísticas corroboraram a criação de um projeto de renovação da cultura brasileira que se propôs, a partir da *Revista Klaxon*, a esclarecer, refletir e atualizar a expressão artística nacional.

Dessa forma, a epígrafe de José Osório ilustra com precisão a postura que norteia esta investida, pois acreditamos assim como o crítico que “hablar de las revistas es hablar de la gran memoria”. As páginas da *Revista Klaxon*, de *Terra Roxa e Outras Terras* e da *Revista de Antropofagia*, periódicos que evidenciam as relações de sociabilidade e dissidências do grupo de intelectuais paulistas, órgãos que acolheram os debates inscritos sob o signo da polêmica, ofereceram aos estudos literários a oportunidade de se investigar, por ângulos diferentes, a gênese e o desenvolvimento de ideias estéticas e sociais que atravessaram a obra de Mário de Andrade. Assim, ao mirarmos com atenção a múltipla produção de Mário de Andrade, com olhar detido sobre esses três periódicos modernistas, concordamos com Menotti Del Picchia que “arquivados” nas revistas e no jornal – “magrinhos de papel” – encontram-se críticas e poesias cuja complexa natureza indica o surgimento de “las marcas de lo dinosaurio”; isto é, o nascimento e a edificação de ideias que viriam a ser revisadas com frequência e, em alguns casos, até reformuladas pelo autor. Como adverte Tatiana Longo Figueiredo,⁴ considera-se o fato de que pensamentos e ideias de Mário de Andrade resistiam à sacralização do texto exibido ao público, retornando constantemente ao *status* de manuscrito. Nos breves volumes desses órgãos de difusão dos modernistas, as ideias formuladas por Mário de Andrade ganham vida, inicialmente, fazendo jus à proposta barulhenta da *Revista Klaxon: magazine* que alude à buzina estrangeira, em seu nome, reproduzida à maneira futurista em sua capa. A esses periódicos lançados na década de 1920, legítimos “punto de encuentro de expresiones literarias, de pensamientos, de generaciones”,⁵ pode-se mesmo observar a função de arquivo inicial, *locus creationis* da produção poética e crítica conscientemente modernista do artista que se considerava e, metaforicamente, intencionou ser “trezentos, trezentos e cinquenta”.⁶

A partir da leitura conjunta da *Revista Klaxon*, do jornal *Terra Roxa e Outras Terras* e da *Revista de Antropofagia*, periódicos frequentemente editados na velocidade que a luta modernista ordenava, notamos que Mário de Andrade teorizava não somente a literatura,

⁴ FIGUEIREDO, Tatiana Longo. “Pausa para Café”. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento de texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

⁵ OSÓRIO, José. *Op. cit.*

⁶ ANDRADE, Mário. *Remate de Males*. In: *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

mas também outras manifestações artísticas como a música e o cinema nacional, em função da cultura e da sociedade brasileira, movido por um propósito maior de contribuir para a independência artística, social e econômica do país.⁷ Nesses periódicos, a presença assídua de Mário de Andrade revela o interesse do intelectual de servir e de contribuir para a formação de uma nova mentalidade artístico-cultural, possibilitando vínculos entre essa nova consciência crítica e o público leitor. Com essa finalidade, Mário de Andrade publicava não somente poemas tingidos de humor, que mesclam lirismo e sarcasmo e combinam a aguda sensibilidade do artista ao julgamento implacável do estudioso, mas também críticas de cinema, música, pintura, arte circense e literatura que abrem múltiplos caminhos e permitem diálogos com teorias relevantes da atualidade. Nas análises publicadas nas páginas da *Revista Klaxon*, de *Terra Roxa e Outras Terras* e da *Revista de Antropofagia*, as ideias sobre estética e sociedade discutidas por Mário de Andrade movimentam-se entre avanços e recuos; propõem sínteses, mas evitam generalizações, revelando tecidos complexos que, em nossa leitura, revelam a ressonância de diferentes leituras na formação de seu crivo crítico. Disso advém a importância do estudo das revistas paulistas enquanto berço dessas ideias, a fim de rastrear o percurso de estudos de Mário de Andrade, ao longo das décadas de 1920 e 1930. Nesse panorama, nossa investigação, cujo nome remonta à seção crítica pioneira de *Klaxon*, “Luzes & Refrações”, ao se debruçar sobre os textos de Mário de Andrade publicados nas revistas modernistas como: “Pianolatria”, “Guiomar Novaes – Pianista Romântica”, “The Kid – Charles Chaplin” e “Música Descritiva”, pretende também retomar estudos sobre as contribuições da biblioteca e das cartas do autor e discutir mudanças que ocorrem em seu pensamento, em função de leituras e de profundas reflexões críticas.

Da significativa quantidade de revistas que surgiram no Brasil, na década de 1920, a *Revista Klaxon* apresenta-se como o projeto mais audacioso, inovador e criativo, segundo Mário da Silva Brito.⁸ Conforme revelam as cartas dirigidas a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade foi o grande responsável pela configuração do projeto estético e ideológico da revista, pois, além de publicar seus poemas, frequentou suas páginas com textos de crítica dirigidos ao cinema, à música, à literatura e à sociedade da década de

⁷ Em depoimento sobre as lembranças da época da *Revista Klaxon*, Rubens Borba de Moraes afirmou que para Mário de Andrade e os klaxistas estava tudo errado no Brasil. Não somente a arte e a literatura estavam atrasadas, mas a organização política do Brasil também estava errada. Ao buscarmos o manifesto do Partido Democrático, verificamos que a redação de *Klaxon*, quase que em sua totalidade, encontra-se presente.

⁸ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *KLAXON*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 1-24.

1920. Consciente da urgência da militância intelectual que o acompanhará em toda sua trajetória, desde os textos que escreve para a *Revista Klaxon*, dentre eles o manifesto de abertura, o pensamento de Mário de Andrade incorpora fundamentos diferentes em sua fundamentação. Como destaca Telê Ancona Lopez,⁹ no período que antecede a publicação das críticas e poemas em *Klaxon*, o escritor procurava se posicionar ideologicamente, indo e vindo em relação às suas convicções. Em sua discussão, a autora assinala que, em 1922, o pensamento ideológico de Mário de Andrade oscilava entre uma crença na doutrina e prática católica e a adesão ao unanimismo, doutrina segundo a qual os poetas procuravam conseguir a união da humanidade, fazendo da poesia uma realidade vivencial voltada para a comunicação entre os homens – vistos em sua problemática essencial e existencial – mas sem implicações de ordem econômica e social.

No “Mensário de Arte Moderna” analisado no primeiro capítulo desta tese, as opiniões de Mário de Andrade revelam acentuadas ressonâncias dos princípios difundidos pelos movimentos de vanguarda europeia, perceptíveis na linguagem e no conteúdo de algumas de suas colaborações em verso e prosa. Nesses poemas e nos comentários críticos publicados em 1922, textos contemporâneos aos que, no futuro, seriam considerados imaturos pelo próprio autor,¹⁰ Mário de Andrade adota como missão urgente a tarefa “de atualizar os ponteiros da literatura e da inteligência nacional”, no compasso do relógio modernista. Contudo, nessa larga empreitada fundamentalmente estética de *Klaxon*, o escritor parece enxergar com distanciamento os problemas de ordem social. Segundo Telê Ancona Lopez, em 1922, Mário de Andrade adota ainda uma postura pacifista diante dos problemas da época, na qual se notam traços em comum com a perspectiva do socialismo utópico, criticado por Karl Marx e Friedrich Engels, no *Manifesto Comunista*. Segundo Marx e Engels, dentro da concepção utópica, os escritores eram capazes de compreender os problemas sociais que nasciam em virtude da luta entre as classes. No entanto, eram incapazes de perceber na figura dos oprimidos uma iniciativa histórica revolucionária, concebendo-os somente a partir do sofrimento humano. De acordo com os autores, os socialistas utópicos procuravam atenuar a luta de classes e conciliar os antagonismos,

⁹ Ao discutir os elementos presentes na formação do pensamento de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez, na década de 1970, assinalou as mudanças das concepções ideológicas de Mário de Andrade e destacou dois pontos evidentes no legado deixado pelo intelectual: o sentido de compromisso, afirmado pelo próprio escritor, e a sua ligação com a produção literária popular. No período que antecede a publicação de seus estudos e poemas na revista *Klaxon*, em 1922, o pensamento ideológico de Mário de Andrade oscila entre uma crença na doutrina e prática católica e a adesão ao unanimismo, como conclui Telê Ancona Lopez no alentado estudo que realizou sobre a poesia completa do artista.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

sonhando com a realização de suas utopias sociais por meios pacíficos e bons sentimentos. Marx e Engels chegam a admitir que as obras realizadas pelos escritores socialistas utópicos poderiam encerrar elementos críticos importantes, no entanto, criticavam a “descrição fantástica da sociedade futura”¹¹ que elas exalavam. Nesse sentido, para os autores, a visão dos socialistas utópicos se distanciaria da postura deliberadamente comunista, que proclamava abertamente a derrubada violenta de toda ordem social existente.

Com a extinção da *Revista Klaxon* em janeiro de 1923, Mário de Andrade na companhia de Alcântara Machado e Antônio Carlos Couto de Barros irá liderar, em 1926, a criação do jornal literário *Terra Roxa e Outras Terras*. Nas colaborações enviadas ao jornal, que serão enfocadas no segundo capítulo, observa-se que o interesse de Mário de Andrade e o dos demais remanescentes de *Klaxon* se desloca para a pesquisa dos aspectos culturais brasileiros, refletindo a intenção do jornal de transcender o debate exclusivista em torno da sociedade paulistana, conforme sugere a expressão “Outras Terras” agregada ao título do quinzenário. Nesse instante da luta modernista, o que parece nortear a participação de Mário de Andrade em *Terra Roxa* aparenta ser o desejo de não se restringir às discussões travadas na revista de 1922. Nas colaborações enviadas ao jornal, percebemos o esforço do crítico na revisão e no desenvolvimento do projeto modernista iniciado em *Klaxon* e, também, na avaliação de suas crenças pessoais. Procurando o equilíbrio em seu processo de criação, Mário de Andrade procura, inclusive, evitar o tom polêmico de 1922 e esforça-se para não se prender aos aspectos culturais da cidade de São Paulo, a fim de contemplar relações mais amplas com a cultura e a sociedade brasileira, nas páginas de *Terra Roxa*.

Telê Ancona Lopez, em *Mário de Andrade: ideologia e cultura popular*, revela-nos que à época de *Klaxon* o interesse pela nacionalidade fez com que o escritor concentrasse suas preocupações na esfera do particular.¹² Neste momento de sua obra, o conceito de nacionalismo serve para romper com o sentido tradicional de pátria e reforçar a importância de uma consciência da realidade brasileira, uma necessidade de caracterização crítica para a nação. Nos termos de Antonio Candido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, tratava-se do desrecalque localista articulado à assimilação da vanguarda europeia,

¹¹ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Organização e introdução de Osvaldo Coggiola; [tradução do *Manifesto* Álvaro Pina e Ivana Jinkings]. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 67.

¹² LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ideologia e Cultura Popular*. (Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1970.

aspecto formador do nacionalismo acentuado desta geração renovadora que, em 1922, procurou romper com o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto e Rui Barbosa, para “amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas”.¹³ Nesse sentido, ao analisarmos os aspectos do pensamento estético e ideológico de Mário de Andrade e a construção do projeto modernista da *Revista Klaxon* ao jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, pretendemos destacar, no segundo momento deste estudo, o perfil folclorista que se eleva dos poemas estampados no jornal. São exemplares que revelam em sua elaboração indícios do interesse de Mário de Andrade pela pesquisa da cultura popular brasileira, dando mostras do caráter etnográfico que se desenvolveria largamente nos poemas encerrados, no ano seguinte, em *Clã do Jabuti* (1927).

Antonio Candido procura situar o problema do nacionalismo no ensaio “Uma palavra instável” e explica que, nos anos 1920, o país “atrasado e novo” precisava ser nacionalista como meio de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa. Por outro lado, no terreno das artes e da cultura, assinala que o Brasil precisava receber incessantemente as contribuições dos países ricos que economicamente o dominavam. Provém daí a dialética “extremamente complexa” que os modernistas brasileiros sentiram e procuraram resolver valorizando os temas nacionais, mas recorrendo aos instrumentos libertadores da vanguarda europeia, isto é, “dos países de cujo império cultural procuravam ao mesmo tempo se livrar”.¹⁴ Para Antonio Candido, essa “afirmação do particular em termos tomados aos países adiantados” torna-se ainda mais visível na obra de Mário de Andrade, em decorrência do projeto modernista do escritor que esteve sempre empenhado na luta nacionalista: “desde a língua (que ele desejava marcadamente diversa da de Portugal, não apenas na fala, mas em todos os níveis de escrita) até as concepções estéticas mais abstratas”. Segundo Candido, no campo da discussão nacionalista, o autor de *Macunaíma* não oscilou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometeria parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração.

Em *Terra Roxa*, as publicações de Mário de Andrade revelam o desenvolvimento de preocupações sociais que, conforme observaremos, ganham nova feição e intensidade nas

¹³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros” In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006. p. 129.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. In: *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas cidades. 2004, p. 219.

colaborações presentes na *Revista de Antropofagia*. Nesse último órgão, objeto da terceira parte deste estudo, percebemos uma visão mais abrangente de Mário de Andrade sobre a literatura e sua estreita ligação com a cultura popular. Por essa época, o crítico detecta nos problemas de ordem social, os elementos que desviavam os rumos tomados pela arte e pela cultura brasileira. Nota-se que as ideias defendidas por Mário de Andrade, na *Revista de Antropofagia*, ultrapassam os programas de *Klaxon* e de *Terra Roxa* e que, editada de 1928 a 1929, a revista representa índice significativo do deslocamento ocorrido no movimento modernista que, ao assumir uma postura mais ampla, procuraria uma visão mais aprofundada dos problemas culturais brasileiros.¹⁵

Dessa forma, no capítulo destinado a esse estudo, ao analisarmos com atenção os textos publicados na *Revista Klaxon* comparando-os aqueles presentes na “primeira detenção” da *Revista de Antropofagia*, pretendemos investigar o desenvolvimento de uma linha progressiva no pensamento e nas feições do projeto modernista de Mário de Andrade, que parte da percepção dos problemas sociais ao engajamento mais direto advindo da assimilação de novas teorias. Se, em 1922, Mário de Andrade aponta as contradições recorrendo aos conceitos que empresta do cristianismo; em 1928, nas páginas da *Revista de Antropofagia*, o escritor percebe que a solução desses problemas passa pela base econômica do país. Da *Revista Klaxon* a *Revista de Antropofagia*, Mário de Andrade tenta romper com uma poética que não atendia às exigências da atualidade; e, ao procurar na cultura popular as bases de seu novo artefazer, revela uma visão abrangente da arte, mostrando que a entende ao mesmo tempo como estrutura estética, expressão do indivíduo e função social. No itinerário das revistas, acreditamos que na figura do polímata os projetos estéticos e ideológicos modernistas, sobre os quais João Luiz Lafetá investiu ao estudar a crítica na década posterior, ganham contornos mais bem delineados, pois os poemas e a sua criação literária em prosa dialogam não somente com as propostas discutidas nos textos críticos, mas também com outras manifestações culturais da época. O sentido de compromisso imanente à arte e o destaque atribuído à ideia de trabalho, aspectos que se iluminam na vasta produção de Mário de Andrade, merecem enfoque especial porque revelam, em sua configuração, elementos complexos presentes na

¹⁵ É importante ressaltar que, quando a *Revista de Antropofagia* vem a público, Mário de Andrade já havia saído de São Paulo para uma permanência de três meses no Norte do país, em 1927, momento em que elabora a sua visão crítica sobre o povo brasileiro, flagrante em *Macunaíma*. A essa viagem ao Norte, segue-se a viagem ao Nordeste, em 1928 e 1929, que resulta nas crônicas de *O Turista Aprendiz*, nas quais o autor demonstra a tentativa constante de fazer análise socioeconômica, entusiasmado com “elementos do marxismo”, e revela olhar mais largo sobre a realidade brasileira.

formação humana e intelectual do autor. Frutos de um crivo crítico construído a partir da leitura de inúmeras obras que hoje repousam no acervo de sua biblioteca, organizada e catalogada pelo Instituto de Estudos Brasileiros, a “noção proletária da arte”, seu profundo desejo de servir e a concepção da linguagem como vínculo que une o artista e seu público iluminam-se desde os versos publicados no número de estreia de *Klaxon* e ganham contornos mais nítidos nos textos publicados na *Revista de Antropofagia*.¹⁶

Em 1942, na célebre conferência lida no Salão da Biblioteca do Ministério das Relações exteriores do Brasil, Mário de Andrade declarou, sem reservas, que toda a sua obra representava uma dedicação feliz a problemas do seu tempo e da sua terra e, por isso, deveria ser entendida como uma arte interessada. Atento aos caminhos trilhados pelas manifestações artísticas no país, asseverou que na construção de suas obras mais importantes sempre procurou fazer com que seus caminhos estéticos fossem também caminhos éticos e políticos, ainda que esse esforço pudesse ter resultado no sacrifício da sua própria obra de arte. Para Mário de Andrade, a arte tinha de servir e a procura de um instrumento de trabalho que o aproximasse enquanto intelectual brasileiro, do povo, deveria ser uma preocupação constante no seu artefazer. Em suas palavras, “esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro.”¹⁷

A tarefa de estudar essa variedade de textos de crítica conjugando-os aos movimentos sociais e ao desenvolvimento do projeto modernista pensado por Mário de Andrade é tão desafiadora quanto arriscada. Como adverte Maria Augusta Fonseca,¹⁸ são muitos os Mários que habitam esse Mário de Andrade e essa complexidade torna-se também marca do movimento modernista como um todo. Desse modo, avaliar as transformações do pensamento de Mário de Andrade, nos periódicos, e a maneira como sua visão política ganha enfoque sensível nos poemas, imputa-nos a responsabilidade de

¹⁶ Segundo Telê Ancona Lopez, Mário de Andrade já nos versos de seu livro de estreia, *Há uma gota de sangue em cada poema*, procurava entender o mundo e a humanidade pelas vias do Unanimismo francês. Para a pesquisadora, o Unanimismo era a própria utopia. Os unanimistas procuravam conseguir a união da humanidade através do eu coletivo do poeta, compromissado com uma reformulação. Nela, os poetas faziam da poesia uma realidade vivencial voltada para a comunicação entre os homens – vistos em sua problemática essencial e existencial – mas sem implicações de ordem econômica. Os poetas unanimistas experimentaram objetivamente a vivência da fraternidade, sentiam-se próximos ao homem-comum e não desprezavam o lirismo popular. Na América, essa tendência penetrou com força porque simbolizava as aspirações de liberdade e democracia.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Ed organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. Diretrizes, a 4, n 184, Rio de Janeiro. 6 jan. 1944, p. 1, 25 (Biblioteca Mário de Andrade – IEB – USP.)

¹⁸ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013.

analisar e investigar as influências e as leituras de Mário de Andrade na época em que os poemas e as críticas vieram à luz. Enquanto vivo, Mário de Andrade esteve em conflito permanente, produzindo dúvidas e, por si mesmo, questionando certezas. Assim como a pena imputada a Sísifo, condenado a rolar a pedra eternamente, Mário de Andrade revisitou inúmeras vezes seus textos. O estudo das revistas elencadas nesta pesquisa revela os trajetos pelos quais o autor se aventurou em sua criação e na atividade crítica.

Na década de 1970, sob a orientação de José Aderaldo Castello e Cecília de Lara, deu-se início aos estudos sobre os periódicos modernistas na Universidade de São Paulo, que resultou em importantes leituras sobre o assunto. A proposta do projeto compreendia a análise dos aspectos principais das revistas e dos jornais, comparava-os e revelava os pontos de divergência entre as publicações. Pioneiro, o projeto, contudo, não pretendia se deter na leitura cerrada de importantes textos críticos e poéticos de autores nacionais e estrangeiros estampados nessas páginas envelhecidas. Diante disso, esta tese procura retomar os fios desse tecido, estabelecendo novos diálogos com as perspectivas atuais do periodismo cultural, como as de Jean-François Sirinelli, Plynio Doyle, Raúl Antelo, Maria Lúcia de Barros Camargo e Ivan Marques; somando, também, contribuições pertinentes de pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC, da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao longo dos capítulos desta tese, pretendemos analisar a partir da dialética entre a sensibilidade estética e a consciência social, os elementos presentes na formação do projeto modernista de Mário de Andrade, interpretando de que maneiras a visão participativa que o autor afirma sempre ter manifestado em sua arte se ilumina e se transforma em fatura, no campo das soluções formais.

Em nossa visão, a “noção proletária da arte” e a procura incessante pela expressão artística capaz de aproximá-lo do povo brasileiro, mencionadas pelo autor na década de 1940, dialogam com uma das ideias essenciais que integram o programa detalhado, teórico e prático lançado em 1848 pela Liga dos Comunistas, o *Manifesto Comunista*. No documento, Karl Marx e Friedrich Engels dirigem-se ao movimento operário, numa perspectiva universalista, defendem a ideia do internacionalismo proletário, definidor por eles como a expressão do ser humano revolucionário em todos os lugares do mundo, interligados por uma espécie de comunhão e fraternidade. Em *Klaxon*, as pianistas brasileiras Guiomar Novaes e Antonieta Rudge Miller; o escritor português Antonio Ferro e o francês Charles Baudouin; Charles Chaplin e o cinema norte-americano são alguns dos

assuntos discutidos com veemência por Mário de Andrade, a partir de uma posição que parece refletir um internacionalismo artístico.

Nos textos de crítica publicados na *Revista Klaxon*, percebemos que para Mário de Andrade os ensinamentos obtidos pela análise do cinema, em termos de arte modernista, são de extrema valia para a cultura brasileira, e seus argumentos parecem se articular às ideias de Walter Benjamin a respeito da técnica cinematográfica, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.¹⁹ Segundo Benjamin, a descrição cinematográfica da realidade é infinitamente significativa para o homem moderno, porque ela lhe oferece o que por direito pode ser exigido da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. Dos pontos de vista estético e ideológico, nos textos de crítica escritos por Mário de Andrade o cinema é concebido como parâmetro de análise para todas as outras artes naquele momento e serve também como lição de vida, uma vez que, a partir de métodos comparativos, o autor de *Macunaíma* atribui à sétima arte a função importante de mestra. Nos textos de crítica em *Klaxon*, percebe-se que Mário de Andrade aborda não somente a expressão cinematográfica, mas também a literária e a musical a partir de comparações que, em uma camada mais complexa, procuram se aliar a questões culturais das épocas em que estão inscritas: elas servem, enquanto linguagem e temática, como instrumento para a renovação da literatura e da cultura do público brasileiro. Mário de Andrade não quer tratar o cinema e as demais artes, portanto, apenas como símbolo da modernidade, mas demonstrar sua inserção na atitude humana.

Nas colaborações de Mário de Andrade em *Klaxon*, revela-se o germe de uma literatura interessada nas questões sociais brasileiras que viria à tona com intensidade na produção posterior à primeira fase do modernismo. Nas páginas barulhentas da primeira revista, Mário de Andrade reforça os princípios de desprezo pela cópia e valoriza o ato de criação, lançando as bases da ideia de “arte pela vida” que o levaria a discutir a função social da literatura no jornal *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*. Nessa perspectiva, a crítica à linguagem, carro-chefe do programa moderno de 1922, representa mesmo que indiretamente uma crítica aos costumes e às posturas conservadoras da sociedade de então. É necessário, portanto, compreender a posição inicial de *Klaxon* e admitir seu valor na história do movimento, a fim de se compreender os movimentos

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 187.

efetuados nas obras e periódicos que lhe sucederam. Como discute Cecília de Lara,²⁰ nas seções de *Terra Roxa*, Mário de Andrade e os colaboradores descobrem o Brasil e vibram de entusiasmo diante do esplendor da terra desconhecida. A preocupação do crítico em destacar o brasileirismo, em *Terra Roxa*, vai além dos aspectos restritos às obras literárias e relaciona-se a outro que é significativo, por englobar todo o conjunto da matéria do jornal: a contínua procura pelo caráter brasileiro, no comportamento cotidiano do povo, incluindo sua linguagem.

No poema “Iara”, a título de exemplificação, Mário de Andrade versa sobre temática folclórica recorrendo a uma linguagem que parece traduzir o projeto do poeta de levar ao nível da expressão erudita o falar do povo, penetrando pelo substrato indígena. Nesses versos, publicados em *Terra Roxa*, remonta a construções comuns à oralidade e às narrativas populares: “neste rio tem...”; “de primeiro”; “piá”; “abicada”; “manquitola”. Reveste o poema com tom de estória, revelando sua preocupação com a criação de uma linguagem “brasileira”. Nesse horizonte, as palavras de Walter Benjamin adequam-se, com simetria, à maneira com que Mário de Andrade trabalha os elementos da cultura popular em sua poesia: “não como quem pretende enobrecê-las, elevando-as, até o seu nível, mas como quem explora sua modesta disponibilidade, para dela extrair elementos vivificantes e purificadores”.²¹ Nesses versos, a postura adotada pelo sujeito lírico dialoga também com o pensamento de Theodor Adorno, exposto na “Palestra sobre lírica e sociedade”. Pois, em *Terra Roxa*, seus versos parecem superar a simples expressão das emoções e experiências particulares do eu lírico e, na esteira de Adorno, conduzem a níveis de significação mais profundos que os da subjetividade do indivíduo. Além disso, as contribuições líricas de Mário de Andrade alcançam valor artístico a partir do trabalho com a linguagem, fazendo com que os sentimentos íntimos do ser se revelem no processo do “tomar-forma estético” ao mesmo tempo em que “adquirem participação no universal”.²²

²⁰ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

²¹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 50.

²² Para Theodor Adorno, a referência ao social em um poema revela algo de essencial e conduz a níveis de sentidos mais complexos, pois o conteúdo de um poema expressa mais que os sentimentos íntimos do poeta. Nas palavras do teórico, a interpretação social da lírica, como também de todas as obras de arte, não deve ter em vista a situação social ou a inserção social das obras, ou de seus autores, sem uma mediação. É preciso estabelecer como o “todo” de uma sociedade, enquanto unidade em si contraditória, aparece na obra; em que sentido a obra de arte a obedece e a ultrapassa. Nesse sentido, Adorno orienta que observemos, no poema, os conceitos sociais que podem ser apreendidos de sua conformação estética, evitando trazê-los e impô-los de fora, pois “nada que não esteja nas obras, em sua forma própria, legitima a decisão quanto àquilo que seu conteúdo (*Gehalt*), o poetado (*Gedichtete*) em si mesmo, representa socialmente”. Ou seja, a interpretação social da lírica não deve visar a fatores sociais externos à obra, mas sim a como estes fatores aparecem na

A sensibilidade artística – acompanhada da consciência social – de Mário de Andrade foi quem lhe permitiu compreender que a inteligência estética e a identidade brasileira denunciavam-se não somente no apuro da técnica e no trabalho com os materiais eruditos, mas também na expressão interessada da sociedade brasileira, na função humana da arte. Ao discutir a função social da poesia, T. S. Eliot lembra que a tarefa do poeta se baseia, antes de tudo, em uma relação indireta com o povo, pois sua primeira urgência se estabelece, inicialmente, com sua língua, para preservá-la e, em seguida, para distendê-la e aperfeiçoá-la.²³ Nos poemas e textos críticos publicados nos periódicos, acreditamos que Mário de Andrade procurava pelo instrumento de trabalho capaz de aproximá-lo do povo e do caráter humano sem o qual a literatura não alcança nem adquire seu valor primordial: o de servir. Nos poemas em *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*, percebe-se um Mário de Andrade cuja maneira de exprimir-se tenta ser além de paulista, brasileira: o poeta caminha entre as ruas e as gentes, retorna às fazendas do interior, passeia de bonde, contempla o passado e anuncia o futuro, trazendo para o plano poético a linguagem viva de uma comunidade, captada através do seu contato, preenchendo-a com “seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas”.²⁴

Portanto, considerando como *corpus* o legado de Mário de Andrade arquivado na *Revista Klaxon*, no jornal *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia* lembra-se que esta tese pretende analisar e interpretar os aspectos estéticos e ideológicos na poesia e na crítica do artista, enquanto pensador da música, do cinema e da literatura nacional, de maneira dialética, observando a aliança do artista com o cidadão, partindo de uma parcela ainda pouco explorada do legado de Mário de Andrade: os periódicos. Considerando as características peculiares das revistas e articulando o estudo da evolução do pensamento político de Mário de Andrade, nossa leitura leva-nos a questionar os avanços e recuos que o escritor efetuou. Além disso, incita-nos a repensar a influência do crítico sobre os rumos tomados pelo movimento modernista, tendo em vista sua importância na construção dos projetos modernistas como discutidos por João Luiz Lafetá.²⁵ No desenvolvimento de cada segmento deste estudo, procuraremos iluminar o momento histórico e questionaremos as razões que levaram ao surgimento dos periódicos.

obra, o procedimento deve ser imanente. “Os conceitos sociais não devem ser acrescentados de fora às formações artísticas, mas devem ser conseguidos mediante a observação exata delas”. (ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 66-67.)

²³ ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 49.

²⁵ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Em seguida, destacaremos e discutiremos os aspectos inovadores dos pontos de vista estético e ideológico presentes nos ensaios, críticas e textos literários escritos por Mário de Andrade para essas revistas e reformulados em trabalhos posteriores.

FIG. 01: À esquerda, ilustração destacada em alguns números de *Klaxon*, em referência à buzina automotiva que lhe inspira o nome. Ao centro: capa da primeira edição do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*. Finalmente, à direita, reprodução do primeiro número da *Revista de Antropofagia* em fotografia do exemplar de trabalho que pertenceu a Mário de Andrade.²⁶

A partir dessa perspectiva de estudo, outras obras de caráter teórico-crítico sobre o Movimento Modernista e sobre a produção de jornais e revistas da época serão utilizadas como apoio imprescindível à pesquisa. Estrategicamente, recorreremos, quando necessário, a fontes consideradas secundárias, pelo ramo da Metodologia Científica, como: a epistolografia de Mário de Andrade; artigos e textos dos integrantes do conselho editorial de cada periódico e estudos pertinentes sobre a Semana de 22. Não poderiam escapar de nossa trajetória, ainda, estudos elaborados por críticos como Antonio Candido e João Luiz Lafetá, que acrescentaram novas perspectivas e orientaram rumos novos em termos da crítica em questão. Tendo a *Revista Klaxon*, o jornal *Terra Roxa* e a *Revista de Antropofagia* como característica marcante a pluralidade de ideias, apresentaremos as características gerais e a análise pormenorizada das inovações de cada revista sob a óptica do momento histórico do qual emergem como produto.

Toda forma de ajuda é bem-vinda quando o objetivo é contribuir para a fortuna crítica de uma figura polivalente como a de Mário de Andrade. Portanto, buscaremos apoio

²⁶ KLAXON: Mensário de Arte Moderna, n. 4, ago. 1922, p. 18. Ed. fac-sim. São Paulo: Martins, 1972.

em estudos teórico-críticos que discutam a problemática do Modernismo brasileiro, bem como em obras críticas que elejam a prosa, a poesia e a crítica do artista como objeto. Sabe-se que a metodologia científica procura fornecer caminhos e métodos que favoreçam a compreensão da realidade, seja esta literária ou de qualquer outra natureza científica. A contribuição das revistas e jornais lançados nos primeiros tempos do Modernismo, em geral, tem sido direcionada para a caracterização de grupos modernistas, aproveitando-se pouco seu potencial, embora os nomes dos periódicos sejam citados em reconhecimento ao valor que possuem. A escolha de *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e da *Revista de Antropofagia* como objeto de investigação prendeu-se ao intuito de estudar um autor celebrado, mas partindo de um elemento que carece ainda de interpretação, trazendo à tona suas peculiaridades e, quando possível, aproximando-a de seu momento histórico e do restante de sua produção.

O texto que se segue não deseja representar estudo definitivo, mas as primeiras luzes e refrações no horizonte das colaborações de Mário de Andrade arquivadas nos periódicos lançados em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Pretende ser mais uma interpretação da figura múltipla sem ser dispersiva de Mário de Andrade, como sublinhou Antonio Candido, nessas diferentes revistas, em diálogo com fragmentos significativos de algumas das obras ensaísticas e ficcionais escritas pelo autor, além do imprescindível debate com a sua fortuna crítica. Intenciona-se aliar o analítico ao especulativo. Na esteira de Theodor Adorno,²⁷ acreditamos que para se entender a relação que o sujeito poético mantém com a realidade social que lhe é paralela, os elementos materiais precisam de interpretação tanto quanto os assim chamados elementos formais. Nesse sentido, nos textos de crítica e de criação publicados por Mário de Andrade nos periódicos modernistas, pretende-se investigar os modos pelos quais esses elementos se interpenetram, pois, conforme avalia o filósofo alemão, somente em virtude dessa interpenetração o texto literário captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico. Assinaladas as nossas intenções e a natureza concisa da contribuição a que esta tese se permite, introduzimos a seguir nossa discussão, convictos de que nos periódicos se encontram valiosas parcelas ainda pouco exploradas que, reunidas, permitirão em novas etapas uma compreensão mais objetiva dessa complexa viragem cultural brasileira que foi o Movimento Modernista.

²⁷ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 66-67.

CAPÍTULO I

MÁRIO *KLAXISTA* DE ANDRADE

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

Mário de Andrade²⁸

***Klaxon*: “O advento da falange galharda dos vanguardistas”**

Avanços e retrocessos assinalam o processo de instituição da estética modernista na literatura brasileira. Conceito vasto e impreciso, na sucessão das épocas, significados diversos revestiram o termo “modernismo”, motivo pelo qual Ivan Marques justificou a necessidade que às vezes sentimos de utilizar o vocábulo no plural.²⁹ Na esfera dos estudos literários, o cuidado em frisar a essência complexa do movimento, reconhecendo como seu verdadeiro espírito esse caráter heterogêneo e contraditório, surge em geral acompanhado da ressalva de que, para além de sua natureza ambígua, sua recepção e desdobramentos enredaram também uma pluralidade de julgamentos, uma vez que despertou em críticos e historiadores curiosidades e avaliações antagônicas a seu respeito. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, inclusive, na esteira dessa discussão, advertem sobre a amplitude dessa corrente de pensamento que compreende, na literatura brasileira, três elementos intimamente associados: um movimento, uma estética e um período.³⁰

Do tão pouco que hoje se pode afirmar, parece seguro reconhecer que as ideias de moderno, modernidade e modernismo se configuram paradoxais; pois, se por um ângulo, iluminam-se como conceitos em constante transformação, rompendo com suas próprias algemas e limitações; em outra perspectiva, apresentam-se como o “marco zero”, a “ponta

²⁸ ANDRADE, Mário de. “XVII”. In: *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 158.

²⁹ MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

³⁰ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975, p.7.

de lança”, no dizer de Oswald de Andrade, para a compreensão de um pensamento e a interpretação de uma época. Diante desse terreno movediço, Frederick Robert Karl³¹ recomenda que denominemos “plurissignificante” a aura do movimento, pois, conforme constata, o processo de modificação das narrativas, na era moderna, não se limitou à literatura. Ao discutir as noções de modernismo e refletir sobre o que chama de soberania do artista, o crítico alerta para o fato de que as novas linguagens determinaram direções ousadas para diferentes manifestações artísticas, germinando mudanças também nas maneiras de se entender a pintura, a música e a escultura. Além disso, Karl destaca que a ideologia modernista rompeu não somente com a arte tradicional, mas também com a cultura humanística de então, pois com a difusão das novas ideias, a cultura atravessou fronteiras e possibilitou, a despeito do grau de divergência política, que países distintos se relacionassem por meio de ideias renovadoras em arte e tecnologia. Rubens Borba de Moraes, em suas lembranças, recorda que, no caso brasileiro,

(...) o modernismo não abriu uma exceção: recebemos ideias e técnicas de Paris. O fato de tudo nos ter chegado tão depressa, quase simultaneamente à criação do movimento em França, é talvez o que tenha desnortado nossos historiadores, tão habituados, quase condicionados, a analisar os reflexos da literatura francesa na brasileira com uma geração de atraso. Foram instintivamente procurar, como estão acostumados a fazer, as origens da nova tendência literária brasileira na escola futurista da geração europeia anterior à nossa. A renovação da literatura e da arte brasileira sob o modelo de Paris não levou anos para atingir dessa vez, pela simples razão que em 1921-22 as comunicações eram mais rápidas que na época de Gonçalves Dias. O tempo encurtou depois da guerra de 1914. Está encurtando cada vez mais.³²

Reduzidos os caminhos e abreviado o tempo, elementos que favoreceram o contato dos escritores brasileiros com a atualidade universal, os aspectos da inteligência nacional foram então colocados em xeque: engajados na luta pela autonomia e independência intelectual e com a intenção de participar ativamente do cenário mundial, um grupo de artistas nacionais que enxergava a necessidade de redescoberta do país e que procurava redirecioná-lo à procura de si mesmo, reuniu-se entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Saturados de fórmulas anacrônicas e animados pelo desejo de progresso no campo das artes, questionaram também as ideias de coesão social, fazendo com que suas propostas estéticas abrissem fogo contra as maneiras de pensar e, até

³¹ FREDERICK, R. Karl. *O Moderno e o Modernismo: a soberania do artista (1885- 1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

³² MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev.1970, s.p.

mesmo, contra a sociedade, implicando em uma “perigosa reorientação”, na definição de Rubens Borba de Moraes. Movidos pelo desejo de incluir o Brasil nas correntes de pensamento atualizadas para, dessa forma, tentar criar uma arte e literatura capazes de exprimir a época em que viviam, organizaram a Semana de Arte Moderna e se esforçaram para não serem reduzidos a discípulos dos artistas franceses. Conforme assevera Rubens Borba de Moraes³³ nas reminiscências que o fragmento acima ilumina, se nada mais tivessem realizado senão imitar a Escola de Paris e os intelectuais em voga na Europa, nossos modernistas não mereceriam referência e seu valor teria desaparecido em poucas décadas.

À dinâmica social e econômica brasileira do início do século XX, portanto, é possível conferir uma função catalisadora do movimento modernista em nossa literatura. Esse período, notável em virtude da implantação de novas formas de organização política, alterações na constituição do quadro social do país – fomentadas, principalmente, pela abertura da nação à intensiva imigração – somadas ao célere processo de urbanização e industrialização vislumbrada, sobretudo, na cidade de São Paulo, inflamou no espírito desse grupo de artistas o sentimento de indignação frente ao estado de apatia e estagnação em que as artes se encontravam. Desse modo, os embates políticos e sociais travados no período, como: a greve geral de São Paulo; a formação de núcleos de ação e anarquia; o impacto da Revolução Russa e os problemas internos da política nacional assumem fundamental importância para a deflagração do movimento modernista, pois essas manifestações contribuíram para a efervescência nacionalista que almejava combater a dependência cultural brasileira.³⁴

Nesse panorama de contradições e incompreensão e ainda sob o impacto da Semana de Arte Moderna é que surge, decorridos três meses de realização do evento, no cenário paulistano que tentava ainda “digerir aquela aberração”,³⁵ a *Revista Klaxon*: Mensário de Arte Moderna, com a intenção de reparar os erros cometidos pelos saguões e palcos do Teatro Municipal. Concebida com objetivos bem delimitados e empenhada na missão

³³ MORAES, Rubens Borba de. *Op. cit.*, s.p.

³⁴ É importante sublinhar que o período de preparação da Semana incluiu eventos que vão desde o retorno de expoentes como Oswald de Andrade, ao Brasil, em 1912 – arauto das boas novas da vanguarda futurista –; à realização de exposições de artes plásticas e esculturas: Anita Malfatti, em 1917, alvo da mentalidade acadêmica e conservadora da época; e Victor Brecheret, em 1919, prestigiado por aliar em sua modernidade a presença de elementos da tradição. Elementos como esses marcam não somente as primeiras manifestações da estética modernista no país, como também revelam o espírito polêmico do movimento, que será refletido em seus produtos primários: os jornais e revistas.

³⁵ Fabiane Rodrigues. *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*. 113f. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000, p. 35.

urgente de buscar a consolidação das propostas modernistas proclamadas durante a Semana, *Klaxon*, “o primogênito da Semana”,³⁶ nas palavras de Mário da Silva Brito, desejava apagar a impressão de loucura e agressividade que parecia ter resultado das sessões da Semana. Dessa maneira, procurava revelar o Modernismo fundamentado em um senso de equilíbrio, apesar dos recorrentes escândalos a que assistirá, e, com essa intenção, como assinalou Cecília de Lara, recorria a experiências já familiares como a renovação romântica, dentre outros momentos igualmente revolucionários, na composição de suas ideias.³⁷

Na tentativa de dirimir possíveis incompreensões, logo no texto de abertura a redação anunciava o espírito de objetividade de que *Klaxon* se nutriria, resumindo, nas três páginas que integram o editorial, os propósitos da revista: a compreensão da arte como algo que ultrapassa a cópia da realidade; o culto ao progresso; a exaltação da linguagem cinematográfica como maior influência para a literatura e, acima de tudo, a busca do que se entendia por “atual”. O “Mensário de Arte Moderna” procurava difundir as ideias modernistas ainda em construção, por meio de críticas às manifestações artísticas que o grupo considerasse conservadoras; mas também direcionava seus ataques à incompreensão do público sobre as urgências do novo tempo. Numa visada polígrafa, desejava, como insinuava o título atribuído a uma de suas principais seções de crítica – “Luzes e Refrações” – iluminar as qualidades necessárias à estética modernista em ascensão, firmando o projeto pedagógico que se emprenhava também na “refração” de tudo aquilo que julgavam inadequado. Além de avaliar a expressão literária da época que, segundo Mário de Andrade, ancorava-se em valores incapazes de traduzir as urgências do novo tempo, a *Revista Klaxon* estendia suas discussões a diferentes manifestações artísticas como o cinema, a música e a pintura, mas também tecia críticas a figuras importantes da época, fazendo com que sua crítica essencialmente estética assumisse também, em determinadas ocasiões, feição social.

A maioria dos participantes da Semana de Arte Moderna integrou o grupo de *Klaxon*: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Couto de Barros, Guilherme de Almeida e Rubens Borba de Moraes apresentam-se como os colaboradores mais assíduos e figuram como organizadores do periódico. Nos limites do mensário, entretanto,

³⁶ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 6.

³⁷ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

não se encontram muitas informações sobre a divisão do grupo, pois uma das premissas dos organizadores consistia, precisamente, em evitar a exteriorização da sua hierarquia administrativa, de modo a não ferir o ideal de “intelectualidade coletiva” que Mário de Andrade proclamava. Dessa forma, traduzindo o ideal de sociabilidade intelectual, o termo “klaxista” irrompe com frequência nas páginas da revista e ilumina a aura coletiva do primeiro periódico modernista que, considerado de todos, furtava-se à obrigação de expor publicamente sua organização interna e optava por exprimir as ideias poéticas do conjunto. O maior colaborador de *Klaxon*, contudo, foi Mário de Andrade, que frequentou as páginas também por meio das iniciais: G. de N.; M. de A.; R. de M.; M. A.; J. M.; R. e J. H. de A.³⁸ A diversidade de interesses, em áreas de pesquisa distintas, que se revela na composição do mensário, parece sinalizar a versatilidade característica do polímata que seria destacada por João Luiz Lafetá como um dos aspectos de maior importância em sua obra.

Na elaboração da revista, percebe-se a preocupação de manter um equilíbrio entre a discussão teórica e a criação literária, pois além dos artigos, resenhas, ensaios e comentários breves que procuravam lançar as bases da nova estética, *Klaxon* reservava espaço para a publicação de criações em verso e prosa, veiculando, dessa maneira, amostras da arte modernista brasileira e estrangeira.³⁹ Conforme observaremos adiante na leitura detida da revista, as colaborações de Mário de Andrade parecem operar como instrumento de esforço dos modernistas em diminuir o atraso, lutando pela atualização imediata, através do contato com o que se realizava então nos centros artísticos europeus. Nesse sentido, conforme observaremos adiante, na elaboração das suas ideias, os textos em *Klaxon* parecem revelar tanto influências da estética futurista, quanto os primeiros indícios da linha primitivista “centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo

³⁸ Segundo missiva de Mário de Andrade a Carlos Drummond, datada de 23 de agosto de 1925, destacada por Plynio Doyle (*apud* LARA, 1972, p. 20) pertencem a Mário de Andrade as iniciais citadas. Além disso, arquivadas em fichas pertencentes à biblioteca de Mário de Andrade, catalogada pelo Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, encontram-se informações deixadas pelo próprio escritor a respeito da autoria dos textos.

³⁹ Ao folhearmos as páginas de *Klaxon*, observa-se uma diversidade textual na qual se nota o predomínio de resenhas, críticas e comentários de teor literários, reduzindo em seus números iniciais o espaço para a publicação dos trabalhos de poetas e prosadores, embora todos modernistas. Fato curioso, pois quando analisadas em conjunto, verifica-se um movimento interessante na configuração do mensário: se em suas três primeiras edições *Klaxon* limita o espaço de divulgação da produção literária modernista a poucas páginas, a partir do seu quarto número, a poesia e, de modo mais singelo, a prosa reivindicam sua importância, chegando a totalizar vinte e seis das trinta e duas páginas que compõem o número duplo referente a dezembro de 1922 e janeiro de 1923. No entanto, dá-se atenção às outras manifestações de arte da época, o que revela interesse que ultrapassa o limite especificamente literário.

ainda visceralmente românticas, na medida em que o surrealismo e o expressionismo são neo-romantismos radicais do século XX”.⁴⁰

Apesar de os colaboradores de *Klaxon* se recusarem a admitir qualquer influência estrangeira em sua orientação, na análise de determinadas colaborações – desenhos, partituras e propagandas – torna-se evidente a presença de pressupostos teóricos fundamentais de correntes vanguardistas como o Futurismo e o Cubismo. Essa variedade de pensamentos cumpre função importante dentro do mensário e reflete a aspiração característica do grupo de estar a par com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, sem, entretanto, se esquecer das raízes brasileiras, que logo assumirão feição basicamente primitivista.⁴¹ Nas poucas páginas que integram as nove edições do periódico, observa-se na presença constante da reflexão sobre as vanguardas estéticas europeias o empenho de assimilar, “ressignificar” – como define Frederick Robert Karl – e atualizar a cultura brasileira. Mário da Silva Brito esclarece o motivo de, em *Klaxon*, Mário de Andrade e os participantes da Semana de Arte Moderna recusarem-se a aceitar rótulos ligados às vanguardas. Antes do surgimento da revista, a crítica conservadora reunia os jovens modernistas brasileiros sob o título de “futuristas”, nem sempre acertando na aplicação indiscriminada do adjetivo. Em 1921, o termo já havia conquistado sentidos impertinentes e, na visão dos partidários da chamada cultura oficial, designava os novos escritores como furúnculos que contaminavam a saúde literária brasileira. Apesar da interpretação deturpada, a crítica não se equivocou ao reuni-los em um mesmo grupo que se distanciava da arte acadêmica louvada naquele momento.

Apesar de o termo “futurista” parecer indicar a ideia de que todos eram seguidores da estética de Marinetti – o que evidentemente não eram –, por outro lado, deixava claro que não cultuavam a arte apoiada nos padrões estéticos louvados no período, o que os agradava. Nesse sentido, em um primeiro momento, a etiqueta futurista servia aos klaxistas como alternativa para provocar polêmicas entre os representantes da arte tradicional. No entanto, essa concepção começava a se tornar inconveniente, pois imputava noções de irracionalidade aos participantes. Ser futurista significava, no mínimo, falta de equilíbrio e de bom senso e, à determinada altura, começou a ser encarado como forma de loucura, adentrando os campos do patológico. O termo começava, portanto, a se cristalizar na mente

⁴⁰ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 45. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2010, p. 383-384.

⁴¹ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 40.

da crítica e do público como sinônimo de Modernismo. Vale mencionar que, em 1921, durante o período de preparação da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade divulgou artigo intitulado “O Meu Poeta Futurista”, nas páginas do *Jornal do Comércio*, revelando versos inéditos de *Pauliceia Desvairada*. O artigo provocou transtorno a Mário de Andrade, que chegou a perder alunos no Conservatório Musical de São Paulo. Numa réplica publicada pelo *Jornal do Comércio* em 6 de junho de 1921, o autor de *Pauliceia Desvairada* rechaçou a tentativa do amigo Oswald de Andrade de enquadrá-lo no futurismo ou na “estrebaria mal-cheirosa de qualquer escola”. A resposta de Mário de Andrade apresentava argumentos teóricos respeitáveis, mas também evidenciava a preocupação de minimizar o impacto negativo causado pelo artigo anterior. Mário de Andrade reafirmava aos leitores seu catolicismo praticante, amainava as supostas ousadias poéticas do livro e declarava que não tinha “nenhuma intenção” de publicá-lo. Em tréplica, Oswald de Andrade voltou a confirmar os elogios a *Pauliceia Desvairada*, que insistiu em chamar de futurista, e disse que Mário de Andrade exagerava, em sua declaração, em seu passadismo.

Os organizadores de *Klaxon*, conforme se observará adiante na análise de suas colaborações, reconheceram a importância da estética futurista, mas restringiram sua aceitação a poucas linhas do programa de Marinetti. Afinal, declaravam em tom agudo, que *Klaxon* não era futurista, pois “*Klaxon* é klaxista”.⁴² O novo epíteto, forjado por Mário de Andrade, pretendia não somente caracterizar a postura ideológica da revista, mas também reafirmar seu propósito inaugural: provocar ruídos estridentes na cultura nacional à maneira das buzinas automotivas nas ruas de São Paulo. Como ressaltava Menotti Del Picchia, ser “klaxista” implicava, nesse sentido, provocar estrondos pelas “avenidas ruidosas da Arte Nova” e despertar “sustos e correrias” na estrutura elitista que se perpetuava nas artes e na sociedade. Sabe-se que uma das preocupações do movimento modernista consistia justamente em afirmar a identidade brasileira na sua produção cultural, por isso, admitir a proximidade com as vanguardas europeias, em 1922, representava uma ameaça à tentativa de atualização da expressão artística nacional. Diante disso, em *Klaxon*, parece se revelar o surgimento de uma mentalidade seletiva e crítica das ideias provenientes de outras nacionalidades que, somente na *Revista de Antropofagia*, alcançará níveis mais profundos de esclarecimento. Em uma das críticas que figuram no terceiro número de *Klaxon* – artigo que voltaremos a enfatizar no desenvolvimento deste

⁴² ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, nº 1, maio 1922, p. 1.

estudo – notamos, por exemplo, que Mário de Andrade procura discernir a postura dos klaxistas daquela assumida pelos futuristas, gesto que parece representar não apenas uma atitude estética, mas também uma postura ideológica de recusa a determinadas ideias sociais propostas por Marinetti.

Nas páginas de *Klaxon*, Mário de Andrade repudia vários pontos que integram o documento italiano como: o incentivo ao militarismo, à guerra e ao desprezo à mulher. Não é à toa que atrizes e importantes figuras femininas do cenário musical são destacadas nas páginas da revista em tom de orgulho e alegria negando a ideologia futurista de destruição.⁴³ O repúdio ao manifesto assinado por Fillippo Marinetti, que será declarado em diversos momentos na curta trajetória de *Klaxon*, estende-se, portanto, à arte e à vida. O intuito do grupo de *Klaxon* – liderado, de acordo com Mário da Silva Brito,⁴⁴ por Mário de Andrade – era, pois, caminhar simultaneamente, seguir o ritmo do relógio universal e romper com as hierarquias mantidas pela literatura europeia. Por isso, proferia ataques a tudo que representasse ideia de servidão e proclamava-se portador de um espírito internacionalista; atitude inicial da revista, que pode ser entendida como uma aspiração de compartilhar os sentimentos do mundo.

Internacionalista como pretendia se definir, *Klaxon* abrigava colaboradores estrangeiros criando um intercâmbio de ideias e informações⁴⁵ – ora registradas em suas páginas, ora implícitas nas entrelinhas – e, dessa forma, estendia o apelido de klaxista a membros com quem nossos representantes sequer estabeleceram contatos pessoais.⁴⁶ Em

⁴³ Importante salientar, a fim de evitarmos incompreensões e contradições que, em nossa pesquisa, recorreremos à ideia de “ideologia” a partir da rubrica sociológica, por meio da extensão de sentido. Sabe-se que, na literatura, o termo “ideologia” abrange vasta dimensão de significados, podendo representar desde a ciência proposta pelo filósofo francês Destutt de Tracy (1754-1836), que atribui a origem das ideias humanas às percepções sensoriais do mundo externo; ao significado mais conhecido do ponto de vista marxista, que a define como a totalidade das formas de consciência social; o que abrange o sistema de ideias que legitima o poder econômico da classe dominante (ideologia burguesa) e o que expressa os interesses revolucionários da classe dominada (ideologia proletária ou socialista). Entenda-se, pois, que aqui utilizamos o vocábulo em seu sentido mais amplo para caracterizar o pensamento de um grupo porta-voz de uma revolução das letras, que pretende modificar a realidade, ou seja, como sistema de ideias sustentadas por um grupo social que reflete, racionaliza e defende os próprios interesses e interfere por meio de críticas a instituições, sejam estas morais, religiosas, políticas ou econômicas.

⁴⁴ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 6.

⁴⁵ Destaca-se, nesse sentido, a tese de doutorado de Lílian Escorel, em que se verifica a influência da revista francesa *L’Esprit Nouveau* na formação das ideias estéticas e poéticas de Mário de Andrade. Há, no entanto, intercâmbio muito mais largo que o da revista enfocada pela pesquisadora, perceptível em uma rápida visita aos exemplares do primeiro periódico modernista.

⁴⁶ Findada sua veiculação, no entanto, verifica-se que em *Klaxon* houve um estreitamento das relações entre os participantes mais ligados à elaboração da revista que viria a provocar insulamentos, conforme dirá Mário de Andrade, em carta de 23 de agosto de 1925, a Carlos Drummond de Andrade, ao parabenizá-lo pela publicação de *A Revista*, em Minas Gerais: “Vocês não podem e nem Rio e S. Paulo podem fazer uma revista

suas publicações, demonstra respeito pelo idioma original dos colaboradores italianos, espanhóis e franceses, mas também se preocupa em traduzir textos escritos por poetas brasileiros para línguas estrangeiras, instituindo, nos limites do mensário, um elo solidário entre culturas diferentes, em meio a um contexto ainda marcado pela guerra. Ao publicar em línguas estrangeiras, a revista parece querer afirmar, ainda, a atualidade dos escritores modernistas que seguiam o ritmo da modernidade e estavam a par dos europeus, engajados no projeto de renovação; mas também fomentava a evolução intelectual do público leitor brasileiro que deveria, conforme exigiam, esforçar-se para compreender os textos de *Klaxon*.

Além disso, dessa atitude, emerge a necessidade de afirmação do produto brasileiro frente ao europeu que, durante séculos, manteve-se confinado na relação de poder entre metrópole e colônia, na qual a posição de menor prestígio fora sempre ocupada pelo Brasil. Como afirmaria Mário de Andrade, tratava-se de evidenciar o ritmo novo de uma literatura que não mais seguia os passos dados pela França, mas caminhava a seu lado. Observa-se, nesse sentido, determinada ênfase nos nomes internacionais, talvez com a intenção de valorizar o grupo que contava com o apoio de autores estrangeiros já conhecidos.⁴⁷ Em razão da visita do escritor português Antonio Ferro ao solo brasileiro, a título de exemplificação, Mário de Andrade dispara em tom elogioso: “Antonio Ferro, nas luzes de um *Hall* é serenata de Portugal. É belo. Ao meio dia, é possante e agressivo, trepidante como um *Klaxon*”.⁴⁸ Força, vigor e agressividade surgem como características relacionadas à figura de seu colaborador internacional, correspondendo conseqüentemente ao perfil do periódico, nessa única referência literal à palavra que intitula a revista, um dos símbolos da vida moderna.

Assinados por Mário de Andrade, figuram em *Klaxon* artigos, poesias, resenhas de livros, críticas cinematográficas e estudos sobre música. Ao nos atentarmos às contribuições do artista, torna-se evidente o jogo dialético entre a tradição e a modernidade, pois nos deparamos tanto com escritos permeados de influências das

moderna às direitas sem ficar igrejinha como *Klaxon*. E isso é contraproducente, Carlos.”. (ANDRADE, 1982, p. 46).

⁴⁷ Cabe aqui destacar, também, a participação de Graça Aranha como um dos patronos dos jovens klaxistas a quem, inclusive, dedicariam o último número da revista. Sabe-se que tanto a capa quanto o título do mensário não agradaram ao gosto tradicional, tornando representativa a presença do autor de *Canaã* no projeto de consolidação das ideias modernas do grupo. Eram os próprios membros que arcavam, em parte ou totalmente, com as despesas e a presença de escritores conhecidos do público constituía importante reforço financeiro e dava maior visibilidade à empreitada.

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 5, set. 1922, p. 16.

vanguardas europeias, quanto com fragmentos nos quais se revelam resquícios de estéticas finiseculares, criticadas pelos próprios redatores. A leitura atenta desses escritos, nesse sentido, torna-se necessária, pois conforme Alfredo Bosi assinala, as ideias lançadas nos textos que *Klaxon* veicula produzirão, decorridos alguns anos, frutos como *Macunaíma*. Por esse motivo, neste primeiro momento, é válido lançar um olhar acurado sobre o artigo de fundo estampado no número inicial de *Klaxon*, no qual se procurava definir o papel da revista e suas intenções, a partir de uma linguagem fragmentária e impetuosa, cujo conteúdo lembra a tônica dos manifestos vanguardistas.

O “Manifesto” de *Klaxon*: Mário de Andrade e a intelectualidade coletiva

A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. [...] Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON.

“A Redação”

Composto por quatro fragmentos: “Significação”, “Estética”, “Cartaz” e “Problema”; o editorial é digno de atenção não somente porque inaugura as atividades da revista, mas por se configurar como parâmetro para a análise de todo o conteúdo do mensário. Conforme avalia Cecília de Lara, as ideias iniciais lançadas no artigo são reveladoras das intenções que servem de ponto de partida para a realização do periódico. No entanto, novos rumos se abrem em prol do acolhimento de tudo o que pudesse servir de subsídio para a renovação. As posições declaradas no texto inaugural, mais de uma vez serão retomadas, desenvolvidas, confirmadas, quase sempre em notas esparsas que visam diretamente à defesa diante dos ataques de críticos ou jornalistas que não concordavam com as ideias dos “klaxistas”.⁴⁹

⁴⁹ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

É de Mário de Andrade a autoria do editorial da revista⁵⁰, mesmo sendo assinado pela “Redação”, conforme revelam as fichas registradas pelo polímata e reunidas em seu Fichário Analítico arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. A estratégia de Mário de Andrade de atribuir o nascimento de *Klaxon* ao grupo é relevante, já nesse momento inicial, porque corrobora o ideal de sociabilidade intelectual entre os modernistas que o escritor defenderá em suas incursões nos demais periódicos modernistas lançados na década de 1920. Elaborado, portanto, como trabalho coletivo, em suas linhas, o grupo indicava que não se pretendia mais com retórica passadista definir a modernidade. Nessa objetividade de *Klaxon*, os fundamentos se definem desde cedo: a procura pelo presente, pelo atual; a correlação entre nacional e internacional; o mote lírico visto como seu propulsor; a valorização do progresso e das contribuições científicas da psicologia experimental sem renegar o passado; o reconhecimento do cinema como a criação artística mais representativa da época e, acima de tudo, a autonomia das ideias do grupo do mensário de arte moderna em relação ao futurismo e demais vanguardas.

A revista queria tratar especificamente de arte evitando receitas ou soluções. Indicava, sobretudo, uma procura, pois era regida pelo impulso construtivo. Em outros termos, seu “problema” era o de construir o presente artístico apoiando-se no horizonte da “alegria” a fim de se esquivar de uma “tradição de lágrimas artísticas”, criticada por Mário de Andrade inicialmente na revista e retomada constantemente em sua obra. No editorial, logo no primeiro parágrafo, intitulado “Significação”, Mário de Andrade define as linhas do projeto e esclarece o lugar do periódico no contexto mais amplo da luta modernista. No fragmento, destaca as ideias de reflexão, esclarecimento e construção como suas bases, além de considerar criticamente a Semana com seu significado e seus desacertos, que tornam premente a criação do órgão coletivo de debate.

Significação⁵¹

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “Jornal do Comércio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias

⁵⁰ Tatiana Longo Figueiredo em “Entre fichas e livros: trajetos da criação de MÁRIO DE ANDRADE” flagrou, no Fichário Analítico organizado por Mário de Andrade, a indicação de autoria do artigo de fundo de *Klaxon* (ficha número 3739).

⁵¹ Os trechos transcritos neste momento foram extraídos de exemplares fac-similares e atualizados de acordo com as regras atuais da ortografia da Língua Portuguesa. A adequação ao modelo vigente do idioma segue a recomendação do próprio Mário de Andrade, cujo projeto literário prezava pela atualidade.

inadmissíveis. É preciso refletir: É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON.⁵²

Em *Klaxon*, Mário de Andrade se lança à procura do significado da luta até ali desenvolvida e, logo na abertura do periódico, a ironia se instaura como mecanismo de análise. Ao reavaliar em poucas linhas os erros e a importância da Semana de Arte Moderna, o trecho denota o amadurecimento do grupo já empenhado em iniciar o processo de correção de um movimento que ainda se firmava, mas que já conseguia vislumbrar suas dificuldades iniciais. Encarando a Semana de 1922 como paródia do “Conselho Internacional de Versalhes”, Mário de Andrade critica a si mesmo e aos parceiros de maneira dialética: ainda que o evento seja ridicularizado ao se admitirem seus frutos verdes, os erros e ideias inadmissíveis proclamados em voz alta, o intelectual anuncia também novas propostas de reparação. Neste parágrafo inicial, ilumina-se também a tentativa de afirmação da estética de *Klaxon* que acaba por ilustrar a atmosfera de “rebeldia e sementeira” – na definição de Maria Augusta Fonseca – que pesará sobre os primeiros anos da luta declaradamente modernista. Ao afirmar que “KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON”, a face irônica constantemente associada pela crítica como característica notável da chamada fase heroica do modernismo insinua-se prontamente.

Do trecho seguinte, intitulado “Estética”, o desejo de fixar a imagem de uma revista consciente dos elementos sociais, não apenas ligados à Literatura, se eleva. Natureza, progresso, ciência, humanidade, as inovações tecnológicas trazidas pela modernidade: Mário de Andrade manifesta a intenção evidente de *Klaxon* de não ser exclusivista em seus assuntos, abrindo espaço para a discussão de outras esferas. Os klaxistas pretendem representar uma revista preocupada com o presente e manifestam suas opiniões, até mesmo sobre o campo político e econômico, ao julgarem como dispendiosa a reconstrução do campanário de São Marcos, finalizada em 1912, diante da existência de necessidades contemporâneas mais urgentes.

⁵² ANDRADE, Mário de. KLAXON, n. 1, maio 1922, p. 1.

Estética

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o motor lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. O *campanile* de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científicas à arte: leis sobretudo baseadas nos progressos da psicologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridade (*sic*) pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escritores já mortos.

KLAXON não é futurista. KLAXON é klaxista.⁵³

Interessante assinalar, no segundo trecho do editorial, os argumentos de Mário de Andrade que justificam a libertação da arte a partir de uma postura desprovida de preconceitos artísticos: empenhado em atribuir ao movimento um caráter de seriedade e compromisso, afastando assim a aura de imprudência e anarquia legada pela Semana, Mário de Andrade ressalta que o que anseia para a arte é uma independência amparada pelas leis científicas e pelo exercício da observação. As referências ao cinema e ao laboratório reforçam a importância dos avanços técnico-científicos para a sociedade brasileira da época, que almejava à rápida modernização a fim de alcançar as sociedades que já haviam se desenvolvido. A utilização do termo “laboratório”, vinculado ao campo da arte, parece ainda enfatizar a validade da pesquisa e da experimentação, também no âmbito artístico. Essa valorização, além de evidenciar a proximidade de *Klaxon* com a estética futurista, celebra a agilidade, a velocidade e a máquina; denota a presença de uma

⁵³ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n. 1, maio 1922, p. 1-2.

ideologia cuja proposta é refletir, racionalizar e defender os interesses e compromissos da nação, já que os avanços científicos eram importantes e anunciavam a sociedade que estava por vir ou que, no caso de São Paulo, estava em processo de formação. Conforme se depreende da leitura do artigo principal, das vanguardas europeias, a única a que Mário de Andrade se refere diretamente é a futurista, quando declara que “*Klaxon* não é futurista. *Klaxon* é klaxista”. O futurismo é negado, conforme mencionamos há pouco, pois traduzia uma visão distanciada do presente, preocupada em alcançar o futuro, época idealizada, enquanto o que mensário de arte moderna desejava era se tornar porta-voz do que existia efetivamente e das modificações na arte e na mente do século XX.

Dentre os textos que adiante serão veiculados pelo mensário, destacam-se duas colaborações de Mário de Andrade localizadas no terceiro e sétimo número de *Klaxon*, publicados em julho e novembro de 1922, que dialogam intimamente com as ideias do artigo de abertura no que concerne à modernidade e às opiniões do grupo sobre a etiqueta futurista. Na primeira ocasião, um artigo anônimo publicado no periódico carioca *O Mundo Literário* acusara *Klaxon* de “passadista, conservador, reacionário”.⁵⁴ As críticas contundentes elevaram-se, ultrapassando a esfera das ofensas superficiais, e colidiram precisamente sobre o texto inaugural, acusando Mário de Andrade e os companheiros de plágio e incoerência. Na visão do articulista, os quatro parágrafos do editorial de *Klaxon* escritos por Mário de Andrade representariam mera repetição, contudo mais sintética, do manifesto futurista de Marinetti, e aglutinariam ainda reminiscências de Richepin e Dickens. No ensejo, aproveitava para questionar as colaborações estrangeiras abrigadas pela “buzina literária”, como as de Boudouin, em quem haveria influências de Samain; e as assinadas por Brecheret, marcadas pela influência fenícia. Parafraseando a afirmação do manifesto, ironicamente dispara que “*Klaxon* não é klaxista, mas classicista”.⁵⁵

Veemente, a resposta de Mário de Andrade, em 15 de julho de 1922, ultrapassa a simples refutação da crítica anônima, transformando-se em verdadeiro programa de ação. Em réplica às acusações de que a revista seria conservadora e reacionária, o escritor recorre à crítica de cinema para atestar sua modernidade. Vale lembrar que, no contexto de 1922, a crítica especializada sobre a arte cinematográfica ainda era novidade – como discutiremos logo mais, na próxima seção deste capítulo – e, na imprensa nacional, o que se publicava a respeito da sétima arte restringia-se a notícias sobre as celebridades e

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 10.

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 10.

curiosidades sobre a indústria. Em defesa das ideias assinadas pela redação de *Klaxon*, Mário de Andrade desafia o adversário a publicar integralmente o “Manifesto Futurista”, a fim de reavivar a memória do público e alega que, caso não o faça, será covarde por não conceder a *Klaxon* as armas que reclama para se defender. Na intenção de esclarecer a postura adotada pelo grupo modernista, Mário de Andrade assevera que somente dois parágrafos do “Manifesto Futurista”, dentre os onze que o compunham, eram aceitos em sua totalidade pela redação de *Klaxon*. Rejeita explicitamente o programa de Marinetti que incita às ideias de rebelião; amor ao perigo e incentivo à luta como fontes de beleza; e concorda apenas com o quinto e sexto parágrafos que dizem respeito, respectivamente, ao desejo de representar o homem moderno como um elemento influente na configuração do mundo e à atitude assumida pelo poeta, que deveria se arriscar intensamente.

Opondo-se às ideias de Marinetti, Mário de Andrade não endossa o militarismo nem a guerra; muito menos prega a destruição de museus e bibliotecas, uma vez que respeita o passado, do qual se sente devedor. Ideologicamente, confessa a posição espiritualista e católica dos homens de *Klaxon*, contrapondo-se a posições materialistas. Partindo sempre de suas convicções, deixa clara sua atitude de respeito que já em 1922 se revela ao público: “E se em outras coisas aceitamos o Manifesto Futurista, não é para segui-lo, mas por compreender o espírito de modernidade universal”.⁵⁶ Em julho de 1922, poucos dias após a publicação da resposta aos que acusavam o grupo de *Klaxon* de copiar integralmente o “Manifesto Futurista”, Mário de Andrade publica, com economias próprias, *Pauliceia Desvairada*. Considerado marco do modernismo, no prefácio que antecede os poemas, Mário de Andrade ressalta:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam as minhas ideias (**que nem são minhas**): discutiram minhas intenções.⁵⁷ Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como o *Indiferente* de Watteau.⁵⁸

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n. 3, jul. 1922, p. 10.

⁵⁷ O grifo é nosso.

⁵⁸ ANDRADE, Mário. “Prefácio Interessantíssimo”. In: *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 62.

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade reconhece que de seus textos recentes possam se desprender resquícios do que os “klaxistas” chamarão de “passadismo”. Contudo, procura se justificar mantendo a postura de reconhecimento frente às conquistas do passado, afirmada em *Klaxon*. De acordo com Mário de Andrade, “ninguém pode se libertar de uma vez das teorias-avós que bebeu”;⁵⁹ por isso, adverte que seria hipocrisia de sua parte tentar representar a orientação moderna que ainda não compreendia bem. Essa rejeição, conforme se deduz, transborda as instâncias literárias e afirma um conjunto de convicções filosóficas, sociais, políticas e individuais de Mário de Andrade. Em nome de *Klaxon*, os colaboradores envolvem-se prontamente na refutação das críticas, respondendo com veemência e paixão a incompreensão e o desconhecimento alheios; sem, contudo, deixar de apresentar os argumentos que levarão o público e a crítica a maior compreensão do Movimento e das produções da revista.

Em artigo estampado no sétimo número da revista, destaca-se exemplo vivo desse empenho: novamente assinado por Mário de Andrade, o texto que seguindo o protocolo da revista deveria aparecer na segunda parte de *Klaxon* é transportado para as páginas iniciais, revelando talvez a urgência de se revidarem os recentes ataques. Para se dirigir aos críticos do mensário, Mário de Andrade cria a expressão “farauto” e, nesta ocasião, sua linguagem campeia pelo terreno do profundo sarcasmo em defesa dos ideais estéticos e ideológicos do grupo: “O chicote de meu sarcasmo agiliza os vossos músculos enferrujados, assim como dirijo vosso andar com as rédeas de minha ironia!”.⁶⁰ Impetuosamente ordena: “senti como o ferro em brasa de minha blague caustica vossos focinhos róseos de macróbios! Pinoteai! Não me derribareis nunca de meu carro triunfal! Sou Baco!”.⁶¹ No encerramento, agressivo, afirma compreender os adversários como meros objetos, cuja função não passaria de proclamar, enquanto arautos, a glória e o valor dos klaxistas.

Klaxon cogitava principalmente de arte, mas numa intenção ousada, queria representar a vida, a época de 1920 e seus problemas. Se em relação às suas posições estéticas, Mário de Andrade insiste em garantir o distanciamento do mensário de correntes ou tendências artísticas delimitadas, proclama abertamente no texto de abertura sua aspiração pelo que existe de atualidade em termos de vida e declara sua intenção de abarcar todos os campos da cultura. Mário de Andrade busca suas linhas na realidade,

⁵⁹ ANDRADE, Mário. “Prefácio Interessantíssimo”. In: *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 62.

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

proclama *Klaxon* “internacionalista” porque nela não se ignora a existência da humanidade que a circunda e não se fecha a nacionalismos estreitos. Rubens Borba de Moraes lembra, inclusive, que grande parte da população brasileira em 1922 não era formada pela burguesia, mas composta por coronéis e bacharéis patrioteiros, que se ufanavam do país como “crianças que admiram o papai”.⁶² Destaca que, em *Klaxon*, ao lado de Mário de Andrade, os escritores faziam piadas sobre essa mentalidade justamente porque eram internacionalistas no sentido de querer acertar o passo na marcha das ideias e das realizações internacionais.⁶³

No editorial, a afirmação de que “*Klaxon* sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista”, visava à realização do projeto de fazer do mensário um órgão indiferente aos limites geográficos nacionais. Buscando romper com a ideologia dominante, pretendia promover a mudança no cenário estético dos periódicos brasileiros, nos quais colaborações recebidas de autores estrangeiros eram impreterivelmente traduzidas para o português e então eram apresentadas ao público local. É válido lembrar que o mensário defendia uma posição ligada à humanidade, expressão ampla da vida e da convivência e não apenas ao Brasil. O que não impedia, como exposto no texto de abertura: “que, pela integridade da pátria, *Klaxon* morra e seus membros morram”.⁶⁴ A abertura para contribuições de outras nações, publicadas na língua original de seus autores, portanto, não pretendia afirmar uma “anti-nacionalidade” dos membros, mas como lembra Mário da Silva Brito,⁶⁵ esclarecer o pensamento do grupo evitando serem confundidos com os patrioteiros, fazedores de discursos grandiloquentes, em geral isolacionistas, pessoas defensoras de um Brasil autossuficiente, alheio às ideias de fora, “gente de espírito pequeno” e estereotipado contra o estrangeiro, que enxergava suas posições sociais, no comando da sociedade, postas em perigo pela ascensão do imigrante.⁶⁶

⁶² MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev.1970, s. p.

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n.1, maio 1922, p. 1-3.

⁶⁵ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 6.

⁶⁶ A título de ilustração, vale indicar a colaboração enviada pelo escritor belga Roger Avermaete – “Le Tendances Actuelles de La Peinture”, estampada no primeiro número da revista – da qual Mário de Andrade parece incorporar ideias aplicáveis à literatura. No ensaio, Avermaete problematiza a figura do artista e do crítico. Em sua visão, ao artista caberia a escolha válida por uma só tendência, aderindo-se a uma linha, enquanto que, para o crítico, a posição deveria ser eclética e não sectária. A declaração de Avermaete confirma a opinião geral de *Klaxon*, segundo a qual a modernidade era a tendência coerente a se seguir e servia, inclusive, como critério para o julgamento dos bons artistas, independente do campo em que estivessem inseridos. Publicado em *Klaxon* na língua francesa, o ensaio finaliza-se com a afirmação de que não é possível acreditar na virtude dos nomes das teorias em voga, pois não é com teoria que se faz arte; a

Ainda no fragmento intitulado “Estética”, ensaia-se a construção de um conceito de arte que questiona a ideia de simples representação, cópia do real, e se define como “transformadora e mesmo deformadora da natureza”.⁶⁷ Em *Klaxon*, Mário de Andrade critica a concepção de arte como extensão da vida, síntese mimética da fauna e da flora, promovendo uma ruptura com a maneira de se pensar a arte legada pelos modelos europeus, o que implica diretamente em uma conscientização nos planos da expressão artística e do conhecimento político, no modo de enxergar e de compreender o mundo. Procura tornar claro que não renega o passado e que respeita a lição por ele oferecida, mas alerta que caminha para frente, aceitando o progresso. Dos campos da ciência e tecnologia, representadas respectivamente pela psicologia experimental e pelo cinema, procura extrair leis e lições que pudessem ser aplicadas à arte, pois em *Klaxon* os considera representativos do novo século. Segundo Cecília de Lara, a revista delineia uma posição bastante ligada à realidade, ao humano, mantendo, porém, autonomia.⁶⁸ Ao identificar-se com 1920, Mário de Andrade elege o riso e a alegria como elementos essenciais do projeto de literatura que pretende se firmar, alterando o lugar de destaque outrora ocupado pelas lágrimas e declarando seu posicionamento contrário ao envolvimento sentimental de fundo romântico, que será a tônica de suas críticas à música e à literatura.

Klaxon opera, desse modo, como uma espécie de cartaz responsável por chamar a atenção do público: era um meio de comunicação visual inovador em sua configuração, procurava se dirigir a todos (embora não o conseguisse, porque era pouco lida), recorria a desenhos curiosos, cores e palavras vibrantes para convencer, surpreender, informar, orientar e sugerir. “Cartaz” é, também, o título da terceira parte do editorial. Fato coerente, pois o fragmento funciona como anúncio das dimensões reais da publicação e celebra a conquista do novo espaço de difusão dos ideais estéticos e ideológicos do grupo. Vale a pena lembrar, como afirma Rubens Borba de Moraes, que antes do surgimento da revista nada ficou registrado do resultado das acaloradas discussões, das impressões de leituras que os influenciaram, dos princípios que aceitavam e das atitudes que culminariam na

teoria resultaria da arte. Dessa forma, era preciso criar a nova arte para haver novas teorias. Essas contribuições variadas, aglutinadas por *Klaxon*, traduzem uma curiosidade enorme do grupo empenhado no exercício de uma linha de arte e pensamento que destoava do que se praticava no país em relação a tudo o que dissesse respeito à arte e principalmente à vida moderna. Aspiravam à exportação da imagem de um Brasil novo e atualizado, afinado com as diversas conquistas obtidas nos mais variados planos, nos países desenvolvidos.

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n.1, maio 1922, p. 2.

⁶⁸ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

Semana de Arte Moderna, pois se pretendessem expor ao público seus pensamentos e comunicar-lhe sua ideologia, não dispunham de meios para fazê-los, pois nenhum jornal ou revista aceitaria imprimir as opiniões dos jovens artistas. Nesse terceiro parágrafo de “Klaxon”, encontramos uma apresentação clara e sucinta do que pretendia a revista de modo geral. No fragmento, Mário de Andrade expõe as verdadeiras intenções do mensário:

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escritores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assinarem.⁶⁹

Sobre os pilares da união, Mário de Andrade almejava construir, a partir da “adorada *Klaxon*”, uma nova realidade: sólida, higiênica, erguida sobre estruturas duradouras que não ruiriam como o campanário de São Marcos. O tom profético com o qual Mário de Andrade anuncia a força da revista torna-se evidente na apropriação do texto bíblico:⁷⁰ “KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá”,⁷¹ a fim de servir como a anunciação de uma revista que pretende impulsionar os novos tempos da literatura brasileira. Palavras metamorfoseiam-se em materiais brutos com as quais os modernistas-engenheiros se empenharão para construir essa realidade. Não há espaço, na era do jazz-band, para contratempos que atrasem o progresso, por isso Mário de Andrade ressalta que os escritores klaxistas se preocuparão apenas com as ideias que assinarem. A influência do renegado futurismo é notável quando Mário de Andrade declara que “aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado”, no qual se nota o culto à modernização e ao desenvolvimento urbano, encontrado no “Manifesto Futurista” de Marinetti, mas que aqui encontra sentido diante da promissora cidade de São Paulo.

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n. 1, maio 1922, p. 3.

⁷⁰ Na Bíblia, nos Evangelhos de Mateus e Lucas, encontramos respectivamente: “Pedi, e dar-se-vos-á; buscai, e encontrareis; batei, e abrir-se-vos-á.”, em Mateus, 7:7; e “E eu vos digo a vós: Pedi, e dar-se-vos-á; buscai, e achareis; batei, e abrir-se-vos-á. Porque qualquer que pede recebe; e quem busca acha; e a quem bate abrir-se-lhe-á.” em Lucas 11: 9,10. (BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. rd. rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969).

⁷¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 3.

Do passado, verdadeiro “Problema”, maculado por uma “literatura preguiçosa” finalmente despertada pelo estrondo dos fogos de artifício da Primeira Guerra Mundial, Mário de Andrade admite somente a influência de mestres como Dante, Shakespeare e Cervantes que não se deixaram afetar sentimentalmente e que, pelo uso da farsa e do burlesco, construíram obras nas quais o advento da alegria pode ser sentido. Seguindo essa nova ideologia, proclama o riso, a sinceridade e a construção diante de uma nova era em que os artistas, metaforicamente, necessitam ter as glândulas lacrimais extirpadas:

Problema

Século 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON.⁷²

Os parceiros de *Klaxon*, de acordo com Mário da Silva Brito, estavam marcados pela Primeira Guerra Mundial que findara há pouco, definida de maneira irreverente como “fogo de artifício internacional de 1914”⁷³ por Mário de Andrade. No periódico, o crítico insiste que a guerra deveria ser entendida como o passado e ressalta que a revista pretendia “representar a época de 1920 em diante”, exalando um clima de esperança em um futuro próspero. É válido destacar que, em 1921, véspera do surgimento de *Klaxon*, Mário de Andrade havia publicado pelas páginas do *Jornal do Comércio* a série de artigos “Os Mestres do Passado”. Nessas colaborações, estampadas no jornal que *Klaxon* menciona em sua abertura, Mário de Andrade lançava seu olhar crítico sobre os autores parnasianos, posicionava-se como modernista e provocava os expoentes dessa corrente estética que, em sua maioria, consistiam em membros da elite paulista ocupantes de cargos políticos. Como analisa Fabiane Rodrigues Stefano, a alegria era uma forma de protesto diante de uma sociedade amarga e carrancuda, da qual a arte lacrimosa dos parnasianos era maior expressão.⁷⁴ O poema-piada, forma literária que Mário de Andrade criticaria alguns anos

⁷² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n.1, maio 1922, p. 3.

⁷³ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 6.

⁷⁴ STEFANO, Fabiane Rodrigues. *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*. 113f. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

depois, se sobressai neste momento como arma empenhada nesse “alegre combate”, no dizer de Mário da Silva Brito, à comportada poesia: “a alegria era a seiva do sarcasmo, da irreverência, do humor, que fazem aparecer o poema-piada, dessacralizador da poesia hierática ou chorosa, poema irritante que agora eclode para o espanto dos arraiais da literatura bem-comportada”.⁷⁵

Nas palavras finais do editorial da revista, Mário de Andrade pincela um rápido panorama histórico dos últimos anos de desenvolvimento artístico-literário, desenhando-o a partir de frases breves e diretas, que parecem relembrar a métrica cubista. Importante ressaltar que essa forma de escrita fragmentária pode ser verificada não apenas na construção do artigo de abertura, mas de maneira geral em todos as colaborações que permeiam *Klaxon*, inclusive, em seus textos imagéticos, pois o aspecto visual do periódico, cubista a começar pela capa, refletia o mesmo caráter polêmico e corroborava a luta pela atualização estética da literatura brasileira. Em seu curto tempo de vida, *Klaxon* reservou também algumas de suas poucas páginas para a veiculação de propagandas de livros, campanhas publicitárias e anúncios irônicos. Partindo da natureza essencialmente comercial da propaganda, esses textos, no entanto, ultrapassam o caráter publicitário e a finalidade do lucro e corroboram o projeto estético modernista que vai se delineando na revista, pois iluminam as preocupações da redação com a originalidade, a criatividade e a atualidade. Os anúncios estampados no mensário, dando continuidade à tradição irônica flagrante nas propagandas estampadas no *O Pirralho* (1911), constituem, segundo Mário da Silva Brito, não apenas exemplares raros do começo da arte publicitária no Brasil, mas também uma tentativa de elaboração de uma publicidade autenticamente nossa, no caso coerente com a linha nervosa de exaltação modernista da revista.⁷⁶

Dentre os exemplares publicados em *Klaxon*, saltam à vista as peças que figuram em seus números de encerramento, porque assim como os textos críticos de Mário de Andrade, fermentam a discussão e o ataque ao modo de pensar e criar literatura apreciados pela Academia e seus representantes. Recorrendo à estrutura da propaganda, esses anúncios remetem a um contexto histórico e social em que o sistema capitalista já se mostrava em processo de consolidação no país. Em referência, talvez, à importância atribuída às questões econômicas no cenário da época, *Klaxon* alude à existência de uma suposta fábrica internacional de “sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas”, composições

⁷⁵ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 10.

⁷⁶ BRITO, Mário da Silva. *Op. cit.*, p. 3.

entendidas como refinadas e muito apreciadas pelos cultores da língua pura da época. Nas páginas do sétimo número da revista, o empreendimento vai além e revela sua oferta de ideias, cores e tamanhos diversos, todos tabelados segundo o grau de dificuldade e apreciação. Vejamos:

PANTHOSOPHO, PATEROMNIUM & Cia.

Grande Fabrica Internacional

DE

SONETOS, MADRIGAES, BALLADAS E QUADRINHAS

TRABALHO BEM ACABADO. GARANTIDO POR CINCO
LEITURAS. RAPIDEZ E DISCREÇÃO.

**FORNECEM-SE IDÉAS DE TODOS OS PREÇOS, CÔRES
E TAMANHOS**

Tabella Geral

Quadrinhas, desde \$200 a	1\$000
Balladas, desde 1\$300 a	5\$000
Madrigaes, epitaphios, acrosticos, etc. a preço de occasião.	
Sonetos simples	1\$200
Idem com rimas ricas	1\$500
Idem com consoante de apoio	2\$100
Idem com chaves de ouro	3\$000

MAJORATION PROVISIOIRE, 20 0/0

Para mais informações e detalhes peçam as nossas amostras e o nosso
ultimo catalogo.

AGENTE PARA TODO O PAIZ: **KLAXON**

Aviso á Praça

Pantosopho, Pateromnium & Cia., proprietarios da Grande Fabrica Internacional de Sonetos, Madrigaes, Balladas e Quadrinhas, communicam que, em virtude do grande movimento de suas oficinas nestes ultimos tempos, e, para attender a innumerados pedidos de freguezes, resolveram montar, na cidade de São Paulo, um **LABORATORIO DE ANALYSES CHIMICOS GRAMMATICAES** além de um moderno **GABINETE DE INVESTIGAÇÕES E CAPTURAS LITERARIAS**.

Confeccionam-se, com perfeição, mofinas, ver-rinas, diatribes, catilinarias e pamphletos.

Trabalho garantido e sério. Aceitam-se en-commendas para serem executadas em 12 ou 24 horas. Promette-se discreção.

FIG. 02: À esquerda, anúncio estampado no sétimo número de *Klaxon*.⁷⁷ À direita, anúncio de encerramento do mensário de arte moderna, que fecha as portas deixando viva sua intenção crítica, ressaltada desde o artigo de abertura.⁷⁸

No número seguinte, com um comunicado fictício da fábrica internacional de sonetos “Panthosopo, Pateromnium & Cia”, *Klaxon* reitera que, em virtude do grande movimento de suas oficinas e da intensa procura pelos seus produtos, resolvera expandir os negócios e inaugurar, na capital paulista, um laboratório de investigações químico-gramaticais e um gabinete de investigações e capturas literárias. Ao atribuir valor material às formas literárias, o grupo de *Klaxon* sublinha o processo de desvalorização sofrido pela literatura, entendida como processo mecânico, objeto fabricado e vendido em larga escala à

⁷⁷ KLAXON: Mensário de Arte Moderna, n. 7, nov. 1922. Ed. fac-sim. São Paulo: Martins, 1972, p.18.

⁷⁸ KLAXON: Mensário de Arte Moderna, n. 8/9, dez. 1922/ jan.1923. Ed. fac-sim. São Paulo: Martins, 1972, p. 34.

freguesia. Calcando-se na ironia, a revista garante a entrega em tempo hábil de “produtos” contendo chaves de ouro, consoantes de apoio e outros procedimentos considerados típicos da métrica convencional, alvo de Mário de Andrade no editorial. À esquerda, o cartaz anuncia a prestação de um serviço discreto e garantido, reforçando a crítica ao trabalho poético entendido como mera mercadoria cujo valor na sociedade poderia ser calculado a partir de preços já estipulados. É válido destacar que parcela significativa dos principais poetas parnasianos, aclamados pelo público na época, ocupava cargos relevantes na política brasileira, pertencendo, portanto, à elite social, e a eles eram agregadas as alcunhas de “príncipes”, o que revela a noção de poder tangente à relação literatura/política.

KLAXON: **Estética e Ideologia no Modernismo de 1922**

Embora se afirme comumente que, a princípio, a posição modernista pesou para os lados da esfera esteticista, ilumina-se em *Klaxon*, resultado direto da Semana, ligeiro matiz de arte interessada em problemas sociais. Nas páginas do mensário de arte moderna e, de forma geral, nas obras que resultam da Semana de Arte Moderna, nota-se ainda que de maneira sutil um compromisso de ruptura com a literatura oficial, politicamente forte. Como destaca Antonio Candido no ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, embora os escritores de 1922 não manifestassem, a princípio, nenhum caráter revolucionário, sob o ponto de vista político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a atitude do grupo fundador de *Klaxon*, quando analisada em profundidade, “representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos”.⁷⁹ Nesse sentido, de *Klaxon* adiante os modernistas mergulharão no folclore, como verificaremos no terceiro capítulo, dedicado à *Revista de Antropofagia*, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo e no proletário, que configurarão o “veemente desrecalque” por meio do qual elementos da cultura brasileira abafados ou deformados pela ideologia tradicional e elitista, serão trazidos à cena literária e à tona da consciência artística.⁸⁰ Vale adiantar que em *Terra Roxa e Outras Terras*, jornal paulista que reunirá os remanescentes de *Klaxon*, em 1926, ao lado de Mário de Andrade, Antônio

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006, p. 171.

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

Carlos Couto de Barros denunciara o teatro e a cena nacional que ainda não conheciam: “o cangaceiro, o imigrante. O grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó.”⁸¹

O polímata e os parceiros de *Klaxon* opuseram-se não somente aos modelos retrógrados, impostos de maneira autoritária à literatura, mas também à política totalitária da época, conforme verificou João Luiz Lafetá ao investir sobre a estética e a ideologia modernista da década de 1930.⁸² Aspectos como o tratamento conferido à mulher; o culto à preciosidade vocabular que nos tornava escravos mentais de outras culturas; a necessidade de emancipação; preocupações com os aspectos psicológicos do povo brasileiro; o elogio da paz e da alegria, em detrimento de posturas violentas e de uma literatura “molhada, resfriada e tuberculosa” são amostras de que *Klaxon* procurava destacar em sua ação uma crítica de aspectos da vida, intrínsecos em todos os seus níveis. Não é à toa que uma das seções em que Mário de Andrade polímata publica textos de crítica sobre assuntos diversos intitula-se “Luzes & Refrações”: espaço de onde procura, por um lado, esclarecer o pensamento modernista até ali formulado, iluminando as qualidades dos escritores da época e de homens da sociedade e construindo as bases de seu projeto modernista; mas também refratar, como “mestre que educa”,⁸³ o que julgava impertinente aos novos tempos, rebatendo os ataques recebidos e orientando os leitores.

Nesse sentido, ao lançarem mão de uma linguagem fundamentada na ironia, na blague e no humor, conforme desponta nos cartazes analisados e no editorial escrito por Mário de Andrade, os klaxistas buscavam romper com as estéticas parnasiana e simbolista, mas também se engajavam numa luta ideológica contra a sociedade conservadora e amarga, da qual essa arte considerada passadista era sintoma. Nesse sentido, procuraram integrar e absorver produtivamente manifestações críticas contrárias à orientação política, econômica e cultural definidas pela elite dirigente. Divergiram do comportamento dessa elite ao denunciar o conjunto de contradições que permanecia censurado no discurso oficial, bem como na literatura que, ao se omitir, terminava por apoiar a Primeira República. Buscaram romper com essa literatura oficial, politicamente forte, mas periféricamente moderna, preocupada em manifestar a presença artificial da técnica e

⁸¹ COUTO DE BARROS, Antônio Carlos. “Teatro – Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, Ano I. Número 1. Quarta-feira, 20 de janeiro de 1926. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n. 1-7, 1926.

⁸² LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁸³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p. 13.

referendar o discurso do poder político e suas diretrizes. A deformação do idioma, a intenção de sistematizar a fala brasileira numa língua própria, o desejo de tornar válida a dicção nacional, assuntos que seriam destacados na produção dos escritores expoentes da chamada primeira geração modernista, como revela Mário da Silva Brito,⁸⁴ nasceram também de motivos políticos e sociais e não apenas de razões estéticas. Se a Semana teve seu início com uma atitude exclusiva de ruptura, seu valor excedeu seu objetivo, pois deixou “sulco definitivo”, como concluiu Antonio Candido, não somente nas artes, mas na política, no movimento geral das ideias, no estabelecimento das instituições culturais, que possibilitariam ao artista moderno trabalhar em seu “artefazer” as contradições da sociedade brasileira.⁸⁵

Em *Klaxon*, nota-se que o pensamento modernista sugeria mudanças de valores e de costumes, autonomia em relação aos cânones enrijecidos e retrógrados, tanto na esfera artística quanto na configuração social e política. A figura feminina, nesse sentido, representa importante elemento no surgimento e desenvolvimento da primeira revista modernista e o debate sobre a condição da mulher integra o quadro em que a vida moderna se desenvolvia, pois como avalia Wagner Rodrigues, a “cidade de São Paulo do início do século XX se tornara o cenário ideal para uma multiplicidade de movimentos sociais, entre os quais figuram o modernismo e o feminismo”.⁸⁶ Nas páginas do mensário, ainda que as discussões sobre a condição feminina no início do século não se apresentem de maneira explícita, *Klaxon* contribuiu ao reservar espaço para a divulgação de obras de artistas, fomentando novas discussões e colaborando para a inserção da figura da mulher como artista, em um período cujo pensamento dominante favorecia a perpetuação dos homens no campo das letras.

É importante mencionar que, em 1922, surge a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, contemporânea à Semana de Arte Moderna. Mário da Silva Brito revela em “O Alegre Combate de *Klaxon*” que, em relação à mulher, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e os demais membros do grupo defendiam não somente sua valorização, reagindo

⁸⁴ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

⁸⁵ Os ataques ao modo de dizer, como assinala João Luiz Lafetá, identificam-se ao ataque às maneiras de ver, ser, conhecer de uma época, pois se é na e pela linguagem que os homens externam sua visão de mundo, “justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade” (LAFETÁ, 2000, p. 20), investir contra o falar de um tempo será investir contra o modo de ser desse tempo. O que torna mecânica e artificial qualquer distinção e separação entre os aspectos dialéticos entre estética e ideologia de um movimento artístico renovador como o Modernismo.

⁸⁶ RODRIGUES, Wladimir Wagner. *Op. cit.*, p. 31.

contra o consenso geral, mas também a concebiam de forma inovadora diferindo da concepção estabelecida pelo meio social. Vale destacar a importância atribuída por Mário de Andrade a Anita Malfatti que, em 1917, tornara-se alvo de polêmica devido ao artigo assinado por Monteiro Lobato. Nos “Antecedentes da Semana de Arte Moderna”, Mário da Silva Brito sublinha que o poeta modernista associaria à pintora o papel de “estopim do modernismo”,⁸⁷ cumprindo a função de “força aglutinadora” dos jovens inconformados e rebeldes que em defesa da artista e do que sua arte representava, juntaram-se todos e realizaram a Semana de Arte Moderna de 1922. Conforme se averigua, a figura da pintora incendiou aqueles que queriam romper com a tradição acadêmica, levando à realização do evento em 1922 e, logo na sequência, ao nascimento de *Klaxon*.⁸⁸

Recordemos, também, que no artigo de abertura de *Klaxon*, discutido anteriormente, duas atrizes são mencionadas por Mário de Andrade como representantes de épocas e perfis femininos distintos, que são relacionados em seguida aos padrões estéticos e aos comportamentos de épocas divergentes. Sarah Bernhardt, atriz de teatro e cinema mudo, comparece como símbolo do Romantismo, da Torre de Marfim e do Simbolismo, índices do século XIX, época-alvo da crítica impetuosa de Mário de Andrade. Em contrapartida, a atriz Pérola White é trazida à cena acompanhada de palavras estimadas pela estética modernista: “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”, atributos caros ao século XX.⁸⁹ A representação feminina que Mário de Andrade elogia na *Revista Klaxon* parece ser, nessa perspectiva, a mesma citada por Menotti Del Picchia que, na segunda noite da Semana, exclamou fervorosamente pelos palcos e corredores do Teatro Municipal: “Morra a mulher tuberculose lírica!”. Nos termos de Menotti:

Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil ao lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noite futurista e vaiando os tremilicantes e ridículos poetaços de frases inçadas de termos raros como o porco espinho. [...] no acampamento da nossa civilização pragmatista, a mulher é colaboradora inteligente e solerte da batalha diuturna, e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont e cria o mecânico de amanhã que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros.⁹⁰

⁸⁷ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

⁸⁸ Nesse panorama de uma sociedade fechada, recorde-se que na “maluquice e imprevidência” que foi a Semana de Arte Moderna, marcaram presença a bailarina Yvonne Daumerie, as pintoras Zina Aita e Anita Malfatti, além da figura incentivadora de Olívia Guedes Penteado. A seguir, comporia o matriarcado Tarsila do Amaral, que produziria a pintura mais importante do Movimento Modernista.

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 2.

⁹⁰ PICCHIA, Menotti *apud* BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de Klaxon”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 7.

À primeira vista, o fragmento revela uma mudança na maneira de homens e mulheres se relacionarem. Contemporâneas a *Klaxon*, uma série de manifestações em prol dos direitos da mulher aconteciam, algumas lideradas por Bertha Lutz. A imagem da mulher pensante, intelectualmente ágil, alegre, esportiva, dinâmica, instruída e sintonizada com as frequências da modernidade, contrapõe-se à figura submissa ao homem, retratada na literatura romântica. A mulher é considerada pelos integrantes de *Klaxon* como companheira saudável e não mais como objeto de contemplação disponível aos deleites estéticos.⁹¹ Durante a Semana, inclusive, dirigindo-se diretamente ao público feminino, Menotti Del Picchia exclamou: “Senhoras: Chorai a morte da mulher *leitmotif* dos jeremiadas lírica!”.⁹² Se hoje essa postura pode ser considerada senso comum, vale recordar que, em 1922, ela destoava do contexto arregimentado de uma sociedade encerrada em seus padrões éticos. Logo, não somente a atitude de publicar obras de Tarsila do Amaral, Zina Aita e Anita Malfatti corroboram a ruptura ideológica com o pensamento aristocrático da época, mas também explicita caracteres de revisão, pois motivava o exercício da leitura em outros níveis e abria portas para o diálogo e interferências estrangeiras no contexto nacional.⁹³

Nesse contexto histórico em que *Klaxon* desponta não faltam, de um lado, manifestações em nome de mudanças sociais e, de outro, reações empenhadas na conservação das posições privilegiadas: o operário lutando por seus direitos e o burguês protegendo seus cofres; as investidas dos funcionários em busca de melhores regimentos e

⁹¹ Quanto aos movimentos feministas, não se encontram em *Klaxon* opiniões explícitas do grupo. Porém, o que se infere é que não se opunham a essas organizações, pois defendiam o ideal de mulher moderna, “Eva ativa”, nas palavras de Menotti Del Picchia, diante de um contexto no qual era vista pelos mais diversos setores sociais e tendências políticas como grave ameaça à ordem estabelecida, e o predomínio masculino encontrava legitimidade até no pensamento científico da época, como salienta Rodrigues (2011).

⁹² BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 7.

⁹³ Olívia Guedes Penteado, nesse momento, ilumina-se no horizonte dos klaxistas como mulher pensante, intelectual e artística, liberta dos grilhões que aprisionavam o feminino às tarefas do lar. Incentivadora do grupo, sob seu teto, Mário de Andrade e o restante da redação se reunia para avaliar a situação brasileira e as tendências de arte no mundo. “Dona Olívia”, como era chamada, apoiou o movimento modernista participando ativamente dessa articulação, inclusive, importando obras de Pablo Picasso e Léger. Seu apreço por novidades e atuação nas áreas política e social reforçavam a admiração dos jovens artistas da “nova arte”, sendo por eles carinhosamente chamada de Nossa Senhora do Brasil. Obviamente, sua proximidade com os modernistas não era apreciada pela sociedade paulistana da época, como assinala Mário da Silva Brito: “As relações de dona Olívia Guedes Penteado com os modernistas afetaram-lhe a reputação. Não entendiam os representantes da sociedade provecta como “tão digna senhora, de família tradicional” se deixava contaminar pela loucura e abria sua casa aos sabotadores da arte, da inteligência e da moral!; os mais caridosos diziam que ela já estava de miolo mole, os outros, que a vaidade lhe virara a cabeça. E começaram a circular histórias sobre as festas de dona Olívia, histórias que não se conseguia ouvir, pois só se prosseguiam depois que as crianças eram mandadas brincar lá fora” – rememora a escritora [Vera Pacheco Jordão], que a esta altura estava com doze anos confessos de idade”. (MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev. 1970, s.p.).

as guerras dos empresários contra a concorrência; a mulher quebrando as algemas da sua escravidão perpetuada por séculos; todos esses elementos são considerados fundamentais para a estética modernista, conforme Menotti Del Picchia, mas nutrem também o pensamento combativo de *Klaxon*, neste momento de efervescência e de luta sem concessões. Como recorda Rubens Borba de Moraes, um dos colaboradores de *Klaxon*, “assim que resolveram se cotizar para fundar uma revista só deles, onde pudessem dizer o que desejavam e publicar livros onde realizavam essas ideias que traziam na cabeça” teve início um processo de pregação e ação de uma nova ideologia. Em suas reminiscências, Rubens Borba afirma que, sob a liderança de Mário de Andrade (mesmo o polímata se recusando a admitir essa posição), “queríamos modernizar a política brasileira”, “desperrepeizar o Brasil” e alimentados por essas ambições “fomos dos doze primeiros jovens a fundar uma sociedade para esse fim, que se transformou, logo depois, em partido político: o Partido Democrático”.⁹⁴ Em suas palavras, o grupo de *Klaxon* não renovou somente no campo da literatura, da arte, da cultura. Terminada essa tarefa, achava-se enriquecido com novos colaboradores menos interessados em arte. Do núcleo primitivo, nem todos tinham uma vocação literária nítida e definida e, por esse motivo, alguns seguiram novos rumos embrenhando-se pela ação política com a intenção de derrubar a oligarquia P.R.P. e instituir o voto secreto, a legítima expressão popular.

No depoimento de Rubens Borba de Moraes, outras realizações desdobram-se como consequências das ideias nascidas no seio de *Klaxon*, entre elas: a Escola Livre de Sociologia e Política e o Planejamento do Departamento de Cultura. À certa altura, confessa que o grupo liderado por Mário de Andrade foi se desfalcando, “mas sempre sobraram alguns para continuar lutando e trabalhando individualmente, sempre pelas ideias de renovação em profundidade, as ideias do velho grupo de 1922”.⁹⁵ Interessante destacar no testemunho, a confirmação de que o projeto desenvolvido pelo grupo não se perdera com o tempo. Para o autor, à *Revista Klaxon* atribui-se o mérito pela orientação do pensamento de seus componentes:

Nada há de essencial na obra de Mário, de Oswald, de Guilherme de Almeida, de Sérgio Milliet, para falar somente dos autores que continuaram a escrever, que não fizesse parte da estética e da ideologia do grupo que se formou em 1921. Quanto aos que abandonaram a literatura militante, nada fizeram na vida que não

⁹⁴ MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev. 1970, s.p.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

estivesse ligado a ideologia de *Klaxon* de renovar tudo no Brasil e não somente a pintura e literatura.⁹⁶

O olhar apurado do crítico sobre o mensário, cujo distanciamento temporal permite-lhe a amplitude de visão, revela-nos a posição essencial de *Klaxon* na dinâmica de construção dos pensamentos e valores éticos e estéticos de seus membros. A lembrança do crítico atribui ao mensário o papel de formador de ideias e leva-nos a questionar o estigma do esteticismo genericamente atribuído aos escritores empenhados na primeira fase do movimento modernista. Ainda que sua existência se restrinja ao período de 15 de maio de 1922 a janeiro de 1923, a vida efêmera da revista não a impediu de agitar, confundir e arregimentar São Paulo em uma esfera maior que a literária, como destacaria Guilherme de Almeida. Mesmo com sua extinção, as discussões estéticas e ideológicas iniciadas no âmbito do órgão coletivo viriam a ressurgir e a se desenvolver nos periódicos seguintes e nas principais obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Nessa perspectiva, *Klaxon* ilumina principalmente a partir das colaborações de Mário de Andrade, as primeiras linhas de uma literatura de circunstância, compromissada (ainda que indiretamente) com a realidade social, que ganharia densidade ao longo da década de 1920 e despontaria com intensidade no romance e na poesia de 1930. Partindo dela, as ideias serão reformuladas em *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*, órgãos modernistas nos quais os remanescentes do grupo de *Klaxon* encontram novo abrigo e oportunidade para desenvolverem suas ideias. “Magrinho de papel”, como exclamava Menotti Del Picchia, o primeiro periódico modernista viria a encerrar suas atividades com o número duplo 08-09, dedicado ao romancista Graça Aranha. Possuindo ciclo de vida curto, como tem sido a tônica dos periódicos dessa natureza, fecha suas portas sem prestar esclarecimentos ao público. Em carta enviada por Mário de Andrade a Manuel Bandeira, no entanto, encontramos:

Klaxon tira agora mais um número. Concordas com publicar o teu ‘Na Rua do Sabão’? Espero que sim. O número está bom e talvez seja o último da minha adorada *Klaxon*. Depois cessa definitivamente, porque será substituída por uma nova: *Knock-Out*, de mais larga liberdade e com editores ricos: Paulo Prado e Tarsila do Amaral. Chegam da Europa em janeiro e trazem colaborações de grandes nomes europeus.⁹⁷

⁹⁶ MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev. 1970, s.p.

⁹⁷ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, datada de “15 de novembro – Viva a república? [1923]”. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 105.

Conforme Mário de Andrade previra, com esse número *Klaxon* encerraria definitivamente suas atividades. No entanto, o novo empreendimento intitulado *Knock-Out* não viria a ser lançado, interrompendo o projeto previsto pelo crítico. A carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira parece revelar, além disso, um balanço sobre os erros de *Klaxon* e o surgimento de uma consciência da necessidade de mudança e de ampliação de esquemas, passando da “igrejinha” dirigida exclusivamente pelo grupo de São Paulo, voltada somente aos interesses literários, para uma revista “de mais larga liberdade”, aberta a novos escritores e outros assuntos, tônica que se sobressai nas revistas que sucederam a *Klaxon*. Em seu encerramento, apesar de não obter vitória em todos os planos traçados, principalmente os de corrigir os “erros proclamados em voz alta” e as “ideias inadmissíveis”, o mensário conseguiu firmar um espaço no qual poderiam “esclarecer” e “refletir” suas metas, contribuindo para a construção da estética modernista após a Semana de 1922. Após o pioneirismo de *Klaxon*, outras revistas, a partir das quais se levantariam voos mais largos, ganhariam vida e viriam a ser editadas na mesma década: *Estética* (1924) e *Festa* (1927), no Rio de Janeiro; *A Revista* (1925) e *Verde* (1927), em Minas Gerais; *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e *Revista de Antropofagia* (1928), em São Paulo; *Arco e Flecha* (1928), na Bahia; *Maracajá* (1929), em Fortaleza; e *Madrugada* (1929), em Porto Alegre.

Mário-Polímata: Música, Cinema e Literatura em *Klaxon*

Mário de Andrade vai falar.
Cessem os meus irregulares apontamentos críticos.
Outro valor mais alto se alevanta.

Oswald de Andrade⁹⁸

Vamos! atrelai-vos depressa ao meu carro triunfal, meus farautos modestos e utilíssimos! Continuai vosso caminho, guizalhantes, anunciando, como arautos que sois, minha glória e meu valor! Além! O chicote de meu sarcasmo agiliza vossos músculos enferrujados, assim como dirijo vosso andar com as rédeas de minha ironia! Mais depressa! Áspera e longa é a montanha da glória, e a vós destinei honrosa missão me elevar às alturas que ambiciono! Avante! Senti como o ferro em brasa de minha *blague* caustica vossos focinhos róseos de macróbios! Pinoteai! Não me derribareis nunca de meu carro triunfal! Sou Baco! [...] E vós, farautos, minhas panteras coléricas, escutai o comando do Senhor!

Mário de Andrade em *Klaxon*⁹⁹

Nas páginas da *Revista Klaxon*, Mário de Andrade encontra espaço para uma série de colaborações que se espalham pelas seções “Luzes & Refrações”, “Crônicas” e “Cinema”, regulares em todos os números do mensário. Desse lugar privilegiado, no qual o crítico arguto se debruça sobre as realizações contemporâneas pertencentes a diferentes esferas da arte, iluminam-se críticas sobre música, cinema e literatura que, se por um lado, surgem engajadas no projeto klaxista de ruptura com a estética do tempo, por outro ângulo, revelam matizes de crítica social, já na primeira hora modernista. Exposições de artes plásticas, concertos musicais de pianistas famosas ou películas estrangeiras em exibição nas salas de São Paulo, indiferente ao alvo visado, os julgamentos de Mário de Andrade ultrapassam o terreno estético, oferecem um instantâneo da cultura paulistana e revelam os fluxos e refluxos das ideias modernistas.

⁹⁸ ANDRADE, Oswald de. In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro*: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 251.

⁹⁹ O texto de crítica “Farauto” foi publicado por Mário de Andrade nas páginas 1-3, do sétimo número de *Klaxon*.

Empenhados na procura de uma expressão artística que fosse coerente com a atualidade brasileira, os comentários críticos de Mário de Andrade revelam a consciência do momento histórico, a partir “daquilo que era preciso fazer para provocar modificações no ambiente literário”.¹⁰⁰ Em *Klaxon*, o propósito principal de Mário de Andrade é, conforme anuncia no editorial do periódico, falar de arte como expressão social, manifestação que deve refletir não um mundo exaurido, imerso em agonia, mas o seu reverso: uma realidade viva e otimista, mesmo quando mergulhada em contradição. Dessa postura diante da arte e da sociedade origina-se a tônica alegre e irônica das contribuições de Mário de Andrade que colocam em primeiro plano a questão estética sem, contudo, padecer do famigerado esteticismo, “por ventura o maior mal dos artistas modernos”,¹⁰¹ conforme assinala no terceiro número de *Klaxon*.¹⁰² Em “A Elegia de Abril”, publicado originalmente na revista *Clima*, em maio de 1941, e reunido posteriormente em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário de Andrade elegeria novamente como alvo de discussão as noções de esteticismo e de função social da arte, denunciados no periódico de 1922. Na ocasião, defenderá que o intelectual deveria buscar incessantemente tornar-se o técnico de sua inteligência e coloca em termos objetivos a separação entre o estético e o ideológico que reduziam o intelectual, enquanto artista, a um artesão; enquanto homem público, a um candidato político. Conforme se depreende, o pensamento de Mário de Andrade, na década de 1940, mantém-se afinado às provocações lançadas em 1922, pois, no futuro que enunciamos, o escritor continuaria a defender a aliança entre a pesquisa estética – apontada como a grande conquista do grupo de *Klaxon* – e sua função social, sem decorrer no empobrecimento da linguagem.¹⁰³

¹⁰⁰ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 11.

¹⁰¹ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, nº 3, jul. 1922, p. 14.

¹⁰² É importante ressaltar que a figura de Mário de Andrade, polêmico, expositor de ideias, para os estudos sobre periódicos de nossa literatura, excede os limites das colaborações em *Klaxon*, nas quais debatia suas ideias exercendo, como afirma Mário da Silva Brito, papel de doutrinação estética. Levando-se em consideração as menções regulares ao seu nome, que figuram mesmo que de relance em grande parte dos estudos realizados sobre esse tipo de produção, é possível constatar a intensidade de sua postura ao folhearem-se os exemplares de revistas significativas como *Terra Roxa e Outras Terras* e a *Revista da Antropofagia*.

¹⁰³ Segundo Mário de Andrade, “se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Ele não terá nem mesmo esse conformismo “de partido” tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é o mesmo, por excelência, o *out-law*, e tira talvez a sua maior força fecundante justa dessa imposição irremediável da “sua” verdade.” (ANDRADE, 1974, p. 193).

Em estudo sobre a crítica literária na década de 1930, João Luiz Lafetá¹⁰⁴ destaca o dilema e o envolvimento de Mário de Andrade nos problemas de seu tempo. De acordo com Lafetá, nas obras do polímata, a postura ética, de participação, era transportada para dentro da postura estética, e a ideia de técnica deveria ser entendida na obra de Mário de Andrade como a procura pela arte e pelo seu aprofundamento inteligente, um esforço de desalienação. No balanço realizado em “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade concluiu que, manifestando-se especialmente pela arte, suas ações e a dos companheiros de luta tingiram com violência os costumes sociais e políticos, renunciando, preparando e criando o estado de espírito nacional citado por ele em *Klaxon*. No discurso, provoca os ouvintes: “Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com a multidão”.¹⁰⁵ Consideradas em sua continuidade, as críticas publicadas por Mário de Andrades nos periódicos literários e culturais do modernismo parecem revelar os ramais e caminhos de consciência crítica, percorridos pelo autor de *Macunaíma* que, segundo Telê Ancona Lopez, resultou em uma proposta de engajamento constante.¹⁰⁶

A crítica inaugural de Mário de Andrade, em *Klaxon*, intitulada “Pianolatria”, é datada de 15 de maio de 1922. Estampada na seção “Crônicas”, percebe-se em sua elaboração a configuração de um projeto de crítica que parece se orientar – ainda que não seja de maneira consciente – por uma noção de “sistema”, pois antes mesmo de iniciar seus julgamentos Mário de Andrade antecipa que haverá, nos números seguintes, novos artigos que darão “continuidade” à discussão. Em seguida, com base em método comparativo, o crítico se propõe a apontar as razões pelas quais a cidade de São Paulo não estaria musicalmente à frente do Rio de Janeiro, como se afirmava na época. Interessante destacar que Mário de Andrade antecipa, já em sua primeira crítica musical em *Klaxon*, ideias que seriam mais bem desenvolvidas em ensaio publicado quase duas décadas depois, em estudo analítico sobre a crítica praticada por Peregrino Júnior. Na ocasião, Mário de Andrade adverte a Peregrino sobre a condição essencial para que os argumentos propostos pelo crítico possam ser tomados como justos: a obrigatoriedade da aplicação de métodos comparativos na leitura.¹⁰⁷

¹⁰⁴ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a Crítica e o Modernismo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 1974, p. 255.

¹⁰⁶ LOPEZ, Telê Ancona. “Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginalia.” In: *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 53-76, 2013.

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 92.

Em “Pianolatria”, Mário de Andrade defende um ensino musical que supere a tradição exclusivista do piano, em São Paulo, e que possibilite o surgimento da tradição de outros instrumentos, apoiado na “continuação” de uma orientação saudável e firme tanto da parte dos mestres quanto dos seus discípulos. Na crítica, percebe-se a sua insistência em defender uma arte que fosse capaz de representar os tempos modernos, em todas as suas esferas, oportunizando a abertura para novos estilos e instrumentos representantes da evolução. A crítica de Mário de Andrade parece desvelar uma intenção maior de questionar um pensamento cristalizado na mente do público paulistano, que associava a figura do piano à ideia de classe social, idolatrando-o. Nessa perspectiva, a crítica inaugural de Mário de Andrade em *Klaxon* tingue-se de cores ideológicas, ao propor mudanças na estética musical brasileira e avanços na mentalidade paulista. Vale lembrar que Mário de Andrade se dedicaria a “desrecalcar” a música folclórica, nos termos de Antonio Candido, destacando o valor da cultura popular brasileira frente a um contexto em que somente a música considerada sofisticada possuía voz. No desenvolvimento de “Pianolatria”, ilumina-se uma postura que será adotada por Mário de Andrade em avaliações que excedem a situação musical do país, pois os julgamentos lançados neste terreno enraízam-se em críticas direcionadas também às manifestações literárias. Ao elogiar o pianista Carlos Gomes, em texto de crítica publicado no primeiro número de *Klaxon*, Mário de Andrade declara que o Brasil ainda não lograra produzir músico de maior inspiração e, por isso, ressalta sua importância histórica. No entanto, o reconhecimento das qualidades do pianista não impede que Mário de Andrade avalie que, em 1922, a música de Carlos Gomes pouco interessa, pois não corresponde nem às exigências musicais atuais, nem à sensibilidade moderna. Logo, a persistência em aplaudi-lo significaria a proclamação do “bocejo” como uma “sensação estética”.

No número seguinte da revista, uma segunda crítica musical assinada por Mário de Andrade retoma o assunto e corrobora os ideais de continuidade prometidos. Intitulado “Guiomar Novaes (I) - Pianista Romântica”, o articulista critica com veemência as técnicas utilizadas pela “senhorinha” Novaes e emprega, novamente, o método comparativo com o intuito de tornar evidente a antítese acentuada que julga existir entre duas célebres pianistas da época: Antonieta Rudge Miller e Guiomar Novaes. Em Rudge Miller, Mário de Andrade elogia o estilo cerebral, a severidade e o tipo clássico; qualidades dominantes que, de acordo com o crítico, tornavam Antonieta Rudge Miller a intérprete adequada dos clássicos e modernos. Quanto a Guiomar Novaes, dos adjetivos a que lança mão, sobressai

o de “pianista romântica, na mais total significação do termo”.¹⁰⁸ Mário de Andrade deprecia o fato de Guiomar Novaes simpatizar excessivamente com as composições românticas, nas quais se sente à vontade e, portanto, é sempre regular e “perfeita” ao executá-las. O ideal de “perfeição”, para Mário de Andrade, associa-se à ideia de arte acadêmica, contida e repetitiva, e incomoda o crítico, que lamenta o fato de Guiomar Novaes revelar falta de equilíbrio e de medida, ao executar trechos de clássicos ou modernos.

Diante disso, lamenta o fato de Antonietta Rudge Miller não poder continuar a representar o país no cenário internacional,¹⁰⁹ pois sendo provida de alto nível de inteligência artística seria a única mestra capaz de ensinar, aos artistas nacionais, os músicos que já representavam o passado na Europa e que mal eram notados pelo público brasileiro. Identificada como caracteristicamente romântica, Mário de Andrade não enxerga em Guiomar Novaes a representante eficiente para o papel de mestre, diferindo-se de Antonietta Rudge Miller:

Guiomar Novaes – certamente maior como genialidade – não preenche essa falha. Artista já universal, não pode imobilizar-se neste polo-norte artístico que é o Brasil; e, caracteristicamente romântica, não representaria com eficácia esse papel de mestre que educa. Insisto em chamar a senhorinha Novaes de pianista romântica. [...] A senhorinha Novaes apresenta, quer interprete Scarlatti, quer Rachmaninoff, as mesmas tendências românticas que acima demonstrei. E embora admirável num estudo de Scriabiane, embora atraente numa fuga de Bach, é sempre em Schumann, Liszt e especialmente Chopin que atinge sua maior força de expressão. Foi por isso que, antes de mais pormenorizadamente estudá-la como intérprete e virtuose (o que farei num segundo artigo) insisti em proclamar a senhorinha Guiomar Novaes uma artista romântica.¹¹⁰

Em 1922, Mário de Andrade afirma que os artistas românticos, entregues ao delírio de viver, traduziram, mais do que o próprio eu interior, um eu de sentidos. Assumindo, conforme se observa, o prisma “destruidor” do modernismo em 1922, o crítico defende que desprovidos de controle racional, os artistas românticos não teriam alcançado o julgamento

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p. 13.

¹⁰⁹ John Mills, em *Charles Miller: O pai do futebol brasileiro*, esclarece que por motivos pessoais Antonietta deixou de se apresentar como pianista e tornou-se professora de piano e diretora do Conservatório de Música de Santos. A pianista paulistana foi casada com Charles Miller (o introdutor do futebol no Brasil) e fez sucesso na França, Alemanha e Inglaterra. Nos anos 1920, deixou o primeiro marido para viver com o poeta modernista Menotti Del Picchia. Com apenas 7 anos, Antonietta realizou a primeira apresentação pública e, aos 20 anos, viajou em turnê por toda a Europa, formando com Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro o trio das grandes pianistas brasileiras.

¹¹⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p.13-14.

da inteligência, permanecendo apenas sob o ponto de vista da beleza formal na criação da obra de arte. A imagem da figura feminina forte e ativa, aspecto elogiado por Mário de Andrade no manifesto de abertura de *Klaxon*, ressurgiu agora em exemplos mais delineados. Faz sentido destacar as palavras do próprio Mário de Andrade sobre um concerto de João Souza Lima que, opondo-se a Guiomar Novaes, repudia o sentimentalismo e extirpa as lágrimas românticas. A respeito de Lima, Mário de Andrade prevê com alegria um grande futuro como intérprete dos clássicos e modernos, elogia seu progressivo desenvolvimento das técnicas e musicalidade, contudo assinala a falta de profundidade e de maior dose de humanidade em sua arte, atributos que, conforme se observa, são imprescindíveis para Mário de Andrade em qualquer manifestação artística.

Contudo, o fato de não se enternecer facilmente, fugindo ao sentimentalismo apontado em Guiomar, é intensamente valorizado em João de Souza Lima. O crítico sublinha o caráter racional do intérprete, responsável por livrá-lo do perigo de envolver seu próprio “eu” com o do músico interpretado. Mário de Andrade aproveita o ensejo para explicitar o que entende por comoção nas ordens artísticas e natural, buscando discernir a emoção em arte do sentimentalismo tão criticado, em um movimento que nos leva a refletir sobre os verdadeiros efeitos sensíveis da arte:

Vou ao concerto para me comover. Não há dúvida. Mas para me comover na ordem artística e não na ordem natural. Misérias da vida, acho-as cotidianamente junto de mim, para, além das minhas ter de chorar as fáceis lágrimas de Chopin, as cóleras de Beethoven, os sarcasmos de Schumann. As comoções de ordem artística sublimam e elevam. [...] Não é sentimental, graças a Deus! [...]. Como é lindo meu prazer, neste momento, em aplaudir Souza Lima, grande e corajoso primeiro intérprete brasileiro que soube quebrar as cadeias do pegajoso sentimentalismo a que azarentamente nos fadou o ocasional enlace das “três raças tristes”! Muito bem.¹¹¹

Em suas críticas, Mário de Andrade assume uma perspectiva modernista, respeitando, contudo, a tendência romântica de Guiomar Novaes. Nesse sentido, sua visão parece orientar-se não somente pelo ponto de vista nietzschiano a respeito do passado: para quem seu conhecimento, em todos os tempos, é essencial desde que se revele a serviço do presente, desenraizando os germes fecundos do futuro. Mas também da perspectiva poundiana, para quem a tradição é beleza a ser preservada e não conjunto de grilhões que

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 12.

aprisiona, como assinala Leyla Perrone-Moisés.¹¹² À maneira de Pound e Nietzsche, Mário de Andrade não ignora o passado romântico, pois considera o seu conhecimento imprescindível, apesar de exigir vigorosamente a modernidade do artista. No último ensaio da série, “Guiomar Novaes (II) - A Virtuose”, Mário de Andrade arremata antes, para avançar em seguida. Encerrando a análise sobre a obra da pianista, o crítico afirma que Guiomar Novaes, ao demonstrar predileção pelo efeito, não é perfeita como “técnica”, conceito que, em se tratando de Mário de Andrade, subentende a procura pela arte e o aprofundamento dos conhecimentos, a fim de evitar que o artista caia na alienação. Mário de Andrade adverte que a noção de técnica, entretanto, não pressupõe em si a beleza da obra e que, frequentemente, ela contribui para a inferioridade do artista. Para Mário de Andrade, a repetição exaustiva que Guiomar Novaes revela em suas apresentações representa grave equívoco, pois as músicas não saem vívidas de seu piano.

Conforme ressalta Cecília de Lara, grande parte das críticas de Mário de Andrade nas páginas de *Klaxon* revelam um tom quase didático, pois nutrindo-se de ironias e refletindo seu tom polêmico, os comentários buscam também explicar, oferecer informações, empenhados na tarefa de orientação do público e da crítica.¹¹³ Nas investidas sobre a falta de técnica de Guiomar Novaes, emerge também a opinião de Mário de Andrade sobre a ignorância do público de São Paulo. Na construção da crítica, rememora sua experiência no recital de Friedman, que “deslumbrou os tolos dos paulistas por atacar um estudo de Chopin numa velocidade de trezentos quilômetros por hora”.¹¹⁴ Mário de Andrade critica o auditório que, alheio ao tecnicismo, não percebeu que o ritmo da execução não apenas divergia da cadência exigida pelo trecho, como não permitia ao artista a realização dinâmica necessária. Aproveita o momento e critica também o excesso de brilho do pianista que, afeito ao aplauso da plateia, “malabaristava” como uma máquina esmorecida e incompreensível.

O verbo criado por Mário de Andrade em *Klaxon* parece exceder o valor linguístico e adquirir força de expressão mais larga, pois na figura do malabarista circense o crítico enxerga a qualidade do bom artista: aquele que não se esquece da vida de sua obra. Considerado um ser inteligente, rápido e belo em seus movimentos, o malabarista revela conhecimentos do que pode e deve realizar em seu espetáculo; detém a sabedoria e a

¹¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. “História e julgamento de valor”. In: *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 19-60.

¹¹³ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 7.

criticidade para não prejudicar a beleza dos movimentos pela vaidade do aplauso. Em 1926, voltando-se para a arte circense nas críticas em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade destacará essas mesmas qualidades nas pantomimas que o palhaço Piolin apresentava no picadeiro do Circo Alcebíades. Dessa análise em *Klaxon*, vale a pena destacar que, de acordo com Mário de Andrade, o fato de uma tendência não representar a atualidade não implica necessariamente um defeito. Na figura do malabarista, a título de exemplo, a agilidade, característica da modernidade, coexiste com o ideal de beleza das formas, atributo louvado pelas estéticas parnasiana e simbolista. Em virtude disso, ao refletir sobre Guiomar Novaes, Mário de Andrade destaca que pelas mãos da pianista expoentes máximos do romantismo musical, como Chopin, Schumann e Liszt, têm o direito de existir e de serem ouvidos com agrado. De acordo com Mário de Andrade, “Só mesmo a snha. Novaes ainda tem direito de executar essas gastas rapsódias onde uma falsa saudade se espevita mascarada”.¹¹⁵

Estendendo-se na avaliação musical dos concertos de Guiomar Novaes, Mário de Andrade assinala sua imperfeição técnica, critica-lhe a falta de gosto e despreparo artístico, mas atribui à conta do público grande peso nesse balanço, ao ironizar “a estupidez patriótica de grande parte do seu auditório que a obriga a repetir ainda e cada vez pior a famigerada pirotecnia”.¹¹⁶ Em outra oportunidade, armando-se de sarcasmo agudo, lamenta a oportunidade perdida de testemunhar nova apresentação de Guiomar Novaes e, dessa forma, escutar outra execução irregular da pianista. Segundo Mário de Andrade, cada apresentação de Guiomar Novaes indicava uma execução diferente da mesma peça, o que representava de certa forma uma característica do espírito romântico entendido pelo crítico como inconstante e sem rigor.¹¹⁷ A lembrança, no entanto, funciona apenas como pretexto para declarar a sensação de mal-estar e desprezo pelo último recital que assistira, na companhia de um “galinheiro” composto de gente “boquiaberta, eterna e incondicionalmente entusiasmada ante qualquer interpretação, boa ou má, que saísse das mãos da grande artista”.¹¹⁸

Nas análises de Mário de Andrade, Guiomar Novaes, em suas apresentações, repete-se constantemente, é tecnicista e pouco lírica, sendo alvo de algumas das críticas mais inflamadas em *Klaxon*. Contudo, as colaborações de Mário de Andrade direcionadas à

¹¹⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 7

¹¹⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 7

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, 8-9.

¹¹⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 9.

análise da situação musical brasileira, quando lidas em conjunto, parecem oferecer mais do que reflexões sobre a pianista em si, pois se associam estreitamente a um projeto modernista que transcende o âmbito musical, direcionando-se aos problemas culturais da época. Os julgamentos do crítico demonstram o cuidado na seleção dos temas e traduzem as exigências dirigidas aos artistas modernos: o domínio técnico sem se precipitar no virtuosismo; a harmonia no desenvolvimento das práticas; legitimidade e totalidade na criação; musicalidade; humanidade; profundidade e sensibilidade. É interessante lembrar que Mário de Andrade voltaria a tocar nesse refrão, na década de 1940, ao voltar os olhos para o passado e avaliar justamente os poetas de 1922 que, assim como Guiomar Novaes, teriam escravizado a arte a um círculo reduzido de temas, imagens ou símbolos e se esquecido de uma das principais funções da poesia: abolir a postura conformista diante da arte e da vida em sociedade. Vale recordar a declaração de Mário de Andrade a respeito de *Lume de Estrelas*, livro de estreia de Alphonsus de Guimaraens Filho, publicado em 1940:

A sensibilidade do poeta é rica e efusiva, se temos diante de nós um verdadeiro poeta de verdadeiro lirismo que tem o que nos contar: por outro lado, preso a preconceitos e maneiras tradicionais, e principalmente inábil ou preguiçoso ainda no auscultar mais finamente em toda sua riqueza, os seus estados de lirismo, ele os traduz com pressa desatenta, os escravizando a um pobre círculo estreito e convencional de imagens e símbolos.¹¹⁹

A discussão em torno da sensibilidade em arte aparece com regularidade nas críticas de Mário de Andrade e aliada à necessidade de assumir uma postura de afeição da parte do poeta são definidas como elementos essenciais para que o escritor seja capaz de compreender intensamente as questões humanas. Lembremos que os componentes do grupo de *Klaxon* proclamam-se “arautos da era do riso” e assumem a tarefa de promover o domingo dos séculos como uma de suas obrigações. Ao nos atentarmos às críticas de Mário de Andrade à atitude de Guiomar Novaes, que repetia incansavelmente, em suas apresentações, peças nas quais se revelava confiante, percebemos também um dos pressupostos exigidos pelo crítico à arte do cinema: a necessidade de vida. Das críticas musicais de Mário de Andrade compreende-se que ao bom intérprete modernista competia ter capacidade de captar os compositores clássicos e modernos; não ser sentimental, e, portanto, não ser bom intérprete romântico; sentir as delicadezas irônicas de Debussy e o

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 163.

racionalismo de um Cesar Frank, em vez de captar o misticismo de Liszt; prezar pelo equilíbrio, evitando assim envolver o próprio *eu* com o do artista.

Nos textos de crítica publicados em *Klaxon*, as análises de Mário de Andrade direcionam-se também para o concreto da expressão, isto é, para o exame dos meios técnicos ligados à obra de arte utilizados de modo esteticamente eficaz, como afirmaria João Luiz Lafetá ao analisar os ensaios que Mário de Andrade publicaria anos depois. Analisando Guiomar Novaes, define a pianista como a “melhor intérprete do romantismo musical”,¹²⁰ sem pretender com essa eleição desmerecê-la pela inclinação estética seguida. Buscando ser ponderado, na súmula final, assume que Guiomar Novaes ainda que seja “romântica”, “escolar” e “exagerada”, é sincera ao transmitir o sentimento “animal”, não procurando encurralá-lo em formas interpretativas, preservando dessa forma o caráter imprevisível dos grandes mestres românticos. Não é por menos que a conclusão do estudo analítico de Mário de Andrade, ainda que ancorado em tom de amargura, parece ser favorável:

A ilustre pianista, pelo poder de sua fantasia, criara o inexistente. Devo-lhe esta comoção linda de minha vida. É o presente dum homem que não tem pela intérprete nem simpatia, nem antipatia. Um homem insensível à glória que a acompanha. Um homem isento de patriotadas que não se orgulha da snha. Novaes ser brasileira porquê considera os grandes artistas, quer criadores, quer intérpretes, seres de que não importa conhecer a nacionalidade, mas aos quais todos os humanos, devemos ser reconhecidos. Na minha lágrima vai a homenagem dum ser, não sem preconceitos (é coisa extra-humana) mas o mais livre possível de prejuízos sentimentais.¹²¹

Lamentando o fato de Guiomar Novaes não se integrar realmente ao grupo de artistas modernos,¹²² Mário de Andrade assinala que à medida que as forças da virtuosidade se concentram, ela ganha em profundidade e se torna mais subjetiva, desenvolvendo-se a cada nova apresentação. Iluminando o conceito de *técnica* explorado por ele, procura pelo que há de arte e aprofunda o conhecimento a seu respeito, a fim de evitar acusações superficiais e infundadas dos articulistas rivais. De maneira estratégica, não somente apresenta o impasse, como também fornece a hipótese que justifica os problemas demonstrados por

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 9.

¹²¹ Idem, *ibidem*.

¹²² Afirmção significativa de Mário de Andrade, uma vez que Guiomar Novaes participou da Semana de Arte Moderna de 1922 executando obras de Satie e Villa-Lobos. Mário de Andrade parece buscar esclarecer, a fim de evitar “futuros equívocos históricos”, que a Semana englobou contribuições que, em sua opinião, não representavam integralmente o espírito modernista. Sobre a pianista, vale lembrar que internacionalmente foi a musicista brasileira mais conhecida. Curiosamente foi vizinha de Monteiro Lobato e a inspiração do autor de *Jeca Tatu* na criação do personagem Narizinho, do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*.

Guiomar Novaes: o desespero de superação que a leva a repetir as mesmas composições. Diante disso, recomenda que a intérprete diversifique seus programas, ainda que dentro do círculo de autores e obras favoritas. Assim como faz na seção “Luzes & Refrações”, a crítica de Mário de Andrade a Guiomar Novaes busca iluminar suas qualidades, refratando a direção dos equívocos da pianista, que a faziam se perder na cegueira romântica. A crítica de Mário de Andrade, conforme se observa, parece querer orientar os artistas em suas produções, pois coloca à sua disposição os argumentos aos quais recorre para as análises, fazendo dos alvos mirados membros ativos desse processo.

Nesse sentido, Mário de Andrade parece se vincular à perspectiva benjaminiana, segundo a qual os escritores deveriam refletir constantemente sobre sua posição, situando-se no processo construtivo, por meio da reavaliação não apenas das posturas sócio-políticas, mas também da técnica e do debate em torno dos fatores estéticos que qualificam um texto.¹²³ Nas críticas situadas nesse panorama rápido de *Klaxon*, as considerações de Mário de Andrade parecem se nortear pela busca do que existe de modernidade e brasileiro, ressaltando quase sempre o valor intrínseco do artista, independentemente do estilo que siga. Apesar disso, Mário de Andrade procura ressaltar o “valor da tradição”, aspecto destacado por Machado de Assis, para quem a tolerância deveria ser a virtude essencial do crítico literário.¹²⁴ Em “O Ideal de Crítico”, Machado de Assis destaca que a intolerância é cega, e que a cegueira constitui a base do erro; adverte que o conselho e a moderação podem corrigir e direcionar as inteligências, mas que a intolerância é improdutiva. Ao se lançar na avaliação da obra de Guiomar Novaes, Mário de Andrade parece levar em consideração os requisitos exigidos pelo autor de *Dom Casmurro* ao se preservar tolerante mesmo encontrando-se no terreno das diferenças de estética que enxerga em Guiomar Novaes.

As críticas de Mário de Andrade na *Revista Klaxon*, como se depreende, parecem fornecer subsídios para a construção de uma atividade de reflexão sólida e coerente.

¹²³ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

¹²⁴ Nas palavras de Machado de Assis, “(...) se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. Pode haver um homem de bem no corpo de um maometano, pode haver uma verdade na obra de um realista. A minha admiração pelo Cid não me fez obscurecer as belezas de Ruy Blas. A crítica que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscrição em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento”. (ASSIS, Machado de. “O ideal do crítico”. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994, p. 1103).

Assumindo-se modernista, manifesta respeito pela inclinação de Guiomar Novaes e revela estima por determinados momentos específicos de seus programas, o que não o impede, enquanto crítico, de indicar seu descontentamento por inúmeros outros. A partir dessas reflexões que se direcionam a manifestações artísticas diferentes – música, cinema e literatura – Mário de Andrade parece revelar, nas páginas da revista criada para corrigir os males da Semana, alguns dos primeiros pilares do que viria a ser a essência de sua crítica: um espírito interessado na pesquisa direcionada a todos os setores da arte brasileira e da vida social – detentora de forte caráter pedagógico, de orientação – que associa em suas reflexões comentários sobre a temática, a técnica utilizada pelo artista e seus processos de criação. O relato estampado no quinto número de *Klaxon* atesta o cultivo desse espírito de pesquisa interdisciplinar na associação estreita entre arte e técnica, em prol da renovação profunda de todas as esferas.

Em *Klaxon*, além dos textos de críticas musicais, os assuntos do cinema ganham relevo e, desde sua inauguração, parece se acentuar o esforço de Mário de Andrade na construção de uma crítica que estivesse compromissada com a sétima arte, considerada por ele a criação mais representativa da época, da qual se deveriam aproveitar todas as lições. Cabe ressaltar que, ao cinema, reservava-se espaço especial nas páginas do primeiro periódico modernista e nas colunas de grande parte das revistas contemporâneas, superando com frequência a quantidade de críticas direcionadas à atividade teatral, conforme destaca Riego.¹²⁵ Cecília de Lara, em seu estudo, destaca que,

No próprio manifesto [da revista *Klaxon*] há referência à importância do cinema como fonte de ensinamentos para a literatura moderna, por ser a arte mais representativa do século XX. Além de referências esporádicas (...), há crônicas e comentários ligeiros, bem como tentativas de crítica especializada, que constituem uma presença marcante nas páginas de *Klaxon*.¹²⁶

Klaxon foi um dos primeiros órgãos a divulgar críticas cinematográficas no Brasil, considerando o cinema não mais como simples passatempo, mas concebendo-o enquanto arte.¹²⁷ Para Mário de Andrade, o cinema era o principal símbolo da modernidade, portador dos princípios caros aos vanguardistas: a velocidade e a atualidade; e, por essa razão,

¹²⁵ RIEGO, Christina Barros. “O Teatro Brasileiro nas Revistas Literárias e Culturais do Modernismo: 1922-1932.” In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 68, p. 69-85, Ed. UFPR, 2006.

¹²⁶ LARA, Cecília de. *Op. cit.* 1972, p. 94.

¹²⁷ STEFANO, Fabiane Rodrigues. *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*. 113 p. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

deveria estender sua influência também à estética musical e à criação literária. No mensário, Mário de Andrade em mais de uma ocasião recorre aos fundamentos da sétima arte como critério para avaliar a modernidade das obras publicadas na época, conforme pode-se perceber na crítica que elabora sobre *Estrela do Absinto* e *Os Condenados*, romances de Oswald de Andrade, nos quais destaca a presença do cinema nos processos técnicos e nas narrativas do companheiro de *Klaxon*. Do trecho a seguir, depreende-se que o entusiasmo pela dinamicidade das imagens e o gosto pela linguagem fragmentária das películas suscitava nos modernistas a sensação do maravilhoso, fazendo da sétima arte a expressão ideal do homem do século XX:

O cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo, quase por táxi, ao alcance de todas as vistas, com a utilidade prática de auxiliar as digestões e preparar o sono. Já se foi o tempo em que servia somente para a demonstração da cronofotografia. Evoluiu, tornou-se arte, e veio acentuar ainda mais a decadência do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se fala da vida alheia.¹²⁸

Buscando reforçar o projeto modernista coletivo de *Klaxon*, cujas diretrizes são listadas no manifesto e desenvolvidas nos textos de críticas musicais, nas colunas da seção “Cinema” o polímata limita-se a examinar somente filmes pertencentes ao gênero da comédia, uma vez que se tratava de proclamar a “era da alegria”, o “domingo dos séculos”, momento de descontração e de renúncia aos elementos ligados às estéticas passadistas e às memórias herdadas da Primeira Guerra. Cumprindo esse propósito, *O Garoto*, de Charlie Chaplin, lançado em 1921, torna-se tema de críticas assíduas – “*The Kid*”,¹²⁹ “Uma lição de Carlitos”¹³⁰ e “Ainda O Garoto”¹³¹ – que perpassam os nove meses de vida da revista. Para Mário de Andrade, Charles Chaplin, “artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete nunca visto; e acima de tudo imensamente humano”, é o expoente máximo da nova era e, por isso, seus filmes são merecedores de olhares atentos.¹³² Nas críticas publicadas na “buzina literária”, Mário de Andrade louva a figura de Carlitos, sobretudo, porque sua filmografia nutre interesse por diferentes saberes, transitando por todos com talento, sem deixar de revelar seu caráter humanitário. A defesa dos valores humanos na arte, como se observa, parece ser aspecto imprescindível para Mário de

¹²⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8/9, dez. 1922/jan. 1923, p. 30.

¹²⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922.

¹³⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922.

¹³¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 5, set. 1922.

¹³² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p. 16.

Andrade e essa exigência o acompanha desde as críticas em *Klaxon*, ressurgindo esporadicamente em estudos posteriores. O gesto benevolente de Charles Chaplin que, no auge de sua carreira, cria oportunidades para os novos atores, é elogiado por Mário de Andrade e parece repercutir na conduta profissional do crítico, pois nas décadas seguintes o escritor de *Macunaíma* viria a ser reconhecido pelas valiosas contribuições enviadas aos escritores nacionais, por meio de sua rica atividade epistolar. Em ocasião oportuna, Mário de Andrade avisa:

A obra magistral de Carlito vai ser representada em S. Paulo. Trabalho marcando uma era. Jamais foi atingido interpretativamente o grau registrado aí. Passa da alçada comum do filme. Vemos onde pode chegar o cine e como ele deve ser. “The Kid” é integral, harmônico com a época. Nele Chaplin, por sua vez, está na culminância da sua arte. Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde “O Vagabundo”: Carlito artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, interprete ainda nunca visto; e acima de tudo imensamente humano. Ao seu lado, o pequeno Jackie Coggan produziu sensação. A crítica europeia, em geral pouco indulgente para com o cine ianque, foi unânime em elogiá-lo. Sua aparição na tela devia a Carlito diretor, e seu jogo cênico é simplesmente prodigioso. Assim, entre outros, disse J. Boissière, autoridade na matéria. Em síntese: *The Kid* é uma revelação.¹³³

Ainda que as formas e fundos assumidos pelas manifestações artísticas se transformem com o tempo, na visão de Mário de Andrade, o senso de humanidade inerente a todas as artes deveria permanecer inalterável. Por essa razão, Mário de Andrade critica os artistas modernos que, enredando suas criações em esteticismos descabidos, ignoravam valores éticos e estéticos e construía uma “vida fora da vida”.¹³⁴ Inclinando-se para a crítica impressionista, conforme avaliou Ancona Lopez, para Mário de Andrade, o artista somente poderia pertencer a todas as eras se fosse capaz de entender que, mesmo nos novos tempos, definidos pelas novas aparências, a alma seria infinita e a essência, eterna. O que Mário de Andrade exige ao artista, no projeto que esboça em *Klaxon*, é a “coragem” em perceber que a vida cotidiana, em sua intimidade, carece de observação e análise, ditadas pelas novas formas de pensar. Em sua reflexão, afirma que *The Kid* representa obra plena, da qual os discípulos do século XX devem aprender as novas lições, sem esquecer que a arte deve nascer em função da vida:

¹³³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p. 16.

¹³⁴ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 14.

Criemos como Carlito uma arte de alegria! Riamos às gargalhadas! Mas donde vem que a gargalhada parece terminar “numa espécie de gemido?” Da vida, que embora sempre nova nas suas formas, é monótona nos seus princípios: o bem e o mal. Não caímos no “estetismo” de que já falava Brunschwig! E a grande coragem do homem-século-20 estará em verificar desassombradamente a dor, sem por isso se tornar sentimental. No entanto, sob a roupagem do mais alto cômico, Charlie atingiu a eloquência vital das mais altas tragédias. Charlie é o **professor do século 20**. KLAXON desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição.¹³⁵

No terceiro número de *Klaxon*, em réplica às críticas proferidas a *The Kid*, assinadas pela poetisa dadaísta Celina Arnould, nas colunas da revista *Action*, Mário de Andrade lança mão de escrita precisa e veloz explícita no artigo “Uma Lição de Carlitos”. Na revista francesa, que infelizmente não possui exemplar na biblioteca de Mário de Andrade, Celina Arnould deprecia a montagem de cenário produzida para representar o sonho do personagem principal nas telas, julgando-os incoerentes; adiante, a poetisa justifica seus argumentos declarando que mesmo os maiores poetas guardam versos ruins. Nessa sequência do filme, o personagem vagabundo sonha com a vizinhança miserável convertida em um paraíso cristão, no qual o garoto, os amigos e os ex-inimigos flutuam transmutados em querubins. Em resposta, Mário de Andrade recorre aos fundamentos da “psicologia experimental”, destacada por ele no editorial de *Klaxon*, e refuta a crítica de Arnould, para quem o sonho de Carlito deveria ser reformulado e construído a partir de imagens mais modernas. A “refração” da poeta dadaísta leva Mário de Andrade a criticar a atitude pedante dos que buscavam infligir sobre o humano e sobre o íntimo psicológico do ser, o espectro do mundo exterior e superficial. Opinião que tornaria a ser declarada, no futuro, por Mário de Andrade, em crítica aos poetas de 1922 que, interessados em consolidar a nova estética, recorriam excessivamente a palavras e a expressões da contemporaneidade prejudicando o caráter sincero e sensível da arte. Comentando as sugestões indicadas pela poetisa, Mário de Andrade dispara:

Estes aeroplanos imaginados pela adorável dadaísta é que viriam forçar a intenção da modernidade em detrimento da observação da realidade. Carlito sonhou o que teria de sonhar fatalmente, necessariamente: uma felicidade angelical perturbada por um subconsciente sábio em coisas de sofrer ou de ridículo. O sonho é o comentário mais perfeito que Carlito poderia construir da sua pessoa cinematográfica. Não choca. Comove imensamente, sorridentemente. E, considerado à parte, é um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade.¹³⁶

¹³⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 14.

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 14.

No fragmento em evidência, percebe-se que Mário de Andrade defende a modernidade sem deixar de enxergar a existência de modelos artificiais preocupados apenas com a superfície do texto, absorvidos mecanicamente. Preocupa-se, na verdade, com a adequação dos processos ao contexto real, de maneira a garantir a coerência interna do episódio, adequando-se harmonicamente à psicologia do personagem. A crítica de Mário de Andrade à utilização exagerada de símbolos que considera estereótipos, adicionados à obra de arte modernista de modo dissimulado, ressurgirá em ensaios futuros, nos quais o crítico denunciará poetas e prosadores que pesavam a mão nos lugares-comuns e ignoravam o valor dos elementos que nasciam genuinamente do contexto. Conforme se observa, Mário de Andrade reprova o artificialismo, insistindo na profundidade humana, na comoção, que revelam a vida captada na dialética entre a realidade exterior e interior.¹³⁷

Dirigido por Eric Von Stroheim, *Foolish Wives (Esposas Ingênuas)* recebe avaliação negativa de Mário de Andrade no último número de *Klaxon* e retoma os argumentos que sustentam a defesa de Carlito. Nessa última crítica, Mário de Andrade afirma que Stroheim, ao tentar inovar e construir trama original, terminou por romper com a coerência da vida tornando o resultado artístico inverossímil. Dentre os aspectos essenciais de *Foolish Wives*, hoje considerado clássico do cinema mudo, Mário de Andrade aprecia somente o número reduzido das falas inseridas entre as cenas que, por serem breves, evitavam a quebra da unidade de ação. Mário de Andrade censura justamente a introdução desmedida de mensagens sentimentais, à maneira romântica, entre as sequências de filmes mudos que, a seu ver, interrompiam bruscamente a ação da narrativa e fragmentavam a sensação estética. Para o crítico, a palavra consistia em meio de expressão importante para o teatro e para a literatura, mas não representava um recurso naturalmente cinematográfico. Pelo que se depreende uma obra prima da sétima arte, para o polímata, seria justamente aquela que se afastasse das características do teatro, cuja base residia na observação subjetiva e na manifestação verbal escrita.

Nessa última análise, Mário de Andrade busca “refratar” alguns dos procedimentos técnicos envolvidos na produção do filme, mas aproveita também o instante para lançar luzes sobre aspectos sociais. Didático, no desenrolar da argumentação, censura com veemência os costumes do público, abomina o tom moralizante frequentemente assumido pelos filmes, que reduziam o cinema à função pedagógica, e destila julgamentos ao público e aos atores que costumavam encenar sempre os mesmos papéis considerados simpáticos

¹³⁷ LARA, Cecília de. *Op. Cit.*, 1972.

pelos espectadores, prescindindo da qualidade da atuação. Irônico, alerta que a arte e a moralidade nada possuem em comum, critica a hipocrisia do público que aprecia, na tela, qualidades que os personagens fingem possuir e que ele próprio não pratica. Censura a simpatia com que o público adere a determinadas personagens, cuja intensidade seria definida pela quantidade de riquezas materiais que os tipos possuíam. Vejamos:

Para o Snr. Todo-o-mundo, e Exma. Família, os atores preferidos são os dos **papeis simpáticos**, sejam verdadeiros artistas ou não. São as meninas de fábrica que fazem casamentos ricos, ou milionárias apaixonadas por pobretões virtuosos (note-se, de passagem, a influência do dinheiro na simpatia). Detestam pelo contrário todas as “vampires” porque seduzem os maridos e levam meninotes para a roleta, e sobretudo nem podem tolerar os grandes piratas sociais, que, com a maior calma, jogam com o sentimentalismo alheio para proveito próprio. Se os suportam às vezes, é simplesmente pelo fato de realçarem pelo contraste, os atos virtuosos dos bons. O povo tem o vício de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que ele não pratica. Porém os enredos são sempre vulgares. A moral é útil demais, por isso não nos interessa...¹³⁸

Em 1929, na “segunda denteição” da *Revista de Antropofagia*, os “antropófagos” à maneira da verve aguda com que Mário de Andrade enxerga a “gente de bem”, tecerão críticas ainda mais contundentes ao que chamam de hipocrisia da sociedade brasileira. No segundo número de *Klaxon*, Mário de Andrade colabora com a crítica à película nacional “Do Rio a São Paulo para Casar”.¹³⁹ No artigo, o crítico divulga o desejo da produtora Rossi Filmes e do diretor José Medina de gravarem uma comédia tipicamente brasileira e, com alegria, aprecia a ideia, porque em sua visão o cinema poderia retratar os costumes brasileiros da época com mais sinceridade e plenitude do que as crônicas jornalísticas. Mário de Andrade avalia com acuidade a trama e a montagem da produção, mas se detém principalmente em um aspecto que extrapola a crítica dos procedimentos técnicos da arte.¹⁴⁰ É em relação à coerência das atitudes das personagens que Mário de Andrade repudia a produção:

¹³⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/jan. 1923, p. 30-31.

¹³⁹ Conforme revela a página oficial da Cinemateca Brasileira, organizada pelo Ministério da Cultura, *Do Rio a São Paulo Para Casar* foi exibido em São Paulo a 31 de abril de 1922 no República; a 06 de maio de 1922 no Congresso; a 20 de maio de 1922 no Mafalda; a 26 de maio de 1922 no Roma; a 09 de setembro de 1923 no Colombo e a 02 de novembro de 1924 no Fênix.

¹⁴⁰ Na ficha catalográfica de *Do Rio a São Paulo Para Casar*, elaborada pela Cinemateca Brasileira do Ministério da Cultura, encontramos o depoimento do diretor José Medina sobre o roteiro do filme: “contava a estória de um rapaz carioca que fica conhecendo uma moça paulista que estava passando as férias no Rio de Janeiro, e se apaixona por ela. Quando a moça volta para São Paulo, os dois se correspondem e, ao fim de certo tempo, resolvem se casar. O rapaz vem para São Paulo... e, então, descobre que fez uma confusão de nomes; o tempo todo estava se correspondendo com a prima da moça pela qual se apaixonara. Fica

Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos. E outras coisinhas. É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que tem de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes.¹⁴¹

De acordo com Mário de Andrade, em um filme o que se reivindica é vida. Desse modo, a cópia de trejeitos que não correspondam à realidade brasileira seria algo ridículo. A ressalva de Mário Andrade ao filme nacional de 1922, entretanto, parece atual quando considerada a penetração ostensiva da cultura norte-americana nos costumes brasileiros. Sua influência e a assimilação dos seus hábitos no cotidiano brasileiro na contemporaneidade podem ser verificadas a partir de diferentes manifestações artísticas e escalas sociais. A crítica de Mário de Andrade à “macaqueação” de costumes externos, inclusive, voltará a aparecer com destaque, em 1929, na descrição que o escritor empreende da aristocracia paulistana, de origem italiana, em *Café*, seu romance inacabado. Nesse instante, a crítica ferrenha de Mário de Andrade alcança níveis mais agudos chegando, inclusive, a zombar da expressão pálida dos norte-americanos nas telas de cinema, valorizando talvez a mestiçagem refletida na epiderme do brasileiro.

A partir dos textos de crítica de Mário de Andrade, percebe-se que a lição do cinema em termos de arte modernista é de extrema importância para a cultura brasileira para o autor. Seus argumentos parecem antecipar as ideias de Walter Benjamin a respeito da técnica cinematográfica, expostas no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936. Segundo Benjamin, a descrição cinematográfica da realidade é infinitamente significativa para o homem moderno, porque ela lhe oferece o que por direito pode ser exigido da arte: “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”.¹⁴² Na crítica em evidência, verifica-se a tensão assinalada por João Luiz Lafetá entre a sensibilidade do artista – consciente das exigências da literatura – e seus impulsos enquanto intelectual, preocupado com o papel de formador da nacionalidade. Mário de Andrade volta-se não somente para a construção de uma crítica capaz de julgar os meios técnicos da obra de arte, no caso a cinematografia, mas também

desesperado, sem saber o que fazer, nem como desfazer o mal-entendido. Em lugar da linda noiva que esperava encontrar, estava a horrorosa prima... no final da estória, depois de mil quiproquós, o mal-entendido se esclarece e o rapaz se casa com a moça de quem gostava.” (Depoimento de José Medina, In: MRG/CCP).

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun.1922, p. 16.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 187.

para o seu papel de intelectual que deve participar do trabalho de construção social. No papel de crítico, Mário de Andrade parece não desejar avaliar a sétima arte somente como símbolo da modernidade, mas procura inserir sua linguagem na esfera social. Em *Klaxon*, o cinema equivalia ao espírito inovador da modernidade, época de ressurreição, de um olhar voltado para o futuro, de autenticidade diante da vida e de renúncia da arte e da perpetuação de costumes alienados. No desfecho da crítica, das conclusões obtidas por Mário de Andrade, restam as impressões de amargura e decepção pelo cinema que, assim como a música, ainda possuía poucos trabalhos merecedores do título de obra de arte. É importante assinalar que, após o encerramento de *Klaxon*, no começo de 1923, Mário de Andrade não frequentará mais com tamanha assiduidade o território da crítica de cinema.¹⁴³ Em 1926, conforme observaremos detidamente no segundo capítulo, na análise da produção do polímata no jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade voltará seu olhar atento, sobretudo, para o teatro: especialmente para o circo do palhaço Abelardo Pinto Piolin. Nessa segunda metade da década de 1920, já com as dissensões do modernismo bem assinaladas com a ruptura do Grupo da Anta com a “trupe” Pau-Brasil, o projeto modernista coletivo que se desprende das colaborações de Mário de Andrade gravitará em torno da procura do “brasileirismo”. Nesse sentido, distanciando-se da discussão pioneira sobre o cinema, nas páginas de *Klaxon*, as propostas de Mário de Andrade e dos demais idealizadores da “buzina literária” que se reorganizarão na redação do jornal subsequente se afinarão às pantomimas dos palhaços realizadas sob as lonas do Largo do Paiçandu. Nesses espetáculos, enxergarão a autenticidade e a arte mais sincera, que considerarão livres das tradições importadas. Se considerarmos o levantamento histórico realizado por Ana Luiza Martins¹⁴⁴ de que os periódicos brasileiros em circulação no começo da década de 1920 concebiam o cinema, sobretudo, enquanto passatempo, é possível assinalar que Mário de Andrade em *Klaxon* realmente lança as primeiras luzes e refrações acerca de uma crítica cinematográfica que ainda não havia sido instituída no país.

Ainda que o cinema não figure entre as manifestações artísticas discutidas durante a Semana de 1922, vale destacar que a sétima arte consistiria em uma das principais referências para a criação da literatura modernista da década de 1920. José Carlos Avellar,

¹⁴³ Se, em *Klaxon*, Mário de Andrade se detém com regularidade nas avaliações do cinema, nas próximas décadas a atividade do crítico produzirá esparsas notas sobre a sétima arte. Vale destacar que ainda em 1923, o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* impressionará a Mário de Andrade em função da *performance* expressionista e da exploração dos recursos cinematográficos realizada pelo expressionismo alemão.

¹⁴⁴ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República*, São Paulo (1890-1922). 1. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

inclusive, destaca que embora o cinema brasileiro, por essa época, seja feito de uma forma “bem pouco cinematográfica”, uma vez que era determinado pelos padrões ditados pela grande indústria norte-americana, Mário de Andrade, em sua produção em verso e prosa “estava fazendo cinema e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com cinema”.¹⁴⁵ Nesse sentido, Jean-Claude Bernadet, concentrando esforços em descobrir o número de películas brasileiras exibidas em São Paulo, no período de 1900 a 1935, chegou à conclusão de que o panorama em que *Klaxon* se inscreve realmente não apresentava filmes que pudessem ser identificados com as propostas modernistas. O “verdadeiro cinema” dessa época,¹⁴⁶ nos termos de Bernadet, era exatamente aquele com o qual os modernistas – dentre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade e os companheiros reunidos na redação da “buzina literária” – se ocupavam em suas teorizações sobre a criação artística pinçada cuidadosamente nos filmes a que assistiam.

Oswald de Andrade, o “agitador de ideias” que muito influencia o projeto modernista coletivo de Mário de Andrade na década de 1920, trataria por exemplo de pulverizar o tema do cinema já nos episódios registrados nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924. No romance, Miramar, personagem cuja existência resume-se a dilapidar fortunas alheias, à certa altura, valendo-se do dinheiro da esposa rica, Célia, torna-se sócio da *Empresa Cinematográfica Cubatense Piaçaguera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around* a fim de agradar a amante, a jovem estrela cinematográfica Mademoiselle Rolah. Além disso, já no prefácio criativo que antecede às *Memórias*, pela voz da personagem Machado Penumbra, Oswald de Andrade procura destacar, na literatura modernista em construção, o “estilo telegráfico” e a “metáfora lancinante” que parecem traduzir com precisão os elementos da estética do cinema que Mário de Andrade se esforça em destacar nas páginas de *Klaxon*. Nas páginas da revista de 1922, o polímata não deixa de iluminar na obra de Oswald de Andrade momentos de realização plena das lições do cinematógrafo. Essa “metáfora lancinante” nomeada por Oswald de Andrade, espécie de sensação produzida pelo choque de imagens e pela montagem de ideias, como se sabe, bastante articulada às teorias de Eisenstein, parece reforçar a preocupação dos modernistas com a simultaneidade, com a geometria, o dinamismo e a visualidade, aspectos que Mário de Andrade, valendo-se da voz coletiva,

¹⁴⁵ AVELLAR, José Carlos. *Cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 209.

¹⁴⁶ BERNADET, Jean-Claude. “Introdução”. In: *Filmografia do cinema brasileiro – 1900-1935*. Jornal O Estado de São Paulo.

destaca no manifesto da revista e que reaparecerão, vale ressaltar, em momentos esparsos¹⁴⁷ de sua produção. Nas anotações gravadas por Mário de Andrade no *Turista Aprendiz*, por exemplo, espécie de diário que ilumina o olhar fotográfico de Mário de Andrade em suas viagens etnográficas pelo norte e nordeste do Brasil, o cinema alemão fornece elementos para se compreender a paisagem brasileira. Durante as viagens pelo Nordeste, em 7 de dezembro de 1928, o olhar do polímata avistará a sobreposição de planos na paisagem de Salvador, e como numa montagem expressionista alemã, a descreverá cinematograficamente:

A sensação de simultaneidade é feroz, lembra cinema alemão. Os bondes, pra desembarcar num plano, tombam de banda e passam por cima da cabeça da gente. [...] Pra chegar na cidade alta a gente dá de cara com mais outra igreja de teatro, num trânsito vivo de gente irregular, todos os matizes, gente de enfeite, gente posta ali pra gente ver.¹⁴⁸

Na *Revista Klaxon*, Mário de Andrade analisa não somente o cinema e a música, mas também a literatura recorrendo às comparações; método de trabalho que, dentro do projeto modernista em desenvolvimento naquele momento, permite às linguagens artísticas o diálogo entre si e possibilita seu contato com a esfera cultural da época. No periódico, as críticas que se destinam à avaliação da literatura surgem em seção fixa denominada “Livros & Revistas”. Numa visão geral, as críticas de Mário de Andrade, em *Klaxon*, considerando-se também os comentários sobre música e cinema, elegem como critério de julgamento a modernidade ou não dessas manifestações, partindo de considerações sobre os temas e seus processos de realização. É necessário, no entanto, salientar que as críticas sobre literatura extrapolam os limites dessa seção e aparecem, também, na coluna “Luzes & Refrações”, na qual se verifica maior liberdade de Mário de Andrade no tom das discussões. Em *Klaxon*, escassas informações sobre o significado desse título se iluminam. Contudo, conforme podemos rastrear na crítica assinada por Mário de Andrade ao recente *Aparências e Realidades*, de Gilberto Amado, o nome da seção reflete o desejo maior do

¹⁴⁷ Conforme ressaltamos anteriormente, a crítica de cinema, após a presença em *Klaxon*, não será uma constante na produção polímata de Mário de Andrade. Já em 1926, nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade parece transportar seu interesse sobre a dramaturgia para o universo do circo. Sobre esse assunto, vale a pena conferir o trabalho de Maria Augusta Fonseca, intitulado *Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. Em 1928, ainda nessa esfera de interesse, a da encenação, o olhar de Mário de Andrade, agora nas páginas da *Revista de Antropofagia*, se voltará para os romances de composição popular ligados ao folclore, cantados nas ruas por palhaços negros, as danças dramáticas e os cantos colhidos da literatura oral.

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: IPHAN, 2015, p. 263-264.

crítico no periódico: iluminar as qualidades dos artistas modernos e de suas obras e refratar os raios da arte passadista, direcionando seus rumos para o caminho da atualização. Observemos:

Eis um trecho de ouro do Sr. Gilberto Amado, do seu recente livro “Aparências e Realidades”. Vai sem refrações. KLAXON às vezes se compraz em mostrar unicamente a luz. E é mesmo do que mais precisa a arte no Brasil. Ao falar sobre literatura brasileira diz o sensato ensaísta: “O que nos calharia no momento atual seria, por assim dizer, uma agitação romântica no sentido que essa expressão pudesse comportar de exaltação febril da imaginação criadora, do desprezo ostensivo das formas consagradas, de arrancada gloriosa para o novo, o nunca dito, o interessante. A nossa literatura está ainda toda por fazer... (o que, para KLAXON, não é propriamente a verdade nua) ... é evidente que não pode ser com academicismo, linguísmos e bobagismos que havemos de constituí-la com a vida, isto é, com as concepções, com o calor fecundo do sentimento.”

Uma refraçãozinha só. Ouvimos contar que a Academia Brasileira de Letras, a diretora do Grupo Escolar da nossa literatura, mandou o Senhor Gilberto Amado para o canto, de joelhos sobre milhos de uso cotidiano e alimentar, com a obrigação de copiar 50 vezes as-armas-e-os-barões.¹⁴⁹

No fragmento em evidência, Mário de Andrade compraz-se com as ideias de Gilberto Amado que se afinam ao programa que vem desenvolvendo em *Klaxon*: exaltação da atualidade e da imaginação criadora; ruptura com estruturas poéticas ostensivas e seu anacrônico rebuscamento linguístico, e a conquista de uma nova postura diante da vida. Porém, no desfecho, assinala a presença de “uma refraçãozinha só”, da qual se aproveita para lançar críticas afiadas à Academia Brasileira de Letras. Revelando a alegria de *Klaxon* ao se deparar com obras “iluminadas” como *Aparências e Realidades*, Mário de Andrade reafirma sua visão otimista quanto ao estado da literatura no país e reforça os ideais literários do mensário, aludindo aos versos iniciais de *Os Lusíadas* para ridicularizar a Academia. Denominada “Grupo Escolar”, segundo Mário de Andrade, a instituição insistia em punir os escritores que tentassem ser febrilmente criativos. Na alusão ao clássico da literatura portuguesa, Mário de Andrade fortalece a necessidade declarada de libertação da cópia de formas consagradas, em prol da investida pelo novo, o nunca dito, o interessante e, sobretudo, realça sua opinião de que é a partir da dinâmica da vida e de seu calor fecundo que a literatura brasileira deverá ser realizada, e não pela imitação de “linguísmos” e “bobagismos” importados. Principal alvo da mira precisa dos klaxistas, a Academia Brasileira de Letras é símbolo vivo das instituições e dos comportamentos reacionários e, na crítica irreverente de Mário de Andrade, surge encarregada de castigar os que pretendiam ser modernistas, na intenção de regenerá-los e dominar seus pensamentos.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 6, out. 1922, p. 16.

No segundo número de *Klaxon*, avaliando em tom lisonjeiro *A Mulher que Pecou*, de seu – até então – amigo Menotti Del Picchia, em poucas linhas Mário de Andrade analisa tanto os processos técnicos utilizados na obra, quanto os aspectos imanentes ao enredo e à construção de personagens. Virilidade, expressão, beleza, riqueza de imagens, adjetivação sugestiva e descrições bem formuladas são qualidades que levam Mário de Andrade a eleger Menotti Del Picchia “um dos melhores da literatura brasileira, um verdadeiro criador e artista”.¹⁵⁰ Por outro lado, as críticas publicadas no terceiro número da revista, a respeito de *Casa do Pavor*, de M. de Abreu e, no número seguinte, sobre *Bugrinha*, de Afrânio Peixoto, resgatam as refrações apontadas por Mário de Andrade em seus textos de crítica musical e cinematográfica. Quanto ao livro de M. de Abreu, destaca que *Casa do Pavor* continua a poética além-tumulista do século XIX, contrastando com uma época de noções exatas e modernas. Admite o talento do autor e sua imaginação, mas não perdoa os problemas de escrita, afirmando que “nem um jornalista redigiria tão mal”.¹⁵¹ Em seguida, recusa a utilização constante de vocabulário erudito, distante da língua falada nas ruas e adjetivos exagerados, característicos do estilo de M. de Abreu, e condena sua inclinação para uma escrita denominada “estilista”. Enquanto crítico, Mário de Andrade preza por uma literatura que seja ágil, renovadora e dotada da capacidade natural de síntese, reflexo da modernidade. A leitura de *Casa do Pavor* avança e Mário de Andrade critica, inclusive, a postura ideológica do autor:

O senhor Deabreu (*sic*) não quer que Deus exista. Tem mesmo uma raiva infantil da Divindade. Até escreve Deus com “d” pequeno! E, passeando pelas suas personagens, a todo momento afirma a inexistência do Criador. Processo de criança. — Mamãe, quero mais um chocolate... — Acabou, meu filho. — Mas eu quero! E bate o pezinho no chão. O senhor Deabreu (*sic*) **sente, sabe** que Deus existe. Mas Deus é uma coisa cacete. Implica certos deveres, obrigações ou remorsos... se não existisse... Oh! Liberdade gostosa! ... por isso o escritor bate o pezinho pelas páginas da “*Casa do Pavor*”. — Mas eu quero mais um chocolate! ... é inútil, senhor Deabreu (*sic*). O chocolate acabou e Deus existe.¹⁵²

Adiante, em crítica à obra de Afrânio Peixoto, *Bugrinha*, o olhar articulado do crítico incide novamente sobre ideias já defendidas nos textos de crítica musical: a necessidade de se desenvolver uma expressão artística liberta da herança sentimental do

¹⁵⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922, p. 15.

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 16.

¹⁵² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 13.

Romantismo e de se inovar sempre que possível, evitando-se a repetição, exigências que, conforme destacamos, são lançadas no estudo sobre a pianista Guiomar Novaes. Assim como nos textos de crítica musical, Mário de Andrade deprecia a atitude dos escritores e poetas que, em suas obras, repetem seus temas e formas eternamente e não buscam evoluir. Ressalta a falta de síntese cinematográfica na escrita de Afrânio Peixoto, que recheia suas páginas com chavões sobre diamante, progresso e outros assuntos pouco adequados na visão do articulista. Destaca alguns aspectos positivos no livro, mas sente falta do elemento “vital” estimado no cinema e, no ensejo, lamenta que o destino da personagem principal do livro seja a morte: solução que leva Mário de Andrade a creditar a *Bugrinha* a alcunha de “pedaço tristonho e ridículo da vida”. Na visão do crítico, trata-se de

Livro tristonho. Quando iniciará o Brasil a literatura da alegria? Páginas de amor e rugas que não terminam mais. Para divertir o Afrânio divide o assunto em dois. Há o amor de Jorge e Bugrinha e a anedota da festa do Divino. Mesmo dualismo da Esfinge. Mais ou menos também como em Fruta do Mato. O Afrânio se repete. Não faz o mínimo esforço para progredir. Para quê? Já pertence à Academia, pináculo da ambição literária do país.¹⁵³

Em crítica à obra *Despertar*, publicada no quarto número de *Klaxon*, ao analisar os poemas de Hermes Fontes que de antemão julga exagerados, Mário de Andrade ironiza os jovens poetas da época que se deixavam levar, sem autonomia crítica, pelos ideais futuristas de Marinetti. Recuperando as ressalvas apontadas na crítica de cinema “Do Rio a São Paulo para Casar”,¹⁵⁴ na qual desnuda a cópia dos costumes estrangeiros por brasileiros, Mário de Andrade define Hermes Fontes e os jovens poetas como “ignorantes” e “burros”, por reproduzirem os pressupostos futuristas que não correspondiam à especificidade da literatura brasileira, na ambição de se tornarem consagrados. Vale destacar que nas críticas literárias na *Revista Klaxon* as preocupações de Mário de Andrade excedem os limites do gênero e se direcionam também às questões sociais, trazendo à superfície a defesa dos valores humanos já exigidos nos estudos sobre cinema. Em sua leitura de *A Próxima Guerra*, de Pinto Serva, Mário de Andrade elogia a riqueza da obra e a capacidade do escritor de se comover diante de cenas colhidas no cotidiano. A tônica sentimental da obra não deixa de ser assinalada e posta em xeque, mas logo é justificada pelo crítico, que afirma se tratar de livro esperançoso, de valor inestimável, proprietário de

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 4, ago. 1922, p. 15.

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun. 1922.

uma qualidade apreciada por Mário de Andrade no manifesto da revista: o fato de não subestimar o raciocínio do leitor e ser sincero. Na análise, afirma que a obra “é um grito de indignação contra o martírio duvidoso da Alemanha e, ao mesmo tempo, de alarme para o “mundo civilizado. Exaltação. Excessos. Visões”.¹⁵⁵

No quinto número de *Klaxon*, na análise da obra *Affonso Arinos*, de Tristão de Athayde, Mário de Andrade amplia sua reflexão sobre os processos de criação literária de sua geração. Constata o lugar desprivilegiado em que as letras se encontram na modernidade e conclui que uma das marcas evidentes da literatura nacional, naquele momento, seria justamente a falta de assunto, problema agravado pela falta de estilo dos poetas e prosadores. A reflexão de Mário de Andrade extrapola o espaço da literatura em benefício de análise mais ampla de uma época repleta de escritores que, buscando exprimir seus pensamentos, reproduziam assuntos e temas velhos, nos quais eram capazes de exercer estilo e métrica, recriando continuamente cópias de livros existentes. A discussão em torno do conceito de originalidade, conforme se depreende, é preocupação constante na crítica de Mário de Andrade, pois independente da arte visada – música, cinema ou literatura – o arguto pesquisador reafirma suas exigências:

Entre os pensadores os melhores livros aparecidos nestes últimos tempos também não possuem esse assunto original. (...). Não pensam sobre uma ideia, sobre uma abstração mais ou menos pessoal, pensam sobre uma obra, um autor que lhes facilite o nascimento de ideias. E talvez esta fase do pensamento nacional se desenhe um dia como eminentemente crítica, mas não criadora.¹⁵⁶

A esse grupo de livros mais críticos que criativos, Mário de Andrade adiciona o novo título de Tristão de Athayde. Na visão do crítico de *Klaxon*, o escritor guarda semelhanças com o poeta Latino Coelho, uma vez que ambos representariam estilos clássicos à procura de um assunto. Em virtude dessa semelhança, Mário de Andrade assinala no estilo de Athayde características que pertenceriam ao poeta aludido: o verbalismo sonoro e comedido; o brilho da expressão; a mesma cadência equilibrada e melódica das frases. Aspectos ressaltados por Mário de Andrade que, todavia, não o impedem de reprovar a ausência de atualidade e modernidade na obra de Athayde, qualidades imprescindíveis ao grupo de *Klaxon*. A análise de Mário de Andrade parece considerar aspectos que vão além da aplicação mecânica da estética modernista, pois revela prudência e equilíbrio nas

¹⁵⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 13.

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 5, set. 1922, p. 11.

inferências sobre as intenções do escritor e os efeitos produzidos na recepção do público. Na análise da obra de Tristão de Athayde, Mário de Andrade revela-se surpreso com o controle do crítico católico em não se desmanchar em “elogios exagerados e hinários de quase religião”.¹⁵⁷ Acredita que, mesmo sendo um estilista, é dos poucos escritores que sabem amar sem que isto lhe prejudique a faculdade crítica, o que teria resultado no livro de fina observação, em que o erudito se entremostra, mas sem vaidade.

O alcance das críticas de Mário de Andrade se expande e, durante seus comentários sobre a literatura, provocações à sociedade paulistana da época podem ser vislumbradas. No terceiro número de *Klaxon*, por exemplo, ao tecer comentários a respeito da natureza pouco imaginativa dos autores nas conclusões de seus romances, Mário de Andrade parece validar suas opiniões sobre os problemas da educação nacional. De acordo com o crítico, uma das fontes mais ricas e menos exploradas para as artes do pensamento seria justamente a prática da conclusão. Seja em virtude da pobreza de imaginação ou porque entendem a criação artística como uma espécie de departamento da realidade, os escritores em voga tornavam a literatura monótona a ponto de o leitor, com frequência, adivinhar o desfecho a que se aproximava a trama antes que o ápice da narrativa fosse instaurado.

Nessa oportunidade, Mário de Andrade discute dialeticamente a literatura universal e a expressão brasileira, realçando a importância da literatura popular para a atualização das artes nacionais. Definida como sábia e expressiva, segundo Mário de Andrade, é justamente na literatura cotidiana que encontraremos a melhor manifestação do que termina por chamar de “surpresa da conclusão”. Beleza, expressividade e surpresa são alguns dos elementos que compõem a arte para o crítico, que defende que a literatura deve ser, em sua natureza, “brinquedo e fantasia sob o manto diáfano da realidade e as quadras populares estão cheias da surpresa de conclusão”.¹⁵⁸ A discussão sobre a importância da conclusão na literatura prossegue e Mário de Andrade admite que a criação literária deve primar pelo imprevisto; contudo, declara que, quando não se trata de ficção, o pensador deve procurar por conclusões corretas. Todavia, é justamente nas obras consideradas mais sérias que Mário de Andrade parece encontrar os maiores problemas: à certa altura, relembra a anedota do sociólogo anônimo que, estudando o desenvolvimento dos esportes no Brasil, teria concluído que os exercícios estariam a deseducar a juventude brasileira. O comentário de Mário de Andrade, mesmo breve, é provocador, pois finaliza ironicamente:

¹⁵⁷ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 5, set. 1922, p. 11.

¹⁵⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 16.

“*KLAXON* pergunta agora: Como é possível deseducar uma coletividade que nunca teve educação?”¹⁵⁹

Ao nos atentarmos a essas críticas do polímata, notamos que para Mário de Andrade a atividade crítica parece nutrir pontos de afinidade com a obra de arte, sem deixar de manter-se engajada, porque essa compreenderia trabalho de invenção sobre determinado fenômeno artístico, da mesma maneira que a obra de arte representaria uma invenção sobre um fenômeno natural. É pertinente destacar, como o faz João Luiz Lafetá, que não se trata apenas da questão artística, da linguagem esteticamente organizada, construída como obra de arte, mas ainda de outros aspectos do fenômeno que subjazem a ela. Dentro do projeto modernista que se delineia em *Klaxon*, Mário de Andrade mantém como fulcro de suas críticas a visada estética, o exame intrínseco da linguagem, não somente nos textos selecionados por João Luiz Lafetá, mas também naqueles publicados em *Klaxon*. Além disso, suas análises na revista revelam com clareza a sintonia de um pensamento voltado tanto para as tendências universalistas, ao incluir em suas avaliações o resumo da vida cultural na Europa, quanto particulares, ao exigir e procurar fortalecer a construção da estética modernista brasileira.

Em seu estudo *1930: a crítica e o modernismo*, João Luiz Lafetá discute as relações entre o conhecimento estético e as interferências recíprocas do ideológico e assinala na obra de Mário de Andrade a aplicação mais rica e complexa do que seria a crítica literária ideal.¹⁶⁰ De acordo com João Luiz Lafetá, dentre os escritores nacionais, o autor de *Pauliceia Desvairada* seria o esforço mais bem-sucedido e, em grande parte vitorioso, de ajustar numa única e coerente posição os projetos modernistas, compondo na mesma linha a revolução estética e ideológica; isto é, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional. Aos lembrarmos as conclusões teóricas de João Luiz Lafetá e analisarmos as críticas de Mário de Andrade no periódico de 1922, observando o desenvolvimento dessas discussões em *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*, verificamos que seus textos parecem contribuir para a criação de um projeto estético e ideológico de renovação cultural da época, no qual seus julgamentos assumem a atitude estética no que têm de mais específico, aproximando-se da consciência da linguagem, isto é, percebendo a literatura enquanto literatura.

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 16.

¹⁶⁰ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

O fazer literário ideal para Mário de Andrade parece se revelar na análise de *O Homem e a Morte*, de Menotti Del Picchia, no número final da *Klaxon*. Ao empreender leitura minuciosa da obra, o crítico afirma que, se antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de aproximadamente duas gerações, em 1922, estaríamos no presente da literatura universal. A ocasião permite-lhe, ainda, afirmar que os escritores modernistas já não seguem e imitam os europeus, mas caminham juntos de maneira independente. Na autocrítica que realiza de *Pauliceia Desvairada*, declara: “Já disse uma vez que por esse lado da magnificência, a literatura brasileiramente brasileira se diferenciaria de sua irmã portuguesa”.¹⁶¹ A preocupação de Mário de Andrade não se limita, portanto, ao “espírito moderno”, pois se volta para a realização brasileira desse espírito. Em virtude disso, avulta de suas colaborações em *Klaxon* a intenção de caracterizar a literatura brasileira no momento específico pelo qual atravessa, situando-a no contexto mais amplo de suas preocupações; mas também o desejo de construir esse “espírito brasileiro”, cujos fundamentos devem ser encontrados no passado, mas que deverão ser consolidados com o tempo presente.

Em estudo sobre a literatura e a crítica literária em rodapés, Cláudia Nina assinala que a crítica literária foi compreendida de diferentes maneiras, ao longo de nossa história.¹⁶² Ao investigar os rumos percorridos pela atividade em nosso país, Leyla Perrone-Moisés lembra que nos tempos da chamada luta modernista a crítica consistia em prática respeitada, exercida com frequência, em oposição ao seu estado atual, em que se encontra escassa e limitada ao resenhismo jornalístico, necessário, porém insuficiente.¹⁶³ Para Mário de Andrade, a atividade crítica era vista, em sua essência, como criação, arte em si. Diferentemente de Sílvia Romero, para quem o termo revelava, segundo Antonio Candido, um sentido amplo de análise e revisão geral dos valores culturais, mas também, quase inconscientemente, de força negativa, de doutrina da doutrina,¹⁶⁴ Mário de Andrade, em *Klaxon*, parece direcionar-se para um tipo de crítica que, quando pensada a partir do quadro da tradição dessa atividade no país, revela afinidades com a postura assumida por

¹⁶¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 28.

¹⁶² NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

¹⁶³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Que fim levou a crítica literária? ”. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 335-345.

¹⁶⁴ Antonio Candido, em texto sobre Sílvia Romero, chega mesmo a sinalizar na crítica romeriana a existência de um movimento de análise, compreensão e construção que raramente se separava de um movimento simultâneo de destruição.

José Veríssimo de preocupação tanto com os aspectos nacionais do texto, quanto com os processos técnicos utilizados na sua criação.¹⁶⁵

Nessa perspectiva, a crítica literária de Mário de Andrade nas páginas da *Revista Klaxon* parece dialogar também com as conclusões obtidas por Antonio Candido no ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”.¹⁶⁶ Ao destacar em nossa literatura e história os momentos decisivos nos quais a inteligência brasileira foi vitalizada – o Romantismo e o Modernismo – Antonio Candido destaca Machado de Assis e Mário de Andrade como escritores-críticos expoentes, porque neles as tendências dialéticas alcançaram maiores êxitos. Recordando o célebre ensaio de Machado de Assis, “O ideal de crítico”, Candido alerta para a necessidade de se estabelecer uma crítica fecunda, capaz de discutir e de refletir objetivamente sem se deixar levar pelos caprichos ou vaidades que a posição de crítico facilita. Ao nos atentarmos para os textos de crítica de Mário de Andrade no primeiro órgão modernista, agrupados constantemente sobre o título “Luzes & Refrações”, é possível perceber exemplos reais desses requisitos, uma vez que, em *Klaxon*, Mário de Andrade mantém-se perseverante na tentativa de reerguer os ânimos e promover estímulos, guiar os estreantes, sem deixar de corrigir os talentos que se consideram feitos, iluminando manifestações artísticas que transbordam o campo literário.

Os textos de crítica de Mário de Andrade na *Revista Klaxon*, isoladamente, não dão conta de explicar em sua totalidade as questões que envolvem os primeiros anos da luta modernista. Contudo, a análise desses textos inaugurais, em diálogo com os escritos coligidos, selecionados e discutidos nos periódicos subsequentes da década de 1920, nos quais Mário de Andrade exerce novamente papel central, parecem revelar o percurso de amadurecimento das crenças pessoais do intelectual e o desenvolvimento das ideias que balizam o projeto modernista configurado em *Klaxon*. A persistência dessa ideia de “continuidade” em Mário de Andrade parece ser de suma importância para que as ideias que perpassam todo o seu projeto modernista possam ser compreendidas, uma vez que sementes lançadas no mensário de arte moderna encontrarão ressonâncias e significados

¹⁶⁵ Contudo, apesar de Sílvio Romero figurar no grupo de críticos que Antonio Candido nomeia de “não-estéticos”, nos quais avultam preocupações com a fidelidade ao real, sentimento da vida, sinceridade, “valentia” da emoção e função nacional do texto, numa preferência nítida pelo conteúdo expresso e o seu efeito sobre o leitor, é importante destacar sua valiosa contribuição à crítica de Mário de Andrade, pois o autor de *Macunaíma*, no esforço de definir sua densa visão da cultura popular, buscou inúmeras vezes durante o desenvolvimento de suas críticas literárias, em *Klaxon*, subsídios extraliterários como a música, o cinema, a pintura e o próprio público da época no intuito de pensar não somente a arte brasileira, em si, mas também sua presença na vida cultural do país.

¹⁶⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros” In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1985, p. 109-138.

em sua obra, germinando nas décadas seguintes. Como destaca Gaiotto de Moraes,¹⁶⁷ a participação de Mário de Andrade em *Klaxon* revela tanto a posição de um militante a favor das ideias da Semana de Arte Moderna, quanto a do artista e crítico que está estudando as notícias dos movimentos de vanguarda do mundo em busca de compreender as implicações dessas novas ideias para sua própria obra e para a definição valorativa do que deveria vir a ser a literatura naquele período.

Aproximadas mais intimamente as ideias expressas sobre a música, o cinema e a literatura, discutidas nos textos de crítica de Mário de Andrade, na *Revista Klaxon*, a fim de complementá-las entre si, partimos agora para o estudo de sua poética arquivada nesse periódico de 1922. Como ressalta Cecília de Lara, essas articulações entre o trabalho do crítico e do artista tornam possível que se vislumbre, na medida do possível, uma visão de conjunto.¹⁶⁸ É importante sublinhar que ao nos debruçarmos sobre o estudo dos textos de crítica de Mário de Andrade, neste primeiro momento, nosso intuito não foi o de reduzir sua produção a esquemas ou classificações engessadas, que desde os primeiros raios se mostra variada, porque temos a consciência de que isso contrariaria justamente a tônica que se desprende das páginas de *Klaxon*: a agitação das ideias e o contato com novos conhecimentos que resultaram no ecletismo assinalado nos poemas a seguir.

¹⁶⁷ MORAES, R. Gaiotto de. *Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*. Universidade Estadual de Campinas. (Tese de Doutorado). 2014. 177p.

¹⁶⁸ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

**“*LIGHT E POWER!*
Eu sou o poeta das viagens de bonde!”**

Quanto ao meu estilo: pertence-me. Prova? Pois
saiba que plagio manifestamente o telégrafo, o
telefone, o jornal, o cinema e o aeroplano.

Mário de Andrade¹⁶⁹

“São Pedro”, primeira colaboração em versos assinada por Mário de Andrade nas páginas da *Revista Klaxon*, ao tomar como assunto a celebração típica do folclore nacional, parece insinuar desde seu título a intenção do projeto modernista do poeta em 1922 de aproximar a literatura considerada erudita da expressão popular. É importante salientar que o olhar modernista sobre o folclore nacional, lançado por Mário de Andrade em *Klaxon*, será recuperado e desenvolvido com maior grau de apreensão no poema “Iara”, publicado no jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, de 1926. Da mesma forma, na *Revista de Antropofagia*, em 1928, será a vez do polímata apresentar os versos do “Lundu do Escritor Difícil”, de cuja tessitura também se elevarão as leituras etnográficas plasmadas no diário do *Turista Aprendiz*. Nesse sentido, esse poema publicado em 1922 revela alguns dos primeiros esforços de Mário de Andrade em “desrecalcar”¹⁷⁰ a expressão cultural brasileira, já nos primeiros anos da luta declaradamente modernista. Nos versos livres de “São Pedro”, estampados no quarto número da revista, a visão lírica do poeta rastreia os efeitos arrebatadores do progresso, constata a presença imponente da máquina no cenário rural – evidenciando o crescimento avassalador da modernização – mas, o que parece despertar sua curiosidade é a imagem da fogueira acesa na noite da fazenda, uma lembrança do passado.

No entrechoque dos dois mundos, o que se esvai e o que se anuncia, a euforia pelo progresso anunciada no editorial da revista e a melancolia intermitente nos versos de *Pauliceia Desvairada* se misturam na voz do sujeito poético que, ao sublinhar os costumes nacionais em processo de transformação, vislumbra no brilho da fogueira “que inda se usa” o “fogo rudimentar” da tradição:

¹⁶⁹ ANDRADE, Mário de. “O homenzinho que não pensou”. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 11.

¹⁷⁰ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros” In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006, p. 117-145.

São Pedro

Véspera de São Pedro...
Inda se usa fogueira na fazenda!
... rojões, traques danças ao longe...

A Hupmobile na garagem...
Dentro dum mês, grande inauguração da máquina de beneficiar café,
[movida a eletricidade...

Comp. Força e Luz
de Jaú
Matão
Brevemente telefónio
Comfort
Comfortably
Iluminação a giorno...
Só falta um galicismo!...

A caieira cantarola...
E aos pinchos
labaredas
a cainçalha das labaredas
rápidas
múltiplas
levadas pelo vento vertical...

Explode a fogueira
fagulhas no espaço
velozes
milhares
espuma de fogo
baralhando-se com as estrelas...
Curioso!
Não há Dona Marocas
nem vestidos de cassa
nem outros assuntos poéticos nacionais...

É a noite papal de São Pedro
Faz um frio silencioso
Um as crianças
traques
saltos
gargalhadas
derramando reflexos vermelhos
pelos braços, olhos, lábios, pernas, cabelos selvagens
Encravadas na escuridão
as estrelas internacionais

O verso-livre milagroso da Via-Láctea
Um mugido assustado na várzea
Mais nada.

O FOGO RUDIMENTAR. ¹⁷¹

¹⁷¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 4, jun. 1922, p. 7-8.

Na composição de “São Pedro”, os pressupostos tão caros à atualização da arte brasileira, discutidos por Mário de Andrade no artigo de abertura de *Klaxon* parecem ser resgatados. Na liberdade concedida às estrofes irregulares, as palavras se movimentam e ocupam diferentes espaços do poema, lembrando as fagulhas da fogueira carregadas pelo vento, e o elogio do progresso, elemento que orienta a abertura dos novos rumos, torna-se ideia acesa na voz do eu lírico que assiste à mudança dos tempos. O poeta se depara com a modernização do campo que, ao absorver as máquinas e os telefones em seu cotidiano, distancia-se do espaço bucólico reproduzido pela literatura passadista. Como afirma Mário da Silva Brito, enquanto poeta, Mário de Andrade deseja ser um arauto do progresso. Nesse sentido, “São Pedro” é tecido no qual o sujeito lírico entrelaça a ironia e o sentimentalismo em suas fibras: na fatura do poema, a presença de expressões que remetem diretamente às ideias de modernidade parecem se distanciar do objetivo imediato de criar uma expressão nova, no instante em que o poeta joga livremente com os elementos da tradição revelando o que neles existe de moderno e universal. Nas fazendas do interior de São Paulo, espaço outrora marcado pela tradição cafeeira, as festas caipiras frequentadas pelas donas Marocas, trajando seus vestidos de cassa já não fazem figura: agora, trata-se da fazenda *comfortably*, com iluminação *a giorno*, na qual os galicismos são abolidos.

Esse movimento dialético que se desprende dos versos harmônicos de “São Pedro”, do qual avulta a mistura do “antigo” e do “recente” na construção do poema, além de contribuir para a aclimação do público-leitor às inovações modernistas que se apresentam, parece estabelecer diálogo com as lições do cinema que Mário de Andrade defende no editorial de *Klaxon*.¹⁷² No desenvolvimento do poema, o movimento descritivo apurado e as enumerações realizadas pelo sujeito lírico registram o acontecimento e o poeta recorre a sentenças breves e libertas das amarras da pontuação que enriquecem as sugestões dos lugares mirados, em planos sequenciais rápidos. O poeta passeia pelos lugares, numa atitude que resgata a ideia da poesia movida pelo lirismo e pelo encantamento com os dados comuns da realidade, defendida por Mário de Andrade nos textos de crítica em *Klaxon*. Vale lembrar que a presença do cinema, nos poemas publicados na revista de 1922, funciona como uma certidão de modernidade, resposta aos que duvidavam da atualidade do grupo.

¹⁷² No manifesto de abertura de *Klaxon*, Mário de Andrade afirma que “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. (ANDRADE, Mário de. “Klaxon”. In: *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 1-2.)

Em “São Pedro”, Mário de Andrade parece valer-se, também, da “inconsequência na linguagem lírica”:¹⁷³ técnica recorrente nas narrativas cinematográficas, nas quais o emprego simultâneo de várias câmeras, às vezes em movimento, produz perspectivas e pontos de vista múltiplos, superpostos e confundidos em uma única imagem. Conforme destaca Maria Luiza Ramos,¹⁷⁴ essa técnica largamente explorada nos romances modernos foi também aproveitada pelos poetas modernistas, como estratégia literária capaz de revelar o eu-lírico fragmentário. Conforme se observa, nesse trabalho poético com as contradições do Brasil, este primeiro poema publicado por Mário de Andrade no periódico antecipa a reflexão sobre a imagem da cidade que seria destacada por Benedito Nunes nos versos de *Pauliceia Desvairada*. “São Pedro” revela ainda os primeiros traços que comporiam a máscara do “trovador arlequinal” identificada por João Luiz Lafetá na poesia de Mário de Andrade,¹⁷⁵ pois a partir das imagens captadas no passeio pela paisagem interiorana, o poema chega ao leitor, e o espaço rural em estado de transformação pelo qual o poeta caminha reflete a tensão e a contradição do Brasil em vias de transformação, “onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares”.¹⁷⁶

Entretanto, apesar de em “São Pedro” Mário de Andrade fixar a temática nacional na poesia, por meio da sugestão das festividades típicas do interior, o poeta parece não se limitar ao nível regional da representação, no momento em que focaliza “encravadas na escuridão / as estrelas internacionais”. Esse distanciamento da literatura regionalista será, inclusive, preocupação constante dos modernistas que procurarão, na *Revista de Antropofagia*, pensar o Brasil de maneira “desgeografizada”. Irônico, critica a poética que considera ultrapassada, aludida no “verso livre milagroso da Via-Láctea” e nos “outros assuntos poéticos nacionais”. Contudo, revela também fundo social ao problematizar, ainda que de maneira sutil, tanto a dependência mental dos escritores brasileiros quanto os costumes de determinadas classes sociais. A expressão “encravada” parece intensificar a concepção de uma literatura agarrada, presa a uma tradição europeia, na qual Mário de Andrade enxerga apenas escuridão. Preocupado com o aspecto estético, “São Pedro”

¹⁷³ RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁵ LAFETÁ, João Luiz. “A Poesia de Mário de Andrade”. In: *A Dimensão da Noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 315.

¹⁷⁶ NUNES, Benedito. “Mário de Andrade: as enfiaduras do modernismo”. In: *Revista Iberoamericana*, n. 125, Ene-Mar, 1984, p. 65.

rompe não somente com a forma engessada dos versos acadêmicos, como também endossa a necessidade de superação dos velhos modelos. Na construção dos versos, buscando captar com precisão o tema, Mário de Andrade associa ideias e impressões, dispensa a pontuação e permite às palavras a liberdade da página; além disso, recorre a termos estrangeiros, recusa a sintaxe corrente, submete suas impressões ao ritmo próprio, rompendo com a métrica louvada pelos tratados de versificação.

O olhar do poeta parece buscar o registro da cena em sua totalidade: a fogueira, os rojões, os traques, as crianças traquinando e o gado mugindo na várzea; elementos significativos da paisagem contemplada e costumes típicos das folias de São Pedro contrastam diante das conquistas do progresso que começam a invadir o campo: a companhia elétrica, o telefone, o automóvel na garagem. Ao elaborar o poema com reminiscências do passado, o poeta, sem deixar de ser modernista, joga com dados da tradição a fim de ressaltar o que essa modernidade poderia oferecer. Dessa forma, revela o choque dos mundos a partir do fundo poético enquanto, na forma, a linguagem oscila entre o objetivo e o mítico. Esses deslocamentos guiados pelo sujeito poético parecem se articular a uma das questões sobre as quais Salete Almeida Cara investe em estudo sobre a poesia lírica: por meio da criação poética, o poeta vai além do que seria uma simples resposta às doutrinações estéticas e ideológicas de sua época, pois articula tradição e modernidade à simplicidade do breve olhar sobre os fatos, à consciência da importância dos elementos que representam o progresso local e às suas impressões particulares e faz com que o lirismo do texto não obedeça “servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas”, pois “estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso”.¹⁷⁷

Em “São Pedro”, o sujeito lírico ao passear pelas paisagens do interior caminha para a universalização, retornando, no desfecho do poema, às origens dos tempos: ao fogo rudimentar. O plano real, captado pelo olhar apurado do sujeito poético, desaparece dando lugar ao abstrato. Nesse momento, não se encontra mais diante de uma situação episódica de caráter regional, porque sua visão lírico-descritiva da paisagem da fazenda é interrompida e ele não percebe nada além do “**FOGO RUDIMENTAR**”, verso que aparece dessa forma: destacado em letras maiúsculas e em negrito. Interessante destacar que a imagem do fogo rudimentar evocada pelo poeta vai além do campo literário, associando-se também às noções de progresso. A descoberta do fogo assinala um passo

¹⁷⁷ CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989, p. 26.

Conforme avalia Cecília de Lara, neste curto poema, a expressão adotada por Mário de Andrade na tradução da experiência instantânea desloca a linguagem para além das normas, abrindo fendas para a subjetividade que, todavia, não prejudicam a fidelidade ao momento. O artista busca preservar a comoção nascida do contato do *eu* com o mundo, transitando entre o interior e o exterior. Estudioso de música, Mário de Andrade apoia motivo e ritmo criando uma espécie de acorde em que surgem harmonizados os elementos que alegam sua vida: amigos, amores e risadas. Envolto nesse fluxo, o poeta parece notar como cada atividade humana impõe seu próprio ritmo. Nos versos, o sujeito poético se liberta das preocupações recorrendo aos instantes simples da vida em sociedade e declara sua alegria de viver, contrariando a teoria de Platão. Recusa-se, desse modo, a se desprender da felicidade encontrada nos elementos que alimentam a sua arte e a sua vida em prol de um estado de transcendência. Caminhando pelas ruas de São Paulo, contempla a “manhã sol”, a “vida carnaval”, e observa carinhosamente o imigrante que o rodeia.

Em *Klaxon*, Mário de Andrade parece compreender que a literatura modernista não se escreve somente a partir das operações que se originam do pensamento lógico, pois da atmosfera dos versos de “Poema” distinguem-se laivos de inspiração e sentimento. Contudo, assim que veio a público em outubro de 1922, “Poema” tornou-se alvo de polêmicas e o poeta sentiu-se obrigado a responder publicamente os ataques dos “espíritos antiquados” que não compreenderam sua proposta. Na resposta, a defesa dos ideais estéticos e a postura ética de Mário de Andrade se fundem e a crítica aparece logo na abertura do sétimo número de *Klaxon*, acompanhada pelo soneto “Platão”, composição que retoma o discurso de Paul Valéry, para quem o poema deveria ser “o desenvolvimento de uma exclamação”.¹⁸⁰ Vejamos o soneto crítico escrito por Mário de Andrade:

Platão

Platão! por te seguir, como eu quisera
Da alegria e da dor me libertando,
Ser puro, igual aos deuses, que a quimera
Andou, além da vida arquitetando!

Mas como não gozar alegre, quando
Brilha esta áurea manhã de primavera
– Mulher sensual que, junto a mim passando,
Meu desejo de gozos exaspera?

¹⁸⁰ VALÉRY, Paul. 1991, p. 204.

A vida é boa! Inúteis as teorias!
 Mil vezes a nudeza em que resplendo
 À clâmide da ciência, austera e calma!

E caminho, entre aromas e harmonias,
 Amaldiçoando os sábios, bendizendo
 A divina impureza de minha alma!¹⁸¹

Com a publicação e instantânea incompreensão de “Poema”, Mário de Andrade vê-se impelido a explicar os versos de sua autoria por meio da crítica intitulada “Farauto”. Na oportunidade, apresenta ironicamente o soneto destacado, que segue rigorosamente os modelos tradicionais e apresenta como epígrafe o fragmento de Platão: “Prazeres e dores prendem a alma no corpo como um prego. Tornam-na corporal... consequentemente é impossível para ela chegar pura nos Infernos”. Na leitura comparativa das duas composições poéticas, Mário de Andrade afirma que o soneto se encontrava bem construído, mas que ainda assim era péssimo, porque não traduzia o que o poeta sentiu e intencionou exprimir. Em sua visão, o soneto só dizia o que nele se encontrava, ideias que não estavam propriamente em si; divergindo de “Poema” que guardava com magnitude as emoções que se apresentaram durante a escrita. Dessa forma, admite que o soneto é fruto de análise intelectual e enganosa, enquanto “Poema” representava a síntese subjetiva do poeta, sua expressão autêntica. Conclusões que contestam uma forma literária que preza, sobretudo, pela aparência, intercedendo a favor da expressão sincera, da poesia livre de artefatos e artifícios.

O movimento de criação artística de Mário de Andrade em *Klaxon*, conforme se observa também na construção de suas críticas, parece se articular a partir das relações entre as esferas da arte e da vida, dialética que se instaura nos versos livres de “Poema” e que sustenta o projeto modernista que Mário de Andrade paulatinamente vai construindo na revista. Ainda que a lembrança da teoria filosófica de Platão – segundo a qual a pureza divina somente seria alcançada se os seres humanos se libertassem das dores e das alegrias mundanas – seja evocada pela memória do poeta, em “Poema” essa recordação causa-lhe singela melancolia. Já no soneto, Mário de Andrade frisa a artificialidade do poema louvando a impureza de seu espírito, atitude que, segundo o crítico, jamais praticaria em sua vida. A resposta de Mário de Andrade aos críticos contribui ao esclarecer o que se

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2.

deveria considerar realização modernista, perante às formas tradicionais. O poeta declara que “Poema” apresenta sinceridade e modernidade e representa “síntese subconsciente e verdadeira”, opondo-se, desse modo, ao mecanismo intelectual adotado na elaboração do soneto. “O Poema diz um mundo de sensações que estiveram todas em mim”, isto é, conserva a complexidade do momento, privando-se de interferências racionais na seleção das emoções.

Se cada poesia é sempre única na maneira como escolhe dizer aquilo que diz, “Platão” parece representar os sonetos parnasianos enclausurados nos modelos de equilíbrio legados pela tradição clássica, que na perspectiva dos modernistas não conseguia alcançar a tensão lírica presente na liberdade de “Poema”. Nos versos de “Poema”, Mário de Andrade preza pela cadência livre e a espontaneidade e a criatividade que defende nos artigos de crítica conferem ao texto a dinâmica que lhe é própria. O ritmo dos versos parece acompanhar a leveza e a liberdade do sujeito lírico que caminha pelas ruas escutando e falando uma linguagem marcada pela simplicidade, flagrante nas construções sintáticas diretas de que se vale o poeta. Por outro lado, do talho de “Platão”, eleva-se o trabalho artístico em busca da perfeição formal, visível na presença regular de inversões sintáticas, na adjetivação intensa e na utilização de eruditismos que o polímata censurava nos diversificados textos de crítica da revista. Nesse sentido, percebe-se que o ritmo do soneto não é capaz de traduzir a sonoridade desejada pela buzina literária.

No projeto modernista em construção nas páginas do órgão de 1922, a intenção de elevar ao estatuto literário a expressão e os assuntos cotidianos da vida brasileira parecem se revelar na valorização dos termos simples, da ordem direta e do ritmo franco de “Poema”. Mário de Andrade parece compreender que a renovação proposta pela literatura modernista implica em uma nova atitude perante a arte que deveria representar maneiras diferentes de ver o mundo e de vivê-lo. Opondo-se a essa perspectiva libertadora, no soneto, as inversões na construção das frases, a utilização recorrente dos hipérbatos, distanciam o poeta da linguagem cotidiana e a composição parece se desenvolver progressivamente até chegar no desfecho que envolve o leitor na previsível chave de ouro. Mário de Andrade cria o poema seguindo os parâmetros clássicos, sem, contudo, deixar de ironizar a estrutura exaurida das formas fixas. Conforme se depreende, mesmo ao se referir de maneira direta à tradição, o poeta modernista o faz de maneira renovada, fornecendo indícios da aguda consciência da linguagem e do mundo que João Luiz Lafetá ressaltaria na poética de Mário de Andrade.

Na *Revista Klaxon*, Mário de Andrade procura a oportunidade de libertar o lirismo brasileiro dos disfarces com os quais se revestiu a expressão nacional. Na tribuna do periódico, avalia com franqueza o momento por meio das críticas analisadas, mas também de sua poesia. No soneto, as limitações provocadas pelas exigências do esquema métrico clássico impediram que o trabalho artístico refletisse a espontaneidade da cena, produzindo sensação estética vaga. Por outro lado, em “Poema”, a ausência de artifícios e de imposições externas deformadoras da emoção do artista proporcionou ao poeta o rompimento com a sintaxe padrão e a criação da forma própria. Nela, substantivos destacam-se como adjetivos; expressões ligam-se desprendidas de pontuação; acontecimentos e sensações vinculam-se caoticamente: “Resumi expressionisticamente, por deformação sintética”, explica Mário de Andrade, “E coloquei estas palavras uma sob a outra, (amigos amores risada), sem pontuação porque devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total”.¹⁸²

As noções de velocidade e movimento, predicados da vida moderna, traduzem a experiência interior de um ritmo de vida acelerado, que se entranha na escritura do poema, em processos que primam pela simplicidade e abrem espaço para a ironia do poeta que exclama: “E tenho pressa, farautos! Neste século, quem se atarda, longe do estéril turbilhão da vida, a repolir seus métodos, perde o bonde, perde o trem: não será pontual à abertura da Bolsa ou da repartição”.¹⁸³ Desse modo, Mário de Andrade reforça o conceito de arte defendido pelo grupo de *Klaxon*, para quem a arte deveria ser “brinquedo”, afastando-se da aura de misticismo e sofrimento do que chamam de literatura “passadista”. Ressalta a espontaneidade da escritura de “Poema” que prescinde do trabalho torturante de encaixar com “esforço beneditino” o que se pretendia dizer. Afirma, como princípio norteador de seus versos, a libertação dos esquemas rígidos, a substituição da gravidade pela alegria, pelo humor e pela blague, numa posição antirromântica e antissimbolista, empenhada em abolir o sentimentalismo e o penumbrismo. Revela, nesse sentido, afinidade com a postura adotada pelos representantes das vanguardas europeias que lutavam em prol da ruptura com a fisionomia séria da arte, recorrendo à ironia e ao sarcasmo.

A resposta ferrenha de Mário de Andrade aos que não compreenderam os versos em *Klaxon*, conforme verificamos anteriormente, lembra, em certos momentos, o tom impetuoso e irreverente dos manifestos vanguardistas. Na réplica, Mário de Andrade

¹⁸² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

declara que os adversários poderiam não compreender da mesma forma o soneto por serem ignorantes e por, talvez, desconhecerem os conceitos de Platão. Assevera, no entanto, que ainda assim os rivais reconheceriam a qualidade da poesia e ironicamente assegura que os críticos só afirmariam o contrário “se lhes perturbar o juízo a inveja sanhuda e esverdinhada”.¹⁸⁴ De acordo com Mário da Silva Brito, Mário de Andrade, de fato, não escreve a crítica e o soneto pensando nos adversários que insultavam ao autor e aos membros de *Klaxon*, mas antes para “os que compreendem ou procuram compreender a modernidade”.¹⁸⁵ Na conclusão, assegura que nunca mais responderá os críticos de *Klaxon* por não ter tempo a perder com os que não procuram apreender a essência do modernismo, declarando seu desprezo por “esses homens de casta bem determinada, anônimos, inalteravelmente anônimos, por mais que assinem todas as letras do nome”.¹⁸⁶

“Poema Abúlico” é a quarta e última colaboração poética de Mário de Andrade em *Klaxon* e traz como dedicatória o nome do escritor Graça Aranha. Segundo Mário da Silva Brito, a derradeira edição do mensário de arte moderna teria sido inteiramente patrocinada pelo escritor de *Canaã* que, sem protocolo algum, decidira que o número deveria ser consagrado ao seu nome. No entanto, em carta a Manuel Bandeira, de 16 de dezembro de 1924, Mário de Andrade confessa ter contribuído financeiramente para o último número de *Klaxon*. Como estratégia para não “inflar ainda mais o ego do escritor”, Mário de Andrade

¹⁸⁴ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2.

¹⁸⁵ Na sequência, destacamos as palavras de Mário de Andrade, proferidas contra os farautos: “É bom porquê está bem-feitinho (apesar daqueles três partícipios presentes); não lhe falta sonoridade; é natural, não tem o ridículo de palavras e rimas emiliosas: e lá brilha a chave de ouro ao fim. Nem lhe falta mesmo aquela notazinha de sensualidade, aperitivo de velhos e crianças. Pois é péssimo, porque insincero. Não foi aquilo que senti e que deveria exprimir, (mas quem o saberia se eu o não afirmasse?) O que senti e exprimi está no Poema: O soneto é a máscara de cera que tirei da sensação morta, e que arriei de joias e pintei de cores vivas *conhecidas*. O soneto é uma análise, intelectual e mentirosa; o Poema síntese subconsciente e verdadeira. O soneto só diz o que nele está e que não estava propriamente em mim. O Poema diz um mundo de sensações, que estiveram todas em mim. No Poema, como no momento de vida que o inspirou, a lembrança da passagem de Platão tingiu-me apenas de leve melancolia. No soneto bem-disse a impureza de minha alma, benção que não pronuncio na realidade, mas... não podia perder a chave de ouro. Não é verdade que a manhã me desse a impressão de mulher sensual; tive impressão de manhã simplesmente, mas de manhã sol (*sol* aqui é qualificativo) e por dilatação do prazer, de vida feliz, alegre, barulhenta (*carnaval* é também adjetivo). E por associação de ideias, com três palavras soltas, resumi expressionistamente, por deformação sintética, o que faz a felicidade de minha vida: “amigos, amores, risadas”. E coloquei estas palavras uma sob a outra, sem pontuação, porquê devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total. E lá estão no Poema os impagáveis italianinhos que nos cercavam todas essas manhãs de exercício militar, quando saíamos do quartel de Sant’Anna. “Moço, me dá um artista!” A Assunção de Murilo veio-me por associação de imagens. Mas esta linda sensação não coube no soneto e menti ao momento de minha vida, omitindo as criancinhas que o tinham embelezado, para não errar as 10 sílabas dos versos. O que pus nas 54 palavras de verso livre e na falta de perspectiva dum só plano intelectual modernista, não coube nas 88 palavras do soneto. Sei bem que, com esforço beneditino, poderia (talvez) encaixar tudo num soneto em alexandrinos. Mas arte é felicidade, é alegria, é *brinquedo*, não é misticismo nem sofrimento. (ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2-3).

¹⁸⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

teria então limitado a dedicar-lhe o poema transcrito a seguir, considerando pretensiosa atitude de Graça Aranha, uma manobra “para no futuro passar como Mestre da Semana de Arte Moderna, o orientador de *Klaxon* e nós ficarmos para a posteridade os discípulos dele”.¹⁸⁷ Vejamos o caudaloso poema, no qual as imagens da cidade de São Paulo captadas pelo olhar do poeta são transformadas e cadenciadas pelo ritmo do bonde:

Poema Abúlico

a Graça Aranha

Imobilidade aos solavancos.
 Mário, paga os 200 réis!
 Ondas de automóveis
 árvores
 jardins...
 As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés.
 E os vagalhões dos edifícios ao largo.
 Viajo no sulco das ondas
 ondulantemente...
 Sinto-me entre mim e a Terra exterior.
 TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUÉM
 Mas não passa ano sem guerra!
 Nem mês sem revoluções!
 Os jornaleiros fascistas invadem o bonde, impondo-me a leitura
 dos jornais...
 Mussolini falou.
 Os delegados internacionais chegaram a Lausane.
 Ironias involuntárias!¹⁸⁸

No verso que abre o “Poema Abúlico” o paradoxo parece se instaurar. O título da composição, estrategicamente pensado, parece ricochetear de imediato na frase que o inaugura, marcando o estado de ânimo da voz lírica. Imóvel em seu lugar, o poeta é submetido às inconveniências do transporte e sente como os demais passageiros os solavancos da máquina pelas ruas da capital. Na voz do trabalhador – “Mário, paga os 200 réis!” – o poeta se lembra de sua condição de homem comum, passageiro. O preço lhe parece justo pela viagem de bonde que, num instante, já pelas primeiras curvas da cidade, o leva a mergulhar em todas as direções poéticas: “As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés. E os vagalhões dos edifícios ao largo. Viajo no sulco das ondas

¹⁸⁷ (ANDRADE, Mário de *apud* MORAES, 1970, s. p.).

¹⁸⁸ ANDRADE, Mário. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 13-15.

ondulantemente...”. Imerso horizontal e verticalmente no mar de concreto, capta gradativamente a paisagem com seus elementos naturais e urbanos, enquanto a sensibilidade estética trabalha a linguagem em favor das sensações, realçadas ora pelas consoantes repetidas, ora pelo ruído das ondas, subjacente às nasais. Nos versos do poema, o pensamento do eu lírico desdobra-se sucessivamente em giros e mergulhos que parecem conduzi-lo à libertação da subjetividade. O poeta parte de reflexões, inserido na paisagem paulista, enquanto viaja de bonde, pelas ruas da cidade, pelas coisas, pelos labirintos interiores.¹⁸⁹

Recuperando o tradicional tema da viagem, dialeticamente, o particular e o universal se fundem e fazem lembrar a noção de poesia defendida por Mário de Andrade, no projeto modernista em construção no órgão modernista de 1922: síntese da sensibilidade e da sinceridade artísticas com o seu ‘eu’, sem se esquecer da realidade exterior em que habita. Os dados da realidade social então já não se dissociam do valor de sua presença no mundo e é pela fluidez das palavras que se anuncia a nova ordem: “Sinto-me entre mim e a Terra exterior. TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUÉM”. Imerso na profundidade do momento, o sujeito poético transita entre as coisas. O poema, em sua evolução, acompanha o movimento do bonde: o mundo o atinge pelas pessoas, pelas notícias do jornal, pelas coisas que passam. Rompem-se, gradativamente, os limites entre a percepção clara das fronteiras entre a realidade objetiva e subjetiva. Sensações se sucedem, sobrepõem-se simultaneamente nas associações livres, reflexões, recordações. Tudo com a rapidez e a versatilidade de caleidoscópio, compondo-se e decompondo-se a cada giro.

O sujeito multiplica a si mesmo e a realidade, sendo ele próprio reflexo das coisas. Frases salpicadas por exclamações surgem no texto e parecem, ao mesmo tempo, revelar tanto os comentários dos que caminham pelas ruas comentando os fatos políticos do mundo, quanto a sua própria opinião: “Mas não passa ano sem guerra! Nem mês sem

¹⁸⁹ Vale destacar a semelhança entre a maneira com que o “Poema Abúlico” é retratado, com o processo de criação descrito por Charles Baudelaire nos versos de “O Sol”. No poema, o eu-lírico sai pelas ruas à noite, em busca de matéria para sua estranha esgrima. Enquanto Mário de Andrade sai de bonde, espaço de onde contempla e cria seus versos, inspirado pelas paisagens urbanas, sabores nacionais e cheiros das rosas paulistanas. No poema de Baudelaire, lemos:

Ao longo do velho arrabalde, pendendo em casebres
As persianas, abrigo de luxúrias secretas,
Quando o sol cruel verbera e reverbera
Sobre o campo e a cidade, sobre o trigo e o teto,
Ali, sozinho, exercito a minha estranha esgrima,
Farejando por todo o canto o acaso da rima,
Estrebuchando sobre palavras como sobre assoalhos
E às vezes topando com versos há muito sonhados (BAUDELAIRE, 1985, p. 154).

revoluções!”. Inerte em seu assento, seus ouvidos captam as incontáveis vozes que leem os jornais. O movimento dos versos que se deslocam na página da revista à maneira vanguardista acentuam o estado abúlico do eu lírico e seu efeito visual na estrutura do poema parece evocar uma espécie de vertigem. O ritmo do poema, em toda a sua extensão, torna-se inesperado como o da vida do homem contemporâneo. As estrofes irregulares, contudo, no segundo momento do poema, surgem quase que centralizadas. Essa ordenação sugere o movimento do bonde que desloca o corpo do poeta pelos cantos do automóvel e por todas as direções da página em que escreve:

Esta mulher terá sorrisos talvez...
 Pouca atração das mulheres sérias!
 Sei duma criança que é um Politeama de convites, de atrações...

As brisas coloreme os lábios com as rosas do Anhangabaú.
 Sol pálido chauffeur japonês atarracado como um boxista.

Luz e força!

Light & Power

Eu sou o poeta das viagens de bonde!
 Explorador em busca de aventuras urbanas!
 Cendrars viajou o universo vendo a dança das paisagens...
 Viajei em todos os bondes de Pauliceia!
 Mas em vez da dança das paisagens,
 contei uma por uma todas as rosas paulistanas
 e penetrei o segredo das casas baixas!¹⁹⁰

Sua atenção, anteriormente roubada pelos comentários esparsos sobre a política mundial, detém-se na figura da criança, imagem que se mantém constante em todos os poemas de Mário de Andrade em *Klaxon*. Por meio do método comparativo, a seriedade da mulher – de quem chega a duvidar sobre a capacidade de encantar e atrair –, destaca o poder de convites e atrações que a alegria sincera da criança propicia. O procedimento realça o ideal de arte do autor que, a essa altura, defende em suas críticas uma literatura que recuse os sentimentalismos, extirpe as lágrimas românticas e evite os clichês passadistas como a representação da mulher séria e indiferente.¹⁹¹

Nos versos seguintes, o convite de atrações resultante da vida que acontece nas ruas, os segredos do poeta em suas incursões pelos caminhos da sensualidade e da vida noturna,

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 13-15.

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2.

pelas casas baixas e “quartos de dormir”, teatro no qual se assistem aos espetáculos do cotidiano, são trazidos à tona e fotografados pelo olhar do poeta: pinçando as cores das rosas dos bairros paulistas, vê o retrato do imigrante japonês inserido na estrutura socioeconômica da metrópole. Alusões dessa natureza, se por um lado parecem gratuitas, em outro ângulo contribuem para articular a literatura à preocupação com a consciência social do poeta. Discretamente, elas revelam a opinião positiva do poeta sobre a crescente imigração em São Paulo, citada também nos versos de outro poema em *Klaxon*, na referência às crianças italianas que lhe faziam sorrir diariamente. Iluminado pela força da “Luz e força! Light & Power”, define a si mesmo como “o poeta das viagens de bonde!”, conhecedor do universo local que lhe parece tão rico quanto aquele percorrido por Blaise Cendrars. No entanto, se para Cendrars “Le paysage ne m’intéresse plus/Mais la danse du paysage...”,¹⁹² a voz lírica do “Poema Abúlico” orgulha-se da paisagem que não deixou passar rápida aos seus olhos: “contei uma por uma todas as rosas paulistanas/e penetrei o segredo das casas baixas” a ponto de conhecer todos os pormenores da vida citadina:

Oh! quartos de dormir!...
 Oh! alcovas escuras e saias brancas de morim!...
 Conheço todos os enfeites das salas de visitas!
 Almofadas do gato preto;
 lustres floridos em papel de seda...
 Tenho a erudição das toalhas crespas de crochê, sobre
 o mármore das mesinhas e no recosto dos sofás!
 Sei de cor milhares de litografias e oleogravuras!
 Desdêmona dorme muito branca
 Otelo, de joelhos, junto ao leito, põe a mão no coração
 Have you pray’d to-night Desdemona?
 E os bibelôs gêmeos sobre os pianos!
 A moça está de azul
 Ele de cor-de-rosa...
 Valsas lânguidas de minha meninice!

Em seguida: Invasão dos Estados Unidos.
 Shimmyficação universal!
 O fox-trot é a verdadeira música!
 Mas Liszt ainda atrai paladares burgueses...
 Polônias interminavelmente escravizadas!
 Paderewski desiludiu-se do patriotismo e voltou
 aos aplausos internacionais...
 Como D’Annunzio.
 Como Clemenceau.
 Os homens que foram reis hão de sempre
 [acabar fazendo conferências!?!...]

¹⁹² CENDRARS, B. *Brésil, des hommes sont venus*. Paris: Fata Morgana, 1987.

imagens e associações entre elas para que seu filme represente o que entende como arte, enquanto oscila pelas ruas e pelas linhas do poema. Nesse sentido, ainda que o poeta mergulhe em subjetivismos, sua poética não se esquece da representação social, articulando pelas vias do lirismo, tanto os dados sociais quanto os individuais, os polos da subjetividade e da participação.

No entanto meus braços com desejo de peso de corpos...
 Um torso grácil, ágil, musculoso...
 Um torso moreno, brasil...
 Exalação de seios ardentes...
 Nuca roliça, rorada de suor...
 Uns lábios uns lábios preguiçosos esquecidos n'um beijo de amor...
 Crepito.
 E uma febre...
 Meus braços se agitam.
 Meus olhos procuram de amor.
 Sensualidade sem motivo...
 É o olor óleo das magnólias no ar voluptuoso desta rua.

Dezembro – 1922 ¹⁹⁵

O poema descreve a paisagem que o poeta vislumbra durante seu passeio de bonde, veículo lento se comparado ao automóvel que já desfila pelas ruas da capital. O ritmo do bonde é o ritmo do poeta que passeia e explora os lugares à procura de aventuras sensuais na noite da cidade. Embora as paisagens captadas apareçam incorporadas à consciência do poeta, parecem receber nova significação pelas sensações do eu-lírico, pela sua nova forma de ver o mundo, operações realizadas pelo sujeito que conhece tanto os lares tranquilos da burguesia quanto as alcovas escuras: “Oh! quartos de dormir!... Oh! alcovas escuras e saias brancas de morim!... Conheço todos os enfeites das salas de visitas!”.¹⁹⁶ Sujeito familiarizado com as casas humildes decoradas com bibelôs coloridos em azul e rosa, posicionados sobre os pianos maltratados pelas mãos das jovens à espera de seus pretendentes.

No fluxo da consciência que jorra pelo poema, o plano político vem à superfície durante o trajeto pelas ruas da cidade desvairada: os “jornaleiros fascistas” surgem impondo-lhe a leitura e a opinião; a figura do autoritário Mussolini ganha força na imagem

¹⁹⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 14-15.

¹⁹⁶ ANDRADE, Mário. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 15.

do ponto final que encerra o verso; os congressos em Lausanne; as guerras e revoluções constantes no cenário internacional e nacional; as Polônias permanentemente submetidas à escravidão; o regime bolchevista, as mulheres exploradas pelos soldados e a presença dos Estados Unidos a se infiltrar na cultura; a dramática situação daqueles que desconhecem sua própria nacionalidade – cujos territórios são invadidos por nações mais poderosas – são alguns dos elementos escolhidos pelo eu-lírico para caracterizar o momento. Vale destacar que, em “Poema Abúlico”, logo após a citação dos delegados internacionais em Lausane, há registros de um verso a mais, eliminado por Mário de Andrade em razão do falecimento do político baiano Rui Barbosa. Segundo Mário da Silva Brito, o verso era: “Naturalmente, o Brasil vai mandar Rui Barbosa”. No ensaio de abertura para a reedição especial de *Klaxon* que utilizamos como fonte para a pesquisa, Mário da Silva Brito declara que

Os modernistas eram irreverentes, mas diante da morte, tornavam-se respeitosos, se bem que o morto de então fosse um dos alvos preferidos dos seus ataques, dado que nele viam um representante do passado, e especialmente, o responsável por um purismo de linguagem de que queriam se libertar, linguagem amarrada aos cânones gramaticais portugueses, que destruíam com jovialidade e pertinácia, procurando dar ao idioma entre nós praticado mais plasticidade, a desenvoltura que veio a ter.¹⁹⁷

As alusões políticas destacadas nos versos não somente procuram questionar a estética passadista, que se esquivava da participação e encerrava-se no famigerado esteticismo, segundo Mário de Andrade,¹⁹⁸ como também traduzem a urgência de se pensar não só o Brasil, mas o mundo. Conforme adverte Mário da Silva Brito,¹⁹⁹ Mário de Andrade, “arauto do progresso”, pertence agora ao seu tempo e não quer mais isolar-se no seu torrão natal. A voz que na abertura do poema revelava-se distante e aparecia abúlica, declara-se agora dividida “entre mim e a Terra exterior”. Esse lugar intervalar, que parece estimular sua escrita, entre o consciente e o exterior, é definido por ele como “Terras-de-Ninguém”, lugar de onde brotará a produção do poeta modernista. O intervalo de onde rebenta a criação literária de Mário de Andrade, como sublinhou no “Prefácio

¹⁹⁷ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de Klaxon”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 1-24.

¹⁹⁸ Nos textos de crítica do autor de Macunaíma, em *Klaxon*, verifica-se uma preocupação que ultrapassa o limite especificamente literário, pois o autor revela interesse pela música, cinema e pintura. O propósito de Mário é falar de arte, como expressão do social, que deve refletir não um mundo esgotado e perdido em agonia, mas o seu contrário, uma realidade viva e promissora até mesmo quando problemática. Advém dessa intenção, seu tom alegre, irônico e aglutinador que coloca no mesmo plano a arte sem, todavia, padecer do famigerado esteticismo, por acaso “o maior mal dos artistas modernos” (ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 14).

¹⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

Interessantíssimo”. Cabe salientar que, conforme analisa João Luiz Lafetá,²⁰⁰ três elementos integram a poética de Mário de Andrade: o social, o estético e o inconsciente. Nos versos em questão, o eu-lírico parece lamentar por meio de uma expressão que sugere tanto a guerra externa, quanto a batalha interna do sujeito sempre em luta consigo e com sua arte, pois o que acontece externamente encontra ressonância em seu íntimo: “Mas não passa um ano sem guerra!”.²⁰¹ Mário de Andrade alude, portanto, a um lugar que não pertence somente a um indivíduo ou a uma nação, compartilhada voluntariamente pela História. O mundo chega a seus olhos, provoca-o com os seus problemas e o faz viver a “História Universal em pequenas Sensações”.

Conforme destacamos, “Poema Abúlico” articula as instâncias do universal e do particular, o lirismo subjetivo e a consciência dos problemas do mundo que corroboram as ideias em liberdade que Mário de Andrade, por essa época, teoriza no “Prefácio Interessantíssimo”. A linguagem de “Poema Abúlico” recria a imagem de um sujeito difuso e, principalmente, perturbado com os problemas contemporâneos lembrados no exato momento em que o poema se escreve. Fendas no pensamento desdobram-se em diferentes direções das quais as múltiplas faces de um mesmo Mário de Andrade vão se revelando. Se por um lado o poeta tenta comunicar a condição do mundo, pondo em evidência questões políticas complexas, em outra esfera o modo como são percebidos os estímulos exteriores – as rosas paulistanas; o mergulho efetuado em camadas diferentes de seu íntimo; as lembranças recordadas da infância, dos amores proibidos nas noites paulistanas; a reconstituição detalhada da intimidade dos lares e das alcovas paulistanas; os dramas de amor; o ciúme dos namorados figurado nas imagens de Desdêmona e Otelo, ridicularizados e distorcidos nas molduras litográficas apreciadas pelo gosto burguês – refletem os sentimentos e as guerras íntimas do sujeito poético.

Na escrita dos versos livres, o poeta estabelece suas raízes no cotidiano e, conforme observa Mário da Silva Brito, em breve comentário sobre o poema em *Klaxon*, encontra-se inundado de sensualidade. O “eu” parece flutuar com suas múltiplas faces, voltando-se para dentro e para fora. No desfecho do caudaloso poema, os sentidos se entorpecem à medida em que a onda interior de volúpia se intensifica: o abandono do sujeito às flutuações do instante deixam abertas as comportas racionais e camadas mais profundas afloram, em trânsito livre. Apesar dos acontecimentos sociais marcarem a cadência do

²⁰⁰ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

²⁰¹ ANDRADE, Mário. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 15.

poema, articulando o ritmo dos versos ao compasso do mundo e do Brasil, aludidos na menção ao fascismo; ao comunismo; às lutas pelo poder em efervescência, no desfecho, o estado inicialmente abúlico do poeta atinge o estado febril e a voz retorna à condição inicial: distancia-se da sensação exterior, liberta-se de tudo para então estender-se sobre seus anseios e desejos. Verifica-se um regresso aos sentimentos do eu-lírico que se revelam agora tingidos pela sua sensualidade, dirigida a “Um torso grácil, ágil, musculoso.../Um torso moreno, brasil...”.²⁰²

Nome grafado em minúsculo, talvez como estratégia para se referir não ao país, de maneira formal, mas a um lugar pelo qual nutre afeição, espaço íntimo que se confunde na sua terra de ninguém. Brasil que surge associado aos seios ardentes, à enfermidade que o faz arder: “Crepito. /E uma febre.../ Meus braços se agitam”,²⁰³ enquanto no ar voluptuoso da rua se expande oleoso, o odor das magnólias. O poeta que iniciara sua trajetória abúlica pelas paisagens familiares, pelas classes sociais da sociedade paulista, reencontra sua vontade no captar dos instantes. Parte dos mergulhos ondulantes no “subconsciente” nos quais os elementos sociais alcançam a epiderme do texto e se voltam para a atmosfera estética que Mário de Andrade defende nos textos de crítica: a atmosfera da felicidade, do brinquedo, da alegria, dos beijos de amor e braços agitados, contrapondo-se ao sofrimento e à tendência contemplativa e mística da vida.

João Luiz Lafetá²⁰⁴ assinala que as várias direções seguidas pela poesia de Mário de Andrade, durante as décadas de 1930 e 1940, representam um dos principais motivos da paralisia da crítica que, ao se deparar com a espantosa complexidade do pensamento do autor, preferiu assinalar as tendências de sua poética no lugar de procurar assimilá-las efetivamente. Percebe-se que “Poema Abúlico”, em 1922, parece adiantar a atmosfera urbana que seria discutida por Benedito Nunes em *Pauliceia Desvairada*, uma vez que a partir das paisagens registradas durante as viagens líricas pelas ruas São Paulo, o poema chega a Mário de Andrade. O espaço que o poeta revela conhecer intimamente traduz as tensões da capital em via de transformação, “onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares”.²⁰⁵ A partir dos versos engendrados pela dinâmica da cidade não somente avulta um sujeito poético fundido ao

²⁰² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 15.

²⁰³ Idem, *ibidem*.

²⁰⁴ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

²⁰⁵ NUNES, Benedito. “Mário de Andrade: as enfibraturas do modernismo.” In: *Revista Iberoamericana*, n. 125, Ene-Mar, 1984, p. 65.

espaço urbano e vivo do poema, como também se veiculam referências reveladoras de uma consciência dos problemas sociais. O poeta converte o registro emotivo das tensões interiores em linguagem poética, abrindo brechas pelas quais o elemento ideológico característico da literatura modernista pode ser captado. Ao discutir a função social da poesia, T. S. Eliot²⁰⁶ salienta que a tarefa do poeta se baseia, antes de tudo, em uma relação indireta com o povo, uma vez que seu objetivo primeiro se estabelece com sua língua para preservá-la e, na sequência, para distendê-la e aperfeiçoá-la. Em “Poema Abúlico”, assim como nos outros poemas de Mário Andrade estampados nas páginas da *Revista Klaxon*, observa-se que o poeta ainda que mantenha como foco de suas preocupações, a atualização e a renovação dos meios expressivos, a fim de revitalizar a inteligência artística, não deixa, por outro lado, de ensaiar uma forma de se expressar que não fosse somente paulistana, mas brasileira: no itinerário dos versos livres, o poeta passeia de bonde, se envereda pelas ruas e gentes de São Paulo, reverencia o passado a fim de poder compreender o presente, o atual, sem se prender a preocupações com o futuro. Desde os versos publicados na revista de 1922, percebe-se a busca de Mário de Andrade pelo instrumento de trabalho capaz de aproximá-lo do povo e do caráter humano, sem o qual a poesia não poderia alcançar nem adquirir seu valor primordial: o de servir. Dessa forma, Mário de Andrade parece transportar para os poemas em *Klaxon* a linguagem viva da comunidade, preenchendo-a, como afirma Octavio Paz, com “seus mitos, seus sonhos e suas paixões”.²⁰⁷

²⁰⁶ ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²⁰⁷ PAZ, Octavio. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 50.

CAPÍTULO II

“PRIMITIVOS DE UMA NOVA-ARTE”: MÁRIO DE ANDRADE EM *TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS* ²⁰⁸

A revolta é uma quebra de tradição, revolta acabou, a tradição continua evoluindo. Todo mundo dormia na pasmaceira da nossa literatura oficial, nós gritamos “Alarma!” de sopetão e toda gente acordou e começou se mexendo. Agora querem que a gente continue gritando “Alarma!” toda a vida... Não carece mais pois tudo já se alarmou e trabalha. Repare que fuque-fuque vai agora por nossa literatura. Pois nós seguimos o nosso caminho sem mais gritos de revolta.

Mário de Andrade ²⁰⁹

Sociabilidade e Dissidências: da “buzina literária” ao “jornal-eco das correntes modernistas”

O testemunho de Mário de Andrade que ilumina as linhas iniciais deste ensaio, colhido na entrevista concedida pelo escritor em dezembro de 1925, para a série “Mês Modernista” do jornal carioca *A Noite*, parece sintetizar com habilidade os desdobramentos da Semana de Arte Moderna nos primeiros anos da luta modernista. Da síntese formulada pelo criador de *Macunaíma*, recorda-se que movidos pelo desejo de atualizar a expressão cultural brasileira e incomodados com a “pasmaceira da literatura oficial” os modernistas organizaram-se em torno da Semana de 1922 e registraram na história da literatura brasileira o “grito de revolta” assinalado no breve balanço de Mário de Andrade. Os ecos desse famigerado grito revolucionário da vanguarda modernista nacional, que a “toda a gente acordou”, reverberou, como se imaginava, escoltado de perto por incompreensões de toda ordem que impulsionaram, logo em seguida, o surgimento da primeira revista modernista brasileira, *Klaxon*: o polêmico “mensário de arte moderna” no qual se pretendia revelar os outros lados do modernismo e apagar a impressão de “loucura e agressividade” –

²⁰⁸ A expressão “primitivos de uma Nova-Arte” – retomada antropofagicamente no título deste capítulo, uma vez que seu sentido ilustra com clareza a discussão a seguir – foi colhida de texto de crítica de Sérgio Milliet – secretário e redator do quinzenário paulistano *Terra Roxa e Outras Terras* – ao livro *Raça*, de Guilherme de Almeida. (MILLIET, Sérgio. “Raça”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 6).

²⁰⁹ ANDRADE, Mário. “Assim falou o papa do futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia”. In: *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983, p. 18.

nos termos de Mário da Silva Brito – que parecia ter resultado das sessões no Teatro Municipal.

A “buzina literária” – como definiria Menotti Del Picchia – nascia então com a finalidade de reunir as vozes dissonantes, fortalecendo o coro em prol desse grito de “Alarma!” lembrado por Mário de Andrade, e para adicionar novos ingredientes de vanguarda ao agitado caldeirão de ideias em efervescência, contribuindo para a tentativa de “quebra da tradição brasileira” que, na visão do autor da “Carta pras Icamíabas” possibilitaria justamente a sua evolução. Findada sua veiculação em 1923, era a vez do “jornaleco das correntes modernistas”, *Terra Roxa e Outras Terras*, surgir no meio intelectual paulista, em 1926, confirmando a regularidade das “talentosas erupções das revistas de moços” que, conforme assinalou Antonio Candido, lembrando a ação dos periódicos modernistas, contavam com “músculos para a luta e olhos abertos para a vida” e contribuíam para “derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores”, numa postura “irreverente” e “heroica”.²¹⁰

As contribuições do grupo reunido em torno de *Klaxon* para o desempenhar das engrenagens da literatura modernista brasileira – para a catalisação do “fuque-fuque [que] vai agora por nossa literatura” vislumbrado por Mário de Andrade nas vésperas do lançamento de *Terra Roxa e Outras Terras* – numa esfera dialética de percepção desse panorama do primeiro tempo modernista, não pode ser negada. Conforme avalia Antonio Candido, essas revistas e suas articulações serviram como espaço próspero e plataforma para o desenvolvimento da consciência social dos moços para com os fatos de nossa vida literária e política. Segundo Candido, apesar de não representarem, forçosamente, sinais de boa qualidade literária, não resta dúvidas de que nada melhor do que as revistas e o jornais literários para atestarem a “vitalidade média da literatura”.²¹¹ Na análise de Antonio Candido, é possível que haja muitas revistas e jornais literários em circulação sem que nelas se faça presente um único escritor eminente, uma vez que este dispensa o amparo concedido por essa espécie de suporte. Entretanto, sublinha Antonio Candido, que sem o periódico literário, não se pode atestar que determinado momento de nossa história apresente vitalidade literária, pois ainda que o Brasil seja – nos termos do crítico – o

²¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; Republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000. p. 230.

²¹¹ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000, p. 230).

“purgatório das publicações periódicas”,²¹² esporadicamente chega a contar com algumas de qualidade admirável.

Nesse sentido, o relato de Mário de Andrade em destaque na epígrafe, publicado em 1925, demonstra que as veredas abertas pelo grupo modernista nas primeiras décadas do século XX não se apresentam como exceção e, conforme Antonio Candido e José Aderaldo Castello advertem: não haveria como fazer a crônica do Modernismo sem atentar para a importância desse formato tão caro ao movimento, tão vital quanto o manifesto, o livro e o folheto. A trajetória e o legado construídos pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, nesse contexto, é prova viva da presença ativa dos periódicos na reflexão e na construção paulatina da estética e da ideologia modernista, que neste estudo estamos a investigar a partir dos textos de crítica e criação de Mário de Andrade. No começo da década de 1930, quando estreia em livro com os versos de *Alguma Poesia*, o poeta mineiro já exibía um considerável currículo modernista, em virtude dos muitos poemas publicados, durante a década de 1920, nas páginas de órgãos como *Estética*, *A Revista*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*. Diante da aparição de *Clima*, na década de 1940, Álvaro Lins destacaria novamente a importância dos periódicos do primeiro tempo modernista, ao lembrar que a vida literária, “a que não entra na história e não tem outra duração além dos seus próprios dias”,²¹³ revela-se sempre em movimento através das revistas, de pequenos jornais, de publicações diversas que aparecem e desaparecem, numa espécie de ritmo natural, e arremataria que “pensando bem, verificamos que é sobre este movimento que se constrói a literatura”.²¹⁴

Diante de constatações dessa natureza e trilhando por essa linha de investigação foi que ao se dedicar ao estudo da Literatura Brasileira, José Aderaldo Castello²¹⁵ observou que as revistas literárias divulgavam não somente ideias críticas, como também se debruçavam sobre os métodos e as ideologias dos movimentos, o que tornava impossível o

²¹² CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 231.

²¹³ PONTES, Heloísa. *Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²¹⁴ Idem, *ibidem*.

²¹⁵ Na tese de doutoramento de José Aderaldo Castello, *Introdução do Romantismo no Brasil*, encontra-se um levantamento de jornais e revistas surgidas a partir da implantação da imprensa no Brasil, em 1808, com a chegada de Dom João VI ao país. A profusão de periódicos registrados, somados ao grande número de periódicos catalogados no Arquivo Mário de Andrade, permitiu a Castello delinear o projeto de pesquisa em periódicos, desenvolvido no IEB. O projeto foi implantado e começou a render frutos logo a partir da década de 1970: *Lanterna Verde*, por Roselis Oliveira de Napoli (edição de 1970); *Festa*, por Neusa Pinsard Caccese (1971); *Nova Cruzada*, por Cecília de Lara (1971); *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*, novamente por Cecília de Lara (1972); *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*, por Hélio Lopes (1978); *Arco & Flexa*, por Ivya Alves (1978); *Movimento Brasileiro*, por Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura; *Kosmos*, por Antonio Dimas (1983); *Estética*, por Maria Célia de Moraes Leonel (1984).

conhecimento aprofundado de um período de nossa história literária e social sem o estudo do periodismo. Em prefácio a *Lanterna Verde e o Modernismo*, um dos primeiros resultados oriundos do trabalho desenvolvido dentro do projeto *A pesquisa de periódicos na Literatura Brasileira*, sob sua coordenação, no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo, José Aderaldo Castello assinalou que um dos aspectos mais importantes da investigação e da pesquisa histórica, sem mencionar os levantamentos em arquivos e bibliotecas, de inéditos, dispersos e de éditos que exigem edições criteriosas a partir da fixação dos textos, era justamente

(...) o estudo da evolução das ideias críticas, atitudes e preferências que marcam e caracterizam os sucessivos movimentos literários entre nós, já não digo desde o período colonial, mas sobretudo do Romantismo para cá. Nesse caso, o campo principal a ser explorado é sem dúvida o representado pelos periódicos – revistas, jornais, tidos como expressão de “grupo literário” fechado ou aberto, nos limites ou não de sua respectiva geração. E do século XIX para cá, periódicos se contam às dezenas, sobretudo quando chegamos ao Movimento Modernista, ainda atuante nos nossos dias. Eles se impõem em dois centros – Rio de Janeiro e São Paulo, mas se apresentam também importantes para uma visão totalizadora dos movimentos provincianos, por toda a extensão do Brasil. E só o levantamento desses periódicos, revistas e jornais – estes entre nós quase sempre aberto às colaborações literárias – e sua devida seleção e classificação como material de pesquisa e estudo, já é trabalho amplo, preliminarmente indispensável.²¹⁶

O estudo dos periódicos modernistas – coordenado, na sequência, por Cecília de Lara – contribuiu para a formação de uma consciência crítica para com os fatos de nossa literatura, possibilitando uma visão mais profunda de um dos movimentos mais fecundos de nossas letras.²¹⁷ Todavia, ao adentrar na seara do periodismo da chamada primeira fase modernista é necessário que os fatos e os elementos sejam particularizados a fim de que se possa captar adequadamente as singularidades de uma revista considerada de vanguarda como o “filho primogênito da Semana”, *Klaxon*, e a sucessora paulista responsável pela reunião dos seus remanescentes: *Terra Roxa e Outras Terras*. É importante destacar que as revistas do modernismo mal eram lidas pelo grande público e que quando se trata de discutir a veiculação de textos literários, ao periodismo não cabe a alcunha de invenção do século XX. Conforme Samuel Titan Jr. e Pedro Puntoni apontam, já o século iluminista é

²¹⁶ CASTELLO, José Aderaldo. “A pesquisa de Periódicos na Literatura Brasileira”. In: NAPOLI, Roselis de. *Lanterna Verde e o modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.

²¹⁷ SILVA, Margaret Abdumalssih Wood. “O Projeto de Estudos de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 21, 1979, p. 117-122.

impensável sem as revistas e muito do que a literatura do XIX produziu de significativo logrou publicidade, primeiramente, através de periódicos como: “a *Revue des Deux Mondes*, as “revistas gordas” da Rússia czarista ou, vale lembrar, a *Revista Brasileira* que, ao longo de 1880, estampou em suas páginas as *Memórias póstumas de Brás Cubas*”.²¹⁸

Em “nossas terras”,²¹⁹ a primeira ocorrência do vocábulo “revista” data de 1833, em meio a um período assinalado pelas tentativas de construção da nação independente. No entanto, o nascimento desse termo bem como sua evolução acompanham de perto o desenvolvimento das especificidades iluministas do século XVIII, a consolidação dos conhecimentos no século posterior e assistem à necessidade de divulgação de pensamentos de diferentes naturezas – políticos, sociais, econômicos, científicos e culturais – em virtude das transformações e do crescimento das grandes cidades, no período que emerge do pós-revolução industrial. Entendidas por Benoît Lecoq²²⁰ como um formato intermediário entre o jornal e o livro, esta “zona fronteira das formas”, ao longo dos séculos, ganhou territórios e tornou-se parte da vida cotidiana ocupando, desde a época romântica, um lugar de destaque na vida política, literária e científica, movimentando-se na direção da vida artística de maneira abrangente. Conforme Lecoq assinala, “o período que se abre (...) e que vai do dadaísmo ao existencialismo, do cubismo à abstração lírica, vê proliferar as revistas literárias e artísticas das mais diversas, cujo prestígio começa com os periódicos do século 19”.²²¹

Na esfera histórica do periodismo literário brasileiro, Raúl Antelo²²² ao investigar os papéis desempenhados pelas revistas literárias na construção do cânone nacional, em estudo divulgado pelo *Boletim de Pesquisa* do Núcleo de Estudos Literários & Culturais, verificou que os periódicos do II Reinado já sistematizavam traços definitórios da nação, ora entendida como a população territorial – os indígenas – ora como marco simbólico desterritorializado – o Estado. As revistas literárias de vanguarda que proliferaram no

²¹⁸ PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação”. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 7.

²¹⁹ As aspas demarcam a alusão direta ao título do periódico: *Nossas terras... outras terras*, sucursal potiguar do jornal literário paulista *Terra Roxa...e outras terras*, cujo surgimento é anunciado como promissor pela redação do periódico paulista, em seu número derradeiro, em setembro de 1926.

²²⁰ LECOQ, Benoît. “Les Revues”. In: CHATIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre concurrent (1900-1950)*. Paris: Fayard Cercle de la Librairie. 1986, p. 354. Tradução de SHOJI, Eduardo Akio. In: *Entre práticas artísticas e editoriais: as publicações coletivas no museu*. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. (Museu de Arte Contemporânea). 2014.

²²¹ LECOQ, Benoît. “Les Revues”. In: CHATIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre concurrent (1900-1950)*. Paris: Fayard Cercle de la Librairie. 1986, p. 354.

²²² ANTELO, Raúl. “As revistas literárias brasileiras”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC* 2 (2), 3-11, 1997.

começo do século XX, dentre as quais é possível exemplificar com o caso de *Klaxon* e a constante presença do “professor Mário de Andrade” em suas seções, divergindo de grande parte das revistas brasileiras do século XIX,²²³ fundiram o filão pedagógico em função da gradativa autonomização da literatura, adquiriram relevância sobretudo em virtude de suas declarações proclamadas em manifestos e editoriais, nos quais buscavam a criação de vínculos e solidariedades em prol da luta pelos ideais de renovação.

Ao assinalarmos a herança devedora da tradição burguesa e moderna, é necessário frisar que a revista de vanguarda difere, também, em virtude de outro aspecto essencial: conforme destacamos anteriormente no estudo dos textos de crítica e criação literária de Mário de Andrade presentes na *Revista Klaxon*, o periódico de vanguarda se concebe em maior ou menor grau como órgão coletivo e mesmo como obra coletiva, na qual a voz do autor individual procura compor com o coro do grupo. Em torno dessa tônica, Pablo Rocca, pesquisador da Universidade de la República do Uruguai, sublinha que justamente essa ideia de grupo que se reúne em torno *Klaxon* e que se reagrupa uma vez mais, em 1926, nas páginas do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, constitui a forma ou “célula básica” da revista, questionando, inclusive, se haveria outra forma possível de se fazer uma revista de vanguarda que não fosse constituindo-se como grupo para que cada indivíduo seja, uma vez que sustém, “complemento e “crise do outro”.²²⁴ A indagação de Pablo Rocca leva-nos à constatação de que as revistas e os jornais literários são, em essência, espaços marcados pelos textos assinados a muitas mãos e que sua construção se distancia dos formatos convencionais marcados pelas distinções entre colaboradores e editores, “pelo texto encomendado e pelos honorários recebidos”.²²⁵ Como ressalta Pedro Puntoni, não há revista de vanguarda sem, justamente, alguma dessas formas peculiares da sociabilidade artística que são a vanguarda, a boêmia, a turma, o grupo, o partido, a facção ou a dissidência.

Em torno dessa atmosfera de sociabilidade peculiar às revistas literárias que se eleva na leitura conjunta dos periódicos modernistas publicados em São Paulo, durante a década

²²³ Conforme avalia Raúl Antelo, as revistas literárias do século XIX, em geral, se apresentavam, aporeticamente, como mediadores dos conflitos culturais entre o novo e o institucionalizado; portavam-se como vozes experientes diante do público profano, atuavam como delegadas do público e dos autores, discriminando o que duraria daquilo que simplesmente passaria.

²²⁴ ROCCA, Pablo. “Por que, para que uma revista”. Tradução de Doralícia Furtado (UFSC) e George Luiz França. In: *Boletim de Pesquisa – NELIC. Instabilidades e modernismos*. v. 7. n. 10, janeiro de 2007.

²²⁵ PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação”. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

de 1920,²²⁶ vale a pena recordar o ensaio clássico de Raymond Williams, “The Bloomsbury Fraction”, no qual o crítico procura lançar luzes sobre esse tópico e examina que quase sempre os grupos intelectuais contam com uma organização interna, mas também entram em relação com outros grupos seja para se chocar com eles, seja para estabelecer alianças e, dessa maneira, travam relações com a sociedade em geral. Para Raymond Williams, o “sujeito providencial”, aquele que costuma enxergar-se com distanciamento, não existe e nunca existiu sem a força coligante do grupo.

Nesse sentido, Maria Lúcia de Barros Camargo destaca a importância de se pensar as revistas literárias como formas organizadoras do campo literário e artístico, considerando-as, ao mesmo tempo, como elemento que institui e dá voz a grupos de artistas e intelectuais, os quais, elegendo afinidades, valem-se desses espaços para se constituírem e para defender e propagar novos valores literários, estéticos e, também, políticos.²²⁷ Dessa forma, a revista literária – definida por Lionel Trilling como “pequena revista”, pelo fato de se destinar a público especializado; funcionar como “reserva de qualidade da boa literatura, contra o gosto médio, contra a satisfação das massas ou a manipulação propagandística em prol de qualquer ideologia”²²⁸ – atuaria também como elemento formador e legitimador do próprio grupo que a erige, garantindo, a seus participantes, visibilidade e reconhecimento e, muito frequentemente, antagonismos e conflitos, na proporção direta ao grau de polêmica e de novidade suscitado pela produção do grupo.

Dessa dialética entre sociabilidade e dissidência que impulsiona as engrenagens do periodismo, resultam, dentre outras consequências, os poucos números de várias revistas que viveram brevemente e em situações precárias, às custas “dos magros recursos de um punhado de jovens ou dos interesses e caprichos de algum mecenas”,²²⁹ como foi possível acompanhar na trajetória irregular da *Revista Klaxon*. Em contrapartida, advém daí o seu caráter fecundo de laboratório de ideias, base de operações, palco de encontros e desencontros, “seara e celeiro da criação” – conforme definiu Telê Ancona Lopez em

²²⁶ Registro, neste momento, meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes pelas sugestões de leituras a respeito desse tópico, durante a qualificação da tese, e em conversas literárias pelos corredores do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

²²⁷ CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Sobre revistas, periódicos e qualis tais”. In: *Travessia* (UFSC). Florianópolis, v. 40, n. 40, p. 21-36, 2003.

²²⁸ TRILLING, Lionel. “A função da pequena revista”. In: *Literatura e sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lido, 1977, p. 115.

²²⁹ PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação”. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 7.

estudos sobre a biblioteca de Mário de Andrade.²³⁰ Significativa parcela dos textos de crítica e criação que seriam reunidos posteriormente nas obras individuais dos escritores modernistas, alterando o fundo e as formas iniciais no deslocamento da posição primitiva, vêm a público inicialmente nas páginas de revistas e de jornais literários. Esse deslocamento representa via de mão dupla, pois, como inferem, ganha-se de um lado o que se perde de outro: “ganha-se o perfil singular, perde-se o retrato em grupo”.²³¹

Conforme adverte Antonio Candido, a sociabilidade artística e o tratamento dos problemas pessoais surgem, também, como características marcantes nas revistas “intensamente literárias da geração de 1920”, publicações tocadas pelo ritmo iconoclasta e por vezes extremamente estético, “em que a paixão reponta a cada linha e cujos escritores parecem capazes de matar por causa de literatura ou dos problemas que julgam vitais”,²³² pois, nesses periódicos modernistas – dentre os quais a *Revista Klaxon* e a sucessora paulista *Terra Roxa e Outras Terras* assumem posição exponencial – os questionamentos parecem ser vistos, muitas vezes, à luz das idiossincrasias individuais dos escritores, mas também do grupo, distanciando-se da postura impessoal e do tom sério que seria característico nos chamados “chato-boys”: expressão cunhada por Oswald de Andrade para definir o grupo da revista *Clima* e a tendência sóbria que os contemporâneos a ela seguiam. Além disso, da síntese realizada por Antonio Candido nas páginas do hebdomadário paulistano que ainda hoje se encontra em circulação, infere-se que as revistas literárias permitem para além do testemunho da vitalidade literária de maneira ampla, que se conheçam as expressões locais da inteligência brasileira, oferecendo ao crítico, numa leitura mais detida, a oportunidade de avaliar seus sentidos e possibilidades, seus temas e problemas, desvencilhando-se do “regionalismo aparente demais, que pode parecer bairrista” presente em algumas dessas publicações. Afinal, conforme Antonio Candido arremata na análise das revistas literárias de diferentes porções do país, “sem consciência literária regional, não há consciência literária nacional”.²³³

Além disso, a revista literária – lugar do qual a produção de um grupo de intelectuais se vê exteriorizada, constituindo uma linhagem crítica – a princípio é, de acordo com Raúl

²³⁰ LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: Ensaio de crítica genética*. São Paulo, Iluminuras/ Fapesp, 2002, p. 45-72.

²³¹ CANDIDO, Antonio. “Revistas” em *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946. In: *Literatura e Sociedade*. (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000: 230. *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946, p. 8.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ Idem, *ibidem*.

Antelo, não hierárquica, uma vez que ela oferece numa visão horizontal múltiplos enunciados, nem sempre possíveis de unificação ou convergência, porém certamente rearticuláveis em redes aleatórias, na leitura de conjunto realizada *a posteriori*.²³⁴ Não obstante, o maior espaçamento temporal entre uma edição e outra de uma revista permite, inclusive, que se (re)elaborem e se consolidem projetos temáticos específicos e programáticos, resultando em volumes que podem ser lidos isolada ou autonomamente ou em conjunto dentro de sua série, tornando-se meio de comunicação, de perpetuação e de memórias, tanto sob o viés documental quanto ficcional.

Em *Klaxon* e, conforme observaremos, em *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*, o necessário experimentalismo estético da década de 1920 encontrou espaço oportuno para sua proliferação, uma vez que o formato breve, as despesas compartilhadas, a autoria coletiva, e até mesmo a dinâmica abreviada de publicação que se aproximava do jornalismo e do povo, afinaram-se ao ritmo veloz ditado pela urgência de certos programas; aspectos que, em certo grau, contrastavam com o processo de elaboração e publicação inerentes ao livro, cuja edição demandava etapas e esforços mais vagarosos, isso quando não era responsável pela liquidação das poupanças do seu autor. A esse caráter múltiplo das revistas literárias, assinalado por Raúl Antelo e por Antonio Candido, é importante acrescentar que as tarefas mais prementes da crítica no século XIX, “como definir, por exemplo, a diferença entre escrita *criativa* e *reflexiva*, entre *intelectuais* e *escritores*, ou entre *originalidade* e *mimetismo*”²³⁵ foram justamente realizadas no periodismo cultural, que muito contribuiu para a formação de uma esfera laicizada e para o reconhecimento do papel do crítico de arte.

Nesse sentido, os periódicos serviram não apenas como “instrumentos da crítica de arte institucionalizadas”,²³⁶ conforme destaca Habermas, uma vez que essas se instituem primeiramente através do periodismo para depois se tornar um saber universitário, como desempenharam também papel considerável na consolidação do conceito moderno de literatura. Cabe ressaltar que a figura do crítico enquanto profissional reconhecido e a atividade crítica como categoria cultural moderna só serão consolidadas no século XIX, com o desenvolvimento da imprensa, como sublinha Maria Lucia de Barros Camargo. São as revistas de vanguarda do movimento modernista, no entanto, as responsáveis pela

²³⁴ ANTELO, Raúl. “As revistas literárias brasileiras”. In: *Boletim de Pesquisa – NELIC. Periodismo contemporâneo em perspectiva II*. v. 1, n. 2, 1997.

²³⁵ Idem, *ibidem*.

²³⁶ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 57-58.

consolidação entre nós deste tipo de publicação que, mesmo sem se caracterizar como “científica”, não deixa de ser “especializada, dedicada a públicos seletos de leitores”,²³⁷ responsáveis por reunir as condições necessárias para “apreender a nova qualidade literária, para fluir os novos princípios estéticos e críticos” divulgados fervorosamente por esses periódicos que padeciam, no diagnóstico de Olavo Bilac, do “mal dos sete números”.²³⁸

“Um jornal à procura de um leitor”

Entre nós, o fenômeno é singular: não é o leitor à procura de um jornal, mas o jornal à procura de um leitor. Ensinemos esse leitor a ler.
Sem cartilha. Sem bolos.
Sem prêmio de fim de ano.²³⁹

Prosseguindo com o projeto modernista articulado no “mensário de arte moderna”, *Klaxon*, mas reunindo também os contumazes colaboradores da carioca *Estética* e da mineira *A Revista* – que encerrava definitivamente seu expediente naquele ano – *Terra Roxa e Outras Terras* surge, em 1926, alinhando-se na esteira dos periódicos paulistas que almejavam à formação e informação do modernismo brasileiro. Composto em formato de jornal e oscilando, em sua extensão, entre quatro e seis páginas, o quinzenário, entretanto, não conseguiria manter a periodicidade prevista em seu nascimento e seus dois últimos números – do conjunto de sete – viriam a público com intervalos superiores a dois meses, dando continuidade ao rol de publicações modernistas que padeciam e morriam prematuramente sem prestar esclarecimentos ao público. Tendo como diretores Antônio de Alcântara Machado, que se ocupa principalmente das críticas reservadas à seção “Teatro”, e Antonio Carlos Couto de Barros, que marca presença apenas em três momentos do jornal, *Terra Roxa e Outras Terras* já em suas primeiras linhas se distancia da postura

²³⁷ CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “Sobre revistas, periódicos e qualis tais”. Travessia (UFSC), Florianópolis, v. 40, n.40, p. 21-36, 2003.

²³⁸ O “mal-de-sete-números” é expressão que revela as dificuldades pelas quais passavam as revistas para se manterem no mercado, fosse em razão dos recursos financeiros escassos ou do grau tecnológico alcançado na época. As revistas, em geral, não logravam passar do sétimo número de publicação. A cunhagem dessa expressão, pela pena de Olavo Bilac, alude diretamente à doença de tétano que causava, com frequência, o óbito de crianças recém-nascidas ao cabo de sete dias e, por isso, como lembrou Fernanda Munhão, era conhecida como “mal-dos-sete-dias”.

²³⁹ TERRA ROXA e outras terras, ano I, nº I, 20 de janeiro de 1926, p. 1.

declaradamente coletiva expressa no manifesto de Mário de Andrade em *Klaxon*, uma vez que: sem rodeios e dispensando os anonimatos, a estrutura hierárquica que a “buzina literária” abolia, no jornal de 1926 é desvendada já na primeira página, sendo a redação atribuída a Sérgio Milliet, que assume também as honras de secretário.

Contudo, prosseguindo com a visada polímata de *Klaxon*, no curioso anúncio que estampavam regularmente nas páginas do jornal literário, os redatores prontamente insinuavam a versatilidade do novo empreendimento: “Leiam *Terra Roxa*, o melhor jornal literário do Brasil. Quinzenalmente crônicas de arte, música, teatro, poesia e filosofia. Inéditos dos melhores escritores modernos”;²⁴⁰ na sequência, arrematavam com a provocação: “Todo brasileiro culto deve assinar *Terra Roxa*”, ao mesmo tempo em que procuravam sintetizar as principais vantagens oferecidas aos estimados assinantes. Os primeiros traços do jornal paulista que inicia sua publicação em 20 de janeiro, desenhavam-se, entretanto, nas correspondências que Antônio de Alcântara Machado remete a Prudente de Moraes Neto e a Sérgio Buarque de Holanda, em 31 dezembro de 1925. Na véspera do ano que se tornaria célebre pelas cisões profundas no grupo modernista, Alcântara Machado anuncia:

São Paulo, 31-XII-925

Boas últimas festas, Prudente. Saiba que, em meados de janeiro de 1926, daremos à luz da inteligência pátria que lê um quinzenário, em formato de jornal, Título: Terra-roxa. Subtítulo: ... e outras terras. Diretores: A. C. Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado. Redator-secretário: Sérgio Milliet. Representante no Rio de Janeiro: Prudente de Moraes, neto.

Aí é que está a surpresa. E o motivo disto. Também. Você tem de aceitar. Queira ou não queira. NÓS queremos.

Bom. Assinatura anual: 12\$000. Além disso, arranje anúncios de livrarias (20% de porcentagem), trate de colocar desde já o jornal, dê coisas nos jornais, etc.

Tome a sério o negócio. Escreva-me logo, mandando endereços dos nossos cariocas e mineiros. O Sérgio (então... daí... então...) é o crítico literário (de prosa) do *Terra roxa*. Você, até o dia 5 ou 6, tem de mandar um conto. Sem falta. Já está marcado o lugar no primeiro número. Concite os povos: Manuel Bandeira, Soares, Arinos, e outros que tais, inclusive Graça-Renato-Ronald.

Seramente. Belisque o Sérgio. Mande o conto. MANDE O CONTO. MANDE O CONTO!

Aceite o honroso encargo de representante. E escreva sempre. Vamos fazer qualquer coisa. Ajude-nos. São capitalistas da empresa, Paulo Prado, René Torres (agrodoce), A. de A. M., A. C. C. de B., Gofredo Telles e outros. Não diga isso a ninguém. É segredo! Ou como se fosse.

²⁴⁰ TERRA ROXA e outras terras: a. 1, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 5. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: a. 1, n. 1-7, 1926.

A redação será num 4º andar da Av. São João, nº 96? (não estou bem certo). Escreva-me, por enquanto, para 72, Sebastião Pereira.

Mais uma vez (eu sou ranzinza), solicito sobre a sua boa vontade. Todíssima! Veja os anúncios, etc. As colaborações, etc. Os endereços, etc. O Sérgio, etc.

É uma ordem tudo isso. Uma ordem! Sabe por que? Porque chegou a hora de reunir, para a interação no todo literário, todos os valores dos Kosmos! É um toque de clarim. Eia! Sus! Avante! Tatarará! Tatarará! Bum! bum! bum! bum! Venha comigo e com nós, venha lutá e vencê!

Você vem, não é? Meu abraço pede carta e agradece.

Alcântara²⁴¹

Embora extensa a citação, a carta de Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto é relevante por iluminar as primeiras diretrizes do jornal que prosseguiria empenhado na construção do projeto modernista. Contrariando o patrocínio confessado pelo futuro diretor do quinzenário, oriundo de membros da elite paulista da época – “capitalistas da empresa, Paulo Prado, René Torres (agro-doce), A. de A. M, A. C. C. de B., Gofredo Telles e outros”²⁴² – o último número de *Terra Roxa e Outras Terras* vem à lume em 17 de setembro de 1926 dispensando esclarecimentos, assim como *Klaxon*. Do discurso de Alcântara Machado observa-se ainda que, distanciando-se do “magrinho de papel” – *Klaxon* – que sobreviveu principalmente às custas das doações de Mário de Andrade, *Terra Roxa e Outras Terras* não padeceria dos mesmos males financeiros. Na verdade, como relembra Rubens Borba de Moraes, em seu depoimento sobre as “Memórias de um sobrevivente de *Klaxon*”, com o encerrar das portas do “primogênito da Semana”,²⁴³ “resolvemos fundar outra revista. Cotizamo-nos e reunimos um conto de réis para pagar o primeiro número. Paulo Prado entrou com a diferença. Fundamos “*Terra Roxa e Outras Terras*”.²⁴⁴ O bibliófilo e ensaísta, apesar dessa declaração, não figurou como colaborador nas páginas do jornal, mas no ato de abertura aparece como o responsável por conduzir enquete curiosa para os próximos números que, como veremos, parece se ligar diretamente à orientação de *Terra Roxa*:

Mas afinal o que é o espírito moderno. Toda a gente fala em modernismo, em mentalidade moderna. Existe ou não existe esse espírito, essa mentalidade? Existe! Não existe! *Terra Roxa* resolveu, por intermédio de seu colaborador

²⁴¹ KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 174-175.

²⁴² Idem, ibidem, p. 175.

²⁴³ BRITO, Mário da Silva. “O alegre combate de *Klaxon*”. In: *Revista Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 06.

²⁴⁴ MORAES, Rubem Borba de. “Memórias de um sobrevivente de *Klaxon*”. In: *ANHEMBI*, Ano XII, v. XIV, n. 138, maio de 1962.

Rubens Borba de Moraes, fazer uma grande enquete para esclarecer ou obscurecer ainda mais o problema.²⁴⁵

Em correspondência a Luís da Câmara Cascudo,²⁴⁶ Mário de Andrade, inclusive, solicitaria resposta do amigo potiguar à enquete anunciada que, todavia, não chegaria a ser finalizada. O desejo de definir o que se entende por “espírito moderno”, conforme se observa, é terreno sobre o qual o jornal insiste em pisar desde os primeiros sopros de vida, ainda que não se atreva a defini-lo sem o auxílio dos parceiros. No texto de “Apresentação”, a título de exemplo, a redação de *Terra Roxa e Outras Terras* adverte que os trabalhos a serem estampados naquele espaço, dali em diante, obedecerão a essa “linha geral chamada de espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões”.²⁴⁷ Conforme se verifica a partir das cartas escritas por Alcântara Machado – que partiam de São Paulo recheadas de insistentes pedidos a Prudente de Moraes Neto e a Sérgio Buarque de Holanda – o espectro desse “espírito moderno” faz ronda e a intenção por trás do periódico que se erige parece ser reunir os escritores cariocas, mineiros e os paulistas de sempre em torno do que Alcântara Machado logra chamar de “interação no todo literário” – tentativa provável de convencê-los a participarem de *Terra Roxa* – atando, dessa maneira, “todos os valores dos Kosmos”.²⁴⁸ “Ranzinza” em suas requisições, exige com mesmo ímpeto a contribuição e a participação de Sérgio Buarque de Holanda, na carta que comunica com entusiasmo o nascimento iminente de *Terra Roxa e Outras Terras*:

Procure o Prudente, Sérgio. Logo. Imediatamente. Há novidade. E grossa. Fique sabendo só que, a contar de hoje, você é o crítico de prosa de *Terra Roxa*. E que, até o dia 15 de janeiro, impreterivelmente tem de enviar a primeira crônica. Pegue qualquer livro nacional, moderno, ultimamente produzido. Surre-o, eleve-o. Como quiser. Sem falta. Isso é que é importante. Ajude o Prudente em tudo. Suplico-lhe. Entenda-se com ele. Você é um homem ocupado. Nem almoçar pode. Mas não faz mal. Auxilie o Prudente. Mande-me a crônica! Escreva-me para 72, Sebastião Pereira.

²⁴⁵ TERRA ROXA e outras terras, ano I, n. I, 20 de janeiro de 1926, p. 1. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n. 1-7, 1926.

²⁴⁶ Carta datada de “São Paulo, 3 de fevereiro de 1926”. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, notas e posfácio). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010, p. 88-89.

²⁴⁷ TERRA ROXA e outras terras, ano I, nº I, 20 de janeiro de 1926, p. 1.

²⁴⁸ KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, 1924-1936*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 175.

Mande-me a crônica!
Mando-lhe um abraço.

Alcântara²⁴⁹

O autor de *Raízes do Brasil*, no entanto, só contribuirá meses depois, exclusivamente para o número de julho – penúltimo na curta trajetória do quinzenário – com crítica a *Pathé Baby*,²⁵⁰ na qual classificará o correspondente Alcântara Machado como “romântico de 1926”.²⁵¹ Nesses instantes que precedem o surgimento de *Terra Roxa*, Mário de Andrade também se empenha, a partir da ciranda das cartas, nos pedidos de participação aos cariocas, conforme se flagra na missiva enviada a Prudente de Moraes Neto, em 11 de janeiro de 1926. Nela, buscando efetivar a “intelectualidade coletiva” que formulara em *Klaxon*, Mário de Andrade faz questão de destacar que *Terra Roxa e Outras Terras* deverá se esforçar em estabelecer diálogos com escritores de diferentes regiões do país, na intenção de fugir do “aspecto de igrejinha” que, em seu balanço, preponderou em *Klaxon*. Esse anseio de abertura flagrado no discurso de Mário de Andrade, conforme se verificará adiante na análise de sua produção encerrada no jornal, marcará definitivamente as feições do projeto modernista do criador de *Macunaíma* a essa altura. Conforme destacou Telê Ancona Lopez, esse período assinala um momento em que Mário de Andrade já havia terminado sua “digestão das vanguardas europeias”, crivo crítico seu, sem dúvida, mas que não deixou de significar um certo deslumbramento ante a noção de modernidade vinda da Europa. Como observou a autora, após o encerramento das atividades de *Klaxon*, “momento de capital importância quando transita para uma definição mais funda e mais dialética do nacionalismo”, “a partir de 1924, 1925, mais ou menos” – nas vésperas de *Terra Roxa*, portanto – o projeto modernista de Mário de Andrade passará a procurar “entender a modernidade ligada à adequação, ou melhor, à nossa realidade.”²⁵² Nesse sentido, vale destacar a resposta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, estampada nas páginas do segundo número do jornal de 1926, na qual confessa que estava “perdendo cada vez mais e completamente a noção dos limites estaduais...”²⁵³ Em nota estampada nas

²⁴⁹ Idem, ibidem, p. 173.

²⁵⁰ O livro foi publicado em fevereiro de 1926 e recebeu expressivo anúncio no terceiro número de *Terra Roxa e Outras Terras*, editado no dia 27 daquele mês.

²⁵¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. “Pathé-Baby”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 6, 6 de julho de 1926, p. 3.

²⁵² LOPEZ, Telê Ancona. “Reunindo entrevistas e depoimentos”. In: ANDRADE, Mário. *Entrevistas e Depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.1.

²⁵³ ANDRADE, Mário de. “Carta protesto”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 4.

páginas de *Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, Marcos Antonio de Moraes²⁵⁴ constata que o autor de *Losango Caqui* ao entrar nessa ciranda de solicitações, termina por adiantar outras características do iminente quinzenário: “A revista terá tamanho de *Renovación*, ou do *Martin Fierro* e 4 páginas”; e demarca sua posição frente ao novo projeto: “Não sou da redação. Entro no movimento como colaborador apenas, embora me interesse de perto pelo jornal. [...] Vamos ou vão convidar o Manu, Graça, todos”.²⁵⁵

Essa dinâmica alimentada pelo ritmo das cartas que partiam e chegavam de São Paulo, em dezembro de 1925 e janeiro de 1926, enreda, entretanto, outros movimentos sinuosos ligados ao nascimento do jornal. Nas vésperas do lançamento de *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade torna pública sua crítica ferrenha ao escritor Graça Aranha, em carta aberta estampada na edição de 12 de janeiro de 1926, no jornal carioca *A Manhã*. No artigo, Mário de Andrade acusa o autor de *O Espírito Moderno* de tirânico, narcisista “enrabichado”, e alega que o escritor carioca pretendia liderar o movimento modernista, manifestando abertamente opiniões que, como destacamos, já haviam sido insinuadas durante a preparação do número duplo de *Klaxon*.²⁵⁶ A respeito de Graça Aranha, Mário de Andrade que já havia se recusado a homenagear o escritor de *Canaã* em 1923, no último número de sua “adorada *Klaxon*”, agora em 1926, confessa:

Você falha como orientador porque em vez daquele que imagináramos no começo, sujeito de ideias largas, observando a época e condescendendo com o Modernismo tal como ela e ele são [...] você pela preocupação excessiva de si mesmo, pela estreiteza crítica a que essa preocupação o levou, está hoje sobrando em nosso despeito apenas como dogmático irritante, passador de pitos inda por cima indiscretos, e um modernista adaptado ao Modernismo apenas pelo desejo de chefiar alguma coisa. [...] Você em Filosofia não passa dum interventor que vive abrindo portas abertas. Isso se você fosse deveras um filósofo. [...] Não é representativo duma orientação tão variada e dispersa [...] porque nem mesmo o brasileirismo, nosso mais aparente traço comum, você representa. Porque não sintetiza ou analisa ou procura discriminar os caracteres específicos do brasileiro e do Brasil, em vez cria e prega no seu idealismo incurável um brasileiro com Errata no rabo, talvez mais bonito não discuto, mas ideal porém, integrado no Cosmos e vivendo em perpétua Alegria. Quer impor a uma raça existente uma psicologia nova como se fosse possível a um homem criar ou apenas modificar com ideias a essência da psicologia dum povo mesmo inda em formação ver o da gente. Não nego em você o brasileirista. Pela ausência total de realidade mesmo sintética no ideal brasileiro que preconiza (e

²⁵⁴ MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

²⁵⁵ Carta sem informação precisa de data, coligida em: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 170.

²⁵⁶ MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev. 1970.

que poderia ser turco ou chim) nego que você possa ser o tipo representativo do Brasileirismo.²⁵⁷

O fragmento destacado, embora extenso, é significativo por no mínimo duas razões: a princípio, por ilustrar através da síntese empreendida por Mário de Andrade o que o grupo modernista reunido em torno do jornal compreendia, àquela altura, por “brasileirismo” e suas implicações; mas, também, porque através dessas subtrações que seu discurso desvela na análise de Graça Aranha, alguns dos princípios que nortearão o desenvolvimento do projeto modernista de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras* começam a se delinear: a procura de uma expressão artística que seja capaz de “sintetiza[r] ou analisa[r] ou procura[r] discriminar os caracteres específicos do brasileiro e do Brasil”, sem deixar de considerar “a essência da psicologia dum povo mesmo in da em formação”. Como sugere Fabíola Picoli,²⁵⁸ esse clima pouco amistoso entre escritores cariocas e paulistas, contemporâneo à nova “talentosa erupção” do jornal liderado pelos moços, nos termos de Antonio Candido,²⁵⁹ pode ser considerado como um dos elementos responsáveis pelas demoras nos envios de colaborações cariocas para *Terra Roxa e Outras Terras*.²⁶⁰ Além disso, Eduardo Jardim, ao refletir sobre as dimensões filosóficas do movimento em *Brasilidade Modernista*, destaca que, em 1924, Graça Aranha e Oswald de Andrade ao discutirem abertamente as noções de brasilidade e nacionalismo – aspectos fundamentais para a compreensão do projeto modernista de Mário de Andrade em *Terra Roxa* – foram responsáveis pela criação de polêmicas que contribuíram significativamente para a cisão entre os grupos modernistas naquele instante. Na leitura de Eduardo Jardim, esse episódio teria gerado uma sensação de mal-estar geral no grupo carioca ligado ao

²⁵⁷ ANDRADE, Mário de. “Carta Aberta a Graça Aranha”. (*A Manhã*, Rio de Janeiro, 12/1/1926 – Suplemento de São Paulo). In: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 187-188.

²⁵⁸ PICOLI, Fabíola. *Terra Roxa e Outras Terras: modernismo e paulistanidade*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1997.

²⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000, p. 230.

²⁶⁰ Vale lembrar a carta enviada por Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, em 18 de fevereiro de 1926, na qual solicita ao jovem escritor mineiro: “O secretário [Sérgio Milliet] anda atrapalhado com a falta de originais. O pessoal do Rio está fazendo fosquinha. Parece que não quer mandar... Não sei. Pela segunda *Terra Roxa* [publicada em 3 de fevereiro de 1926] você verá que mandei à fava também o Menotti. Questão de higiene”. (ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. Posfácio de André Botelho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 100-101.)

modernismo paulista: Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda.

Terra Roxa e Outras Terras, quinzenário que floresce, portanto, em terreno fértil para as cisões modernistas, parece apresentar como propósito inicial a tentativa de consolidação do projeto iniciado em *Klaxon*, detendo-se, entretanto, com mais atenção, nos problemas ligados ao elemento autóctone, ao primitivo. Sua intenção declarada é destacar a questão do “brasileirismo” a partir de textos que procuram evitar a criação de polêmicas constantes na atividade de *Klaxon*. No novo quinzenário, os remanescentes pretendem discutir com maior ênfase os diferentes aspectos que integram a vida cultural brasileira e, nesse sentido, a declaração de Mário de Andrade que precede as linhas deste capítulo – extraída da entrevista de “cabeçalho horrível”, segundo o polímata – assinala a postura que o autor pretende adotar nas páginas do jornal: “Repare que fuque-fuque vai agora por nossa literatura. Pois nós seguimos o nosso caminho sem mais gritos de revolta”.²⁶¹ A síntese de Mário de Andrade além de destacar o momento menos turbulento por que passavam, em 1925, parece dialogar com a observação de Martins de Almeida, no quinto número de *Terra Roxa e Outras Terra*, que contempla em 1926 a “serenidade do momento que atravessamos”.²⁶²

A observação de Martins de Almeida cravada em *Terra Roxa* é pertinente porque conforme destacam Lara e Marques, no ano de 1926, o modernismo brasileiro já tinha trazido à luz uma série significativa de obras como: *Pauliceia desvairada* e *A Escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade; *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade; *Poesias*, de Manuel Bandeira; *Epigramas irônicos e sentimentais*, de Ronald de Carvalho; *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida; *O Espírito Moderno*, de Graça Aranha; *Paulística*, de Paulo Prado, etc. Isso sem considerar que na esfera extraliterária, artistas ligados ao modernismo e que contavam com o reconhecimento do público brasileiro – dentre eles Villa-Lobos e Victor Brecheret – já haviam adquirido também reconhecimento internacional. Inclusive, em *Terra Roxa e Outras Terras*, ao comentarem a exposição inaugurada por Tarsila do Amaral, em Paris, os redatores comemoram:

²⁶¹ ANDRADE, Mário de. “Assim falou o papa do futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia”. In: *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983, p. 18.

²⁶² ALMEIDA, Martins de. “Sobre a expressão técnica”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 4.

Tarsila do Amaral vai abrir exposição em Paris. É a grande notícia que nos enviam daquela cidade. Já agora podemos apresentar-nos de cabeça erguida perante o público culto da Europa.

Os que conhecem os movimentos artísticos europeus sempre se envergonharam dos nossos emissários intelectuais. Com Villa-Lobos, Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Gomide e agora Tarsila, as coisas mudam.

Temos uma arte nossa, tão grande e tão pura quanto a das outras nações europeias, e acima da de todas as nações sul-americanas, que não cessam de namorar as civilizações de além-mar.

Nós fomos discípulos e emancipamo-nos. Do que nos ensinou a velha Europa só guardamos o abecedário e a tabuada. O resto é brasileiro.²⁶³

Nutrido esse sentimento gerado, dentre outros motivos, pela internacionalização da vanguarda brasileira noticiada no quinto número de *Terra Roxa* e pela superação das “vergonhas intelectuais” enviadas à Europa que, no entendimento da redação, funcionavam como amostras da arte brasileira; também se somava, em direção oposta, o movimento de interiorização das novas ideias, com as adesões despontando em todo o país, como Ivan Marques verificou ao investir sobre as *Cenas de um modernismo de província*.²⁶⁴ Em *Terra Roxa e Outras Terras*, a partir da pena de Sérgio Milliet descobrimos: “Raro e significativo. Movimento rejuvenescedor, revigorante, que já triunfou lindamente em Minas e se espraia pelo norte”.²⁶⁵ Conforme se observa, ao surgir em 1926, *Terra Roxa e Outras Terras* rebenta em momento mais equilibrado no panorama da arte moderna, até mesmo “apático”, como avaliou Cecília de Lara ao estudar a primeira década do movimento.²⁶⁶ Enquanto periódicos como a *Revista Klaxon* emergem após a Semana de Arte Moderna trazendo estudos e artigos como os de Mário Andrade, que desejavam esclarecer e, de certa maneira, incentivar a construção coletiva dos pressupostos modernistas, o quinzenário *Terra Roxa* se apresenta como resultado de um movimento já difundido que começava a se diversificar. Seus colaboradores parecem revelar, todavia, anseio parecido com o que se anunciara em *Klaxon*, principalmente, pelas colunas assinadas por Mário de Andrade, nas quais se procurava amenizar as impressões de loucura angariadas pela Semana: pretendiam, agora em 1926, repensar o momento anterior considerando-o mais radical, julgando incoerentes certas atitudes e procedimentos literários.

²⁶³ TERRA ROXA e outras terras, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 5.

²⁶⁴ MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

²⁶⁵ MILLIET, Sérgio. “Poesia - Toda a América de Ronald Carvalho – Rio, 1926”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 4, 3 de março de 1926, p. 4.

²⁶⁶ LARA, Cecília. *Klaxon & Terra Roxa e outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB, 1972, p. 222.

Nesse sentido, *Terra Roxa* se caracteriza – como também destaca Cecília de Lara – pela constante atitude de sondagem, horizontal e vertical, no tempo e no espaço, de algo que se constrói paulatinamente e que não somente a arte atesta como também a história registra. Algo que aflora das manifestações cotidianas do homem e do povo, de seus atos e em sua linguagem.²⁶⁷ Nessa perspectiva, *Terra Roxa e Outras Terras* pode ser compreendida, dentre outras chaves de interpretação, como uma espécie de documento que registra a expansão das discussões modernistas²⁶⁸ revelando que, na metade da década de 1920, o processo de “rotinização do nosso Modernismo” – como define Marques – já havia começado. Na composição do título do jornal, a presença aglutinadora sugerida pelo subtítulo *Outras Terras* demarca, nesse sentido, esse anseio de abertura para os aspectos da vida do interior, alargando os horizontes mirados pelas expressões culturais brasileiras para além dos bondes da cidade paulistana, como Mário de Andrade defendera em carta a Drummond, no ano que antecede o nascimento do jornal. Em 1926, ainda sob o influxo intenso das ideias primitivistas disseminadas por Oswald de Andrade – em 1924 – essa postura de *Terra Roxa e Outras Terras* ilumina uma mudança nas orientações flagradas em *Klaxon*, na qual se elegiam como símbolos a serem explorados: a velocidade, a vida urbana e o cotidiano mecanizado; aspectos que se tornariam tão excessivos em determinadas obras do período ao ponto de Mário de Andrade censurar os “cabotinismos” da geração.

São mudanças de tempos que se conjugam não somente à miragem de novas paragens, mas também ao aprofundamento das pesquisas sobre a cultura do país. Agora, sob o influxo das ideias primitivistas, a perspectiva parece se ampliar e os colaboradores de *Terra Roxa* pescam os diversos Brasis, descobrem novas veredas, partem do nacionalista para chegar à visão que chamam de brasileirista. Nessa engrenagem de expansão modernista, o subtítulo do quinzenário paulistano registra indícios de que o modernismo não pretendia se restringir aos debates fermentados no estado da terra roxa, mas incluir também o Rio de Janeiro, Minas Gerais e os estados do Nordeste, na construção e difusão plena do modernismo. É o registro de que o modernismo se alastra e não pretende se limitar aos centros urbanos, mas visitar também as cidades interioranas e os sertões que compõem o Brasil, como verifica Ivan Marques. No derradeiro número de *Terra Roxa e*

²⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁶⁸ Cabe lembrar que a veia documentalista pulsa forte nas páginas do quinzenário, pois na carta escrita pelo Padre Anchieta que a redação se empenha em arrematar, os colaboradores do jornal enxergam a certidão de nascimento de São Paulo, “o documento de família que dá à cidade moderna o atestado que não possuem os de longa descendência que não possuem os novos ricos” (PRADO, Paulo. “Uma carta de Anchieta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 1).

Outras Terras, inclusive, a redação informa com entusiasmo o surgimento de sua sucursal, no Rio Grande do Norte:

“Nossa terra... outras terras”

Já se sabe que Natal é uma terra de gente viva. Gente viva se acomoda ao tempo, é lógico, não fica aí parada não fumando o cachimbo dos fogos fátuos em convívio de amizade com os mestres do passado. Pois agora surgiu lá mais uma revista revoada inquieta de prosadores e tropeiros em busca de se adaptar ao Sol clarinho do dia. A gente nota logo a prosa de Nunes Pereira os versos livres de Othoniel Menezes, do Jorge Fernandes muito bom, de Damasceno Bezerra e Jaime Wanderley. Este então sentiu uma quietude que vale a pena. [...] Quem dirige a revista é Renato Wanderley e o nome dela é “*Nossa Terra... Outras Terras*”, tradicionalizando o nosso. São confrades. E gente batuta. Pois que toquem nestes ossos.²⁶⁹

O registro desses outros lados do modernismo constitui, portanto, uma das tônicas do jornal que, “além de exhibir a prata da casa, também sai em busca de outros tesouros”.²⁷⁰ Contudo, conforme Mário de Andrade esclarece, procurando “tranquilizar o público e evitar futuros equívocos históricos”,²⁷¹ os estudos e artigos publicados em *Terra Roxa e Outras Terras* insistirão em sinalizar seu distanciamento das ideias defendidas pelos escritores reunidos sob o influxo da corrente Verde-Amarela, de cujas obras já se derramava o nacionalismo marcadamente ufanista e conservador que se ligaria futuramente ao Movimento Integralista sugerido por Plínio Salgado. Seguindo conscientemente na contramão, nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras* os “modernistas do grupo gambá” – como Sérgio Milliet apelida os companheiros no terceiro número do jornal – procuram seguir fundamentalmente os caminhos abertos pelo “Manifesto da Poesia *Pau-Brasil*”: buscam assimilar a realidade, a história e a linguagem do povo brasileiro na construção de uma arte que, no entendimento dos redatores, fosse verdadeiramente brasileira, que “cheirasse a Brasil”, falasse de nossas coisas, usasse a nossa língua.

A esse respeito, Cecília de Lara enfatiza que *Terra Roxa e Outras Terras* pode ser considerado um “periódico Pau-Brasil”, pois seguindo a linha proposta pelas ideias sugeridas pelo manifesto de Oswald de Andrade, aproveita-se do tom de blague, assume uma atitude de superioridade e ignora as críticas dos adversários. Reforçando esse tom de humor do jornal, Oswald de Andrade surge diretamente de Paris para as páginas de *Terra*

²⁶⁹ TERRA ROXA e outras terras, ano I, n. 7, 17 de setembro de 1926, p. 2.

²⁷⁰ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, p. 60.

²⁷¹ ANDRADE, Mário de. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 5.

Roxa e Outras Terras para confirmar ironicamente a declaração feita por Monteiro Lobato – que teria causado rebuliço na redação da *Terra Roxa* – de que o Modernismo, longe de ter sido um movimento, não passava de mais uma blague engendrada pelo criador de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Astuto, Oswald de Andrade não perde a deixa, confirma e provoca pondo os “Pontos nos ismos”:

Paris, maio, 1926

Senhor Redator,

O Lobato tem razão. Protesto contra o desmentido de *Terra Roxa*. Esse negócio de modernismo é blague minha. Apenas o Lobato não compreendeu o alcance dela. Não blefei só os meus compatriotas. Aqui, por estas bandas, consegui ainda melhores resultados dos que na terra de Chico Capivara. Ver a Exposição de Artes Decorativas em 1925, em Paris. Tudo torto, fora de prumo, rebentado, doido. Fui eu que disse que assim era bonito. E os trouxas acreditaram.

Paris está no papo. Agora, confesso, é inútil querer voltar atrás. Tenho que tomar a minha blague a sério, ou fazer que nem o Engraçado Arrependido. Mas, felizmente, aí, nem todos são bobos. O Lobato sabe que é blague. O Guastini também.

Atenciosamente,
Constante leitor

Oswald de Andrade²⁷²

Em dezembro de 1925, a bordo do Cap. Polônio, o disseminador de ideias do modernismo – como Mário de Andrade o definiria – assina também o prefácio a *Pathé-Baby* que avulta com exclusividade nas páginas de *Terra Roxa*: “Oswaldo de Andrade escreveu para o livro de Antônio de Alcântara Machado, a ser publicado dentro de poucos dias, *Pathé-Baby*, o seguinte prefácio.”²⁷³ Nesse breve texto – amostra representativa da linguagem telegráfica inovadora de Oswald de Andrade que, com humor, apaga as marcas convencionais da sintaxe padrão, revela uma dicção de fundo cubista repleta de cortes, mas também reproduz o modo de fala ameríndia, como destacou Maria Augusta Fonseca²⁷⁴ – o autor de *Miramar* parece comprovar sua declaração de que o embrião do movimento antropofágico já se desenvolvia no manifesto de 1924.

²⁷² ANDRADE, Oswald de. “Pontos nos ismos”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 6, 6 de julho de 1926, p. 3.

²⁷³ ANDRADE, Oswald de. “Carta-Oceano”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 1.

²⁷⁴ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

No prefácio reproduzido por *Terra Roxa*, Oswald de Andrade destaca que se antigamente a literatura brasileira encontrava-se presa “dentro redomas” – à maneira de um vela acesa que ilumina apenas seus arredores – com o modernismo nossa literatura pôde enfim ampliar seu raio de alcance: a “Philips modernista donde resultou sua geração mais desenvolta mais segura mais perigosa.”²⁷⁵ Enredado nas teias criadas pelos personagens do livro de Alcântara Machado, construções que lhe povoam a mente durante a escrita do prefácio, Oswald de Andrade dispara avaliações à obra do diretor de *Terra Roxa* que não deixam de ilustrar alguns dos ideais artísticos que integram o projeto do próprio crítico: um “cinema com cheiro”; uma “literatura transatlântica sem fios definitivamente armada”. No desfecho, revela novamente nas páginas de *Terra Roxa* a força de sugestão de sua blague: afirma que os escritores brasileiros chegados da Europa se limitavam a “fazer papel Hans Staden” em nosso meio literário, assustados e inertes diante dos costumes nacionais, e parece incitar a inteligência brasileira ao movimento antropofágico, dando voz ao índio que declara: “Não amole é gostoso”. Nas últimas linhas, Oswald de Andrade arremata que *Pathé-Baby* “é reportagem”, sem deixar de esclarecer que “grande literatura nossa época é reportagem”,²⁷⁶ definição que parece oportuna uma vez que valoriza, simultaneamente, o próprio lugar de *Terra Roxa*.

Divergindo do tom espontâneo flagrante no discurso do criador de *A Estrela do Absinto*, os colaboradores de *Terra Roxa e Outras Terras* em determinadas ocasiões afastam-se da blague recorrente no quinzenário para exhibir, em contrapartida, uma feição mais grave, principalmente quando se trata da defesa de valores como: a formação, a origem e o passado, assim como nas censuras rigorosas à imitação estrangeira destacadas regularmente nas produções da época. Isso não implica que os modernistas demonstrem aversão diante desse assunto pois, como se conhece, os adeptos da corrente Pau-Brasil não fechariam os olhos às vanguardas europeias que influenciariam a Antropofagia, movimento que ganha contorno já nas colunas de *Terra Roxa e Outras Terras*. O problema, como veremos adiante, não se tratava da presença do estrangeiro, mas do abraçar indiscriminado da influência externa, a imitação despudorada que destoava completamente do contexto e da realidade brasileiras, aspectos para os quais Mário de Andrade já se voltava, em 1922, travando embates nas colunas dedicadas à análise do

²⁷⁵ ANDRADE, Oswald de. “Carta-Oceano”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 1.

²⁷⁶ Idem, *ibidem*.

cinema, em *Klaxon*, e que perseveraram como princípio orientador nos artigos escritos por ele em *Terra Roxa*.

Vale destacar, inclusive, que nos artigos e estudos assinados pelos redatores, a ausência do cinema na listagem das matérias que serviriam de assunto para as crônicas de *Terra Roxa* desperta curiosidade. Debatido constantemente em *Klaxon*, principalmente por Mário de Andrade que o concebe como “mestre”, “manancial de lições” a serem apreendidas pelas outras linguagens artísticas, em *Terra Roxa e Outras Terras* a sétima arte se desloca dando passagem às discussões sobre uma produção artística até então ignorada pelos periódicos da época: o teatro. Conforme antecipamos, caberá a um dos diretores do quinzenário, Antônio de Alcântara Machado, a manutenção regular dessa seção. Todavia, Mário de Andrade ocupará também a cadeira para elogiar – não sem receios e ressalvas – o improviso das companhias circenses e ressaltar a “brasilidade” que enxergava no palhaço Piolin. Detendo-se sobretudo na fatura negativa, Antônio de Alcântara Machado lança sobre o teatro nacional um olhar que não deixa de lembrar a atuação de Mário de Andrade no exame do cinema nacional, na revista de 1922: reprova inúmeras vezes a imitação europeia e a incorporação de trejeitos e costumes que destoavam da psicologia brasileira.

Ilustrando essas preocupações “brasileiristas” do jornal, no desenvolvimento do artigo “Indesejáveis”, publicado no número inicial do quinzenário, Antônio de Alcântara Machado denuncia a cena nacional que insistia em repisar constantemente os mesmos estereótipos, reduzindo significativamente o espaço que poderia ser explorado para representar as figuras do cangaceiro; do imigrante; do grileiro; do político; do ítalo-paulista; do capadócio; do curandeiro e do industrial. Em vez disso, o teatro no Brasil – assunto ignorado em *Klaxon* e que em *Terra Roxa* ganha destaque no diálogo entre Mário de Andrade e Alcântara Machado – é acusado pelo autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* de se limitar basicamente à companhia lírica do empresário estrangeiro Walter Mocchi, que estaria há anos a tocar “o realejo italiano para desgraça dos ouvidos indígenas”²⁷⁷. Segundo Alcântara Machado,

O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo.

²⁷⁷ MACHADO, Alcântara. “Teatro – Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n.1, 20 de janeiro de 1926, p. 5.

Resultado: o absurdo delicioso da peça de costumes nossos, mas com essência e trejeitos de parisiense. É fantástico. É irreconhecível.

Peças auriverdes de fato, são raríssimas: eu conheço *Juriti*, de Viriato Correa, e *Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga. Se há outras, ignoro. Mas acho que não há.

E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada pernóstica e mulata, que diz coisas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabeto e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico francês. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre.²⁷⁸

Na avaliação de Alcântara Machado – da qual o companheiro de redação, Mário de Andrade, não se afastará – a companhia importada da França por Walter Mocchi representava “um conjunto francês de quinta ordem e uma farsa no que se trataria de teatro nacional” e somente na figura do palhaço Piolin e em suas pantomimas apresentadas nos picadeiros do Circo Alcebíades residiria a verdadeira companhia nacional: ingênua, estupenda, que revelava o Brasil improvisando “brasileiramente tudo”. Mário de Andrade, sob o pseudônimo de Pau D’Alho, aproveitará o ensejo de Alcântara Machado e tecerá novamente considerações sobre o “brasileirismo” da arte de Piolin, considerando-a uma “gostosura da terra”,²⁷⁹ que se distanciava das malogradas companhias francesas que, além de adaptarem de maneira incoerente suas peças para o português, não traduziam a psicologia brasileira e ofereciam ao público nacional suas “bobagens pseudo indígenas”. Na visão de Alcântara Machado – e, como veremos adiante, na leitura de Mário de Andrade – o circo de Piolin divertia, representando o Brasil ainda que toscamente. Seu exemplo deveria, dessa forma, servir de parâmetro para atores, autores e companhias brasileiras que desprezavam ou ignoravam que Piolin era um dos únicos elementos verdadeiramente nacionais que nosso teatro possuía.

²⁷⁸ Idem, Ibidem.

²⁷⁹ O segundo momento dessa discussão sobre *Terra Roxa e Outras Terras* será destinado à análise dos textos de crítica publicados por Mário de Andrade nas páginas do jornal. ANDRADE, Mário de. “Teatro – Circo – Do Brasil ao far-west: Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n.3, 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

***Terra Roxa, o periódico Pau Brasil:* panorama das colaborações**

Articulando-se, portanto, às ideias sugeridas pelo “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, a intenção de *Terra Roxa e Outras Terras* – conforme discutiremos com mais atenção na análise dos textos de crítica do jornal – é valorizar o “brasileirismo” na expressão cultural como um todo, evitando o apego exclusivo a juízos críticos, ensaios e comentários que se limitassem aos aspectos literários. Em torno desse ideal, na seleção de suas colaborações, *Terra Roxa e Outras Terras* procura contar com a presença de diversificado time: Paulo Prado, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Afonso d’E. Taunay, Luiza Guerreiro, Martins de Almeida, René Thiollier, Teobaldo Fagundes, Carlos Alberto de Araújo, Sérgio Buarque de Holanda, Guilherme de Almeida, Luiz da Câmara Cascudo, João Alphonsus, além do trio dos Andrades, Drummond, Oswald e Mário, dentre outros; que se preocupavam de perto com a continuidade da implantação e difusão do movimento. No texto de abertura, revelando o tom leve que o periódico pretendia seguir, os redatores convidam o leitor brasileiro – essa “entidade rara e inestimável” – a folhear despreziosamente o novo quinzenário, com a promessa de que não se tratava de publicação destinada somente ao público interessado em assuntos de arte e literatura, mas a todo leitor curioso. Assevera que “Entre nós, o fenômeno é singular: não é o leitor à procura de um jornal, mas o jornal à procura de um leitor. Ensinemos esse leitor a ler. Sem cartilha. Sem bolos. Sem prêmio de fim de ano”.²⁸⁰ Na intenção de cumprir sua promessa de pluralidade, *Terra Roxa e Outras Terras* contava com seis seções fixas – “Poesia”, “Pintura”, “Música”, “Esportes”, “Teatro” e “Romance” – que eram completadas de perto por notas; fragmentos de crônicas do período colonial voltadas para as pesquisas do caráter brasileiro;²⁸¹ reproduções de matérias de outros jornais; e as curiosas “Manifestações

²⁸⁰ “Apresentação”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1, quarta-feira, 20 de janeiro de 1926, p. 1.

²⁸¹ Nas margens do texto inaugural de *Terra Roxa e Outras Terras*, artigo escrito por Paulo Prado – em que alerta sobre a urgência de se trazer para o Brasil uma carta escrita pelo Padre Anchieta, que se encontrava naquele momento em leilão em Nova Iorque – destaca-se uma transcrição da obra *Do princípio e origem dos índios do Brasil*, de Fernão Cardim. A presença desse excerto, aparentemente gratuita, ganha novos significados quando se observa que essa crônica do descobrimento dialoga com o discurso de Paulo Prado, nas proximidades. É que Paulo Prado recorre justamente às palavras do cronista para se referir ao Brasil como “sertão e cabo do mundo”. Vale a pena indicar que a temática indígena aparece logo nos primeiros textos de *Terra Roxa e Outras Terras* que, em tom irônico, sugere que a tristeza e a liberalidade detestadas pelos brasileiros, presentes no caráter dos homens de São Paulo, seriam heranças dos rituais indígenas. Paulo Prado, como se vê, respalda-se na citação da narrativa de Fernão Cardim, às margens de seu texto, na qual são descritos os costumes dos gentios de receberem com lágrimas seus visitantes.

Espon-tâneas de Pau Brasil”: rodapés nos quais o humor fazia praça, a partir da reprodução de poemas, chamadas, comentários jocosos e textos de natureza indefinida extraídos de periódicos contemporâneos. Essa técnica será levada adiante na “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia*. A título de exemplificação é válido destacar o excerto retirado da *Folha da Noite* – em que se noticia a confissão da mulher que tentara assassinar o companheiro – e a propaganda chamada de “conselho” da Academia de Corte “Chiquinha Dell’Oso”, transcrita em *Terra Roxa* sem qualquer indicação de fonte:

— Manifestações esponta- neas de Pau Brasil —

Da “Folha da Noite”

... Benedicta deixou uma carta para a polícia, a qual reza assim, textualmente:

São Paulo, 17-9-925.

Senhor delegado.

Peço providencias pelo que fiz, tudo por culpa do meu amante, elle é que é culpado do que aconteceu. Passei muita fome por causa delle. Hontem elle quiz matar-me e elle matar-me-ia mesmo, por isso é que fiz isto. Não culpe ninguém de casa, elles não são culpados. Peço justiça. Elle chama-se Armando de Tal. O pharmaceutico não tem culpa por causa dessa imprudencia. Estou toda machucada por causa delle me ter espancado por causa de ciume.

a) **Benedicta Branca das Neves**

Rua do Bugre, 131.

P. S. Elle toca piston no Pinoni.

Manifestações espontaneas de Pau Brasil

CONSELHO AOS BONS PAES DE FAMILIA DA ACADEMIA DE CORTE “CHIQUEINHA DELL’OSO”

Todos os bons paes ou esposos deveriam dar uma profissão ás suas filhas e esposas para garantir-lhes o dia de amanhã. A Academia de Corte “Chiquinha Dell’Oso” garante lhes ensinar esta profissão por preço baratíssimo. A Academia tem 11 annos de existência e a sua directora tem 24 annos de pratica. Foi directora das mais afamadas casas de modas e de casa propria, e já diplomou milhares de alumnas. Esta Academia diploma mais alumnas ella só que todas as outras do Brasil reunidas; e as diplomadas são muito procuradas pelas casas de modas como contra-mestras. Unica Academia em que os paes de boas familias de todos os cantos do Brasil trazem as suas filhas para aprender esta arte. Ensina-se a cortar e cozer vestidos, chapéos, roupas brancas, colletes, etc., pelo preço de 250\$000, theorica e praticamente. A alumna pôde cozer gratis 5 vestidos e 3 chapéos. Aceito alumnas do interior, dando-lhes quarto, cama, pensão, roupa limpa, etc., tomando todas as responsabilidades dellas, e em um mez certo, dou ella prompta. Por ter cumprido sempre fielmente os meus compromissos alcançei fama e credito por todo o Brasil. Aprompto modelos sob medida sobre qualquer figurino em 5 minutos a preço baratissimo. Prof. Mme. Chiquinha Dell’Oso, rua do Riachuelo, 12-B.

FIG 03: À esquerda, fragmento transcrito da *Folha da Noite* e republicado na seção “Manifestações espontâneas de Pau Brasil” presente em: *TERRA ROXA* e outras terras. ano I – n. 1, quarta-feira, 20 de janeiro de 1926, p. 2. À direita, anúncio da Academia de Corte “Chiquinha Dell’Oso” republicado em: *TERRA ROXA* e outras terras. ano I – n. 3, sábado, 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

Tratando de assuntos literários, *Terra Roxa e Outras Terras* parece confirmar o que Mário de Andrade observara em carta a Manuel Bandeira, de 19 de março de 1926. Nessa correspondência, o remetente adverte ao amigo pernambucano que escreva “qualquer prosa pra ela [a revista], o pessoal anda carecendo prosa e não verso que faz pouca figura em jornal”;²⁸² observação que pode ser verificada na predominância de textos em prosa, na análise do conjunto de sete números do quinzenário. Não é à toa que Mário de Andrade enviara também a Carlos Drummond de Andrade, em 18 de fevereiro de 1926, a mesma recomendação: “Querem prosa, ouviu. Insista em pedir prosa. Contos curtos ou páginas críticas sobre qualquer coisa. É lógico e imprescindível que você também está na lista. Façam o favor de mandar logo qualquer coisa.”²⁸³ Para *Terra Roxa*, Manuel Bandeira contribuiria exclusivamente em seu terceiro número com o célebre “Pneumotórax”, datado de 1925; enquanto Carlos Drummond, seguiria as recomendações de Mário de Andrade – socorrendo o secretário Sérgio Milliet que estava às voltas com originais para o jornal – e enviaria “O melhor dentifrício do mundo”, crônica publicada no quarto número do jornal, na qual a partir de episódio cotidiano o narrador vislumbra, no ofício do vendedor de rua, tanto o gesto criativo do poeta, seu trabalho de “construção sintética artística” com a palavra, quanto a função do crítico de arte – “dissociadora analítica intelectual”²⁸⁴.

A “Conversa com Prado Kelly”, assinada também pelo poeta de Itabira do Mato Dentro, publicada no quarto número de *Terra Roxa*, é bastante significativa nessa esfera de análise dos periódicos modernistas e confirma as relações estabelecidas entre as redações espalhadas pelas diferentes regiões do país. Trazendo como marca indelével a ironia fina do escritor mineiro, o texto retoma no quinzenário paulista o nascimento e atuação do periódico lançado em Minas Gerais, *A Revista*, que, naquele momento, havia sido acusado em artigo assinado por Prado Kelly, na *Folha da Noite*, de servir a um grupo de modernistas “iludidos pelas últimas promessas de Cendrars”.²⁸⁵ No artigo, Prado Kelly insistia em alertar ao pessoal de Belo Horizonte que o futurismo representava “uma escola morta, ou melhor, que se suicidara a si mesma” e que as “extravagâncias, aplaudidas em

²⁸² Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. São Paulo, 19 de março de 1926. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 278.

²⁸³ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. Posfácio de André Botelho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 100-101

²⁸⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. “O melhor dentifrício do mundo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 4, terça-feira, 3 de março de 1926.

²⁸⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Conversa com Prado Kelly”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 4, terça-feira, 3 de março de 1926, p. 3.

princípio, caíram, por fim, no inevitável ridículo”. A resposta de Carlos Drummond publicada em *Terra Roxa e Outras Terras* assume lugar oportuno na dinâmica do jornal, tendo em vista que, na mesma página, a redação do quinzenário faz questão de louvar o terceiro “número realmente interessante” da revista mineira, enumerando a riqueza de sua configuração tanto em relação à esfera da criação literária – “poesias de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Pedro Nava, Agar Renault;” – como em relação à contribuição crítica: “estudo crítico de Martins de Almeida; interessante ensaio de Carlos Drummond sobre Poesia e Religião; rápida, mas boa crítica de Emílio Moura sobre Godofredo Rangel; um conto deste grande escritor mineiro [...]”.²⁸⁶

Por si só, a avaliação breve, mas atenciosa, do jornal literário dos moços de São Paulo bastaria. Entretanto, a réplica de Carlos Drummond recupera o tom das respostas veementes que Mário de Andrade estampava há pouco em *Klaxon* – e que reaparecerá na própria *Terra Roxa*, no episódio em que “manda às favas” Menotti Del Picchia – nas quais o criador de *Macunaíma* fazia questão de republicar a crítica do adversário para, na sequência, refutá-la pormenorizadamente. Em *Terra Roxa*, Carlos Drummond de Andrade ironiza a “deliciosa” incompreensão de Prado Kelly, que possivelmente sequer teria lido *A Revista*: definida pelo criador do “Poema de Sete Faces” como uma publicação “cujas ideias interessavam e apaixonavam os meios culturais do país, ideias que são as do nosso momento e não um simples privilégio de casta”; e ironiza: “Então agora não é mais Marinetti que nós seguimos, hein?”.²⁸⁷ Na defesa da revista modernista “de que me honro de fazer parte”, em 1926, é a vez de Drummond e do grupo mineiro se deparar com as mesmas incompreensões a que Mário de Andrade e o grupo de *Klaxon* se viram rodeados: “acho pau ser obrigado a repetir pela milésima vez que não sou, que não somos futuristas”.²⁸⁸ Além da crônica e da resposta a Prado Kelly, que dialogam com as lições trocadas nas cartas com o amigo de São Paulo, Carlos Drummond de Andrade colabora também com o poema “Jardim da Praça da Liberdade” e com a prosa poética “Descoberta”, que dedica “pra” Mário de Andrade:

²⁸⁶ “A Revista”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 4, 3 de março de 1926, p. 3.

²⁸⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Conversa com Prado Kelly”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 4, terça-feira, 3 de março de 1926, p. 3.

²⁸⁸ Idem, *ibidem*.

FIG. 04: ANDRADE, Carlos Drummond de. “Descoberta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 6, terça-feira, 6 de julho de 1926, p. 2.

Na estrutura de *Terra Roxa e Outras Terras*, as resenhas, críticas e ensaios, em síntese, enveredam por dois caminhos que às vezes se complementam: o primeiro, tributário de *Klaxon*, preocupado principalmente com a visada estética da obra, isto é, com os estilos, processos e técnicas de construção envolvidos na criação (as análises de Sérgio Milliet, Martins de Almeida e alguns fragmentos assinados por Alcântara Machado ilustram a manutenção dessa perspectiva); e o segundo, predominante, em que se destaca o “brasileirismo” dos temas e da linguagem, no qual, com frequência, as discussões acabam por extrapolar a esfera artística partindo na direção do nacionalismo em termos mais abrangentes. Esse critério chamado de “brasileirismo”, tecla que será batida e rebatida pelo polímata, na avaliação das diferentes manifestações artísticas visadas em *Terra Roxa e Outras Terras*, surge empregado com significados variados que escancaram as flutuações no entendimento do conceito ainda em via de elaboração. Nos textos de criação estampados no jornal, os participantes de *Terra Roxa e Outras Terras* “descobrem de novo o Brasil e vibram de entusiasmo diante do esplendor da terra desconhecida”, como avalia Paulo Prado.²⁸⁹

²⁸⁹ PRADO, Paulo. “Ronald de Carvalho – Toda a América”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 4, 3 de março de 1926, p. 2.

Antonio Candido situa o problema do nacionalismo no ensaio “Uma palavra instável” e explica que, nos anos 1920, o país “atrasado e novo” precisava ser nacionalista como meio de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa. Por outro lado, no terreno das artes e da cultura, assinala que o Brasil precisava receber incessantemente as contribuições dos países ricos que economicamente o dominavam. Provém daí a dialética “extremamente complexa” que os modernistas brasileiros sentiram e procuraram resolver valorizando os temas nacionais, mas recorrendo aos instrumentos libertadores da vanguarda europeia, isto é, “dos países de cujo império cultural procuravam ao mesmo tempo se livrar”.²⁹⁰ Para Antonio Candido, essa “afirmação do particular em termos tomados aos países adiantados” torna-se ainda mais visível na obra de Mário de Andrade, em decorrência do projeto modernista do escritor que esteve sempre empenhado na luta nacionalista: “desde a língua (que ele desejava marcadamente diversa da de Portugal, não apenas na fala, mas em todos os níveis de escrita) até as concepções estéticas mais abstratas”.²⁹¹ Segundo Candido, no campo da discussão nacionalista, o criador da “Carta pras Icamíabas” não oscilou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometeria parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração.

Voltando-se para as colaborações estampadas no jornal, destaca-se no último número de *Terra Roxa* o fragmento do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, que somente em 1933 seria publicado. O trecho oswaldiano apresenta entre parênteses as observações: “Excerto” e “Do Meridiano de Greenwich – 1ª parte / A Viva Morta!”;²⁹² e relata a viagem marítima na qual figuram duas personagens: uma mulher e um barão. Nessa pequena amostra do que viria a ser o universo de *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade parece satirizar situações do romance tradicional por meio de uma linguagem que mescla termos latinos, gírias e vocabulário cotidiano. Já no campo do conto – ou similar, uma vez que muitos textos revelam complexidade na classificação – destaca-se a “fábula” comovente assinada por João Alphonsus, intitulada “Galinha cega”, que viria a se tornar tão conhecida a ponto de o criador, em tom de brincadeira, afirmar ter a impressão de não

²⁹⁰ CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. In: *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 219.

²⁹¹ Idem, *ibidem*.

²⁹² ANDRADE, Oswald de. “*Serafim Ponte Grande* - Do Meridiano de Greenwich – 1ª parte / A Viva Morta!”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 7, 17 de setembro de 1926, p. 1.

haver produzido mais nada, de ser o autor de um único conto.²⁹³ Trazendo à cena personagens que representam indivíduos oriundos de classes sociais menos prestigiadas economicamente – como o carroceiro flagrado em seu trabalho diário – João Alphonsus instaura a tensão a partir do contraste entre as personalidades lineares do homem e da sua esposa e a profundidade psicológica destacada na protagonista: uma galinha. Trata-se de narrativa que explora o episódio cotidiano a partir de diálogos e traços rápidos cujos personagens, ambiente e linguagem articulam-se aos interesses do jornal de aproveitar os elementos populares. Além desses, despontam contribuições de Couto de Barros e Prudente de Moraes Neto, bem como amostras da poesia modernista: “Iara”, de Mário de Andrade; “Modinha do Pernilongo”, de Guilherme de Almeida; colaborações enviadas do Rio Grande do Norte, por Jorge Fernandes e Luís da Câmara Cascudo; além dos já mencionados “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira e “Jardim da Praça da Liberdade”, de Carlos Drummond de Andrade.

O quinzenário lançado em São Paulo, além disso, diferencia-se também quanto à aparência e estruturas adotadas pelas redações de *Klaxon*, de *Estética* bem como de *A Revista*, assinalando um momento de mudança nos modos de se conceber a revista literária – no que concerne às publicações periódicas modernistas – que encontraria continuidade, em 1928, com as “dentições” da *Revista de Antropofagia*. Lionel Trilling considera a revista literária como “pequena revista”, por se destinar a público especializado; funcionar como uma espécie de “reserva de qualidade da boa literatura”, que vai contra o gosto médio e contra a satisfação das massas ou a manipulação propagandística. *Terra Roxa e Outras Terras* diverge do esquema postulado pelo crítico porque se empenha justamente na conquista de público diverso, do “leitor médio”, como define Ivan Marques. Incluindo-se explicitamente no gênero “jornal”, anuncia logo nas primeiras páginas: “Leiam terra roxa o melhor jornal literário do Brasil”. Contrariando essa afirmação fornecida pelos redatores, a flutuação constante na utilização dos termos “jornal” e “revista” nas referências à *Terra Roxa e Outras Terras* demonstra-se flagrante não apenas nos estudos sobre os periódicos

²⁹³ Mário de Andrade elegerá, anos depois, “Galinha cega” como um de seus contos preferidos. No ano de 1938, a *Revista Acadêmica*, que reunia em seu conselho diretor autores como Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e o próprio Mário, propôs um inquérito a cada um dos membros: “Quais são os dez melhores contos brasileiros?”. Mário de Andrade, na contramão dos colegas, anotou em sua reposta: “Os dez melhores contos da literatura brasileira são, pelo menos, duas dúzias”. Na resposta ao inquérito, Mário de Andrade listou vinte e três contos “sem ordem de preferência”, em suas palavras. É interessante notar que o 24º lugar da lista foi deixado em aberto como “vaga para o conto desconhecido”. Na sugestão de Luiz Ruffato, Mário de Andrade, com modéstia e inteligência, preferiu que os leitores intuissem e preenchessem a lacuna com o nome dele.

modernistas, mas também se revela instável nas páginas do próprio quinzenário que, a partir do quinto número, anunciando a futura ampliação de suas páginas, justifica que:

Terra Roxa, como todo mundo, cresce e, quando pode, aparece. Já suas quatro páginas não dão para colaboração que recebe. Por isso, seus progenitores decidiram transformá-la em revista. Essa inovação trará um grande benefício aos seus leitores porque permitirá a criação de novas sessões (sic), tais como crônicas de livros e revistas estrangeiras, rádio notas, informações de toda espécie sobre economia, finança, etc. Viva *Terra roxa*, pois a futura melhor revista literária brasileira.²⁹⁴

No fragmento em destaque, a direção de *Terra Roxa e Outras Terra* divulga o projeto de ampliação do número de páginas do jornal e anuncia o enriquecimento das discussões alavancadas pela gazeta, prometendo transformá-la na “futura melhor revista literária brasileira”. Esses planos nunca saíam do papel, assim como aqueles que mencionamos no capítulo anterior, quando Mário de Andrade, em 1923, anunciou a Manuel Bandeira que *Klaxon* seria substituída por *Knock Out* – “de mais larga liberdade e com editores ricos: Paulo Prado e Tarsila do Amaral”.²⁹⁵ Misturando a estrutura e aparência tradicionais dos jornais, suas características e disposição, porém veiculando essencialmente um “tom, uma estrutura que revela preocupações de uma revista literária”,²⁹⁶ nos termos de Antonio Candido, *Terra Roxa* parece absorver e refletir, em sua fatura, os ideais modernistas de libertação das formas e dos fundos ultrapassados, movendo a literatura do isolado espaço das revistas literárias – espaço naturalmente segregado, como infere Maria Lúcia de Barros Camargo – para a esfera do cotidiano, alimento do jornal.

Ao investir sobre os primeiros acontecimentos da história do periodismo brasileiro, Maria Lúcia Barros de Camargo²⁹⁷ assinala que essa distinção entre “revista” e “jornal”, quando ligada à esfera da literatura, nem sempre é definitiva, uma vez que o material utilizado, o tamanho do papel, a disposição das matérias em colunas e o formato *in folio* adotados pela publicação nunca foram suficientes para caracterizar um periódico como

²⁹⁴ TERRA ROXA e outras terras: ano 1, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n. 1-7, 1926.

²⁹⁵ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, datada de “15 de novembro – Viva a república? [1923]”. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 105.

²⁹⁶ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; republicado em *Literatura e Sociedade*. Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000, p. 230.

²⁹⁷ CAMARGO, Maria Lúcia Barros. “Sobre revistas, periódicos e qualis tais”. In: *Travessia* (UFSC), Florianópolis, v. 40, n. 40, p. 21-36, 2003.

jornal, distinguindo-o das revistas. Da mesma maneira que o tipo de matéria veiculada, isto é, os gêneros textuais adotados – ensaios, críticas, resenhas, poesia e ficção – e a presença de matéria opinativa, analítica e criativa sobre artes e suas variações não caracterizam exclusivamente um periódico como revista.²⁹⁸

Em seu primeiro número, *Terra Roxa e Outras Terras*, o quinzenário paulista que se autointitula “jornal” e que desse gênero retoma as aparências, destaca com margens escuras uma coluna no centro de sua folha principal. Nesse espaço privilegiado, estampa os sete parágrafos que compõem o texto “Apresentação”, no qual elabora programa característico de revista, explica seus propósitos e revela as diretrizes que orientam sua atividade. Conservando pontos de afinidade com a postura adotada no manifesto de *Klaxon*, nesse artigo de fundo, a redação de *Terra Roxa e Outras Terras* problematiza – não sem humor – a participação do público-leitor brasileiro: “Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna de Anhanguera: destina-se um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê”.²⁹⁹ Aproveitando a vereda aberta pelo texto inaugural, o jornal parece transitar pelo terreno das contradições ao jogar com os sentidos etimológicos atribuídos aos gêneros a que se filia. Se nos atentarmos às definições registradas pelas enciclopédias para os termos “jornal” e “revista”, verificando as significações que lhes são atribuídas, notar-se-á que, em síntese, elas indicam que se trata de: “publicações periódicas, destinadas a grande público ou a um público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, etc.”;³⁰⁰ em certas ocorrências, salienta-se ainda que algumas dessas

²⁹⁸ Recordando o surgimento do *Correio Braziliense ou Armazém Literário*, Maria Lúcia Barros de Camargo destaca, inclusive, que na história da imprensa brasileira tem-se considerado como jornal um periódico cujo subtítulo é tradução direta do francês “magazin”, ou seja, “revista”, que vinha acompanhado pelo termo “literário”; e, em contrapartida, tem-se considerado como revista cultural a *Revista Brasileira*, que trazia ao ser lançada em meados do século XIX o subtítulo “Jornal de Ciências, Letras e Artes”. A respeito desse terreno movediço dos gêneros em que *Terra Roxa e Outras Terras* transita, Ana Luiza Martins menciona critérios que embora não possam ser tomados como exclusivos, contribuem para essa discussão. Em *Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República, São Paulo (1890-1922)*, a autora destaca que: o que os distingue com frequência não é a existência da capa na revista – acabamento que não ocorre no jornal – mas “a formulação de seu programa de revista, divulgado no artigo de fundo, que esclarece o propósito e as características da publicação”. Dessa forma, apenas o exame caso a caso, através do “artigo de fundo” ou do editorial presente em seu número de lançamento pode auxiliar no entendimento do sentido que a palavra adquire ao ser estampada numa capa.²⁹⁸ (MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República, São Paulo (1890-1922)*. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.).

²⁹⁹ TERRA ROXA e outras terras: ano 1, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 1. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n. 1-7, 1926.

³⁰⁰ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2454.

produções destinam-se a “público especializado, assumindo, portanto, um determinado formato: jornalístico, científico, literário, esportivo, etc.”.³⁰¹ Em seu “cavaco preliminar”,³⁰² *Terra Roxa e Outras Terras* parece romper prontamente com essas definições cristalizadas pelo senso comum, ao se definir como um jornal literário que desconhece a existência do elemento legitimador de sua circulação: o grande público ou até mesmo o especializado. Valendo-se da blague oswaldiana novamente, define-se como um “fenômeno singular” e, parafraseando o título de uma das peças mais conhecidas de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*,³⁰³ define-se como “um jornal à procura de um leitor”, considerado como ser “hipotético e incerto”.³⁰⁴

Afastando-se das características típicas dos manifestos de vanguarda elencadas por Raúl Castelo,³⁰⁵ o editorial de *Terra Roxa e Outras Terras* não declara posições estéticas e não determina seus adversários, referindo-se de forma vaga ao “espírito moderno” que, como destacamos, confessavam-se incapazes de definir. Segundo Marques, advém daí a repercussão favorável que obtiveram, diferentemente de *Klaxon*, com exceção de algumas “xingações engraçadíssimas como “a de certo literato em certo jornalzão” que “classificou *Terra Roxa* de jornaleco”.³⁰⁶ Respondendo à crítica do “cavalheiro”, a redação limita-se a declarar: “Não protestamos não. O cavalheiro tem razão, imensa razão!”; e prosseguem: “*Terra Roxa* é um jornaleco. Exatamente. Nos dois sentidos, gramatical e literário. No gramatical: é um jornal pequenino. E no literário: é um jornal-eco das correntes modernistas. É isso mesmo. De pleno acordo”.³⁰⁷ O incidente registrado pela redação sobre

³⁰¹ Idem, ibidem, p. 2454.

³⁰² Conforme aponta Ana Luiza Martins, em “*Revistas em revista: Imprensa e Práticas em Tempos de República, São Paulo, 1890-1922*”, nas últimas décadas do século XIX e primeiras anos do século XX, era recorrente o uso da expressão “cavaco preliminar” nos títulos das apresentações e dos manifestos de revistas cujas colaborações primavam pelo tom jocoso.

³⁰³ Escrita em 1921, *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello (1867-1936), relata um ensaio de teatro. O ensaio é invadido por seis personagens que, rejeitadas por seu criador, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas.

³⁰⁴ TERRA ROXA e outras terras: ano 1, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 1. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano 1, n. 1-7, 1926.

³⁰⁵ Detendo-se também a essa esfera da discussão, Raúl Antelo avalia que o manifesto de um periódico funciona como um arqui-prefácio, isto é, como uma espécie de reflexão meta-textual múltipla, condensando derivas que outras obras hão de concretizar no futuro. Ora em vertente ética ou estética, ora em função de prioridades práticas ou pragmáticas, as revistas literárias, de acordo com Raúl Antelo, traçam a partir do modernismo, uma dupla delimitação: preservam complicitades compartilhadas aquém dessa linha de fratura que é o manifesto, enquanto além dela, recuam as posições residuais no campo literário. (ANTELO, Raúl. “As revistas literárias brasileiras”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC* 2 (2), 3-11, 1997.)

³⁰⁶ TERRA ROXA e outras terras. “Perfeitamente! ”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 3, 27 de fevereiro de 1926, p. 4.

³⁰⁷ Idem, ibidem, p. 4.

determinado episódio em que funcionários estaduais quiseram cobrá-los, equivocadamente, pelas vendas de terras traduz com irreverência a tônica principal do jornal:

A popularidade nem sempre redundava em benefício para um jornal. Assim é que o fato de ser implantado definitivamente nos meios cultos de São Paulo, ocasionou certos aborrecimentos a *Terra Roxa*. Os lançadores de impostos apareceram no prédio onde se acha instalada a sua redação. Na porta da aludida redação pode-se ler um cartão de visita:

**terra roxa
e outras terras
quinzenário
S. Paulo-Av. S. João, 96, 4°.**

Ditos lançadores que calculam a olho, as riquezas jucatíferas para taxá-las, resolveram, depois de ler o cartão, impingir à *Terra Roxa* um imposto de comércio de 200\$ por venda de terras... roxas e outras, naturalmente.

O que os lançadores não leram ou leram e não compreenderam foi a palavra quinzenário bem visível, entretanto.

Mas *Terra Roxa* não paga, não. Já pediu mercê, enviando ao diretor da Recebedoria de Renas um solene requerimento.

Perdeu apenas 2\$000, o que é pouco com relação à experiência que adquiriu e às relações agradáveis que travou com distintos funcionários estaduais.³⁰⁸

Ao analisarmos sua estrutura e aparência, observa-se que *Terra Roxa e Outras Terras* distancia-se dos modelos habituais seguidos pelas publicações de cunho literário ou cultural. A intenção herdada de *Klaxon* de não se limitar a discussões estéticas, estabelecendo diálogo somente com integrantes do movimento modernista, fica evidente desde o anúncio dirigido a “todo brasileiro culto”. Por meio da repetição desta propaganda em seus números, procura reforçar o desejo de instruir e ao mesmo tempo entreter a partir da oferta de matéria leve e variada. Entre os atrativos, destacam-se as chamadas “crônicas de arte, música, teatro, poesia e filosofia” que se ligam a acontecimentos em curso no mundo cultural, mas não propõem aprofundamentos, pois visam apenas à orientação do leitor. Como destaca Ivan Marques, traduzir o “espírito moderno” para um público amplo, indo além do campo literário e artístico, era também o objetivo das revistas semanais de alta tiragem, mas *Terra Roxa e Outras Terras* diferenciava-se delas por seu caráter despojado e pela ausência de ilustrações. No anúncio, a utilização do termo “brasileiro culto” pode ser entendida como ironia, quando lida em articulação com os comentários sobre os concertos e exposições de arte em São Paulo criticados há pouco, em *Klaxon*.

³⁰⁸ TERRA ROXA e outras terras: ano 1, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 4. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n. 1-7, 1926.

Novamente, dos textos de crítica em *Terra Roxa*, o que verifica é o constante lamento a respeito da “incultura” do público e de sua atitude subalterna ante o estrangeiro, preferindo as obras acadêmicas de origem ou imitação francesa, a maioria de baixo nível. Em suma, como avalia Ivan Marques, o jornal procura o leitor médio, mas repudia sua ignorância afirmando “com verve machadiana que era composto para um ente hipotético e incerto”.³⁰⁹

No capítulo que dedica ao estudo da estética e da ideologia no quinzenário paulista, em *Modernismo em revista*, Ivan Marques lembra que mesmo sendo impressa na mesma gráfica que produziu a *Revista Klaxon* – a Typ. Paulista, de José Napoli & Cia, situada à Rua Assembleia, 56-58, em S. Paulo – e exibindo praticamente o mesmo contingente de colaboradores, *Terra Roxa e Outras Terras* distingue-se, contudo, do espírito de polêmica que presidiu à fundação e às atividades de sua antecessora. A esse respeito, vale destacar que no quarto número do jornal, publicado em março de 1926, a redação declara em tom de ironia sua atitude de superioridade diante dos opositores passadistas duramente criticados em *Klaxon*:

“TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS” não surgiu para promover o motim, a discórdia, o bate-boca. Mas sendo uma força jovem teve, logo de início, de travar pequenas escaramuças, que talvez sejam o preparatório para maiores lutas. Mas duvidamos muito que isto aconteça. O nosso meio literário ainda não está suficientemente “sensibilizado” para reagir contra os elementos novos e estranhos que penetram dentro da sua economia orgânica. Se esse meio ainda não possui aquela condescendência, apanágio de um estágio evolutivo superior, também não apresenta aquela intransigência firme, segura e pronta, que caracteriza as personalidades acabadas e os organismos perfeitamente constituídos.

Não há dúvida que há sempre algum disposto a fazer gestos desabalados e gritaria ensurdecadora. Contra esses, *Terra Roxa e outras terras*, dentro da sua fragilidade de papel não poderá servir de mordaca muito menos de camisa de força. Mas poderá fazer de carapuça, brinquedo amável, que ainda não passou de moda. Pois, para que agredir os irresponsáveis?³¹⁰

Se a carioca *Estética* e a mineira *A Revista* já traziam poucos vestígios da disputa inicial contra o passadismo e a arte oficial, no jornal impresso em São Paulo essa preocupação parece extinguir-se quase que por completo. A presença do subtítulo “*outras terras*”, conforme pontuamos, parece sinalizar, nesse sentido, a distância que o jornal toma em relação à rebelde “buzina literária” de 1922. Contudo, é importante salientar que, ainda que procure a todo custo se desvencilhar do espírito de polêmica flagrante nos periódicos

³⁰⁹ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, p. 60.

³¹⁰ TERRA ROXA e outras terras. Ano I – Número 4. Terça-feira, 3 de março de 1926, p. 1.

anteriores, o ano de 1926 marca cisões que serão definitivas no grupo modernista e que ficarão registradas nas páginas *in folio* do jornal. Fazendo rodar as engrenagens da sociabilidade e da dissidência destacados por Antonio Candido e Jean-François Sirinelli, os primeiros a melindrarem cortesias a Mário de Andrade serão Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet e o próprio Alcântara Machado.

Conforme destaca Arnoni Prado,³¹¹ das revistas produzidas pelo Modernismo, *Terra Roxa e Outras Terras* longe de cumprir um programa – como destacamos diferentemente de *Klaxon* essa não era sua real intenção – talvez seja a que mais deixou expostas as contradições que nela dificultavam um salto revolucionário. Diversos são os instantes no jornal de 1926 que anunciam essas rupturas prementes no movimento modernista, pois, por mais que em *Terra Roxa e Outras Terras* se esforcem na composição do todo, a redação do quinzenário carrega em seu bojo vozes dissonantes que, vez ou outra, fogem ao tom de união pretendido e insinuam os conflitos. Nas páginas do “jornal-eco das correntes modernistas” – a título de exemplo – nos excertos que Sérgio Milliet publica na seção “Romance”, o autor lança mão de um “cosmopolitismo difuso de *voyeur* itinerante e mirada europeia”³¹², intercalando altos e baixos com os trechos do romance *Naturezas Mortas*; o curioso é que em crítica a *Losango Cáqui*, Sérgio Milliet repudiará justamente o suposto exagero de chapas modernistas que Mário de Andrade teria empregado, sem perceber que esse exagero de símbolos modernos empregados de maneira artificial era justamente o que mais chamava a atenção nos excertos de seu romance; além de Sérgio Milliet, logo no número de abertura, René Thiollier declara-se portador de espírito “morbidamente paulista” e comemora o “tesouro acumulado na sensibilidade” de Blaise Cendrars, repudiando publicamente “as iniquidades” a que os paulistas eram submetidos, resultantes dos “ódios da inveja”³¹³ dos demais brasileiros, no extenso artigo “Nós em S. João D’El Rey”; Couto de Barros, nesse mesmo número, discorre sobre “Profetas e Profecias” e de seu ensaísmo, dividido em duas partes, a erudição retórica e o tom acadêmico constantemente criticado pelos modernistas é o que mais chama a atenção.

³¹¹ PRADO, Antonio Arnoni. “Terra Roxa e Outras Terras”. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. (Orgs.). *Revistas do Modernismo* (1922-1929). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 9.

³¹² Idem, *ibidem*.

³¹³ THIOLLIER, René. “Nós, em S. João D’El Rey”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 2-3.

Além destes, Cândido Mota Filho, prontificando-se como “voluntário alegre do cenáculo nacionalista!”³¹⁴ ameaça botar fogo “neste Brasil das arábias”, ao criticar o espírito nacionalista que insistia em continuar louvando os “versos parnasianos e (as) valsinhas comovedoras”³¹⁵ de Alberto de Oliveira. Até aí, apesar de extremista, o objetivo do escritor não destoava por completo do anseio modernista de atualizar a literatura brasileira e o pensamento nacional. O problema é que, na visão de Mota Filho, torna-se urgente o retorno ao “nacionalismo de origem” como única solução possível para a revitalização do que chama de alma brasileira. Como explica Arnoni Prado, caminhando no horizonte oposto ao da pesquisa de uma nova consciência que Mário de Andrade e Alcântara Machado propunham em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mota Filho roga pela volta de uma expressão artística nacional que valorize sem ressalvas o peso da tradição e que não se afaste da “medida clássica”, rompendo com o que for preciso “para criar o nosso ritmo e preparar o livro médico da nossa alma”.

Como adverte Arnoni Prado, já na leitura dos primeiros números percebe-se de antemão que no seio dessa euforia localista se anunciavam os primeiros sinais de uma discórdia que acabaria por cindir irreversivelmente a trajetória dos modernistas da Semana. Esse embaralhar de vozes que se revela na leitura dos sete números de *Terra Roxa* parece tentar conciliar, em certas ocasiões, um tom mais extremista como o que havia sido empregado em *Klaxon*, esforçando-se, em outras situações, em evitar atritos. No entanto, o que termina por oferecer em determinadas contribuições é – nos termos de Arnoni Prado – um “tom requentado de imagens envelhecidas”, principalmente nos fragmentos literários assinados por Sérgio Milliet, que chegavam a se parecer com “pálidos retratos daqueles primeiros desatinos da fase heroica, ainda à luz dos desvairismos de Mário e Oswald de Andrade”.³¹⁶ Detendo-se na análise do livro *Raça*, de Guilherme de Almeida, Sérgio

³¹⁴ MOTA FILHO, Cândido. “O bom caminho”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 2.

³¹⁵ PRADO, Antonio Arnoni. *Op. Cit.*, p. 2.

³¹⁶ Segundo Antonio Arnoni Prado, a incorporação dos modernistas mineiros de *A Revista*; as ironias de Carlos Drummond decompondo o passadismo obtuso de Prado Kelly; a leitura crítica dos efeitos poéticos do modernismo nas intervenções de Martins de Almeida; a revelação, por Sérgio Milliet, das alucinações inéditas do “Poema Giratório”, de Luís Aranha; a chacota de Mário de Andrade ao arrelhar o discurso burocrático de Tasso da Silveira; a ripada de Alcântara Machado contra a criação de uma Academia Brasileira de Teatro, com fardão, espada e chapéu, quando “os novos talentos estavam no circo”; a revelação de um Sérgio Buarque imitador inconvincente do estilo de Mário de Andrade; a saudação aos “graves prejuízos intelectuais” que a visita de Marinetti causou a São Paulo – tudo isso somado a alguns excertos oswaldianos do *Serafim Ponte Grande*; de um conto trágico de Prudente de Moraes, neto; de outro divertido de Alcântara Machado, sem esquecer do “Galinha cega”, de João Alphonsus; dos poemas de Ribeiro Couto, de Manuel Bandeira e até mesmo de Câmara Cascudo abrasado de vanguarda e inconformismo, tudo isso

Milliet afirma por exemplo que o poeta seria um modernista diferente de Mário de Andrade e Oswald de Andrade por ser “profundamente brasileiro” e mais do que isso, por ser um autor “genuinamente paulista”. No desenvolvimento de seu texto crítico, “ser paulista” para Milliet – responsável pela organização da pauta do jornal e também por efetuar o “desbaste do que excedia da ação supostamente harmônica de autores tão diferentes”³¹⁷ – parece ser alguma coisa a mais do que ser brasileiro, uma vez que, nas palavras do secretário e redator do jornal: “só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu país”.³¹⁸

Tocando nesse mesmo refrão, Alcântara Machado – um dos diretores de *Terra Roxa* – na tentativa de atenuar o caráter polêmico da frase de Milliet, sai em defesa do redator no artigo “Colher direita”. Alcântara, investindo contra a insatisfação de Mário de Andrade que havia recriminado a afirmação de Sérgio Milliet, recomenda ao escritor que tenha cuidado com “os símbolos e com os sentimentos perniciosos”.³¹⁹ Alcântara intervém, se opõe a Mário de Andrade e defende que Milliet estava correto, garantindo que o escritor quisera apenas insinuar que “era preciso fazer de cada brasileiro um paulista, injetando-lhe as qualidades deste”.³²⁰ No entanto, como adverte Antônio Arnoni Prado, nessa defesa, o que Alcântara Machado faz é agravar ainda mais o ranço elitista de seus propósitos quando os justifica recorrendo explicitamente ao pensamento de Eduardo Prado, segundo o qual “quem fez o Brasil para os brasileiros foi o paulista”. Censurando Mário de Andrade, que assinalara a “decadência do caráter paulista”,³²¹ em resposta ao bairrismo de Sérgio Milliet, Alcântara Machado acrescenta que a nação só retomaria os seus bríos no momento em que os brasileiros se assemelhassem ao paulista: “bandeirantes na vontade e na audácia”.³²²

Conforme se depreende, em *Terra Roxa e Outras Terras* o tom não há de ser sempre uniforme, nem os graus de discordância necessariamente se confundirão. Antonio Candido destaca: são as diferenças que dão vida ao debate. Nesse coro de vozes que parecem se desencontrar nas colunas de *Terra Roxa*, Oswald de Andrade, no prefácio escrito a bordo

contribui afinal para baixar o tom da falsa vanguarda que se servia de *Terra Roxa* para “mover o rabo da literatura indígena”, cheia de pompas e sempre de costas para o futuro.

³¹⁷ PRADO, Antonio Arnoni. “Terra Roxa e Outras Terras”. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. (Orgs.). *Revistas do Modernismo* (1922-1929). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 10.

³¹⁸ Idem, *ibidem*.

³¹⁹ ANDRADE, Mário de. “Carta protesto”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 4.

³²⁰ MACHADO, Alcântara. “Colher direita”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 3, 27 de fevereiro de 1926, p. 4.

³²¹ ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*, p. 4.

³²² MACHADO, Alcântara. *Op. Cit.*, p. 4.

do Capitão Polônio, sacode a lerdeza de um Marquês de Maricá ainda impressionado com o jornalismo de João do Rio, num momento em que a modernidade de *Pathé-Baby* há um bom tempo acelerava o cenário da vida como numa sequência instantânea de experimento e reportagem. Mário de Andrade, na esteira de Oswald de Andrade, ao analisar a falta de cultura musical de São Paulo, na seção “Música”, sob o pseudônimo de “Pau D’Alho”, ironizava as fragilidades dessas aparências que se revelam nos comentários de Milliet e Thiollier. Como analisaremos a seguir, ao defender que em São Paulo essa cultura ainda não existiria efetivamente, Mário de Andrade adverte sobre a necessidade de se superar o falso refinamento das elites que frequentavam os concertos como se aqui vivêssemos a realidade dos “agrupamentos cultos”. No entanto, ainda que exponha com ironia essa “cultura profunda e logicamente pedante”, Mário de Andrade não deixa de reconhecer, no conjunto da “incultura agreste” da terra, o perigo ainda maior representado pelas “erudições mal digeridas” de que o nacionalismo e o “paulistanismo” ufanista insinuados em Milliet e Thiollier surgiam como sintoma.

A dissonância entre as ideias do grupo surge, inclusive, no fragmento que destacamos a seguir – cuja autoria é atribuída à redação de *Terra Roxa e Outras Terras* – no qual se procurava ressaltar as vantagens oferecidas a quem viesse a assiná-lo:

Três desejos levam o homem civilizado à leitura: o de se instruir, o de se divertir, o de fazer bonito diante de parentes, amigos ou conhecidos. TERRA ROXA fornecerá leitura para esses três fins. Quem o ler, com aquela assiduidade que sempre comove as administrações jornalísticas, poderá facilmente aprender, distrair-se e, como se diz no nosso admirável idioma ítalo-páubrasil, bancar o intelectual.³²³

Recorrendo a tom ameno e jocoso que contrasta com o estilo enérgico das linhas de *Klaxon*, o quinzenário garante que, entre as suas vantagens, encontra-se a deixa para “banciar o intelectual” e “fazer bonito diante de parentes, amigos ou conhecidos”.³²⁴ Ainda que essa sugestão traduza a ironia e a blague típicas do jornal, conforme se observa, distancia-se da postura crítica de Mário de Andrade que investe em seus artigos contra o falso refinamento e o caráter pedante ostentado pelas elites, em sua análise acerca da inexistência de cultura musical no país. Em 1922, nos primeiros passos após a virada modernista, a *Revista Klaxon* assiste ao radicalismo da força intelectual empenhada na

³²³ TERRA ROXA e outras terras. “Apresentação”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 1.

³²⁴ Idem, *ibidem*.

tentativa de atualizar a literatura do país e sua produção cultural. Conforme destacamos a partir da leitura dos textos de crítica e criação estampados em *Klaxon*, na visão do grupo era urgente o rompimento com as estruturas passadistas, a fim de que fosse possível se aproximar de uma identidade mais real da nação, por meio da observação dos costumes, da história e da linguagem do povo brasileiro. Em *Terra Roxa*, a luta contra o passadismo parece já ter sido vencida e, a esse termo, os redatores só se referem em única ocasião.

Em contrapartida, quando analisou o periódico *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1972, em estudo vinculado ao projeto *A pesquisa de periódicos na Literatura Brasileira*, Cecília de Lara inferiu que o jornal literário tinha a preocupação de trazer à tona, não só nas manifestações artísticas, mas nos fatos, nos comportamentos – no presente ou no passado – os indícios de um “caráter brasileiro”, no âmbito amplo e profundo do homem e da cultura brasileira. A leitura conjunta dos sete números editados pelo grupo de *Terra Roxa e Outras Terras*, de janeiro a setembro de 1926, torna mais clara a conclusão da pesquisadora, uma vez que da articulação desse todo é possível observar que o critério máximo de valorização das obras de arte selecionadas pelo jornal é justamente o que chamam de “brasileirismo”, bem como a falha mais rigorosamente censurada pela redação é a imitação estrangeira. Vale lembrar que, desde 1922, nas páginas da “buzina literária”, Mário de Andrade já se voltava para este problema, ao condenar no projeto do cinema brasileiro que dava seus primeiros passos, o que chama de “macaqueação dos costumes estrangeiros” constantemente chapada nos roteiros dos filmes produzidos pelas novas empresas nacionais.

Responsável por um dos momentos mais significativos da criação literária em *Terra Roxa*, conforme mencionamos, o escritor mineiro João Alphonsus reafirmava que o cerne da renovação que o movimento modernista propunha naquele momento consistia justamente em “escrever brasileiromente sobre assuntos brasileiros”.³²⁵ Como assinala Ivan Marques,³²⁶ até meados da década de 1920, na história das revistas modernistas assiste-se à valorização crescente do “espírito moderno” que aparece sutilmente em *Klaxon*, desenvolve-se na carioca *Estética* e ganha intensidade nas publicações assinadas pelo grupo de *A Revista*. No entanto, em *Terra Roxa e Outras Terras* as atenções parecem se voltar para todos os elementos que se vinculem ao Brasil e, talvez por isso, os redatores

³²⁵ ALPHONSUS, João. “À deriva”. In: CAVALHEIRO, Edgar. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 156.

³²⁶ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

optam por não publicar colaborações estrangeiras, que apareciam frequentemente nas antecessoras. Vale recordar o pedido que Alcântara de Machado faz a Sérgio Buarque de Holanda, durante a elaboração do periódico, no qual destaca a importância dos aspectos nacionais nas contribuições que deveriam ser enviadas pelo crítico: “Pegue qualquer livro nacional, moderno, ultimamente produzido. Surre-o, eleve-o. Como quiser. Sem falta. Isso é que é importante”.³²⁷ No quinzenário, como destacamos, a tônica que orienta o desenvolvimento do projeto modernista de Mário de Andrade é a existência do “brasileirismo” das manifestações artísticas, uma vez que essa expressão ganha força a cada um dos sete números de *Terra Roxa* e norteia o balanço que os demais componentes também empreendem dos primeiros anos do movimento. Em virtude desse conceito, flagrante nas cartas que Mário de Andrade remetia durante o período e nas publicações de outros escritores modernistas, ocorrem àquela altura cisões importantes no interior do grupo que participara da Semana de 1922.

Como destaca Ivan Marques em sua análise de *Estética*, a resenha do livro *Estudos brasileiros*, de Ronald de Carvalho, assinada por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda na revista carioca, em 1925, provocara um desentendimento com o grupo mais próximo a Graça Aranha. Além disso, em *Terra Roxa*, a discussão entre Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, que havia criticado os poemas de *Losango Cáqui*, ultrapassa o plano literário, alcançando o campo dos ataques pessoais. Nesse mesmo ano, Menotti Del Picchia se juntaria a Cassiano Ricardo e a Plínio Salgado na criação do grupo Verde Amarelo, que defenderia uma visão mistificada e, em certa medida, reacionária do nacionalismo. Do outro lado, Graça Aranha e seus aliados insistiriam nas críticas ao primitivismo divulgado por Oswald e Mário de Andrade, enquanto os envolvidos na Escola da Anta repudiariam com veemência o diálogo com as vanguardas estrangeiras praticado em *Klaxon*. Já o “brasileirismo” de *Terra Roxa*, que em dois anos desemborcaria na *Antropofagia*, inclinava-se para assimilação dos polos “e ainda que intenso e desbragado, não descartava a formulação de visões críticas sobre o Brasil”.³²⁸

É importante considerar que essas distinções entre os pressupostos que orientavam cada facção modernista nem sempre apareciam tão bem delimitadas em *Terra Roxa*, como se percebe no morde e assopra engendrado por Mário de Andrade e Menotti Del Picchia.

³²⁷ KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 173.

³²⁸ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

Em determinadas ocasiões, as posturas assumidas pelos escritores se confundem, como se verifica no quinto número de *Terra Roxa*, totalmente dedicado ao Padre José de Anchieta e à compra da carta que o apóstolo teria escrito na fundação de São Paulo. Segundo Marcos Augusto Gonçalves, em seu recente livro *1922: a semana que não terminou*,³²⁹ Paulo Prado, o “fautor” da Semana – como a ele se referia Mário de Andrade – possuindo convicções sobre o papel civilizatório das elites, foi o orientador da subscrição pela compra da carta, anunciada religiosamente em cada um dos sete números do jornal. Na missiva datada de 15 de novembro de 1579, o “apóstolo de São Paulo” noticiava a construção, pela Companhia de Jesus, da “paupérrima e estreitíssima palhoça” em que seria rezada a primeira missa nesse “sertão e cabo do mundo”. Endereçada ao capitão-mor Jerônimo Leitão, a relíquia havia sido avaliada em duzentas libras esterlinas: preço que na época equivalia ao valor de trinta sacas de café. Ao tomar conhecimento dessas condições, Paulo Prado organiza no primeiro número do jornal uma lista de doações, em sacas de café, para comprar a carta de Anchieta e doá-la ao Museu do Ipiranga.

Nesse texto que inaugura as atividades de *Terra Roxa e Outras Terras*, intitulado “Uma Carta de Anchieta”, Paulo Prado insinua que a correspondência representava um documento de família que atribuía à cidade de São Paulo o atestado de longa ascendência, legitimação que os novos ricos não possuíam. Admirado, afirma que da pobreza primitiva, heroica e fecunda da “paupérrima e estreitíssima casinha de 25 de janeiro de 1554”,³³⁰ a semente plantada pelo jesuíta frutificou, quatro séculos depois, como talvez nunca sonhara a sua imaginação de poeta e de missionário. De acordo com Paulo Prado, todo o milagre dessa transformação estaria atestado no papel amarelecido da carta e, por isso, questionava o leitor se seria possível que a cidade de São Paulo permitisse que o documento desaparecesse em algum leilão de autógrafos ou fosse comprado pelos “ávidos colecionadores americanos”. Salienta que independentemente se fosse a partir de iniciativa pública ou por meios particulares, “dinheiro do Tesouro ou subscrição pública”, era preciso que o autógrafo de Anchieta voltasse para de onde havia partido séculos atrás. A iniciativa foi tratada com ironia pelo jornalista Márcio Guastini, crítico veemente dos modernistas, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, no qual questionava os motivos pelos quais Paulo Prado não custeava sozinho a aquisição da carta assinada pelo padre: “Moderno seria o Sr. Paulo Prado se resolvesse converter trinta de suas sacas de café em documento

³²⁹ GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³³⁰ PRADO, Paulo. “Uma carta de Anchieta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. I, n. 1, 20 jan.1926, p. 1.

histórico, confiando-o, depois, à zelosa guarda do erudito Sr. Taunay”.³³¹ Na resposta, estampada em *A hora futurista que passou e outros escritos*, Paulo Prado explica a razão de ter proposto a lista de doações: “Foi por altruísmo que proporcionei aos meus colegas argentários, na compra da carta anchietana, uma preciosa ocasião para fazer figura” e assevera que “em São Paulo faltam pretextos para a generosidade dos ricos nessa questão de inteligência”.³³²

30 SACAS DE CAFÉ	
Subscrição, em sacas de café, feita pelo quinzenário “terra roxa e outras terras”, para a aquisição, em Londres, de um autógrafo do	
PADRE ANCHIETA	
Subscritores	Sacas postas em Santos
Redação de “terra roxa”	2 sacas
Conde de Prates	1 ”
Carolino da Motta e Silva	1 ”
Cia. S. Martinho	2 sacas
Henrique de Souza Queiroz	1 saca
A. V. Cerquinho	1 ”
José de Souza Ferreira	1 ”
João B. Ferraz Sampaio	1 ”
Elyseu T. de Camargo	1 ”
Thadeu Nogueira	1 ”
Edgard Conceição	1 ”
Macedo e Irmão	1 ”
Luiz Alves de Almeida	2 sacas
Pio Lourenço Correia	1 saca
Carlos Leoncio de Magalhães	1 ”
Limpo de Abreu	1 ”
Martinho da Silva Prado	1 ”
José V. Queiroz Ferreira	1 ”
João Portella	1 ”
Firmiano Pinto	1 ”
Caio Prado	1 ”
Antonio de Queiroz Telles	1 ”
Clovis Martins de Camargo	1 ”
Fazenda Santa Veridiana	1 ”
Toledo & Assumpção	1 ”
Paulo Prado	1 ”
Reginaldo de Moraes Salles	1 ”

Paulista”. de JOSE NAPOLI & CIA. — Rua Assembléa, 56-58 — S.

FIG. 06. Resumo da subscrição realizada por *Terra Roxa e Outras Terras* para a aquisição do autógrafo de José de Anchieta, em Londres. Segundo Sérgio Milliet³³³, a ideia teria surgido enquanto se discutia a São Paulo antiga, na casa de Yan de Almeida Prado. A família Prado, conforme se observa, contribuiu com oito das trinta sacas de café (a fazenda Santa Veridiana e a Cia. S. Martinho pertenciam a Paulo Prado).³³⁴

³³¹ GUASTINI, Mário. “Autógrafo Quinhentista”. In: *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, p. 69-77.

³³² Idem, ibidem.

³³³ MILLIET, Sérgio. “30 sacas de café”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3.

³³⁴ TERRA ROXA e outras terras, a. I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 1.

A aquisição da carta de Anchieta, que voltava a São Paulo após 347 anos, representa acontecimento significativo para *Terra Roxa* que tinha sido responsável pela campanha de recuperação do documento e que agora celebrava os progressos de São Paulo em discursos de Paulo Prado e dos colaboradores. Diante desse episódio, entretanto, o que chama a atenção é o fato de a carta do Padre Anchieta passar a ser tratada como um “documento de família”, gesto que, como Ivan Marques assinalou, destoava completamente do espírito vanguardista: não por reverenciar o passado, atitude central e decisiva na segunda fase do Modernismo, mas por fazê-lo em moldes conservadores. No expediente de *Terra Roxa*, a chegada do autógrafo a São Paulo faz com que as contradições saltem à vista, mostrando que o “brasileirismo” intenso e desbragado que pregavam ainda não conseguia romper com a visão periférica da realidade do país. A aquisição marca o momento em que se passa a cantar o café produzido no Estado e a se exaltar o bandeirantismo secular de São Paulo, “à maneira dos odiados verde-amarelistas”.³³⁵ Muitas serão as alterações na pauta de *Terra Roxa e Outras Terras* após a entrega da carta de Anchieta ao Museu Paulista, documento que, conforme destacamos, é logo convertido em “certidão de batismo” de São Paulo. É o momento em que as contensões românticas censuradas desde *Klaxon* se libertam e seguindo a linha da expansão localista trilhada por Alcântara Machado, as manifestações de euforia dos colaboradores do jornal se abrem para o debate livre e controverso, até então, pouco comum naquele ambiente, como pontua Arnoni Prado.

O tom de comoção que se desprende na análise dos discursos lidos na cerimônia de entrega da carta de Anchieta ao Museu Paulista desperta curiosidades, quando verificamos que desde *Klaxon* Mário de Andrade e os remanescentes em *Terra Roxa* questionavam a ligação saudosista e sentimental com o passado, e revela que, em 1926, o movimento modernista ainda não havia vencido completamente as batalhas travadas em sua deflagração. Na cerimônia, Paulo Prado faz questão de enaltecer a vocação patriótica dos redatores de *Terra Roxa* que, a seu ver, haviam moldado “o moderno espírito brasileiro” ao juntar nacionalismo e decisão de vanguarda.³³⁶ Taunay, secundando, trata de estabelecer um elo entre presente e passado e termina enaltecendo fervorosamente a maneira pela qual se deu a aquisição da carta: “simbolicamente adquirida com 30 sacas de café. Nada mais expressivo”; ainda no desfecho, volta a insistir na importância do café, em 1926,

³³⁵ PRADO, Antonio Arnoni. “Terra Roxa e Outras Terras”. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. (Orgs.). *Revistas do Modernismo* (1922-1929). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 10.

³³⁶ PRADO, Paulo. “Discurso de Paulo Prado”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 1.

comparando-o ao ouro, às pedras e à caça ao índio, no passado, amalgamando indiscriminadamente tudo no mesmo espírito: “é a paixão do café como que a modalidade contemporânea do espírito secular do bandeirantismo”.³³⁷ Na mesma cerimônia, Couto de Barros ao presenciar o marco histórico assume-se extasiado diante daquela energia “pura, inviolável e interminável”³³⁸ que emanava do documento; a seu lado, René Thiollier tocando o manuscrito confessa que “agitaram-se-me, num estremecimento, as fibras mais íntimas”;³³⁹ Sérgio Milliet vai além e vislumbra na figura do Padre José de Anchieta o ímpeto de um modernista futurista, devido à ousadia do catequizador que, no seu entendimento, contrariava as regras do bom senso da época;³⁴⁰ por último, Mário de Andrade, trêmulo diante da missiva, confessa que aquelas páginas amarelecidas lhe enchiam o peito de comoção como “sombra solar do mormaço silencioso da saudade”.³⁴¹ Somente Alcântara Machado, fugindo ao tom sentimental, abstém-se de lirismos desmedidos limitando-se a discutir a riqueza transformadora e a cor local no teatro de Anchieta.

Segundo Fabiola Picoli, em *Terra Roxa* o modernismo que se lança à procura da identidade brasileira a partir da arte, em determinadas passagens, como no episódio da carta de Anchieta, acaba por filiar essa procura aos limites regionais. No quinquenário, o que a autora chama de “temática da paulistanidade” surge em diferentes nuances: na questão racial, na valorização da ancestralidade anchietana, na bravura exaltada do bandeirante, desbravador das terras brasileiras e na louvação do poderio econômico do café que legitimava a elite paulista. Arnoni Prado vai além e avalia que a afirmação paulista no contexto nacional hegemônico que se desprende do evento acaba projetando um retorno às origens para legitimar a ascendência da tradição e do mando, da religião e do poder, visíveis nessa iniciativa que une os redatores aos fazendeiros de café, patrioticamente solidários em trazer de volta a São Paulo o documento. Cabe sublinhar que os modernistas mais afeitos ao ufanismo e ao discurso laudatório – dentre eles Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo – não chegam a se manifestar sobre o acontecimento. Naquele momento, como destacou Arnoni Prado, pelas colunas dos periódicos rivais esse outro lado do

³³⁷ TAUNAY, Affonso. “Resposta de Affonso d’E. Taunay.” In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 1.

³³⁸ BARROS, Couto. “Padre Anchieta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3.

³³⁹ THIOLLIER, René. “A carta de Anchieta”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3.

³⁴⁰ MILLIET, Sérgio. “30 sacas de café”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3.

³⁴¹ ANDRADE, Mário de. “Ad petendam pacem”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. I, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 3.

modernismo já se ocupava de promover “o libreto verde-amarelo da ópera bufa em que a anta e o curupira roubariam a cena, bailando soltos na linha de frente da falsa vanguarda, interessada em buscar no passado as bases temerárias do Estado nacional integralista”.³⁴²

Interessante destacar que, no artigo “Um suposto autógrafo de Anchieta”,³⁴³ Moraes Filho analisou a carta recuperada com o esforço conjunto de *Terra Roxa* e da elite cafeeira sob diversos aspectos técnicos – tipo de documento, léxico, ortografia, entre outros – e concluiu que a carta havia sido forjada. No artigo publicado em setembro de 1952, nas páginas da *Revista do Arquivo Municipal da Prefeitura de São Paulo*, o pesquisador do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo evidenciou a inabilidade – ou incompetência – do técnico inglês que havia realizado a análise da carta, quando ainda em Londres, e ressaltou o anacronismo histórico referente à construção da capela de Nossa Senhora da Luz, supostamente relatada pelo Padre Anchieta. De acordo com as informações presentes na carta, Anchieta estaria rezando missa em 1579, entretanto, a escritura de doação do terreno para construção data de 1580. Em suas conclusões, Moraes Filho enumera ainda outras características que comprovam a falsidade da carta e aponta a existência de um grupo de criminosos que produzia peças fraudulentas por encomenda, na cidade de São Paulo em 1925.

Embora *Terra Roxa* se esforce em não assumir declaradamente o caráter polêmico de *Klaxon*, em determinadas oportunidades iluminam-se manifestações de defesa e ataque a intelectuais de fora ou mesmo entre os próprios colaboradores. Todavia, com exceção dessas discussões encabeçadas por Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Alcântara Machado e o externo Menotti Del Picchia, os colaboradores do “jornal-eco das correntes modernistas” mantiveram-se longe das agressões recorrentes na primeira metade da década de 1920. Em 1926, essas divergências pessoais ou coletivas implicaram também em posições ideológicas e políticas diferentes. Quando surge *Terra Roxa*, os veios que já existiam em latência em *Klaxon* estão em pleno desenvolvimento e nesta linha progressiva que ataca as pontas do primitivismo e da preocupação brasileira, *Terra Roxa* surge como espécie de ponte para a corrente antropofágica que irromperá brevemente. Na revista lançada em São Paulo, em 1928, grande parte do contingente do jornal ressurgirá, como Mário de Andrade e Alcântara Machado, que se limitará à primeira dentição.

³⁴² PRADO, Antonio Arnoni. “Terra Roxa e Outras Terras”. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. (Orgs.). *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 10.

³⁴³ MORAES FILHO, J. G. “Um suposto autógrafo de Anchieta”. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, set. 1952, ano 19, v. 151, p. 3-12.

Em 1926, nada mais impedia que as ideais de cultivo das tradições defendidas pelos regionalistas do Nordeste e pelos modernistas do Sul se fundissem, como lembra Cecília de Lara, revelando uma tentativa de abertura para os valores da cultura popular, seguindo esse espírito de pesquisa, construção e intensa preocupação de criação com a nossa língua. Nesse sentido, como destacamos anteriormente, *Terra Roxa e Outras Terras* parece se filiar diretamente às ideias propostas por Oswald de Andrade, em 1924, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Nele, o autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* alertava que o momento de ruptura tão visível nas páginas de *Klaxon* havia sido extremamente importante, mas que a partir daquele instante urdia construir algo novo: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”.³⁴⁴ Com esse intento, propunha a construção da arte verdadeiramente brasileira, que cheirasse a Brasil, falasse de nossas coisas, usasse a nossa língua. Além disso, defendia o retorno às questões históricas fundamentais do país, citando a história bandeirante e a necessidade de recuperação da figura do índio indígena como o representante da nossa originalidade.

Ao examinarmos *Terra Roxa e outras terras* – sem qualquer intenção de esgotar sua discussão – identificou-se o desenvolvimento dessas questões fundamentais propostas por Oswald de Andrade, que não deixam de atestar a importância dos diálogos e da chamada coletividade intelectual para esse momento de construção do projeto modernista. Conforme observaremos adiante, a partir da análise detida dos textos de crítica assinados por Mário de Andrade, no jornal de 1926, no projeto modernista de Mário de Andrade os diálogos com as ideias divulgadas por Oswald de Andrade em 1924 se revelam essenciais. Em *Terra Roxa e Outras Terras*, seus colaboradores se voltam para a recuperação histórica – ainda que em certos momentos isso aconteça pela perspectiva histórica paulista, com as figuras de José de Anchieta e dos bandeirantes – encontrando uma nítida identificação entre figuras do passado e o movimento modernista. Nas afirmações de Sérgio Milliet, o jornal empenhava-se – ainda que não tenha logrado total sucesso na tentativa – em apresentar o movimento modernista com um caráter mais abrangente, estendendo-o para fora do grupo paulista; ao mesmo tempo em que procurava delineá-lo como um corpo único, sem suprimir as diferenças e as contradições: “Poetas primitivos, poetas nacionalistas, filósofos, violeiros, o grupo moderno é um conjunto homogêneo como o

³⁴⁴ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: TELES, G. Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 10. ed. Rio de Janeiro; Record, 1987, p. 330.

Brasil, onde a pluralidade de climas e de naturezas não consegue arrebentar a unidade da raça”.³⁴⁵

“Gostosura da terra”: Mário de Andrade polímata em *Terra Roxa e Outras Terras*³⁴⁶

Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra,
onde não há também arroios gentis. HÁ MATA
VIRGEM. Criei o matavirgismo. Disso é que o
mundo, a arte, o Brasil [...] precisam!

Mário de Andrade³⁴⁷

Em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade encontra espaço propício para a divulgação de uma série de colaborações que se agrupam principalmente em torno das seções regulares: “Pintura”, “Teatro” e “Música”. No entanto, se na *Revista Klaxon* o criador de *Macunaíma* assume o protagonismo no campo da crítica, ao tomar frente nas avaliações veementes sobre cinema, música e literatura – desvelando, nesse sentido, já em 1922, o caráter “múltiplo sem ser dispersivo”³⁴⁸ de seu projeto modernista – no jornal lançado em 1926, o polímata divide a tarefa da crítica com os colegas de redação Antônio de Alcântara Machado e Teobaldo Vieira Fagundes. Nessa segunda “talentosa erupção”³⁴⁹ brotada sobre o solo de terra roxa, na qual o crítico se inclina novamente sobre as realizações contemporâneas, iluminam-se artigos sobre: artes plásticas, teatro, música e literatura que, se por um lado, dão continuidade ao projeto modernista articulado em *Klaxon* – sempre preocupado em destacar as luzes e redirecionar as refrações no

³⁴⁵ MILLIET, Sérgio. “Poesia - Toda a América de Ronald Carvalho – Rio, 1926”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 4, 3 de março de 1926, p. 4.

³⁴⁶ A expressão “gostosura da terra”, **entre aspas**, aparece no ano de 1926 em duas ocasiões: em título de artigo publicado anonimamente em *Terra Roxa e Outras Terras* e em carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, em 1º de maio de 1926. Na carta, Manuel Bandeira com bom humor faz uso da expressão que, a seu ver, é típica de Mário de Andrade.

³⁴⁷ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

³⁴⁸ CANDIDO, Antonio. “Lembrança de Mário de Andrade”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 212.

³⁴⁹ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946. Republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000, p. 230.

desenvolvimento da orientação “firme” e “séria” dos artistas e do público – revelam também o perfil coletivo sugerido pelas ressonâncias das discussões “brasileiristas”, intensificadas após a publicação do “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*” em 1924.

Espetáculos circenses realizados nos barracões do Circo Alcebíades, exposições de artes plásticas nas galerias de São Paulo, recitais de pianistas famosos estrelados nos palcos do Teatro Municipal: os julgamentos de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras* ultrapassam novamente o terreno estético e oferecendo novo instantâneo da cultura paulistana, agora na metade da década de 1920, e revelando: por um lado, a constância e transformação de certos princípios na construção do seu projeto intelectual; de outro, seu crescente empenho na procura por um modernismo ligado à adequação, isto é, à realidade brasileira, ao que chama de “gostosuras da terra”. A essa altura, em 1926, enquanto *Terra Roxa e Outras Terras* se embrenha pelas regiões do país, incitando erupções sertão adentro – como sugere a aparição de *Nossa Terra... Outras Terras*, no Nordeste – Telê Ancona Lopez informa que Mário de Andrade já começara a escrever *Macunaíma* e os poemas de *Clã do Jabuti*: obras que assinalam momento decisivo na trajetória do escritor, nas quais os interesses pelos “linguajares regionais do Brasil”³⁵⁰ e pela cultura popular se sobressaem. Não é por acaso que nas páginas do quinzenário, Mário de Andrade distanciando-se do caminho trilhado na *Revista Klaxon* – na qual publicava poemas com certa regularidade – destinará única contribuição em versos, cujo título é significativo: “Iara”. Composição que, no ano seguinte, seria destinada ao *Clã do Jabuti* e que em *Terra Roxa e Outras Terras* não apenas funciona como primeira amostra das pesquisas etnográficas que Mário de Andrade empreenderia com afinco em seguida, conforme analisaremos na *Revista de Antropofagia*; como também serve para iluminar a temática folclórica nas páginas do jornal, revelando versos nos quais a linguagem simples do poeta traduz o projeto do estudioso da cultura popular de levar para o nível da expressão considerada erudita a fala do povo brasileiro, penetrando pelo substrato indígena.

Em sua primeira colaboração em *Terra Roxa*, Mário de Andrade insere no panorama dos periódicos modernistas de São Paulo um dos assuntos praticamente ignorados pelos redatores de *Klaxon*: as artes plásticas. A partir desse momento, recuperando sua natureza múltipla, sai em campanha pela pintura nacional nos limites do primeiro número do “jornaleco das correntes modernistas”, publicado em 20 de janeiro de 1926, marcando sua

³⁵⁰ ANDRADE, Mário de. “1944 – Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis.’” In: *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 105.

estreia com o artigo “Gastão Worms”. Nessa primeira incursão, a metáfora de fundo pedagógico serve de oportunidade para que o crítico estabeleça as diferenças entre “ser artista” e “ser pintor”. No desenvolvimento do artigo, analisa os momentos de formação de Gastão Worms – herdeiro da também pintora Bertha Worms – ponderando: “Me parece que Gastão Worms está decidindo a carreira dele. [...] Na alma dele o sentimento juvenil e o entusiasmo raramente cabulam a escola da Inteligência. Escola serial e diurna. Gastão é aluno interno dela”.³⁵¹ Mário de Andrade – que confessadamente nunca se furtou da função de professor – avalia em seguida que o ano de 1926 se configurava como um momento crucial na formação do jovem artista, que deveria escolher naquele instante o curso de sua obra: “Tem que escolher se será pintor ou artista”.³⁵² Essa decisão se originava, em parte, em virtude de Gastão Worms se encontrar no “período camaleão da vida humana”,³⁵³ momento em que o artista plástico, ainda em formação, possuía facilidade para se adaptar às tendências.

As intenções da crítica de Mário de Andrade se desenrolam envolvidas nas encenações iniciais que o artigo explora. Revelando o perfil de cronista da imprensa que Telê Ancona Lopez analisou, o crítico de *Terra Roxa* se esforça, na sequência, em descrever os possíveis destinos reservados a Gastão Worms, partindo de uma reflexão que procura evidenciar tanto o gosto tradicional da elite conservadora – em grande medida a financiadora da arte naquele momento – quanto o que Mário de Andrade compreende como a verdadeira função do artista. Por um lado, o crítico parece profetizar o reconhecimento do público e a prosperidade financeira, caso Gastão Worms resolva “cabular” os ensinamentos da “escola da Inteligência” e prossiga no caminho fácil de “pintador”. Para ascender a esse futuro, Mário de Andrade é categórico e informa ao leitor que seria mais do que suficiente que Gastão Worms continuasse a produzir os “retratos bem-feitinhos e parecidos ou nos assuntos sentimentais e graciosos que pintou brincando”.³⁵⁴ Afinal de contas, olhando pelo ponto de vista do lucro, irônico constata: “tem gente que compra pinturas por causa da sala-de-jantar”.³⁵⁵ Escolhido esse rumo, Gastão Worms se tornaria “pintador” e seu destino seria o da tranquilidade: “há de viver

³⁵¹ ANDRADE, Mário de. “Gastão Worms”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1. 20 de janeiro de 1926, p. 1. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: a. I, n. 1-7, 1926.

³⁵² ANDRADE, Mário de. “Gastão Worms”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1. 20 de janeiro de 1926, p. 1.

³⁵³ Idem, *ibidem*.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵⁵ Idem, *ibidem*.

sossegado, terá elogios de muita gente boa, será chamado de pintor grande e quem sabe até fique rico?”.³⁵⁶

Embrenhando nas teias de ironia que Mário de Andrade tece e forçando a nota, é possível inferir que essas formulações desenvolvidas em *Terra Roxa e Outras Terras*, que tomam por base as previsões do destino do jovem artista plástico, não se restringem à esfera da pintura nacional, pois as definições que serão atribuídas adiante, ao segundo caminho, parecem descrever justamente a vereda estreita, o percurso cheio de pedras pelo qual os modernistas resolveram se aventurar. Essa via, bem menos segura, que se choca contra o gosto conservador do público e que cobra do artista o seu preço – como atestam as polêmicas angariadas nas páginas da *Revista Klaxon* – é a que Mário de Andrade julga enxergar nas últimas obras “interessantes comovedoras” saídas do ateliê de Gastão Worms. Frutos das inquietações da inteligência do jovem pintor, resultados da “fase trágica, a fase de inquietude e turtuveio, de mistura, de ansiedade e de falta-de-ar, tempo em que o indivíduo ajoelha no confessionário e fica puro até o heroísmo.”³⁵⁷ Aspectos transitórios da expressão artística do pintor que começam a despontar em suas pinceladas, depois que o jovem artista escutou “o professor da sala vizinha falando pros alunos: ‘Rapaziada, ponham reparo neste quadro branco. Isto se chama tela. Quando as cores, os volumes e as linhas, e os ritmos nascidos deles, se concentram na tela, se irmanam e equilibram ela muda de nome e se chama quadro’.”³⁵⁸ Dessa lição que se plasma na fala do mestre imaginário, surge a conclusão que Mário de Andrade parece sustentar: “O homem que criou sentindo essa união indissolúvel se chama artista”.³⁵⁹ Na previsão de Mário de Andrade, caso o jovem pintor opte por assumir as consequências e finalmente adentre o caminho da inteligência artística que se insinuou nas últimas telas, será chamado “de cabotino, de futurista e de ignorante das leiseternasdabeleza” e provavelmente “Não venderá quadros. Fica[rá] pobre, mas porém sabendo pela consciência que é um artista”.³⁶⁰ No entanto, somente se resolver trilhar por esse caminho – cujas coordenadas provavelmente deverão ser abertas pelo próprio artista – é que Gastão poderá ser chamado dessa forma: “É possível mesmo, e eu creio, que artista-guaçu”.³⁶¹

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*.

³⁵⁸ Idem, *ibidem*.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*.

³⁶¹ Idem, *ibidem*.

Da análise crítica das telas de Gastão Worms – de cujas linhas a presença de Mário de Andrade cronista se eleva – é possível vislumbrar em *Terra Roxa e Outras Terras* a permanência do caráter didático que se agarra à construção de seu projeto modernista. Enredando suas considerações nesse episódio que flagra o aluno em curso, recebendo as lições da “escola da Inteligência”, prestes a escolher os ramais ou o caminho de seu futuro – para lembrar a expressão forjada por Telê Ancona Lopez – Mário de Andrade se esquivava da postura imparcial frequente na figura do crítico e procura incitar as reações de Gastão Worms, partindo de um diálogo fundamentando na simplicidade. Sobre o destino do jovem pintor, a conclusão de Mário de Andrade revela-se esperançosa: “Deus queira que escolha bem.”³⁶² Esse desfecho, que não deixa de se aproximar do tom de confissão, parece evidenciar a opinião do orientador de caminhos, mas que se posicionando como “intelectual não emprega o tom empolado e pedante para compartilhar o saber”,³⁶³ nos termos de Marcos Antonio de Moraes. Conforme pudemos avaliar, desde os textos de crítica publicados na *Revista Klaxon*, Mário de Andrade destaca sempre como uma das principais medidas a serem aplicadas em prol da evolução da esfera cultural brasileira, a efetivação de uma orientação comprometida que ilumine, mas não se esquivava da tarefa de corrigir, por parte dos educadores e de seus aprendizes. Esse aspecto, conforme se observou, desponta com intensidade no horizonte de Mário de Andrade já na primeira crítica de música que estampa na revista de 1922: “Pianolatria”. A defesa do rigor, do comprometimento e do estudo organizado repisada por Mário de Andrade em *Klaxon* – e que em *Terra Roxa e Outras Terras* reaparece, acrescida, entretanto, das consequências que o artista terá de enfrentar ao seguir as lições do “professor da sala vizinha”, ao adentrar na seara modernista – reafirmam as preocupações com a coletividade que colore o projeto modernista em construção, como se percebe a partir do cotejo dos textos de 1922 e 1926. Além disso, esse caráter da atuação marioandradina – já estudada por Marcos Antonio de Moraes, a partir da vasta epistolografia do polímata – orientam seu próprio artefazer e se refletem também na biografia do próprio intelectual que se dedicou à profissão de mestre que direcionava caminhos a partir de frentes diversas.

Conforme assinalou Marcos Antonio de Moraes, em *Orgulho de jamais aconselhar*, Mário de Andrade repudiava o cognome de “mestre” que, “meio brincando, meio a sério”, os moços acrescentavam-lhe ao nome. O testemunho do historiador da literatura e poeta

³⁶² Idem, *ibidem*.

³⁶³ MORAES, Marcos Antonio. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007, p. 112.

Mário da Silva Brito serve de prova, ao recordar o “mestre Mário – como o chamávamos, sob o protesto veemente dele”.³⁶⁴ Apesar da aversão ao título, que não deixa de abarcar em sua rede de significações a existência de hierarquias bem delimitadas, esse caráter didático flagrado por Moraes nas cartas que partiam da “morada do coração partido”, iluminam-se também nessa crítica sobre artes plásticas publicada em *Terra Roxa e Outras Terras*. A esse aspecto inerente ao projeto modernista de Mário de Andrade, que se desprende já na análise de seus textos críticos na primeira revista modernista, Moraes chama de “pedagogia consciente de sedução intelectual”.³⁶⁵ O ensaio dessa pedagogia, inclusive, é localizado pelo estudioso em missiva enviada pelo criador de *Pauliceia Desvariada* a outro expoente modernista na esfera da pintura: Tarsila do Amaral. Na mensagem datada de 15 de novembro de 1923, estabelecendo o jogo da encenação epistolar, Mário se esforça na orientação dos caminhos de Tarsila do Amaral em direção à seara nacionalista, investindo, inclusive, sobre a presença dos brasileiros no continente europeu: “uns caipiras em Paris”.³⁶⁶ Em 1923, ano em que o encerrar das portas de *Klaxon* se concretiza, Mário de Andrade como que vislumbra uma direção, apontando-a fervorosamente a Tarsila. Aconselhando a pintora a abandonar seus antigos mestres – “empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes”³⁶⁷ – envia-lhe o convite sedutor para o novo caminho: “Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam”.³⁶⁸ Incitando a amiga e seus companheiros de *Klaxon*: Oswald de Andrade e Sérgio Milliet que, no seu entendimento, estavam em Paris “como burgueses” a se “parisianizar na epiderme”, Mário de Andrade desafia: “se tiverem coragem venham para cá”,³⁶⁹ para no desfecho da carta confessar: “como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral.”³⁷⁰

³⁶⁴ BRITO, Mário da Silva. “O Grifo da Morte”, 4º *Noticiário da Livraria Martins Editora*, jan. abr. 1945. (Coleção CAP, Série MEP, IEB-USP).

³⁶⁵ MORAES, Marcos Antonio. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007, p. 134-135.

³⁶⁶ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 79.

³⁶⁸ Idem, *ibidem*.

³⁶⁹ Idem, *ibidem*.

³⁷⁰ Idem, *ibidem*.

Conforme Aracy Amaral observa em nota de rodapé,³⁷¹ nessa carta a Tarsila do Amaral, das palavras de Mário de Andrade se eleva o tom de manifesto que, de certa forma e por aproximação, pode sugerir uma antecipação das ideias que seriam desenvolvidas pelo “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, escrito por Oswald de Andrade, no ano seguinte, após as viagens ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas Gerais.³⁷² Considerando a avaliação de Aracy Amaral, mas sem persistir nesse equívoco de tentar atribuir créditos de criação a apenas um escritor, o que se observa a partir da leitura conjunta dos periódicos e das cartas de Mário de Andrade é que as ideias em torno do brasileirismo, nos anos que se sucedem à extinção de *Klaxon*, encontram-se no ar. O desejo latente de projetar o elemento nacional, a veemente defesa dos nossos valores culturais e a crítica aguda às importações europeias iluminam-se tanto nas cartas que Mário de Andrade remete a Tarsila, nos textos que Oswald de Andrade publicaria a seguir e nas telas que a pintora já havia produzido em 1923 (embora Mário de Andrade e o público ainda desconhecessem essas pinceladas). Por essa razão, a despeito da distância e considerando as ressonâncias que Antonio Candido assinala, definindo-as como as fertilizações que acontecem entre as obras em diferentes períodos, observa-se que o ideário modernista em torno do “brasileirismo” ganhava forma tanto na pintura de Tarsila do Amaral, quanto na poética de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Aspecto que em certa medida também reforça o caráter coletivo desse projeto modernista que se erige. Contrastando com o convite destinado a Tarsila do Amaral, em novembro de 1923, em cujo desenvolvimento o criador de *Pauliceia Desvairada* rogava à pintora instalada em terras europeias que voltasse “para dentro de ti mesma”,³⁷³ descobrisse o Brasil e a “mata- virgem”, é no artigo publicado em *Terra Roxa*, em janeiro de 1926, voltando-se para a pintura de Gastão Worms, que as consequências surgidas da escolha desse caminho sinuoso se apresentam.

No artigo publicado em 1926, Mário de Andrade se esforça em impedir a acomodação do espírito de Gastão Worms que, em vez de prosseguir no terreno movediço do desassossego, semeado de inquietações, poderia acabar vestindo também a “epiderme burguesa” denunciada com certa leveza na carta a Tarsila. Optando por continuar nos “retratos bem-feitinhos e parecidos ou nos assuntinhos sentimentais e graciosos que pintou

³⁷¹ AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 79.

³⁷² Idem, *ibidem*.

³⁷³ Idem, *ibidem*, p. 79.

brincando”,³⁷⁴ fontes de lucro e de reconhecimento, o jovem pintor não se tornaria um “artista-guaçu”,³⁷⁵ expressão forjada pelo crítico a partir de empréstimo linguístico do vocabulário típico da cultura indígena. É importante destacar, todavia, que a construção do projeto modernista, em Mário de Andrade, que se estabelece a partir da dinâmica de publicação de textos críticos em periódicos – órgão por natureza coletivo – compreende ainda em seu desenvolvimento outro aspecto aglutinador que se liga à intenção de contribuir para a orientação dos caminhos. Suas análises em *Terra Roxa* partem do singular, do artista colocado sob a mira do crítico, mas desejosas de que seu raio de alcance se estenda e que suas reflexões provoquem mudanças no todo. Nesse sentido, refletindo sobre sua atuação nos periódicos modernistas, já na década de 1940, em carta a Oneyda Alvarenga, Mário resumiria sua extensa atividade nas páginas desses órgãos: “É curioso: quando eu escrevo uma crítica estou sempre pensando no artista criticado e nos outros artistas da mesma arte”.³⁷⁶

Esse princípio de abrangência estabelecido por Mário de Andrade durante a escrita de uma crítica, e que em muito se articula ao desejo do intelectual de que sua obra fosse útil, possuisse serventia, pode ser mais bem compreendida se levarmos em consideração sua segunda incursão sobre a pintura nacional, em *Terra Roxa e Outras Terras*. Nessa ocasião, ao se deter na análise dos quadros de Navarro da Costa, no artigo “Moderno Antimoderno” publicado no terceiro número do jornal, as reflexões do crítico parecem exceder o alvo mirado indo ao encontro de algo mais profundo a que logra chamar de “artista verdadeiro”.³⁷⁷ Censurando o convencionalismo e a “falta de sinceridade” em determinados afrescos assinados por Navarro da Costa, aspecto que em *Klaxon* era uma das tônicas de suas discussões, o olhar de Mário de Andrade se amplia, atinge o campo da metáfora e se demora na tentativa de explicar o que julga ser uma espécie de “fatalismo” que determina o ofício de todo “artista verdadeiro”, principalmente daquele que se insere na esfera da pintura. A esse fatalismo, Mário de Andrade define como uma relação de

³⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “Gastão Worms”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1. 20 de janeiro de 1926, p. 1.

³⁷⁵ Idem, “Gastão Worms”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1. 20 de janeiro de 1926. p. 1. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: a. 1, n. 1-7, 1926.

³⁷⁶ “Carta a Oneyda Alvarenga, 14 set. 1940”. In: ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 282.

³⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

submissão para com a vida e a natureza que o leva a acreditar, de certa forma, “que a arte não passa dum ato de submissão”.³⁷⁸

O curioso pensamento de Mário de Andrade, que novamente põe em destaque as relações entre a arte e a vida na atmosfera dos periódicos, prossegue fornecendo os elementos necessários para que se compreenda o conceito em vias de formação. Na sequência, o criador de *Macunaíma* procura explicar que o artista representa “um hercúleo escravo de amor, chiando de sensualidade, obediente encantado que se põe a fiar na roca da amante”.³⁷⁹ Nessa metáfora, cujo pressuposto é o de que as fontes da arte estão diretamente ligadas à dinâmica da vida, Mário de Andrade alerta sobre os percalços que se apresentam na trajetória de todo criador, durante a gestação de sua obra: “quando esta [a amante] não gosta dele não lhe dá a roca, pronto: o artista fia mal e tece toscamente se utilizando dos próprios dedos fracos e falíveis”.³⁸⁰ A intenção por detrás da metáfora de Mário de Andrade parece ser reafirmar as formulações de *Klaxon*: ao adentrar no campo da criação, o que se exige do artista é a persistência e a dedicação rigorosa na pesquisa estética dos elementos que, em suas produções, se revelassem problemáticos. Nesse sentido, o texto publicado em *Terra Roxa* recupera o tom de desafio lançado na missiva a Tarsila do Amaral, três anos antes, na qual Mário de Andrade procurava incitar a artista ao trabalho com a memória visual brasileira. A mirada sobre Navarro da Costa surge, dessa forma, como pretexto para trazer à tona as discussões sobre a necessidade constante do artista de superar a si mesmo, preocupação de Mário de Andrade que adentra, pela via dos periódicos da década de 1920, as veredas de outras manifestações artísticas. Apontamentos que parecem bater também em uma das teclas sobre as quais Mário de Andrade insistiu em tocar nas páginas de *Klaxon*: a necessidade de vida na obra de arte, a coerência da obra diante das urgências de seu tempo.

Na crítica que engendra a partir das telas de Navarro da Costa, as representações dos “seres” pertencentes ao universo natural – dentre eles as árvores e os homens – revelam-se desprovidas de força plástica e pecam por excessos de convencionalismos: “escondem a boniteza, escondem sobretudo a plástica voluptuosa, não lhe revelam nada da alma vegetal tão doce e pura, às vezes tão heroica e trágica”.³⁸¹ Essa enumeração dos problemas técnicos e de composição percebidos por Mário de Andrade nas pinceladas de Navarro da

³⁷⁸ Idem, *Ibidem*.

³⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁰ Idem, *ibidem*.

³⁸¹ Idem, *ibidem*.

Costa – que, contudo, não exclui do balanço crítico os instantes em que as paisagens do jovem pintor “comovem” e “principalmente encantam” – conforme se infere, parecem funcionar como mecanismo de incentivo ao aperfeiçoamento, atuam como estímulo para que o alvo mirado continue a desenvolver suas técnicas e habilidades. O artigo de Mário de Andrade, ao se tornar público no jornal, incita o diálogo franco do crítico com o artista – muitas vezes levado adiante na troca de correspondências – cujas ressonâncias poderão ou não se efetivar nas futuras telas do pintor. Sugerindo caminhos parecidos com os que havia indicado a Guiomar Novaes, Mário de Andrade aplaude Navarro da Costa, não sem antes destacar seus receios, desejoso de que em sua trajetória o artista não passe a vida a se repetir, não se limite ao círculo estreito dos temas que “brincam sonham sofrem se enfeitam nas mãos dele com “sinceridade absoluta”, como as águas e as casas que “se entregaram para ele em corpo e alma”, porque nesse círculo de temas sua arte já alcançou a plenitude.

Em resposta às acusações sofridas por Navarro da Costa, cuja modernidade àquela altura era alvo de contestações, a análise de Mário de Andrade parece se opor às definições mais redutivas que comumente se vinculavam à noção de artista moderno. Na construção da defesa do pintor, o pensamento do crítico movimenta-se dialeticamente considerando as possibilidades de convívio entre os aspectos da tradição e as inquietações características do novo momento, assim como fizera em *Klaxon*, ao avaliar e admitir na música o romantismo da “senhorinha” Novaes. A reflexão do crítico em *Terra Roxa*, entretanto, não deixa de assinalar as prováveis razões que alimentavam as desconfianças em torno da modernidade da pintura de Navarro da Costa: a ausência dos problemas estéticos e técnicos plasmados nas obras de “dona Tarsila do Amaral” e de outros modernistas, por exemplo, alerta Mário de Andrade: “passaram além na outra rua paralela. Navarro da Costa mora na rua larga, na rua antiga que os tempos cristãos abriram nas terras da Europa naturalista e tradicionalista”.³⁸² Essas ausências não servem, entretanto, para desqualificá-lo perante à estética modernista que se constrói, imputando-lhe apressadamente a pecha de anacrônico ou passadista. Na verdade, elas servem de oportunidade para que Mário de Andrade ilumine concepção mais larga de modernismo, que pressupõe a dissolução das frágeis fronteiras responsáveis por engessar a ideia de modernidade. A Navarro da Costa, Mário de Andrade define como “moderno antimoderno”, porque apesar da inegável filiação à

³⁸² ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

estética impressionista, o pintor não deixa de revelar estilo próprio, conquistado com “trabalheira técnica incessante”.³⁸³ Destacando suas pinceladas exatas, avalia que o pensamento do Navarro da Costa revela-se firme, lícido e, acima de tudo, muito sincero. Ressalta que a técnica do artista surpreende e que seu ofício é revelador da liberdade que só as disciplinas “pacientes e severíssimas”³⁸⁴ podem fornecer. Aspectos da personalidade e das telas de Navarro da Costa que corroboram a conclusão de Mário de Andrade: “De todas as épocas pois. Moderno, pois.”³⁸⁵ Na aguda análise do crítico:

A gente tem a impressão que o olhar de Navarro da Costa possui uma moldura limitando um esquema estético transparente. Quando uma vista corresponde como **dinamismo de sensibilidade** a esse esquema aplicado a elas então Navarro da Costa pinta. Na grande maioria das suas obras sobretudo nas mais importantes se percebe por uma análise mais atenta, uma composição plástica sutil, sempre todavia concordante com a estética realista que o pintor não abandonou.³⁸⁶

Nesses comentários críticos pinçados na observação das telas de Navarro da Costa, é possível rastrear alguns dos critérios que Mário de Andrade considera essenciais ao artista que pretende se estabelecer na esfera plástica. O desenvolvimento consciente da técnica – assunto constantemente destacado pelo polímata de *Klaxon* – bem como a habilidade do pintor com as cores e os volumes devem, sobretudo, esquivar-se do virtuosismo e das ciladas armadas pelas contingências pragmáticas, a fim de representar a “afirmação vitoriosa de sensibilidade”.³⁸⁷ Ao artista não deve competir somente a tarefa de adquirir procedimentos modernistas, porque antes disso é preciso se empenhar especialmente na procura da atualização do seu espírito, afinando-o ao compasso de seu tempo. Tarefa sobre a qual se lançou em *Klaxon*. Nesse sentido, em Navarro da Costa, Mário de Andrade vislumbra justamente a arte “menina-e-moça”³⁸⁸ porque nela se conserva a “substância psicológica da juvenilidade”.³⁸⁹ Embora o considere alheio às preocupações geométricas de composição de Cézanne e de Seurat, Mário de Andrade grifa no pintor brasileiro outras qualidades. Contemplando em sua figura o “buscador de quadros e não de vistas”,³⁹⁰ o

³⁸³ Idem, *ibidem*.

³⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁵ Idem, *ibidem*.

³⁸⁶ Idem, *ibidem*.

³⁸⁷ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

³⁸⁸ Idem, *ibidem*.

³⁸⁹ Idem, *ibidem*.

³⁹⁰ Idem, *ibidem*.

considera desprovido da “sentimentalidade do fotógrafo”,³⁹¹ definida como a tendência natural que leva o “artista reproduzidor” a revelar em suas obras somente aquilo que lhe agrade. Navarro da Costa, na opinião de Mário de Andrade, foge desse núcleo porque revela a sabedoria de escolher na rica natureza brasileira os elementos que correspondem à concepção de quadro que ele aceita, não se restringindo aos “afetos e empatias diárias que prendem a gente a uma infinidade de trechos da natureza”.³⁹² Repetições que adiante são definidas de maneira irônica pelo crítico como: “comoções geralmente extrapintóricas, sentimentais, que fizeram todo o dilúvio de pinturinhas dos impressionistas menores e menoríssimos mais inumeráveis que a linda criação de pernilongos da nossa Prefeitura”.³⁹³

A análise em *Terra Roxa e Outras Terras*, conforme se observa, procura evidenciar as luzes sem deixar, entretanto, de apontar as refrações percebidas nas telas de Navarro da Costa, artista que o futuro consagraria como um dos principais pintores brasileiros de marinhas. No desenvolvimento de sua avaliação, o pensamento de Mário de Andrade estabelece uma teia de comparações, método que, conforme mencionamos, seria destacado no futuro pelo autor, em *O Empalhador de Passarinho*, como procedimento imprescindível ao trabalho do crítico. No artigo em *Terra Roxa*, faz questão de apontar nos afrescos de Navarro da Costa: as falhas decorrentes de sua procedência imediata dos Impressionistas; o tremor naturalístico em determinadas marinhas, que acarreta prejuízos na representação da paisagem; a herança tradicional e conservadora flagrada em determinados planos, fortemente ligados à escola realista, da qual Mário de Andrade afirma que Navarro da Costa nunca se afastou e, como assinalado, a ausência das inquietações dos problemas estéticos e técnicos plasmados nos trabalhos de Tarsila do Amaral. Diante desse balanço de pormenores, a vereda aberta pelos modernistas parece indicar o caminho para redenção; contudo, esse levantamento não impede o crítico de sublinhar o talento do “grande pintor brasileiro”, de considerá-lo de maneira positiva como “moderno antimoderno” ou mesmo de defender a importância de “amar” Navarro da Costa em virtude de sua contribuição para as artes plásticas no Brasil.

Esse gesto realizado no texto de crítica em *Terra Roxa*, no qual se procura dialeticamente considerar diferentes perspectivas na análise de um artista – diversas vezes destacando as escolas problemáticas a que se filia, sem a intenção de desmerecê-las – conforme se observará na trajetória do polímata nas revistas, persistirá como um dos

³⁹¹ Idem, *ibidem*.

³⁹² Idem, *ibidem*.

³⁹³ Idem, *ibidem*.

princípios orientadores de seu pensamento crítico. Essa preocupação, inclusive, se tornará mais evidente na “Normativa da Crítica” que Mário de Andrade elabora e envia a Moacir Werneck de Castro, em agosto de 1941. Nessa espécie de questionário que incita a reflexão, definido por Marcos Antonio de Moraes como: “rito iniciático para quem se propusesse a assumir honestamente a tarefa de julgar artes e ofícios”,³⁹⁴ Mário de Andrade destaca que em seu exercício: “(...) o crítico deverá se libertar de quaisquer contingências, quaisquer relatividades, quaisquer pragmatismos transitórios”, uma vez que, em seu julgamento, deverão ser “absolutamente iguais um Reboló como um Rembrandt”.³⁹⁵ No documento, Mário alerta ainda ao amigo que hesitava em aceitar o convite para assinar profissionalmente uma coluna: “o crítico deverá estar de sobreaviso a respeito da sua doutrina pessoal, pronto a abandoná-la em qualquer tempo, se a reconhecer falsa”.³⁹⁶ O desfecho da crítica sobre Navarro da Costa, em 1926, parece revelar as primeiras linhas de um pensamento que se revelaria com precisão, em 1941, na carta a Moacir Werneck de Castro. Em *Terra Roxa*, Mário de Andrade afirma:

Só os artistas legítimos manifestam sempre esse modernismo antimoderno que deriva mais da grandeza pessoal deles que da Humanidade comum a nós todos. Não é a Humanidade que os enriquece. Eles é que enriquecem a Humanidade. Assim este grande pintor brasileiro. Carece amar Navarro da Costa, **sem preconceitos, sem inquietações**, respeitosamente por tudo que eles nos dá de beleza e entusiasmo.³⁹⁷

Em defesa do jovem artista, Teobaldo Fagundes também se junta a Mário de Andrade nos limites da seção “Pintura”, no quarto número de *Terra Roxa e Outras Terras*. Diante de novas alegações dirigidas a Gastão Worms, que o acusavam de não haver conseguido definitiva cotação no mercado de São Paulo, Teobaldo Fagundes destaca a última exposição do filho de Bertha Worms, na qual todas as previsões feitas acerca do seu futuro, no artigo de Mário de Andrade em *Terra Roxa*, se confirmaram. Relembrando obras que haviam sido expostas, julga-o possuidor de pincelada segura e limpa, “muito rara em pintor tão moço”.³⁹⁸ Além dessa qualidade, sublinha ainda que a maioria dos trabalhos

³⁹⁴ MORAES, Marcos Antonio. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007, p. 212.

³⁹⁵ ANDRADE, Mário de. “Normativa da Crítica”. In: MORAES, Marcos Antonio. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007, p. 227.

³⁹⁶ Idem, ibidem.

³⁹⁷ Idem, “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3, 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

³⁹⁸ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 4, 3 de março de 1926, p. 3.

exibidos em 1926 demonstrava ótima orientação, realizada “com uma técnica que nos descortina desde já as possibilidades desse pintor”.³⁹⁹ No entanto, é sob outro aspecto que a crítica assinada por Teobaldo Fagundes revelará pontos de afinidade com as discussões travadas por Mário de Andrade em *Klaxon* e em *Terra Roxa*: a visada sobre o meio paulistano, sua configuração e sua influência sobretudo negativa sobre os caminhos da arte. Divergindo da postura de Mário de Andrade que, em *Klaxon*, imputava ao público de São Paulo uma parcela de responsabilidade na configuração dos recitais repetitivos da pianista Guiomar Novaes, na visão de Teobaldo Fagundes, o círculo paulistano em termos de artes plásticas estaria apenas esboçado e por isso mesmo seria incapaz de impor ou aniquilar qualquer tendência em artes plásticas, como parecia se insinuar no caso de Gastão Worms. Assumindo diferente perspectiva, volta-se para as revistas e jornais do período, nos quais denuncia a cultura ainda incipiente em termos de crítica de artes plásticas, em contraste com a profícua atividade jornalística: “Temos numerosa imprensa, mas completamente desprovida de crítica; temos muitos colecionadores de quadros, porém é tal a confusão do critério deles em arte que seria preferível odiassem a pintura.”⁴⁰⁰

Ao lado de Gastão Worms, Teobaldo Fagundes evoca ainda o exemplo de Monteiro França, artista não mencionado por Mário de Andrade, porém cuja aparição nos limites da seção “Pintura” revela-se pertinente ao considerarmos o projeto modernista de feição “brasileirista” que, em *Terra Roxa*, o criador de *Pauliceia Desvairada* desenvolve.⁴⁰¹ Defendendo Monteiro França, Teobaldo Fagundes enaltece justamente a maneira brasileira de pintar, assinalada a partir do exame de três paisagens recentes que, em sua opinião, traduziam com fidelidade a natureza do país no que ela teria de mais precioso: a cor e a luz. Essa qualidade destacada em Monteiro França alcança maiores proporções quando o crítico constata que, tendo o artista estudado em escolas que poderiam tê-lo aproximado dos pintores oficiais, o que se observa é o fato de ter se esquivado do caminho de

³⁹⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁰¹ Ruth Sprung Tarasantchi considera difícil a análise da obra de Monteiro França, em virtude do pequeno número de quadros assinados por ele que aparecem nas coleções e leilões depois de 1922. De acordo com a pesquisadora, em estudo sobre os pintores paisagistas de São Paulo em atividade entre 1890 e 1920, é provável que Monteiro França tenha passado a vender suas obras em seu ateliê, como muitos pintores da época faziam, não querendo preocupar-se com os gastos envolvidos na realização de uma exposição. Sprung Tarasantchi destaca ainda que a pintura de Monteiro França sempre foi considerada pela crítica como inspirada nos mestres italianos da escola moderna e seu colorido vibrante era elogiado por Túlio Mugnaini: outro pintor da época mencionado em *Terra Roxa e Outras Terras*. Consta que Monteiro França morreu em grande pobreza, residindo em uma espécie de porão de habitação coletiva. (TARASANTCHI, Ruth Sprung. “José Monteiro França”. In: *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 263-267.).

“pintador” – como Mário de Andrade define na crítica a Gastão Worms – uma vez que “felizmente escapou em tempo da imensa legião”.⁴⁰² Assim como Mário de Andrade o fará em *Terra Roxa e Outras Terras*, Teobaldo Fagundes se encarrega de tecer críticas à importação generalizada dos modelos estrangeiros, realizada sem questionamentos, que contribuía para afastar do rol de interesses da pintura as temáticas ligadas à memória visual local.

No desfecho, Fagundes chega mesmo a ironizar essa situação, afirmando que para se expor no “certâmenes oficializados ou derivados destes”⁴⁰³ bastava ao pintor “fazer nus lambidos, retratos lisonjeiros, bretãs em Ploérmél, etc.”⁴⁰⁴ Requisitos genéricos, mas que além de contribuírem significativamente para o diagnóstico alarmante do meio paulistano, acabavam por provocar o surgimento das indesejáveis “galerias Jorge”⁴⁰⁵ e, consequentemente, dos famigerados “artistazinhos destinados a abastecer sem interrupção a clientela do Jorge”.⁴⁰⁶ Divergindo deste grupo de pintores, Teobaldo Fagundes se esforça em destacar, ao lado de Gastão Worms, a figura de Monteiro França, que se furtava desses ambientes “donde toda audácia é cuidadosamente afastada”; e sublinha, a título de exemplificação, o Clube Comercial, onde a mediocridade flagrada nas telas de Túlio Mugnaini há pouco havia sido exibida. A referência ao pintor que na década de 1930 seria responsável pela decoração do forro da nova Igreja do Carmo e que na década de 1940 se tornaria diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo não é gratuita. Descendente de italiano, porém nascido no Brasil, “portanto originário de duas terras de sol”,⁴⁰⁷ teria

⁴⁰² FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 4. 3 de março de 1926, p. 3.

⁴⁰³ Idem, *ibidem*.

⁴⁰⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁰⁵ A respeito da Galeria Jorge, Ruth Sprung Tarasantchi explica que se tratava da segunda galeria especializada em obras de arte no Brasil, inaugurada a 20 de dezembro de 1923 na rua São Bento, sendo filial da que já existia no Rio de Janeiro. Conforme assinala a autora, a Galeria Jorge havia sido por muitos anos um dos únicos locais onde os colecionadores brasileiros poderiam se abastecer de obras de arte, tanto estrangeiras quanto nacionais, sem precisar esperar as encomendas individuais. Sprung Tarasantchi destaca ainda que a Galeria Jorge era considerada como um local *rendez-vous* pelos artistas e amadores de pintura de São Paulo, que inclusive a chamavam de “Museu Temporário”. Em suas instalações, costumava-se realizar de duas a três grandes exposições por ano, cada uma contando com uma quantia expressiva de quadros importados para a época: mais de cento e cinquenta telas. Ao seu lado, destaca-se a Galeria Blanchon, ligada à Galeria Jorge Petit de Paris, que juntas foram responsáveis por trazer as pinturas francesas para São Paulo. Aspecto sobre o qual *Terra Roxa e Outras Terras* se lança duramente. Sprung Tarasantchi destaca, nesse sentido, o fato de em 1927 a Galeria Blanchon ter trazido uma quantia superior a trezentas telas de Bernard, Maxence, Chabas, Meunier, Charles Jacque, Díaz, Bellagne, Ziem, Ciprien, Boulet e outros. Em 1930, Henri Blanchon conseguiria liquidar o seu estoque de quadros e encerraria suas atividades. (TARASANTCHI, Ruth Sprung. “As primeiras galerias”. In: *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 56-57).

⁴⁰⁶ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 4. 3 de março de 1926, p. 3.

⁴⁰⁷ Idem, *ibidem*.

contrariado sua filiação, ignorado a pesquisa do elemento nacional e afrancesado seu modo de pintar: “a ponto de ficar com todos os defeitos do modelo”.⁴⁰⁸

Assim como Mário de Andrade criticara, em *Klaxon*, execuções de Guiomar Novaes que, em sua análise, podiam até agradar, mas não provocavam comoções de ordem artística, Teobaldo Fagundes diante da falta de “brasilidade” nas pinceladas de Mugnaini dispara: “Toda a arte francesa, que ele admira, é feita de medidas e meio termos. Agrada, mas raramente comove”.⁴⁰⁹ Na sequência, reafirma a necessidade de os artistas plásticos valorizarem a identidade brasileira, quando diante de relações com o elemento externo: “É desnecessário realizar milagres para conseguir da França o que ela tem de útil sem, contudo, perder nossa individualidade. Tanto isso é possível que brevemente teremos provas quando Brecheret abrir exposição”.⁴¹⁰ Vale destacar que Mário de Andrade ao analisar o fazer de Túlio Mugnaini, em 1928, expressará opinião parecida com a de Teobaldo Fagundes. Nessa ocasião, o pintor que havia regressado de Paris, resolvera inaugurar seu vernissage justamente na Galeria Blanchon, um dos principais alvos de *Terra Roxa*. Mário de Andrade, que apreciava sobremaneira nos pintores sua atitude de engajamento na busca de novos caminhos para a expressão plástica brasileira, desaprovava a escolha dos temas realizada pelo artista recém-chegado, como: as casas à beira da água que, na opinião do crítico, pareciam receber um colorido posterior em conformidade com a luz do dia.⁴¹¹ Entretanto, nessa ocasião, Mário reconhecerá a técnica e a qualidade dos efeitos alcançados pela pintura de Túlio Mugnaini, destacará a segurança da sua pincelada e o conhecimento dos efeitos que conseguia alcançar principalmente com a luz, responsáveis por conferir às obras a sensação de tactilidade sutil. No entanto, nesse momento, Mário de Andrade não se conformará com a falta de um aspecto essencial nos afrescos de Mugnaini: a preocupação com o equilíbrio. Problema que o crítico adiante

⁴⁰⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁰⁹ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹¹ Sobre Túlio Mugnaini, Tarasantchi assinala que é preciso destacar em sua obra o desenhar de duas fases distintas. A esse respeito, Tarsila do Amaral destacou que quando trabalhou com Túlio Mugnaini, em Paris, no ateliê em Montparnasse, estava ele entusiasmado pelo impressionismo e por isso dava aos seus quadros uma atmosfera de luminosidade envolvente em que tudo era cor, somente cor, relegando a forma a um plano secundário. Essa fase de sua pintura, conforme se depreende, é justamente a que será criticada por Mário de Andrade e por Teobaldo Fagundes em *Terra Roxa e Outras Terras*. A partir de janeiro de 1931 a obra de Túlio Mugnaini sofrerá uma reviravolta, após uma polêmica envolvendo o pintor Clodomiro Amazonas que acusava Túlio de não ser um pintor brasileiro, porque nascera em outro país, em ofensas publicadas abertamente nos jornais. Daí em diante o pintor procurará retratar paisagens locais na tentativa de alcançar o que chamava de “a cor brasileira”. (TARASANTCHI, Ruth Sprung. “Túlio Mugnaini”. In: *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 242-251.).

considera como consequência das lições do impressionismo que Mugnaini insistia em seguir.⁴¹²

No segundo número do jornal, a “Carta-aberta ao Ilmo. Sr. Dr. Alcântara Machado” volta a iluminar o combate ao ceticismo de origem estrangeira que Teobaldo Fagundes trava no campo da pintura e sobre o qual Mário de Andrade também se demorará em suas críticas de música em *Terra Roxa e Outras Terras*. Retomando o artigo publicado por Alcântara Machado, no primeiro número do jornal, no qual rotulava de “indesejáveis” as companhias líricas francesas que aportavam em São Paulo e imputava-lhes, inclusive, a alcunha de criminosas, Teobaldo Fagundes passa a defender também a reação contra todos os “exploradores da nossa boa-fé ou incultura”.⁴¹³ A seguir, destaca que onde realmente haveria crime, ao contrário do que afirmava Alcântara Machado, era: “nos comboieiros da pintura comercial europeia, que volta e meia vemos por aqui em liberdade”.⁴¹⁴ Na visão de Teobaldo Fagundes, os comerciantes de pinturas vindos principalmente da França medravam e proliferavam em solo nacional, em virtude do desamparo em que se encontrava a crítica artística nos grandes jornais paulistas. Avaliando a ação desses empresários no meio paulistano, dispara com veemência que: “Sejam franceses, espanhóis, italianos ou simplesmente ilhéus, valem-se. Impingem com igual cinismo o rebotalho europeu nos nossos nhambiquáras novos-ricos”.⁴¹⁵ A despeito do tom inflamado que encerra, o ataque de Teobaldo Fagundes ao “traficante de pintura”⁴¹⁶ – o mercador Jorge Sousa Freitas – revela-se oportuno, porque além de grifar a permanência de discussões em torno da independência artística e intelectual, sua problematização corrobora as preocupações didáticas de Mário de Andrade para com o público brasileiro. Neste artigo em *Terra Roxa e Outras Terras*, assim como Mário de Andrade, Teobaldo Fagundes procura se desvencilhar dos preconceitos ligados às escolas e às filiações do artista para que, se colocando na posição de crítico, suas avaliações possam orientar os caminhos da arte. Nessa esteira de pensamento, declara não ser contrário a nenhuma escola de arte, pois em sua concepção seria irrelevante a orientação do artista visado – podendo esse ser passadista ou modernista, desde que em suas obras habite da mesma forma o valor: “Este

⁴¹² TARASANTCHI, Ruth Sprung. “Tulio Mugnaini”. In: *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 247.

⁴¹³ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura - Carta-aberta ao Ilmo. Sr. Dr. Alcântara Machado”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁴¹⁴ Idem, ibidem.

⁴¹⁵ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura - Carta-aberta ao Ilmo. Sr. Dr. Alcântara Machado”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁴¹⁶ Idem, ibidem.

apenas é grande. Claro está que o simples fato de ser impressionista ou ultra modernista não confere nem prejudica talento.”⁴¹⁷ Nesse sentido, sua preocupação diante da massiva importação de pinturas francesas, que considera serem desprovidas de expressivo valor artístico, reside essencialmente no fato de desconhecer quais ensinamentos as futuras gerações de pintores brasileiros poderiam obter com esses quadros vendidos a preços abusivos, inclusive, pelas galerias “Blanchons, Cornichons, Jorges e demais eteceteras”:⁴¹⁸

Houve um herói que deu 40 contos por um Maxence. Ora, é sabido que com tal quantia podemos comprar ½ dúzia de telas desse pintor. É extraordinário que ninguém se lembrou até hoje de encomendar diretamente Maxances e semelhantes a um qualquer mercador de Paris. Seria muito mais econômico e certamente, teria coisa muito preferível à escolha do sr. Jorge.⁴¹⁹

Em outra oportunidade, noticiando a inauguração de nova loja especializada em importação de pinturas, na Rua São Bento, tendo à frente novamente o mercador Blanchon, ligado à Galeria Jorge Petit de Paris, Teobaldo Fagundes faz questão de divulgar os preços mais acessíveis praticados pelo “traficante de pintura”.⁴²⁰ Adiante, acrescenta que a intenção por detrás desse gesto seria provavelmente a de “iscar freguesia”.⁴²¹ Insistindo na análise da dinâmica de importação de obras de arte, cujo valor artístico considera irrisório diante do valor cobrado aos “novos-ricos” da sociedade paulistana, a opinião do crítico a respeito do catálogo de peças oferecidas é significativa: os melhores quadros apresentados pelo estrangeiro ao público seriam justamente aqueles produzidos por artistas brasileiros, o que não justificaria a necessidade de se importar e “comprar por aquele preço as bugigangas que encham a espelunca da Rua S. Bento.”⁴²² Buscando compreender a engrenagem desse mercado, acrescenta que essa situação prejudicava não somente a evolução das artes plásticas no país, uma vez que impedia a obtenção de quadros realmente valiosos para a educação dos artistas brasileiros, peças das quais poderiam aproveitar as lições da modernidade, como também representava grande prejuízo financeiro aos compradores. Alheios às preocupações estéticas – conforme demonstrava o fito decorativo

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁸ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura - Carta-aberta ao Ilmo. Sr. Dr. Alcântara Machado”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁴¹⁹ Idem, *ibidem*.

⁴²⁰ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 5. Terça-feira, 27 de abril de 1926, p. 3.

⁴²¹ Idem, *ibidem*.

⁴²² Idem, *ibidem*.

predominante em suas aquisições – esses membros da elite injetavam alto capital em empreendimentos superfaturados. Nesse sentido, Teobaldo Fagundes atribui, por um lado, uma parcela da culpa ao mercador que “no caso cumpre sua obrigação de ganhar o máximo possível”;⁴²³ mas acrescenta ao rol de responsáveis a própria elite paulistana que estava disposta a pagar “tanto mais caro quanto pior for a mercadoria”.⁴²⁴ Nesse caso, reparte a responsabilidade dessas “compras por preços grotescos da pior pintura dos ‘Salões oficiais’”;⁴²⁵ com a direção das nossas revistas e imprensa diária que, furtando-se ao papel de orientação, seria também responsável porque não oferecia ao leitor opiniões que pudessem orientá-lo “acerca de arte”.⁴²⁶ Diante dessa análise da mercadoria importada, as revistas, das quais *Terra Roxa* obviamente busca se distanciar, deveriam ficar constrangidas com o prejuízo material e moral que fomentavam, uma vez que “o fazendeiro (duplamente provinciano porque mora em S. Paulo e provém do interior) [...] no dia em que [...] for obrigado a vender seus quadros, verificará com assombro o escasso valor duma galeria que lhe custou somas exageradas”.⁴²⁷

Diante do panorama desfavorável das artes plásticas em solo brasileiro, a nota estampada no sexto número de *Terra Roxa*, na qual se informa que Tarsila do Amaral em breve abrirá exposição em Paris, é considerada pela redação como “a grande notícia que nos enviam daquela cidade”.⁴²⁸ Momento em que rompendo com a tônica das críticas às importações das “piores pinturas dos Salões oficiais”⁴²⁹ comemora-se o fato de que finalmente “podemos apresentar-nos de cabeça erguida perante o público culto da Europa”.⁴³⁰ Esse sentimento otimista, causado pela futura exposição de Tarsila do Amaral em terras estrangeiras, não deixa de responder, por outro lado, às preocupações encerradas com amargura nos textos de Teobaldo Fagundes. Elevando a exposição de Tarsila, a redação declara que “todos que conhecem os movimentos artísticos europeus sempre se envergonharam dos nossos emissários intelectuais. Com Villa Lobos, Brecheret, Di

⁴²³ Idem, *ibidem*.

⁴²⁴ Idem, *ibidem*.

⁴²⁵ Idem, *ibidem*.

⁴²⁶ Idem, *ibidem*.

⁴²⁷ Idem, *ibidem*.

⁴²⁸ Anúncio sem assinatura publicado no quinto número do jornal. (*Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 5. Terça-feira, 27 de abril de 1926, p. 5.).

⁴²⁹ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 5. Terça-feira, 27 de abril de 1926, p. 3.

⁴³⁰ Anúncio sem assinatura publicado no quinto número do jornal. (*Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 5. Terça-feira, 27 de abril de 1926, p. 5.).

Cavalcanti, Anita Malfatti, Gomide e agora Tarsila, as coisas mudam”.⁴³¹ Em *Terra Roxa*, comemora-se o fato de termos agora “arte nossa tão grande e tão pura quanto à das outras nações europeias, nós fomos discípulos e emancipamo-nos. Dos que nos ensinou a velha Europa só guardamos o abecedário e a tabuada. O resto é brasileiro.”⁴³²

A avaliação de Teobaldo Fagundes em *Terra Roxa e Outras Terras*, apesar do ranço áspero, esforça-se no sentido de fomentar nos hábitos do público paulista as “aquisições realmente valiosas” de obras que “enriqueçam o nosso meio”.⁴³³ Nesse sentido, é importante destacar que o crítico, assim como o faz Mário de Andrade, não profere críticas à presença do elemento estrangeiro em nossa cultura de forma indistinta e generalizante. De fato, nas críticas em *Terra Roxa*, percebe-se tanto a reação ao “amontoado de quadros”⁴³⁴ estrangeiros, trazidos pelos empresários Jorge Sousa Freitas e Henri Blanchon, quanto o repúdio à imitação dessas telas que observada nas obras de pintores nacionais, somando para o aglomerado de quadros que reproduziam os “piores lugares comuns das exposições oficiais de Paris, acompanhados de italianos bolorentos e mestres indígenas, cuja maior qualidade é ombrear-se pelas suas melhores obras a um medíocre estrangeiro”.⁴³⁵ Ao noticiar a chegada do empresário, que viajara para Paris no intuito de escolher novas telas para comércio no Brasil, Teobaldo Fagundes destaca a enorme quantidade de quadros trazidas: “todos os que a Galeria Petit não conseguiu vender durante uns 20 anos pelo menos, número bastante para abarrotar uma população maior que a paulista”.⁴³⁶ A fim de deslegitimar a popularidade com que cercavam a Galeria de Henri Blanchon, pois conforme destaca Ruth Sprung Tarasantchi: “nossos colecionadores apreciavam muito as obras que ele escolhia”,⁴³⁷ o crítico de *Terra Roxa* faz questão de reproduzir uma suposta confissão do empresário, obtida através de terceiros, na qual revelava o grau de prestígio das telas que vendia no Brasil. No suposto testemunho, Henri Blanchon admitia que as obras enviadas para o público brasileiro representavam somente as que a Casa Petit considerava “difícilmente vendáveis em Paris”,⁴³⁸ assim como outros que haviam sido desvalorizados na Europa. Acrescenta ainda que todos os afrescos que

⁴³¹ Idem, *ibidem*.

⁴³² Idem, *ibidem*.

⁴³³ FAGUNDES, Teobaldo. “Pintura”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. ano I – n. 6. Terça-feira, 6 de julho de 1926, p. 4.

⁴³⁴ Idem, *ibidem*.

⁴³⁵ Idem, *ibidem*.

⁴³⁶ Idem, *ibidem*.

⁴³⁷ TARASANTCHI, Ruth Sprung. “As primeiras galerias”. In: *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 56-57.

⁴³⁸ Idem, *ibidem*.

encontrassem fácil colocação no mercado francês não eram enviadas ao Brasil, porque não havia “motivo para expô-las a um longo e perigoso trajeto, para chegar ao mesmo resultado”.⁴³⁹

Diante disso, Teobaldo Fagundes procura destacar exatamente nas pinturas dos artistas nacionais a presença dos ensinamentos mais necessários à causa modernista. Nesse instante, seus argumentos encontram ressonância, ainda nos limites do quinzenário, nas ideias veiculadas por Mário de Andrade em sua primeira crítica voltada para a esfera musical, publicada no número de abertura de *Terra Roxa e Outras Terras*. Essa afinidade entre as ideias de valorização do elemento nacional expressas na crítica de artes plásticas assinada por Fagundes e o julgamento inflamado que Mário de Andrade destina ao “estrangeiro mal transplantado”,⁴⁴⁰ em grande parte responsável pelo atraso da cultura musical paulista por fomentar a ausência de “peças de autores brasileiros em nossos programas”, apontam os diálogos que o projeto modernista e coletivo do polímata estabelece dentro do espaço da revista. Intitulada “Chaminadismo”, desde a escolha do título, a crítica de Mário de Andrade à cópia do elemento estrangeiro praticada pelos artistas nacionais se insinua a partir da paródia do sobrenome da célebre pianista francesa Cécile Louise Stéphanie Chaminade.

Sob o pseudônimo “Pau D’Alho”, no desenvolvimento dessa primeira crítica de música em *Terra Roxa*, Mário de Andrade volta a censurar a “incultura” flagrante na musicalidade paulista, reacendendo as discussões em torno desse assunto já explorado na *Revista Klaxon*. Contudo, nessa nova incursão, a retomada do crítico ilumina diferente perspectiva do problema, pois agora pretende alertar sobre a necessidade de artistas e público brasileiros assumirem um sentimento que nomeia de: “egoísmo inconsciente de grupo”,⁴⁴¹ aspecto que julga imprescindível para a consolidação de nossa cultura que, revelando-se ainda insípida, tendia para a valorização excessiva do elemento estrangeiro. Já nas primeiras linhas do artigo “Chaminadismo”, a fim de sublinhar a presença dessa “incultura” que persistia no meio musical paulista, Mário de Andrade afina-se à blague oswaldiana característica do jornal e oferece a massa fina de sua ironia ao leitor:

⁴³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁰ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁴¹ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, nº 1-7, 1926.

Se eu tivesse bastante paciência dentro do corpo havia de escrever um livro engraçado se chamando “História da Cultura Musical Paulista através dos Programas de Concerto”. Seria um comentário psicológico de todos os programas de sociedades e recitalistas nacionais desde música principiou aqui. A conclusão dessa História a gente já sabe qual é: S. Paulo inda não possui cultura musical. Dou pra cultura mais ou menos o conceito alemão. Aqui se gosta de música, é certo. Tem mesmo muito praxeano que sabe música e é bem instruído nela porém a incultura mais agreste torna infecunda essa instrução.⁴⁴²

O ressurgimento dessa discussão em torno da falta de cultura musical em São Paulo – preocupação que, conforme se observa, é marcante na trajetória de Mário de Andrade nos periódicos modernistas – parece incitá-lo novamente a assumir a tarefa de orientador do processo de educação musical do público e dos intérpretes nacionais. Por outro lado, a reincidência nessa discussão não somente confirma o aspecto de continuidade e aprimoramento que o projeto modernista de Mário de Andrade implica, perceptível nessa dinâmica de retomadas de princípios norteadores; como também desvela a necessidade de novas investidas sobre o mesmo problema, que ainda perseverava a despeito das conquistas obtidas pelo modernismo. A fim de explicar as causas e consequências dessa incultura no meio musical de São Paulo, Mário de Andrade aproxima, explicitamente, as concepções de cultura que o seu projeto modernista admite das formulações colhidas nas leituras dos filósofos alemães em voga no período: “Dou pra cultura mais ou menos o conceito alemão”.⁴⁴³

Seguindo essa perspectiva, Mário de Andrade procura esclarecer ao leitor de *Terra Roxa* os pressupostos fundamentais que a concepção alemã implicava em sua avaliação. Recuperando as teorias de Keyserling e Spengler, assinala que entre os caracteres inerentes à cultura, um dos principais aspectos seria o da: “adaptação do meio a si mesmo”;⁴⁴⁴ definida, na sequência, como uma espécie de processo no qual “todo agrupamento culto”⁴⁴⁵ apresentaria um “ecletismo internacional inteligente”⁴⁴⁶ sem deixar de possuir seu “egotismo”, isto é, uma “preocupação de si mesmo”.⁴⁴⁷ Esse sentimento de autovalorização seria então responsável por estabelecer uma “relação de prioridade do agrupamento e do presente pra com a sociedade universal e o passado”.⁴⁴⁸ Ao admitir essa perspectiva, Mário

⁴⁴² ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁴³ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁸ Idem, *ibidem*.

de Andrade avalia que em toda cultura verdadeira deveria ocorrer “uma conformação tornada inconsciente de pessoa, de meio e de tempo”, isto é, uma “recriação permanente de si mesmo que faz com que pra esse agrupamento ou pessoa, a sua personalidade (e portanto o presente em que ela vive) se torne mais importante que o que vai lá fora.”⁴⁴⁹ Essa preocupação, que consiste também em um “orgulho inconsciente de si mesmo”, de acordo com Mário de Andrade, deveria ocupar posição especial no desenvolvimento da cultura brasileira, tornando possível o rompimento com a “superstição subalterna pelo estrangeiro, pelo exótico, pelo passado”, crença que Teobaldo Fagundes critica na pintura e Mário de Andrade no meio musical.

No entanto, é importante assinalar que ainda que adote a perspectiva alemã em torno do conceito de cultura, Mário de Andrade alerta que o sentimento de valorização que nela se destaca não deveria implicar para o caso brasileiro uma postura de superioridade, mas criar uma relação de igualdade de “valor e grandeza a tudo o que é estrangeiro ou passado”.⁴⁵⁰ Em seu entendimento, toda e qualquer crença “até a superstição nacionalista, necessaríssima nos momentos de afirmação duma nacionalidade” não passaria de “erudições mal digeridas e consequências de incultura”.⁴⁵¹ Diante dessas formulações, é possível visualizar o caldo cultural no qual o crítico e os demais colaboradores de *Terra Roxa e Outras Terras* encontram-se imersos e a partir do qual formulam suas críticas. Conforme destaca Mônica Pimenta Velloso, em “A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”, na década de 1920, Keyserling e Spengler, filósofos de origem alemã, foram especialmente lidos no Brasil porque suas obras legitimavam o fim da cultura europeia e defendiam, dessa forma, o surgimento de novas culturas. Dentre elas, vale destacar, a brasileira: ainda “embrionária”, na definição de Mário de Andrade, mas em vias de formação. Conforme avalia Velloso, advém disso o fato de alguns intelectuais brasileiros nesse período passarem a interpretar “o contexto como uma confirmação da análise de Spengler que previa o fim da cultura europeia e a aurora do novo mundo”.⁴⁵²

Nessa esteira de pensamento, é válido destacar o artigo “O Modernismo”, de Menotti Del Picchia, escrito em 1954, no qual a importância de Keyserling e Spengler nesse momento de efervescência das ideias modernistas é mensurada. Em suas lembranças, o autor de *Juca Mulato* revela que, nos anos 1920, “A revolução técnica anunciada por

⁴⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁵² VELLOSO, Mônica Pimenta. “A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 89.

Keyserling fazia, após a guerra, desmontar-se o velho cenário europeu como um fundo de teatro cujos autores iriam representar outra peça”.⁴⁵³ No desenvolvimento da metáfora, Menotti destaca o sair de cena da cultura europeia que abria espaço, então, para o protagonismo de outras culturas. Adiante, sublinha que “Spengler registrara a queda dessa velha civilização sobrevivendo espectralmente a um tipo de cultura já morto”⁴⁵⁴ e acrescenta que diante desse panorama de transformação iluminado pelo filósofo alemão se deu a ação dos modernistas de São Paulo: “Para dar consciência a essa revolução é que um grupo de artistas de São Paulo realizou, em 1922, a hoje histórica Semana de Arte Moderna. Foi esse o marco divisor entre duas mentalidades, ou melhor, o início consciente de uma nova civilização”.⁴⁵⁵

Em estudo sobre as *Dimensões de Macunaíma*, Ornelas Berriel acrescenta que a presença das teorias desenvolvidas pelos autores da filosofia alemã, Spengler e Keyserling, divulgadas largamente no Brasil nas décadas de 20 e 30, teriam influenciado, inclusive, o complexo *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, a partir da articulação de noções como “a relação entre cultura e meio geográfico; binômio cultura-civilização; a noção de caráter nacional; a noção de raça como fator cultural”,⁴⁵⁶ hipótese que Telê Ancona Lopez confirmou ao empreender estudos centrados na marginália dessa obra, a partir da biblioteca particular do escritor. Para Spengler e Keyserling, cada meio seria responsável por formar uma cultura diferente. Dessa forma, o natural seria admitir tanto a existência de características específicas em determinadas raças, uma vez que essas eram influenciadas pelo meio, como a existência de manifestações específicas na esfera da expressão cultural, a que os filósofos chamam de estilo próprio de cada cultura.

Retornando à crítica de Mário de Andrade publicada em *Terra Roxa*, na visão do crítico o público de São Paulo revelava-se ainda inculto no aspecto musical, justamente porque aceitava indiscriminadamente o que chegava da Europa, relegando a música brasileira, fruto do meio, à obscuridade. Diante dessa constatação, além de responsabilizar os paulistas, Mário de Andrade atribui também uma parcela de responsabilidade aos “estrangeiros mal transplantados”⁴⁵⁷ que, saudosos de suas pátrias, lugares onde a cultura

⁴⁵³ PICCHIA, Menotti Del. “O Modernismo”, artigo especial para *A Gazeta*. São Paulo, 12 de outubro de 1954 *apud* BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma – Filosofia, gênero e época*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IEL/UNICAMP, 1987. Anexo II, p. 184.

⁴⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁶ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma – Filosofia, gênero e época*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IEL/UNICAMP, 1987, p. 50.

⁴⁵⁷ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

pôde florescer, estariam a “envenenar a água da gente”⁴⁵⁸ com músicas de péssima qualidade. Em “Chaminadismo”, Mário de Andrade sublinha, portanto, a correlação necessária entre a cultura brasileira e as características do meio e, nesse sentido, parece recusar a possibilidade de classificação das culturas, umas em relação às outras, como era prática corrente na mentalidade evolucionista em voga naquele momento. Em sua avaliação, Mário de Andrade parece se aproximar da perspectiva apoiada pelo culturalismo, corrente que defendia que cada cultura deveria ser entendida como resultado de seu desenvolvimento particular. Na crítica de Mário de Andrade, a importância do nosso meio e da “gente brasileira” se elevam na formação da cultura. Sobre bases parecidas, Spengler concebe que o surgimento de uma cultura acontece no momento em que “uma grande alma despertar do seu estado primitivo [...]; quando uma forma surgir em meio ao informe; quando algo limitado, transitório, originar-se no ilimitado, contínuo”,⁴⁵⁹ momento em que “floresce então no solo de uma paisagem perfeitamente restrita, ao qual se apegas, qual planta”.⁴⁶⁰

Em “Chaminadismo”, Mário de Andrade ressalta ainda o olhar para si mesmo que todo “agrupamento culto” deveria praticar, ainda que de maneira inconsciente, em benefício de seu país. A este respeito, nas formulações de Spengler, é possível flagrar nova aproximação quando o alemão admite que “O homem culto vive para dentro; o homem civilizado, para fora, no espaço, rodeado por corpos e fatos”.⁴⁶¹ A partir dessas concepções de cultura vinculadas às noções de raça, meio e tempo é que Mário de Andrade criticará a imitação da música estrangeira presente nos programas de sociedades e recitalistas nacionais, desenvolvendo o tema também no artigo “Cultura e Selvageria” publicado no mesmo ano de 1926, nas páginas do *São Paulo Jornal*. Nessa ocasião, Mário de Andrade alertará que

A cultura é mesmo quase o oposto da apropriação estrangeira. A cultura vem de dentro para fora, tem suas raízes nas próprias funções vitais do organismo. A apropriação das culturas estrangeiras vem de fora pra dentro e, pois nascida de outros centros e outras raças com outras precisões vitais, contraria e destrói as precisões duma entidade racial e as possibilidades artísticas dela.⁴⁶²

⁴⁵⁸ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁵⁹ SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una Morfologia de la Historia Universal*. v. 1. Trad. Manuel G. Morente. 6. ed. Madrid: Spasa-Calpe S. A., 1944, p. 169.

⁴⁶⁰ SPENGLER, Oswald. *Op. Cit.*, p. 169.

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 213.

⁴⁶² ANDRADE, Mário de. “Cultura e Selvageria”. In: *São Paulo Jornal*, 18 de fevereiro de 1926, Álbum r.3, Crônica: Recortes IV, São Paulo: IEB/USP.

Conforme se depreende, o combate à apropriação das culturas estrangeiras que contrariavam as demandas do ser brasileiro e, no entendimento de Mário de Andrade, destruíam as possibilidades artísticas que aqui poderiam germinar, será uma das principais bandeiras levantadas pelo crítico modernismo adentro. Além disso, conforme destaca Picoli, outros aspectos problematizados pelo movimento encontravam respaldo nas teorias de Spengler e Keyserling, dentre elas: a busca do caráter nacional e o retorno à terra e às manifestações originárias dela. Vale destacar, ainda, a presença desse “agrupamento culto” que Mário de Andrade coloca em evidência na crítica, considerado pelo crítico como responsável por buscar reerguer a cultura, tomando para si a construção da nação. Conforme observou Picoli, algo similar ao que realiza o grupo modernista na década de 1920, em certa medida articulado a um grupo da oligarquia cafeeicultora de São Paulo que pretendia esboçar um projeto de país: “oficializado politicamente no Partido Democrático e culturalmente no movimento modernista”,⁴⁶³ para o qual a valorização da tradição ligada à terra representava a possibilidade de constituição de uma nação.

É importante assinalar que na formulação de seus argumentos, ainda que Mário de Andrade se concentre nos aspectos a serem refratados na incultura musical de São Paulo, o crítico não deixa, em contrapartida, de iluminar medidas fundamentais para a reversão do panorama. Dessa forma, não somente esclarece os caracteres que julga imprescindíveis à formação da cultura musical paulistana, explicando claramente a teoria alemã, como também aponta caminhos e fornece subsídios para a evolução brasileira. Nesse sentido, o polímata destaca exemplos no meio literário e na esfera das artes plásticas,⁴⁶⁴ nos quais acredita que a subserviência pelo estrangeiro parecia estar em vias de extinção, a despeito do que se evidenciava no meio musical, no qual as atitudes de admiração pelo estrangeiro e pelo passado permaneciam ainda “assustadoras e depreciativas”.⁴⁶⁵ A fim de legitimar sua avaliação sobre essas manifestações culturais em ascensão, traz à baila a “frase de alcance extraordinário” que Paulo Prado teria lhe dirigido em certa ocasião: “Quando observo as obras de alguns artistas modernos brasileiros não vejo por onde considerar superiores a estes um Picasso ou Cocteau. Finalmente!”⁴⁶⁶ Voltando o olhar novamente para a situação musical de São Paulo, a atitude de inferioridade assumida pelo brasileiro perante à cultura estrangeira e o nosso passado histórico apresentam-se como problemas que, conforme

⁴⁶³ PICOLI, Fabíola. *Terra Roxa e Outras Terras: modernismo e paulistanidade*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1997, p. 80.

⁴⁶⁴ Vale recordar os exemplos de Gastão Worms e de Navarro da Costa destacados em *Terra Roxa*.

⁴⁶⁵ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁶⁶ Idem, *ibidem*.

assevera, influenciavam na elaboração dos programas dos concertos. A esse respeito, Mário de Andrade é veemente:

Basta consultar programas. Considerações de toda ordem impedem que sociedades e recitalistas componham programas cultos. Tal pianista que foi na Oropa se aperfeiçoar inclui no concerto um ou dois trechos do seu professor de piano ou da tropilha dele... por gratidão. Como se fosse possível a gratidão em manifestações de ordem crítica. Tal violinista tantana umas variações capadócios de Paganini pra mostrar habilidade. Como se em arte a técnica em si tivesse a mínima importância. Tal cantora se aplica em silabar um canto impossível duma francesinha qualquer porque agrada ao público. Como se não tivesse um bilhão de cantos populares bem harmonizados e peças de arte erudita que agradam. E tal sociedade executa uma musicalhada nhampam de tal russo porque a escola russa é muito importante e está na moda. Tudo medos, tudo superstições. Enquanto isso o estrambulengas do senhor Graça Aranha vive se preocupando em destruir os medos que criaram (segundo ele) Deus e o Romantismo – medos fecundos que provocam criações e lirismo novo... Tudo superstições, tudo incultura. Tudo vaidade, Salomão.⁴⁶⁷

Em *Terra Roxa*, o projeto modernista que Mário de Andrade empreende coloca em evidência problemas já debatidos em *Klaxon*, como a utilização exagerada de técnica nos concertos de música, que servia para exibir a habilidade, o desmedido técnico que alimentava, por exemplo, o virtuosismo de intérpretes como Guiomar Novaes; além das repetições constantes nos programas musicais apresentados que visavam somente a agradar ao público. Entretanto, em 1926, a visada do projeto se amplia e Mário de Andrade acrescenta a esse rol de desventuras o problema da escolha das peças para os concertos, pois o critério que se utilizava, em sua análise, era a demonstração de gratidão ao professor ou o fato de determinada peça se encontrar em voga na Europa. No desenvolvimento da crítica, a análise dos programas dos recitais leva o crítico a questionar, em sua estrutura, a ausência de obras escritas por autores brasileiros. Retomando o conceito de cultura declarado, adverte que essas peças deveriam ser escolhidas “inconscientemente”⁴⁶⁸ e “por egoísmo culto de agrupamento”.⁴⁶⁹ Nos casos em que se surpreende com alguns vestígios do interesse pela criação nacional, novo problema se observa: a falta de articulação entre as obras escolhidas para os programas, que pareciam ser elencadas somente para cumprir os protocolos do nacionalismo: “o recitalista patrioteiro separa o que é indígena, bota no programa uma parte nacional, só de nacionalinha, olé! Por arte? Não! Por

⁴⁶⁷ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁹ Idem, *ibidem*.

nacionalismo!”⁴⁷⁰ Adentrando por esse terreno árido, admite a possibilidade de haver contribuições vindas do nacionalismo, contudo questiona a ausência de intérpretes brasileiros que possuísem a coragem artística de aproximar “uma canção de Oswald de uma de Fauré”.⁴⁷¹ Artista francês que, na opinião de Mário de Andrade, em nada se revelava superior ao nosso músico.

Em contrapartida, o que se testemunhava nos concertos e recitais de São Paulo era uma “insulsaria de Tchaikowsky ou de Mascagni”, intérpretes considerados por Mário de Andrade como “autores de segundo-plano”.⁴⁷² É preciso destacar, todavia, que essa classificação atribuída pelo crítico, em *Terra Roxa*, procura fugir do sentido estritamente pejorativo estabelecido pelo senso comum. Rompendo com os preconceitos que impedem a honestidade da atividade crítica, afirma que “por interesse pelo meio e pelo presente”⁴⁷³ a execução de “autores de segundo-plano”⁴⁷⁴ também possuiria sua serventia. Como assinala Cecília de Lara, já no próprio vocabulário utilizado por Mário de Andrade em “Chaminadismo”, sente-se uma espécie de rancor diante de certos fatos. A estudiosa do modernismo sublinha ser digno de nota esse perfil negativo do estrangeiro imigrante que Mário de Andrade revela, pois sem dúvida muitos outros fatores da época devem ter influído para o juízo categórico do crítico em *Terra Roxa*. Preocupado com a valorização da cultura brasileira, considerava naquele momento agravante a influência do imigrante que ainda se mostrava extremamente apegado à pátria abandonada. Em virtude dessa valorização que o povo de cá insistia em continuar orquestrando, fruto da incultura do meio, Mário de Andrade em tom de blague aconselha que, em nossos programas, no lugar de Tchaikowsky, “que é russo internacional e bem morto”,⁴⁷⁵ prevaleçam artistas como Glauco Velasques “que é brasileiro internacional e tão morto que nem o outro”.⁴⁷⁶ A crítica permeada de ironia vai além e a tônica brasileirista do projeto modernista do autor nesse momento então se revela: Mário de Andrade passa a defender a importância de “brasileiros vivendo aqui e de muito maior interesse pra gente”,⁴⁷⁷ como: Lourenço Fernandes, Iberê da Cunha, Francisco Braga, Carlos Pagiucchi, Francisco Casabona. Artistas definidos por ele como “excelentes autores

⁴⁷⁰ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁷² Idem, *ibidem*.

⁴⁷³ Idem, *ibidem*.

⁴⁷⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷⁷ Idem, *ibidem*.

de segundo-plano”⁴⁷⁸ que poderiam, portanto, ocupar o imenso espaço dedicado a Mascagni.

Nesse sentido, a preocupação com a orientação do público salta ao primeiro plano e, caminhando para o desfecho do texto, Mário de Andrade avalia que nos programas apresentados em São Paulo o costume pernicioso de se incluir “uma ou outra obra deles”⁴⁷⁹ por amizade, piedade ou simplesmente por nacionalismo deveria ser abandonado. Alheias a essas motivações, as manifestações de arte que se realizassem pelos palcos da Pauliceia contribuiriam de pelo menos duas formas: a execução das obras desses artistas brasileiros serviria tanto para estimulá-los à criação de novas peças, levando-os ao progresso, como também contribuiria para que o “o coitado do ouvinte”⁴⁸⁰ de São Paulo deixasse de se tornar cada vez mais erudito e, por tabela, “logicamente pedante”.⁴⁸¹ No meio brasileiro, em vez de se continuar a prestigiar a “vulgaridade camuflada”⁴⁸² na obra de artistas de fora, “aonde se ajuntam todos os requififes característicos da ruindade musical de França”;⁴⁸³ de insistir em louvar a “cambada de chaminades do presente e do passado”⁴⁸⁴ que somente puderam “florir e produzir até coisas interessantes nas suas pátrias”,⁴⁸⁵ “porque nelas tinha cultura e conseqüentemente o fatal bonito e humano egoísmo nacional”;⁴⁸⁶ e em vez de continuar a difundir a enorme quantidade de música “muito pianística”,⁴⁸⁷ aspecto criticado com veemência pelo próprio Mário no artigo “Pianolatria” em *Klaxon*, o Brasil deveria voltar sua atenção musical para “a existência dum valoroso Luciano Gallet”⁴⁸⁸ e desenvolver o “interesse histórico assú”⁴⁸⁹ pela obra de Francisca Gonzaga. Categórico, em sua análise, Mário de Andrade resume a natureza desses problemas elencados, afirmando que seriam

Tudo estupidez de guarani apolainado, agravada pela boçalidade de estrangeiros mal transplantados que gemendo de gratidão idiota e saudade idolatra (*sic*) pela pátria em que não conseguiram ganhar pão, vem envenenar a água da gente com uns Denzas, uns Renée Batons, uns eteceteras de porcaria, inomináveis. A

⁴⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 1, 20 jan. de 1926, p. 5.

⁴⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁸¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁸² Idem, *ibidem*.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁹ Idem, *ibidem*.

incultura profunda e logicamente pedante é o caráter mais pomposo da musicalidade paulista. Por enquanto.⁴⁹⁰

Conforme se observa, a atmosfera que traz à vida a seção “Luzes & Refrações”, em *Klaxon*, não se dissipa com o fechar de suas portas. No quinzenário de 1926, Mário de Andrade continuará a iluminar as qualidades e a refratar os problemas que flagra a partir de seu crivo crítico, voltando-se para diferentes campos da expressão cultural brasileira e prezando sempre pelo equilíbrio em seus julgamentos. Talvez em função disso, na segunda crítica de música que estampa em *Terra Roxa*, intitulada “Germana Bittencourt”, seus argumentos incidirão sobretudo para o campo das luzes. Nesse breve artigo, novamente assinado com o pseudônimo “Pau D’Alho”, o crítico se depara com a realização plena do que tanto sentira falta anteriormente: a “escolha inteligente das peças”,⁴⁹¹ ocasião em que termina por considerar o programa planejado pela cantora por si só uma criação. Nesse sentido, elogia a figura de Germana Bittencourt justamente pela qualidade do programa de música brasileira que apresentaria, no qual seriam incluídas canções indígenas, canções populares e música erudita. Ao se deparar com esse equilíbrio, assinala a excelência da cantora e sua inteligência na escolha do repertório que revelava “caráter nítido”.⁴⁹²

Logo nas primeiras linhas do artigo, o olhar agudo do crítico se volta também sobre o público, momento em que destaca, num paralelo, o “relevo extraordinário”⁴⁹³ que a figura de Germana Bittencourt alcançava diante do meio “bambo e indeciso que nem o da gente”.⁴⁹⁴ Em sua visada, dos epítetos a que lança mão para enaltecer a artista, ressurgem o perfil que Mário de Andrade havia atribuído a Antonieta Rudge Miller, na *Revista Klaxon*. Assim como fizera na crítica escrita em 1922 – na qual procurava destacar a força de expressão de Rudge Miller, censurando o que julgava ser excesso de romantismo de Guiomar Novaes – agora, em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade procura grifar em Germana Bittencourt a representação de uma “personalidade nítida”,⁴⁹⁵ de cuja figura avultam: “caráter”, “traços rijos”, “transparência” e “firmeza”.⁴⁹⁶ Em suas palavras, “cada gesto dela ensina que o caminho mais curto entre dois pontos é a linha reta. Nariz

⁴⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁹¹ ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 2, 3 de fev. de 1926, p. 3.

⁴⁹² Idem, *ibidem*.

⁴⁹³ Idem, *ibidem*.

⁴⁹⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁹⁶ Idem, *ibidem*.

também reto. Olhar de pássaro de voo alto. Quando fala afirma não pergunta”.⁴⁹⁷ Nessa análise positiva da cantora – que assim como a de Rudge Miller ressalta os ideais de pesquisa e comprometimento estimados pelos modernistas, sem deixar de declarar o apreço por artistas preocupados com a realidade brasileira – outro aspecto importante para o projeto modernista do polígrafo parece despontar: a necessidade de que a música seja coerente com a cultura que traduz, sensibilizando-se com o contexto dos debates das questões nacionais. Ao considerar o fato de Germana Bittencourt ter chegado a São Paulo com “programa preparadinho”,⁴⁹⁸ revela que diante das “pulsões do ambiente” a cantora mudou de rumo e ousou, buscando fazer um “concerto brasileiro com caráter”,⁴⁹⁹ negando-se a continuar a cantar “Fauré, Borodine e não-sei-quem-mais”.⁵⁰⁰ O elogiado programa musical concebido por Germana Bittencourt, vale sublinhar, organizava-se da seguinte maneira:

Programa

I Parte

Nozani ná orekuá – Índios parecis.
Morena, morena.
Mimosa Flor
Iaiá, você quer morrer – Canções populares. Século XIX.
O Bilontra – Canção negra.
Tempo da Abolição.

II Parte

Canção nacional de música erudita.
(Nepomuceno. Osvaldo, Lourenço Fernandes. F. Otero, Villa-Lobos).

III Parte

Canções nacionais populares. Séc. XX.
(De autores conhecidos ou não).⁵⁰¹

Nas páginas de *Terra Roxa*, a divulgação do programa planejado pela cantora – de cuja estrutura é possível captar certa preocupação da intérprete com o equilíbrio entre o repertório erudito e o popular – possibilita a Mário de Andrade exemplificar o que entende,

⁴⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁹⁸ ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2. Quarta-feira, 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

⁴⁹⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁰ Idem, *ibidem*.

⁵⁰¹ BITTENCOURT, Germana. “Programa”. In: ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2. Quarta-feira, 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

em 1926, como um programa inteligente: “dessas invenções raras que um molengo não cria”.⁵⁰² Dividido em três momentos, o recital procura assimilar tanto canções indígenas, quanto composições voltadas para a questão histórica brasileira (abolição da escravidão). Além disso, reserva ainda o momento final para execução de canções nacionais de cunho popular, “de autores conhecidos ou não”.⁵⁰³ Não é por menos que Mário de Andrade tecerá fartos elogios ao programa criado por Germana Bittencourt. Sua formulação acolhe muitos dos aspectos que figuram como essenciais para o projeto modernista que o crítico articula em *Terra Roxa* e que se desenvolverá, logo mais, nas páginas da *Revista de Antropofagia*. Além disso, o evento conduzido por Germana trará à baila uma questão que, conforme mencionamos, merecerá diversos comentários no jornal: a procura da arte que pudesse representar com firmeza a cultura brasileira no exterior. No desenvolvimento do artigo, Mário de Andrade avalia programas, critica intérpretes e não se esquece de censurar o público brasileiro fixado na Europa que, ao influenciar a escolha pomposa de peças nacionais para serem tocadas por lá, contribuía para a consolidação de uma imagem distorcida da arte nacional. A esses, o crítico define como: “brasileirada gênero café de la paix que vive em Paris, gente berola, duma estupidez bengaló, ignorantíssima, e que dormiu de caceteação de missa de sétimo dia”.⁵⁰⁴ Mário de Andrade não exime dessa responsabilidade os intérpretes que faziam recitais nessas condições e depois anunciavam pela imprensa o “êxito” no exterior.

Na personalidade de Germana Bittencourt, Mário de Andrade elogia o temperamento da intérprete e a voz bonita, características inatas, é fato, mas destaca, sobretudo, o fato de a cantora possuir imaginação, comover-se, “inventar e tentar a própria invenção”.⁵⁰⁵ Afastando-se do perfil medíocre que apontava no músico paulistano daquele momento, Germana Bittencourt procurava assimilar em seu artefazer a ousadia e a coragem artísticas que Mário de Andrade incitava nos novos. Nos termos do crítico, enquanto “qualquer Mariinha de Lourdes [que] não vê que rebaixava-se cantando uma joça de índios!”,⁵⁰⁶ a cantora Germana Bittencourt “sabe que se exaltará.”⁵⁰⁷ Na síntese cíclica organizada por Germana Bittencourt e reproduzida para deleite dos leitores do jornal, enxerga um alcance

⁵⁰² ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2. Quarta-feira, 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

⁵⁰³ ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 2. Quarta-feira, 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

⁵⁰⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁷ Idem, *ibidem*.

excepcional: “Profundo mesmo. É uma criação só por si só.”⁵⁰⁸ No desfecho, frisando que a cantora se desviava dos mimetismos e interpretava de verdade, desafia o leitor de *Terra Roxa* a comparecer ao próximo recital.

Ampliando a leitura do texto encerrado no periódico de 1926, observa-se que em mais de um momento Mário de Andrade tocará no assunto Germana Bittencourt. Em crônica escrita em 1931, reunida na obra *Música, Doce Música*, o escritor apontará novas luzes sobre o recital registrado em *Terra Roxa*. Recompondo suas impressões do primeiro passeio com a cantora, relembra a inquietação que consumia Germana Bittencourt nas vésperas da apresentação anunciada no jornal modernista. Nessa crônica, sublinha que a enorme preocupação da cantora se dava principalmente em função “da tradição falsa de rispidez da cidade”,⁵⁰⁹ agravada pelo fato de que ela “não tinha ambiente aqui”.⁵¹⁰ Ressalta que o clima modernista pulverizado na atmosfera de São Paulo fizera avultar nela a consciência do preparo técnico, levando-a a escolher pelo caminho “mais aventureiro: confeccionar um programa que tivesse grande interesse nacional”.⁵¹¹ Compartilhando dessas preocupações, Mário de Andrade confessa seu receio com a recepção do público para com o programa “realmente novo” que Germana Bittencourt iria apresentar em 1926, contendo: “habaneras abasileiradas do Império, peças afro-brasileiras dadas em toda a sua crueza folclórica, e, creio, que pela primeira vez no Brasil, cantos indígenas talqual registrados”.⁵¹² Diante da boa recepção e dos aplausos que não previa, justifica que Germana Bittencourt “cantava mesmo bem, com espírito, com timbre cheio nos graves”⁵¹³ e informa que dessa ocasião que *Terra Roxa e Outras Terras* registrara, nasceria na carreira de Germana Bittencourt uma “espécie de destino”: ser “cantora de obras folclóricas”.⁵¹⁴ A afinidade entre a arte realizada pela cantora e as ideias defendidas por Mário de Andrade continuaria a se firmar. O interessante é que justamente por causa das pesquisas etnográficas de Mário de Andrade a amizade com “Germaninha” se romperia. Ao se casar com o poeta argentino Pedro Juan Vignale, Germana Bittencourt tentaria divulgar na Argentina algumas das canções folclóricas colhidas por Mário de Andrade, em suas pesquisas pelo Norte e Nordeste, sem comunicar previamente o pesquisador. Na

⁵⁰⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁹ ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 188-190.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 188.

⁵¹¹ Idem, *ibidem*, p. 189.

⁵¹² Idem, *ibidem*, p. 189.

⁵¹³ Idem, *ibidem*, p. 189.

⁵¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 189.

crônica de 1931 em que recorda o recital elogiado em *Terra Roxa*, essa desavença se insinua sutilmente: “Me envie as peças do Bumba meu boi pra eu cantar aqui. Não envio”.⁵¹⁵ Talvez em função do rompimento, “As bodas montevidéas”, poema publicado em *Remate de Males* que, em sua primeira versão trazia a dedicatória à cantora Germana Bittencourt, teria o nome da cantora retirado, na edição do livro de 1930.

As discussões travadas por Mário de Andrade em torno da necessidade de adequação dos interesses artísticos em benefício da cultura aqui produzida, retirando do topo de nossas preferências as manifestações nascidas na cultura europeia, se estendem, em *Terra Roxa*, à esfera teatral. O diálogo que se estabelece entre ideias lançadas pelo polímata em esferas artísticas diferentes, conforme se observa no cotejo e análise de suas críticas no jornal, nas quais se opera um resgate e desenvolvimento de princípios discutidos nas colunas de *Klaxon*, parecem reforçar o aspecto coletivo que reveste o projeto modernista em construção. No jornal de 1926, todavia, a postura crítica assumida pelo intelectual revela uma perspectiva deferente da que assumira em 1922: conforme pudemos verificar em sua investida sobre a pintura nacional – instante em que divide o espaço da coluna com o escritor Teobaldo Fagundes – nas críticas direcionadas ao teatro nacional da época esse princípio de coletividade intelectual parece retirar de cena a primazia do trabalho individual, pois Mário de Andrade se envereda na nova seara acompanhado por um dos diretores de *Terra Roxa*: Antônio de Alcântara Machado. Iluminando o conceito forjado por Jean-François Sirinelli, para quem a revista representa um dos princípios elementares da sociabilidade entre intelectuais de uma época, microcosmo capaz de registrar as relações estabelecidas entre as ideias de um momento histórico, o diagnóstico que o olhar de Mário de Andrade oferecerá na seção “Teatro”, em única ocasião, resgatará e desenvolverá as avaliações que Alcântara Machado fornecerá com maior assiduidade nos sete números de *Terra Roxa*.

No entanto, antes de nos enveredarmos também por esse caminho, é preciso sublinhar que assim como a pintura representou temática praticamente apagada nas páginas da *Revista Klaxon*, iluminando-se com intensidade no horizonte de Mário de Andrade no jornal de 1926, as discussões sobre a dramaturgia brasileira também sinalizam um novo interesse no repertório crítico do polímata. Em torno dessa questão, outros estudiosos do

⁵¹⁵ Idem, *ibidem*, p.190.

modernismo, como Cecília de Lara⁵¹⁶ e Ivan Marques⁵¹⁷, já haviam se atentado. Em suas investidas sobre o periodismo dessa fase, esses autores grifaram também o fato de a discussão em torno do teatro nacional se revelar escassa ou inexistente nas páginas dos primeiros órgãos. Conforme se verificou em nossa investida sobre *Klaxon*, a menção ao teatro desponta nas crônicas escritas por Mário de Andrade em torno das películas de Charles Chaplin, todavia como espécie de artifício do qual o crítico se vale para enaltecer a linguagem inaugurada pelo cinema. Nessa ocasião, defendendo a expressão cinematográfica como uma das fontes de inspiração para a renovação da arte brasileira e apontando na obra de Oswald de Andrade sua perfeita concretização, Mário de Andrade caracteriza rapidamente o teatro como uma das manifestações artísticas marcadas pela imobilidade da palavra: elemento que o cinema dispensava e, em virtude disso, conseguia se aproximar da ideia de síntese defendida pelo modernista. Como justificativa para esse silêncio, é provável que consciente, uma vez que a referência à dramaturgia não deixou de ser realizada, a declaração de Mário de Andrade nas páginas de *Terra Roxa* que adiante será corroborada por Alcântara Machado talvez possa contribuir: “Os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista”.⁵¹⁸ Essa constatação do criador de *Macunaíma*, em fevereiro de 1926, na qual se evidencia a precariedade das apresentações teatrais em voga na cena cultural da época, evidentemente não é capaz de explicar por si só a ausência do assunto no rol de interesses do periódico lançado no encalço da Semana de Arte Moderna. No entanto, agregando à lista de possíveis motivações, cabe destacar o predomínio de espetáculos líricos importados pelas companhias europeias que desembarcavam na cena cultura de São Paulo, anualmente, como fazem questão de frisar prontamente os articulistas de *Terra Roxa e Outras Terras*.

Conforme avalia Maria Augusta Fonseca, embora a literatura brasileira receba novo estímulo com a chegada da geração dos romancistas de 1930 e as artes plásticas inaugurem, nessa época, perspectivas mais maduras na esfera da arte moderna no país, o que se nota nos anos que sucedem a década de 1920 é que o teatro nacional ainda continuará “muito amador, acompanhado da produção dramática incipiente”.⁵¹⁹ É o próprio

⁵¹⁶ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

⁵¹⁷ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

⁵¹⁸ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao *Far West* – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵¹⁹ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 252.

Oswald de Andrade quem declarará, no futuro, que o teatro nacional naquele tempo não era sequer capaz de cumprir sua missão principal, porque estava mais próximo da literatura do que dos palcos. Na visão do autor de *O rei da vela*, uma das causas desse problema era o fato de não termos incorporado raízes de uma civilização em nossa literatura, o que nos tornava incapazes de gerar a representação ficcional de nossa história. Seguindo na vereda aberta por Maria Augusta Fonseca, vale recordar o pequeno trecho que o criador de *O rei da vela* suprimiu da abertura dessa peça. Nesse fragmento, cujas provas tipográficas foram recuperadas e publicadas pela autora na *Biografia* de Oswald de Andrade, o diagnóstico do também polímata se ilumina:

O Teatro Brasileiro ensaia-se mais na literatura que na cena. Quarenta milhões de nacionais ainda não produziram um ator. Somos quarenta milhões de atores. O brasileiro representa uma civilização que não tem. Por isso talvez nosso drama não possua ainda uma expressão de palco.

Ao primeiro que sair da vida para a cena, dedico esta peça.⁵²⁰

Diante desse contexto, reacendendo a tônica dos ataques proferidos por Mário de Andrade à imitação estrangeira flagrante na esfera musical, os primeiros passos sobre o terreno do teatro registrados no quinzenário de 1926 também se revestem de impetuosidade. Sob o sugestivo título de “Indesejáveis”, Antônio de Alcântara Machado é quem abre as portas dessa discussão, proferindo ataque feroz à “companhia lírica do empresário Walter Mocchi”⁵²¹ e definindo-a como “conjunto francês de quinta ordem”⁵²² que estaria a incentivar e a perpetuar no país o “teatro nacional que não o é”.⁵²³ Adiante, Mário de Andrade também se levantará, nos limites do “jornaleco das correntes modernistas”, contra a figura do empresário francês. Nesse artigo de estreia, tratando de nomear as figuras que considera indesejáveis, numa intenção clara de abrir os olhos do público, Alcântara Machado critica não somente as companhias aportadas da França e da Itália, mas também o teatro brasileiro de imitação que bailava solto pelos palcos dos teatros paulistanos: “Quando me falam neles, pelo logo em madeira”,⁵²⁴ gesto no mínimo irreverente que, conforme as entrelinhas do artigo revelarão, deveria acontecer com

⁵²⁰ ANDRADE, Oswald de. “Provas tipográficas da peça *O rei da vela*”. Documento arquivado no Fundo Oswald de Andrade, CEDAE, Unicamp *apud* FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 256.

⁵²¹ MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵²² Idem, *ibidem*.

⁵²³ Idem, *ibidem*.

⁵²⁴ Idem, *ibidem*.

regularidade, uma vez que “desde muitos anos”⁵²⁵ o empresário Walter Mocchi estaria a tocar no cenário nacional o “realejo italiano para desgraça dos ouvidos indígenas”.⁵²⁶ Fornecendo dados que contribuem para a composição de um retrato mais nítido daquele momento, por meio do relato de Alcântara Machado é possível descobrir que o teatro ao qual o crítico se refere nesse instante trata-se na verdade da ópera de procedência estrangeira que, nesses primeiros anos da luta modernista, costumava desembarcar em São Paulo pelos meses de outubro e novembro: período em que o empresário instalava “seu aparelho no palco do Municipal” e daí “vira[va] a manivela vinte dias sem parar”.⁵²⁷ Essa descrição irônica ressalta a falta de inovação que se presenciava durante toda as apresentações da temporada. Repetição enfadonha que avulta também na análise do repertório apresentado. Nele, Alcântara Machado sublinha a presença de poucas peças de Wagner que surgiam “de vez em quando”⁵²⁸ e “para tapear”,⁵²⁹ mas que sucumbiam diante da presença “horrível” do “trio truculento”: Verdi, Mascagani e Puccini.⁵³⁰

Flagrando a dinâmica dos elencos vindos da Europa para as temporadas na América Latina que, primeiramente, desembarcavam em Buenos Aires já defasados em sua composição; na sequência aportavam no Rio de Janeiro desfalcados em mais de um terço, para finalmente chegarem a São Paulo contando apenas com alguns elementos – os coristas e os comprimários – Alcântara Machado dispara: “só dizimados a tiro”.⁵³¹ Essas incursões líricas frequentes, “indesejáveis” no parecer do crítico que se especializaria nos próximos anos na crítica de teatro, apresentadas a toque de caixa nos palcos nacionais, revelam o descrédito ou a visão subestimada a que o público brasileiro era submetido. Conforme acrescenta, muitas vezes essas companhias vinham da Europa desprovidas de cenários, que tomavam de empréstimo de artistas de São Paulo. Dessa forma, tingindo suas palavras de revolta, Alcântara Machado julga tratar-se de evidente exploração na qual os prejuízos se davam para ambos os lados: do ponto de vista do público brasileiro, perdia-se “dinheiro, tempo e paciência”;⁵³² na perspectiva do teatro francês, diminuía-se na consideração e no conceito da crítica. A conjuntura exposta leva o crítico, portanto, a assumir postura semelhante a que Mário de Andrade adotara em relação ao panorama musical e às artes

⁵²⁵ MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵²⁶ Idem, *ibidem*.

⁵²⁷ Idem, *ibidem*.

⁵²⁸ Idem, *ibidem*.

⁵²⁹ Idem, *ibidem*.

⁵³⁰ Idem, *ibidem*.

⁵³¹ Idem, *ibidem*.

⁵³² Idem, *ibidem*.

plásticas: se engajar na tarefa de orientação dos destinos do teatro em nossas terras, ocasião em que passa a sugerir ao público brasileiro que deixasse de comparecer aos espetáculos. Na opinião de Alcântara Machado, isso acarretaria tanto em prejuízo aos cofres do empresário francês, quanto em libertação – dos “canastrões da língua, que diziam que é a dos brasileiros, mas os brasileiros não entendem”⁵³³ – para o teatro nacional.

Conforme registra o sétimo e derradeiro número de *Terra Roxa e Outras Terras*, a atitude de absoluta indiferença que Alcântara Machado aconselha ao público brasileiro no surgimento do jornal – e que Mário de Andrade reforçará logo em seguida – surtirá efeito, pelo menos em relação à quantidade de temporadas importadas e acolhidas por São Paulo. Demonstrando satisfação com a falta de apoio do público para com as “antiguidades insuportáveis”⁵³⁴ e as “baboseiras integrais”⁵³⁵ improvisadas nos espetáculos de Walter Mocchi, Antônio de Alcântara Machado ilumina novos problemas ligados ao teatro da época: elencos compostos de atores principiantes ou de artistas em decadência na Europa; os já criticados repertórios infrutíferos cujas peças eram “sempre as mesmas. Mesmíssimas”;⁵³⁶ nos quais costumava constar “uma coisa nacional qualquer”⁵³⁷ imposta pelo governo ou escolhida meramente com a intenção de agradar os “ouvidos patriotas”;⁵³⁸ e finalmente o fato de os preços serem mais elevados para a plateia do Municipal: “S. Paulo recebe a escória. E paga mais caro! Só dando tiro.”⁵³⁹ Reunião de fatores que levam Alcântara Machado, no número de encerramento do jornal, a reafirmar o caminho indicado no nascimento de *Terra Roxa*: “é preciso combater as estopadas líricas de Walter Mocchi com a mesma energia com que se combatem a febre tifoide e outras calamidades que assolam periodicamente S. Paulo. Tal qual.”⁵⁴⁰

Engajando-se na defesa do “brasileirismo”, Alcântara Machado ironiza o “absurdo delicioso”⁵⁴¹ provocado pelas peças escritas por dramaturgos nacionais que, na tentativa de retratar costumes brasileiros, não somente revelavam essência e trejeitos de parisienses como também se tornavam irreconhecíveis em nosso contexto. Nesse sentido, grifa um problema de coerência de identidade semelhante ao que Mário de Andrade havia apontado

⁵³³ MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵³⁴ Idem, ibidem.

⁵³⁵ Idem, ibidem.

⁵³⁶ Idem, ibidem.

⁵³⁷ Idem, ibidem.

⁵³⁸ Idem, ibidem.

⁵³⁹ Idem, ibidem.

⁵⁴⁰ Idem, ibidem.

⁵⁴¹ Idem, ibidem.

em *Klaxon*, ao verificar a imitação de trejeitos e costumes norte-americanos nas primeiras incursões do cinema nacional. Mirando as produções teatrais de 1926, Machado investe contra a pobreza imaginativa na criação dos tipos brasileiros que consistiam quase sempre nos mesmos caracteres: “Sempre a criada, pernóstica e mulata, que diz coisas em francês do Bangú. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português”.⁵⁴² Aspecto criticado com frequência nas análises do teatro nacional em *Terra Roxa*, a pobreza dos tipos apresentados que, “como muita história nossa, não é nacional”,⁵⁴³ levam Alcântara Machado a apontar caminhos que serão desenvolvidos posteriormente pelo romance da década de 1930. Nos termos do crítico, a cena nacional “ainda não conhece o cangaceiro, o emigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece o brasileiro. É pena”.⁵⁴⁴ Envolto nessa denúncia de incoerência representativa e temática, em relação à cultura brasileira que seria nutrida pela repetição de assuntos que chegavam principalmente de Paris, o crítico censura a perpetuação das imagens estereotipadas: “Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo”.⁵⁴⁵ É válido destacar que, conforme Mário de Andrade apontou em *Klaxon*, esse equívoco na construção dos tipos nacionais não se limitava à esfera do teatro, uma vez que em 1922 se estendia até às primeiras tentativas de nossa indústria cinematográfica.

Ao propor refrações no horizonte do teatro, o crítico não deixa, todavia, de iluminar medidas que contribuam para a reversão do diagnóstico desanimador. Movimento crítico em *Terra Roxa* que não deixa de lembrar também a atuação de Mário de Andrade na esfera da música e das artes plásticas. Nesse sentido, Alcântara Machado sugere como inspiração títulos que fogem a essa realidade: *Juriti*, de Viriato Correa e *Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga. Entretanto, esclarece que dentre as incontáveis companhias nacionais a que o público paulistano tem visto surgir, “a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebíades!”.⁵⁴⁶ Na figura do palhaço Piolin,⁵⁴⁷ personagem do artista circense

⁵⁴² MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵⁴³ Idem, ibidem.

⁵⁴⁴ Idem, ibidem.

⁵⁴⁵ Idem, ibidem.

⁵⁴⁶ MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵⁴⁷ A grafia “Piolin” muitas vezes é utilizada pelos intelectuais que escreveram sobre o artista, porque consiste em um aportuguesamento do termo “Piolin”, originário do espanhol. Em sua pesquisa de pós-doutoramento, Walter de Sousa Junior destaca que apesar de poucos pesquisadores considerarem esse fato, o apelido e nome artístico “Piolin” foi incorporado ao nome de batismo – Aberlado Pinto – em 1929, conforme

Abelardo Pinto Piolin, Alcântara Machado destaca a presença do caráter “brasileiro” e aponta nas apresentações realizadas sob as lonas dos barracões montados no Largo do Paissandu a atmosfera ideal para a dramaturgia nacional: as pantomimas “deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali”.⁵⁴⁸ Na opinião de Alcântara Machado, as outras companhias ainda que contassem frequentemente com a presença de figuras celebradas pela imprensa nacional: “caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas”.⁵⁴⁹ Em contrapartida, Piolin e sua “trupe”, que nos termos irônicos de Alcântara Machado não chegavam sequer a formar uma companhia, com suas apresentações irreverentes divertiam e revelavam aspectos de nossa cultura, improvisando “brasileiramente tudo”.⁵⁵⁰ Em *Terra Roxa e Outras Terras*, os palhaços Piolin, Alcebíades e Chicharrão serão considerados por Mário de Andrade e por Alcântara Machado os únicos elementos nacionais atuais com que contavam o nosso teatro de prosa e, por isso, deveriam “servir de exemplo. Como autores e atores. Para os colegas que os desprezam ou ignoram”.⁵⁵¹

As ideias lançadas no desfecho de “Indesejáveis”, artigo assinado pelo diretor do quinzenário em seu número de estreia, germinarão logo na sequência na colaboração que Mário de Andrade estampará no terceiro número de *Terra Roxa*. É evidente que procurar datar o momento exato em que o criador de *Macunaíma* escreveu o artigo “Do Brasil ao Far West – Piolin” – se antes ou depois de Alcântara tê-lo feito – consistiria em atitude equivocada, principalmente porque se afastaria dos princípios de coletividade que norteiam a construção do projeto modernista de Mário de Andrade nas revistas. Além disso, ao polímata, conforme se verifica, intenções de originalidade nunca lhe nortearam a ação, a despeito da utilidade ou serventia que era a motivação principal de seu fazer. Dessa forma, sua confissão no terceiro número do jornal, de que “só agora falo nele”,⁵⁵² referindo-se à demora em analisar a arte do palhaço, e a presença de ressonâncias das ideias do criador de *Pathé-Baby* servem ao menos como indícios de que o projeto modernista que Mário de Andrade articula em 1926 não se processa individualmente. Dando “nome aos bois”, à maneira com que Piolin improvisava suas apresentações, característica aplaudida por

indica a Carteira de Identidade que se encontra no acervo do Centro de Memória do Circo, em São Paulo. (SOUSA JUNIOR, Walter de. *Piolin: o corpo e a alma do circo*. São Paulo: ECA/USP, 2015. 194p.)

⁵⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁵⁰ MACHADO, Alcântara. “Indesejáveis”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de jan. 1926, p. 5.

⁵⁵¹ Idem, *ibidem*.

⁵⁵² ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

Alcântara Machado, Mário de Andrade chamará de criação desprovida de tradições importadas. Assim como o diretor do jornal, o circo será valorizado também por Mário, que o elegerá como a única opção válida na dramaturgia daquele momento, porque desprovida da intenção de imitar, dava lugar ao ato de criação e chegava à originalidade trazendo para o centro dos holofotes temáticas colhidas no repertório brasileiro.

Nesse sentido, Mário de Andrade se surpreende diante dos resultados que o circo de Piolin alcança, desprendendo-se do perigo das “segundas” intenções: princípio que criticara em *Klaxon* tanto nas apresentações virtuosas da pianista Guiomar Novaes, quanto nos poetas de 1922 que se punham em busca de reconhecimento, acarretando em prejuízos significativos para a arte. O circo, compreendido como manifestação de fundo popular e natureza espontânea que se desprende das buscas perniciosas pela originalidade, entusiasmo não somente o criador de *Macunaíma* como também aos demais modernistas reunidos em *Terra Roxa e Outras Terras*. Entretanto, para melhor compreender essa busca pelo “brasileirismo” que o projeto modernista polígrafo e coletivo de Mário de Andrade empreende no jornal, é importante destacar, como o fez Cecília de Lara, que a despeito do significado que Piolin e seus espetáculos adquirem para os articulistas de *Terra Roxa*, uma constante da arte de vanguarda europeia retomada pela corrente dadaísta era justamente o humor, a sátira, que encontrava na figura do *clown* um de seus símbolos mais representativos. Dessa forma, esse interesse pelo circo, pelo espetáculo e pela figura do palhaço que se plasman na figura de Piolin – interesses declarados por Alcântara Machado e Mário de Andrade, principalmente em função da precariedade do panorama teatral que os críticos expõem – apesar de fortalecerem a visada “brasileirista” do movimento, em 1926, não se desvinculam completamente do modernismo universal. Além disso, como destaca Maria Augusta Fonseca, na década de 1920, momento de “fértil explosão nas artes”,⁵⁵³ o circo provoca sensações entre os intelectuais em várias partes do mundo. Conforme a Fonseca assinala, se em Paris e em outras capitais europeias os Irmãos Fratellini deliciavam as plateias, das quais também faziam parte os modernistas brasileiros, na cidade de São Paulo os olhos se voltam atentos para Piolin. O palhaço, inclusive, acaba se tornando amigo de Oswald de Andrade e dos modernistas e será um dos ilustres convidados do criador de *O rei da vela* para os passeios na Fazenda Santa Teresa do Alto,

⁵⁵³ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 202.

para onde viajará na companhia de Tarsila do Amaral e Mário de Andrade em 1927, ano que sucede o fim de *Terra Roxa e Outras Terras*.⁵⁵⁴

Nesse instante do projeto modernista articulado por Mário de Andrade, pinçado a partir de sua participação nos periódicos, a procura pela atualização das expressões da arte brasileira no compasso e no ritmo universal, observado em *Klaxon*, cede lugar para a busca da adequação do modernismo – já em processo de difusão – aos elementos da realidade brasileira. Nesse sentido, o palhaço Piolin desponta no horizonte das críticas de *Terra Roxa* como o exemplo perseguido por Mário de Andrade de uma arte popular – mais ingênua/primitiva ou menos intencional – que, distanciando-se da erudição e da retórica, poderia se aproximar das raízes e dos caracteres de nossa cultura. Da mesma forma com que enxergara nos filmes protagonizados por Charles Chaplin a figura do “mestre da sétima arte”, de onde a literatura brasileira deveria aprender as lições, a imagem do palhaço Piolin se eleva nas páginas do jornal acompanhada pela expressão sugestiva “mestre do Cômico”:⁵⁵⁵ elogio declarado por Mário de Andrade que, ironicamente, repudiava o título quando lhe acrescentavam ao próprio nome.

Na análise que empreende tendo como base o artefazer de Abelardo Pinto Piolin, princípios essenciais ao projeto modernista de Mário de Andrade se iluminam. Analisados a partir de visão conjunta, esses princípios alcançam proporções maiores que as da dramaturgia, porque representam ideais que Mário de Andrade defende coletivamente para outras esferas da criação. Para o crítico, Piolin e seus companheiros criavam “sem leis nem tradições importadas”,⁵⁵⁶ sendo “movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade”.⁵⁵⁷ Imposições que, despreziosamente – porque em sua concepção “a

⁵⁵⁴ Procurando iluminar novas questões sobre o teatro de Oswald de Andrade em elaboração na década de 1930 e voltando-se especialmente para arquitetura da peça *O rei da vela*, publicada em 1937, porém concluída desde 1933, Maria Augusta Fonseca sublinha, em *Oswald de Andrade: Biografia*, o depoimento cedido por Piolin, “genial artista circense”, em 1972. Nas memórias do palhaço, Oswald de Andrade teria lhe convidado para encenar a peça que “esquadrinhava as mazelas da sociedade capitalista na sua forma mais cruel, o enriquecimento ilícito, o benefício tirado da desgraça alheia” quando ela ainda estava em fase de redação, oportunidade em que chega a mostrar trechos em progresso. No entanto, devido à “ousadia da linguagem verbal, da comunicação visual e do conteúdo subversivo” da peça teatral de Oswald de Andrade e à censura imposta pelo Estado Novo, a encenação a ser levada a cabo por Piolin acabou se tornado inviável. (FONSECA, Maria Augusta. “No país do Rei da Vela”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 252).

⁵⁵⁵ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁵⁷ Idem, *ibidem*.

criação verdadeira não é intencional”⁵⁵⁸ – levavam os espetáculos do Circo Alcebíades à originalidade verdadeira e à criação exata. Ainda que não confesse, Mário de Andrade encontra na arte de Piolin a materialização do primitivismo que naquele momento ocupava o cerne da discussão modernista. Essa maneira de se compreender a arte, na qual se considera principalmente para a criação de uma obra as demandas internas do meio, entendendo-as também como frutos de um determinado momento, conforme já se destacou na incursão sobre o cenário musical – na ocasião em que censurou a “cambada de chaminades”⁵⁵⁹ que proliferava no meio paulistano e minava o crescimento da expressão musical própria – é princípio que parece elevar ainda mais o valor do trabalho de Piolin, assim como o da cantora Germana Bittencourt. Da leitura articulada dessas críticas de Mário de Andrade, se depreende que o que difere as duas personalidades, todavia, são os impulsos que regem seus atos de criação: no palhaço, essa adequação à realidade brasileira processar-se-ia de forma “inconsciente”, resultado da própria personalidade do artista e da dinâmica criada pelo circo, cujo desejo maior seria arrancar o riso da plateia, ou seja, agradar. Enquanto “Germaninha”, no dizer de Mário de Andrade, sensibilizando-se com as discussões da época e nutrindo particular interesse pela pesquisa da cultura popular compartilhada pelo crítico, afinaria seu recital às “pulsações do meio”⁵⁶⁰ intencionalmente.

Como num espelho, esses artistas iluminados e os problemas ligados ao primitivismo que se plasmam em seu modo de agir – a criação enraizada na cultura nacional, recusando a ligação com leis e tradições avulsas; a procura do material artístico na vida que se desenrola e o respeito pela própria personalidade do artista que cria – refletem o perfil do projeto modernista que Mário de Andrade concebe coletivamente em 1926. Se nas críticas da *Revista Klaxon*, em 1922, as contribuições das vanguardas que eclodiam na Europa pareciam incitar no projeto modernista o anseio pela atualização das linguagens artísticas nacionais e dos padrões culturais, a libertação das formas literárias das algemas da erudição pedante, conformando as maneiras de expressão da literatura, do cinema e da música brasileira ao presente; em *Terra Roxa e Outras Terras*, mergulhado no caldo primitivista engrossado por Oswald de Andrade, os princípios norteadores desse projeto estendem seus tentáculos na direção do elemento nacional, ao que Mário de Andrade e o grupo em torno do quinzenário chamam de “brasileirismo”, na procura de uma cultura

⁵⁵⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁵⁹ ANDRADE, Mário de. “Chaminadismo”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1. 20 de janeiro de 1926, p. 5.

⁵⁶⁰ ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 2. Quarta-feira, 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

mais próxima do povo brasileiro, acrescentando ao rol de interesses o circo. Cultura que não estaria livre das contribuições importadas, mas que ao absorvê-las não perderia sua identidade, permanecendo ainda como “gostosura da terra”.⁵⁶¹

Nesse momento, as pantomimas de Piolin afinam-se às propostas do projeto modernista do qual Mário de Andrade e os modernistas em torno de *Terra Roxa e Outras Terras* se reúnem. Nos espetáculos em cartaz aludidos pelo jornal – *Dioguinho; Tenente Galinha; Piolin, Sócio do Diabo; Do Brasil ao Far West* – Mário de Andrade se esforça em justificar até mesmo as maiores extravagâncias flagradas em sua concepção, frutos do trabalho com a simbologia que o circo não elimina, mas que o crítico concebe como “caráter absolutamente dispensável de qualquer ficção”.⁵⁶² No entanto, voltando-se para os meandros da criação, defende que os exageros típicos do circo nasciam em virtude das necessidades que o gênero demandava, no qual habita a “precisão imperiosa do cômico antirrealista e do agradável”.⁵⁶³ Necessidade que deve ser admitida de antemão na construção do circo, por se ligar diretamente à “essência do prazer desinteressado”.⁵⁶⁴ Conforme se observa, esses argumentos que procuram iluminar as enfiaturas da arte circense, conjugando uma nova perspectiva sobre questões que poderiam ser apontadas como problemáticas para o gênero, não deixam de retomar as discussões travadas por Mário de Andrade em torno da defesa da “sinceridade na arte” sobre a qual se debruçara intensamente em *Klaxon*. Nesse percurso do pensamento crítico de Mário de Andrade, flagrado entre a revista de 1922 e o jornal de 1926, é possível observar que ideias inerentes ao projeto modernista do autor movimentam-se a partir de retomadas e aprimoramentos. Articulações essas que, em algumas ocasiões, implicam também momentos de reformulações na trajetória das ideias de Mário de Andrade, como na ocasião em que procurará invalidar pelas páginas *Terra Roxa* as análises positivas que fizera anteriormente em *Klaxon* à figura e à obra de Menotti Del Picchia.

Lançando luzes sobre Piolin, Mário de Andrade prossegue no levantamento dos aspectos positivos presentes em suas peças que, todavia, se plasmados em outras manifestações artísticas ou em outros gêneros, poderiam consistir em defeito ou

⁵⁶¹ Expressão destacada por Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade, datada de 1º de maio de 1926. Nessa carta, contemporânea a *Terra Roxa e Outras Terras*, Manuel Bandeira lembra com bom humor que a expressão “gostosura da terra” era bastante recorrente no vocabulário de Mário de Andrade.

⁵⁶² ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁶³ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁴ Idem, *ibidem*.

desaguariam no campo da “lógica do absurdo”.⁵⁶⁵ Assim como nos textos de crítica em *Klaxon*, recorre ao método comparativo para fundamentar nova constatação: o fato de haver muito de sublitteratura nas pantomimas de Piolin; aspecto que, em sua base, poderia levar à deterioração do valor dos espetáculos do palhaço. Estendendo-se nesse assunto, traz ao corpo da crítica uma lista de “obras primas” que, assim como as apresentações de Piolin, conseguiam sublimar e tornar inválidos os momentos de natureza sub-literária que possuíam. A *Divina Comédia*, as peças de Molière e o primeiro *Fausto* são algumas das obras a que se refere a fim de explicar que em todas elas os caracteres psicológicos revelavam unidade moral absoluta e em suas tramas a justiça era praticada premiando-se os personagens bons e castigando-se os de índole negativa. No entanto, em todas elas, assim como nas peças de Piolin, a concepção elevada, a simbologia universal, a validade artística e a realização sublime faziam com que esses elementos sub-literários se tornassem inexistentes, porque despercebidos. Vale destacar que a substância sub-literária a que Mário de Andrade se refere nesse momento, a utilização de lugares-comuns e de clichês moralistas, interesses que o crítico nomeia como “extra artísticos”, nas pantomimas de Piolin tornam-se “condimento principal inda mais importante”⁵⁶⁶ que ela. Na última peça representada pelo palhaço, intitulada *Do Brasil ao Far West*, a título de exemplificação, produção que Mário de Andrade chega a considerar “sem dúvida uma das mais interessantes obras dramáticas dos últimos tempos brasileiros”,⁵⁶⁷ embora a ideia do bem se sobreponha ao mal no desenvolvimento da trama, vencendo-o nas batalhas, e a figura do herói encarnado por Piolin seja construída partindo do viés moralista, porque na figuração de seu caráter busca-se destacar a honestidade do sujeito, essa representação do bem se desenvolve de maneira cômica e a construção do herói não acontece sem “opróbrios e ridículos”.⁵⁶⁸ Dessa maneira, o espetáculo apresentado por Piolin, em sua totalidade, acaba por se afastar de qualquer lógica realista e a bondade com que reveste o herói torna-se “mais subentendida que real”.⁵⁶⁹

A análise de Mário de Andrade prossegue e seus argumentos parecem retomar um dos principais pressupostos lançados no “Mensário de Arte Moderna” de 1922: a arte cuja base deve residir na transformação e na deformação do real, e não no seu decalque. A título

⁵⁶⁵ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao *Far West* – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁹ Idem, *ibidem*.

de recordação, Mário de Andrade e os “klaxistas” defendiam logo no nascimento da “buzina literária” que a visão do artista sobre a realidade deveria ser efetivada a partir de uma “lente deformadora” que impedisse o artista de simplesmente copiar ou transformar a natureza. Esse aspecto defendido nos primeiros parágrafos do “manifesto” que pregava a coletividade intelectual parece repercutir na análise de Mário de Andrade sobre Piolin. Nela, o crítico destaca justamente o fato de Piolin ter “brincado sutilmente”⁵⁷⁰ com essa sub-literatura, não somente deformado na construção de sua peça esses aspectos considerados extra artísticos, como também valendo-se de caracteres para tornar mais “comicamente absurda a sua obra-de-arte”.⁵⁷¹ Assim como fizera Cocteau, ao aproveitar lugares-comuns para a criação de “Les Mariés de la Tour Eiffel”, Mário de Andrade avalia a utilização positiva desse recurso em *Do Brasil ao Far West*, que teria resultado, para Piolin, em “uma das suas criações mais perfeitas”.⁵⁷² Resultado cujo valor e excelência Mário de Andrade considera “puramente ocasionais”, porque nascidos das demandas que o gênero exigiu ao seu criador.

Em contrapartida, é na observação da “mistura saborosa do elemento nacional e do estrangeiro”⁵⁷³ engendrada por Piolin, movimento este que se distanciava da pura imitação censurada em outras esferas culturais, que o projeto modernista de Mário de Andrade encontra maior afinidade com a arte do palhaço. No circo de Piolin, a introdução do elemento estrangeiro recolhido dos filmes sobre *cowboys* e faroestes em alta na época, presença flagrante desde o título da peça, representa, dentro da concepção de Mário de Andrade, a utilização segura do elemento importado. Isto porque, na opinião do crítico, acontecia de maneira “deformativa sempre” e divergindo dos modos com que se apresentava no meio musical e na esfera das artes plásticas, nas pantomimas esses empréstimos atuavam a favor da arte, elevando ainda mais a intensidade do cômico e do ridículo risível, ao ponto de o crítico declarar que raramente isso poderia ser superado. Na conferência realizada na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em novembro de 1926, voltando-se novamente para essa incorporação positiva de elementos de outras culturas iluminados na arte de Piolin, Mário de Andrade declara que “o destino do homem

⁵⁷⁰ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao *Far West* – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁵⁷² Idem, *ibidem*.

⁵⁷³ Idem, *ibidem*.

fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumentá-los também”⁵⁷⁴, e confessa seu “encanto humano” diante de realizações nas quais percebe “elementos estranhos numa qualquer joia da invenção popular, seja uma farsa do Piolin como *Do Brasil ao Far-West*, seja no maxixe recente “Cristo nasceu na Bahia”, onde se intromete a horas tantas um meneio melódico norte-americano.”⁵⁷⁵

Divergindo da tônica que avulta não somente na avaliação das temporadas líricas importadas pelo empresário Walter Mocchi, censuradas em *Terra Roxa*, como também nas críticas literárias e musicais em *Klaxon*, nas quais a criação era minada pela repetição e pela falta de criatividade de seus artistas, nas pantomimas de Piolin, Mário de Andrade flagra aspecto que defendera em 1922: a necessidade de o artista inovar sempre que possível, buscar a evolução de seu trabalho, evitando a repetição de temas e formas em que se sentia confortável ou nos quais já estaria consagrado. Diante do último espetáculo do palhaço, retomando esse princípio, avalia que dentro da uniformidade do seu tipo, Piolin variava sempre com “invencível poder criador”.⁵⁷⁶ Nesse sentido, ao se referir à sequência “genial”⁵⁷⁷ da pantomima, na qual o palhaço brasileiro descobria que poderia se valer de uma rasteira para vencer o confronto, deferindo movimento sorrateiro contra o *cowboy*, Mário de Andrade ressaltava os efeitos que a “alegria vitoriosa” da atuação do palhaço provocava na assistência. Na avaliação de Mário de Andrade, essa sensação seria “tão dinâmica tão dominante tão intensa”⁵⁷⁸ ao ponto de até mesmo o espectador mais culto sentir suas tendências heroicas “violentadas ativadas elevadas ao clímax e uma comoção profunda com raízes no mais mesquinho, no mais fisiológico nacionalismo”.⁵⁷⁹

Não é sem ressalvas que Mário de Andrade procura iluminar as qualidades da “invenção estupenda”⁵⁸⁰ de Piolin. No desfecho do artigo, faz questão de confessar seu “sincero medo” de que elogios como os de *Terra Roxa e Outras Terras* “percam Piolin”,⁵⁸¹ retirem de seu pensamento a “inconsciência do seu valor” que deveria ser preservada. A observação que Mário de Andrade apresenta, mas que não chega a desenvolver,

⁵⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 126.

⁵⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 126.

⁵⁷⁶ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁵⁸¹ Idem, *ibidem*.

provavelmente em virtude do curto espaço dedicado à crítica no jornal, parece confirmar ideia lançada em outra ocasião. Ao se voltar para a análise das pinceladas de Navarro da Costa, o crítico destacara a posição que o artista plástico assumia diante da própria arte: uma atitude de submissão, na qual sua figura deveria se colocar em função de sua arte. Atitude que julgou ausente tanto nas execuções da pianista Guiomar Novaes como nas realizações literárias de determinados escritores da época, cuja afeição pelo reconhecimento prejudicava a criação. Na opinião de Mário de Andrade, para “certa ordem de artistas”, grande parcela do valor que avulta de suas obras advém justamente dessa “indiferença no criar”, ou seja, dessa “desatenção estética com que inventam”⁵⁸² vislumbrada no primitivismo de Piolin. Nesse instante, apontando “uma refraçãozinha só”,⁵⁸³ adverte que quando preocupações de outra natureza assolam esses artistas – como aparece na composição muito característica do cenário, em que Piolin parece ter buscado ser fiel à realidade – o valor de sua produção começa a se deteriorar. Além disso, preocupado com as peças de Piolin que “vão se tornando importantes no tamanho”,⁵⁸⁴ e já se desdobram em algumas ocasiões em vários atos, parece destacar o valor da síntese, da leveza e da agilidade defendidas para o estilo modernista, qualidade louvada na composição do recital da cantora Germana Bittencourt. Nesse sentido, adverte a Piolin que algumas de suas composições começavam a se arrastar “por momentos cansativos, devido ao tamanho e sobretudo ao caráter comédia que vai se intrometendo nelas”,⁵⁸⁵ destacando uma vez mais que isso não acontecia em “*Do Brasil ao Far-West*, que é realmente uma invenção estupenda”.⁵⁸⁶

Divergindo de grande parcela das chanchadas encenadas por Piolin que foram escritas, submetidas à censura e hoje se encontram sob os cuidados do Arquivo Miroel da Silveira, o registro de *Do Brasil ao Far West* permanece junto ao acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Walter de Sousa Junior, ao se debruçar sobre o extenso repertório encenado pelo excêntrico ao longo de sua carreira, investigando relações entre o grotesco e o contemporâneo na arte do palhaço, recupera em *Piolin: O corpo e a alma do circo* detalhes significativos de algumas composições de Abelardo Pinto Piolin. Na

⁵⁸² ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁸³ ANDRADE, Mário de. “Luzes & Refrações”. In: *Klaxon*, n. 6, out. 1922, p. 16.

⁵⁸⁴ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

⁵⁸⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁸⁶ Idem, *ibidem*.

composição de *Do Brasil ao Far West*, por exemplo, a ação que no primeiro ato se desenrola nas instalações de um *cabaret* comum da cidade de São Paulo desemboca, a certa altura, na seara dos filmes de faroeste produzidos pelo cinema norte-americano naquela época. Afinando-se às lições do cinema que Mário de Andrade grifara em *Klaxon*, no segundo ato da farsa, o palhaço se esforça em trazer ao centro do picadeiro alguns dos tipos que proliferavam nas fitas da época: os bandidos caricatos, as donzelas em perigo e o confronto final entre o vilão malvado e o herói honesto nos desertos longínquos do oeste americano. No rastro de Walter de Sousa Junior, é possível descobrir que na trama aclamada por Mário de Andrade, Piolin surge como o garçom de um *cabaret* paulistano, no qual os frequentadores Armando e Alberto costumam se divertir: o primeiro escondendo-se de sua antiga amante, o segundo procurando seduzir Lucia, personagem pela qual a personagem piolinesca nutre sentimentos. Para emperrar ainda mais a engrenagem do namoro com a amada e angariar a afeição da assistência, desponta em cena a figura do tio que deseja ver Piolin casado com a prima Cleonice. Até aqui, a trama desenrola-se de maneira linear e os frequentadores do circo poderiam até mesmo não se impressionar. No final do primeiro ato, entretanto, eis a reviravolta do enredo: o mero garçom de *cabaret* recebe a notícia de que seu tio falecera e o elegera como herdeiro de todas as suas fortunas. Para efetivar a ascensão social do personagem fanfarrão encenado pelo palhaço, que deixaria de ser garçom e se tornaria um milionário de sopetão, o parente falecido deixa apenas uma condição em testamento: exige que o sobrinho se case com a prima Cleonice. Condição que o excêntrico aceita prontamente, renegando sua paixão por Lucia, depois de encontrá-la nos braços de outro. Contrariado, mas disposto, Piolin se depara então com um novo fato que dificultará ainda mais a realização de seu casamento, cujo prazo determinado pelo testamento já estava prestes a se encerrar: sua noiva é sequestrada e levada para fora do país.

Durante todo o primeiro ato, como assinala Walter de Sousa Junior, a estrutura da chanchada assinada pelo próprio Abelardo Pinto Piolin não chega a se afastar dos roteiros seguidos pelas tradicionais comédias de situação. É com relação ao segundo ato que a peça *Do Brasil ao Far West*, considerada “divisor de águas” pelos modernistas, despertará a atenção de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras*. Para a construção desse trecho, Piolin se apropria do repertório norte-americano plasmado no gênero cinematográfico, levando o criador de *Macunaíma* a regozijar-se com a “mistura saborosa do elemento nacional e do estrangeiro” engendrada de maneira original e criativa pelo

palhaço. Preocupado com a consolidação da cultura brasileira e, a essa altura, fazendo propaganda intensiva do paubrasilismo em suas obras – como admite em carta a Tarsila e Oswald, datada de novembro de 1924 – na leitura de Mário de Andrade, essa referência às películas estrangeiras de que Piolin se valerá à sua maneira não implicavam em imitação, nem feria a procura do primitivismo, porque sua utilização se dava de forma “deformativa sempre”, levando “o absurdo a uma tal intensidade de cômico que raramente se poderá superar”.⁵⁸⁷ Vale destacar que na crítica em *Terra Roxa*, Mário de Andrade aponta como único defeito da farsa o prolongamento em sua duração que, em sua análise, parecia já ensaiar em sua estrutura a incorporação de preocupações “conscientes” que não surgiam das demandas do gênero. Incomoda a Mário de Andrade o aspecto de comédia tradicional que começa a se insinuar na chanchada ingênua de Piolin. No entanto, conforme se percebe, essa divisão em dois atos é o recurso de que se vale Piolin para delimitar o espaço nacional e o estrangeiro, pensando talvez no próprio público, que precisa captar rapidamente as diferenças entre as cidades de São Paulo e San Francisco.

Retornado ao segundo ato, os primeiros instantes procuram flagrar de antemão a grande quantidade de bandidos, dentre eles Jack e Carter, que frequentam o ambiente sem lei. Os sequestradores, cientes da herança de Piolin, resolvem falsificar os documentos necessários para que um deles contraia matrimônio com Cleonice e dessa forma possa abocanhar a fortuna destinada ao palhaço. Quando Piolin adentra o recinto em que tramam os capangas, o desfecho da farsa se torna iminente e a realização do confronto final entre o herói do bem e os vilões malvados se efetiva. Momento que agrada a Mário de Andrade apesar do fundo “sub-literário” maniqueísta. Abandonando as armas, Piolin e os bandidos decidem brigar com as próprias mãos, em pleno picadeiro. Nessa empreitada, o fanfarrão vence a batalha recorrendo às rasteiras sorrateiras mencionadas por Mário de Andrade e entre socos e garrafas estilhaçadas, acaba se casando com Cleonice. Conforme destaca Sousa Junior, a interferência de um elemento “menos nacional e mais grotesco” em meio a esse cenário internacional que é o faroeste de cinema parece ser o responsável pela inovação da peça. A “invenção estupenda” que Mário de Andrade destaca em Piolin, conforme se observa, se efetiva a partir dessa mistura bem realizada que ele conduz, ao se apropriar do discurso do cinema naquilo que possuía de mais característico no imaginário da época: a saga dos homens sem lei no faroeste americano. Nas palavras de Sousa Junior,

⁵⁸⁷ ANDR ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao *Far West* – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

Piolin valendo-se da pantomima que lhe é peculiar e que o torna reconhecível, “atravessa a cena estranha, usando seu próprio estranhamento para interpretá-la”.⁵⁸⁸

FIG 6. Piolin em imagem estampada por Afonso Schmidt, no livro *São Paulo de Meus Amores*.⁵⁸⁹

Além desse caráter de atualidade que a peça de Piolin conservava a partir do diálogo com as lições do cinema, respondendo bem ao projeto modernista de atualização que Mário de Andrade defende em *Klaxon*, a contribuição do excêntrico com *Do Brasil ao Far West* advém ainda do fato de que nela o palhaço se empenha na procura de referenciais diferentes daqueles presos às tradicionais chanchadas circenses. De maneira revolucionária para a época, distancia-se dos preceitos herdados da *Comédie Dell'Arte*. Como informa Walter de Sousa Junior, esse gênero popular teatral que se origina na Itália da Idade Média foi responsável por emprestar a matéria-prima utilizada para a introdução da dramaturgia no espetáculo circense, logo no início da concepção do circo moderno no país. Atualizando a tradição, portanto, Piolin buscou nesse momento fugir das algemas que prendiam sua maneira de conceber o circo a uma relação de dominação que se perpetuava. Rompe com a dominação do texto ligado a *Commedia Dell'Art* sobre o circo brasileiro, recorrendo aos

⁵⁸⁸ SOUSA JUNIOR, Walter de. *Piolin: o corpo e a alma do circo*. São Paulo: ECA/USP, 2015, p. 107.

⁵⁸⁹ SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de Meus Amores*. São Paulo: Terra e Paz, 2003. 250p.

elementos típicos da vida urbana e rural do país e às lições do cinema. Será o próprio Piolin quem confessará em 1972: “Inspirávamos-nos antes em comédias cinematográficas da época, em Carlitos sobretudo, além de outros pastelões que adaptávamos. Fazíamos um roteiro, mas sempre com uma margem para a improvisação”.⁵⁹⁰ Dessa forma, como analisa Sousa Junior, avulta uma grande característica do circo-teatro de Piolin que é a sua condutibilidade cultural, ou seja, sua facilidade em retrabalhar temas e referências diferentes, estranhas ao universo circense, inclusive buscadas nos meios de comunicação de massa em ascensão como o cinema americano.

Nas peças que Piolin encenaria nos últimos anos de sua carreira, especialmente na década de 1960, o palhaço se afastaria, todavia, das velhas e tradicionais chanchadas que deixaram Mário de Andrade admirado na década 1920. Nesse momento, sua arte se aproximaria de fato das comédias no sentido teatral. Conforme analisa Sousa Junior em estudo que sobre o repertório de Piolin até o final de sua vida, trata-se da adoção de peças com estrutura dramatúrgica mais elaborada, que contavam com duração maior, apresentavam tramas recheadas de intrigas que iam se resolvendo antes do encerramento, e não de uma maneira surpreendente e súbita como era de costume nas chanchadas. Conforme se observa, a história confirmaria a previsão que Mário de Andrade havia fornecido ao enaltecer a concepção de *Do Brasil ao Far-West*:

Piolin carece conservar a inconsciência do seu valor. E sobretudo a indiferença no criar. Pra certa ordem de artistas geralmente a perseverança do valor depende da desatenção estética com que inventam. Piolin se quiser conservar o valor extraordinário que possui tem de permanecer o criador desatento que até agora foi. Já as peças dele vão se tornando importantes no tamanho. Algumas têm 2 atos como “Do Brasil ao Far-West”. Já no cenário a preocupação do característico domina inutilmente e nem sempre orientada pro lado cômico. Quero dizer: bem orientada. Se percebe que a maravilha do jardim do 1º ato é fruta de mero acaso. Da mesma forma quando na cena do bar aparece aquele poder de garrafas vazias de Chianti, o cômico não é voluntário, é inconsciente. E também naquela utilização do heroico, quando Piolin chega montando o cavalo bonito e tratadinho. Carece cuidado. Nos últimos tempos algumas das farsas de Piolin (que perfazem verdadeiramente um ciclo da pantomima brasileira) arrastam por momentos cansativos, devido ao tamanho e sobretudo ao caráter comédia que vai se intrometendo nelas.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Depoimento cedido por Abelardo Pinto Piolin em 1972. Nessa ocasião, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) junto de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi fizeram uma homenagem ao cinquentenário da Semana de Arte Moderna e decidiram montar as lonas do Circo Piolin debaixo do vão livre do museu, na Avenida Paulista. Nesse local, Piolin cumpre temporada por três meses. O depoimento consta em: SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2008. 204 f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, p. 108.

⁵⁹¹ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

No entanto, é necessário pontuar: ainda que o arranjo dramático utilizado por Piolin em suas peças, nas décadas seguintes, continue ligado ao universo da chanchada circense, “encenando em arremedo e usando o texto como base para os improvisos”,⁵⁹² essa mudança não reflete somente as transformações no gênero adotado pelo excêntrico, como também sinaliza para o fato de que o público do circo que lotava sessões também havia mudado. Ao investir sobre a *Biografia* de Oswald de Andrade, recompondo minuciosamente a trajetória da vida e da obra do “homem sem profissão”, o olhar de Maria Augusta Fonseca flagra essa abertura nos interesses do grupo, agora reunido em torno da redação de *Terra Roxa e Outras Terras*, que vai “dos salões modernistas aos barracões dos circos”,⁵⁹³ movimento que se intensifica da metade da década de 1920 em diante. Essa aproximação flagrante em Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alcântara Machado e em outros companheiros modernistas dos espetáculos populares, realizados em barracões improvisados, não somente reflete uma ampliação dos espaços de sociabilidade frequentados pelos intelectuais modernistas de São Paulo, como também comunga, em sua essência, das transformações que o projeto modernista interessado na atualização cultural e na redescoberta do Brasil, em curso nos periódicos, vai delineando nessa década de explosão nas artes. Se, na primeira metade da década de 1920, o “Pavilhão Moderno” construído por Olívia Penteado, espaço mobiliado com almofadas para os modernistas se sentarem confortavelmente pelo chão e agraciado pelo requinte das pinturas internas e externas de Lasar Segall,⁵⁹⁴ despontava como um dos principais lugares de sociabilidade entre os modernistas; em 1926, nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, o que se registra é a abertura nos interesses do “seleto grupo de amigos”,⁵⁹⁵ da “Rainha do Café”, como carinhosamente Mário de Andrade se referia à aristocrata, para as lonas esticadas no Largo do Paissandu. No discurso ácido que concede em 1940, por ocasião de sua candidatura à Academia Brasileira de Letras, Oswald de Andrade inclusive ilumina as mudanças de ênfase que se desenvolveriam modernismo adentro e que seriam discutidas posteriormente por João Luiz Lafetá. Nessa ocasião, afirma Oswald de Andrade que “Todo mundo sabe o que foi o modernismo de 22 a 28. Nessa época ele chateava nos ‘salões’. Deu-se então a ruptura que chamei de ‘divisor de águas’, assinalada pela dissensão da

⁵⁹² SOUSA JUNIOR, Walter de. *Piolin: o corpo e a alma do circo*. São Paulo: ECA/USP, 2015. p. 146.

⁵⁹³ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 191-203.

⁵⁹⁴ Idem, ibidem, p. 193.

⁵⁹⁵ Idem, ibidem, p. 192.

própria *Revista de Antropofagia*, que se dividia em duas”.⁵⁹⁶ É importante sublinhar: ampliação dos interesses do movimento que sugerindo também novos espaços de reflexão e convívio – já que os salões requintados não chegam a perder sua importância na dinâmica do modernismo – iluminam a aproximação de Mário de Andrade e dos companheiros de luta da cultura que fervilha nas ruas.

O testemunho que Cândido Motta Filho fornece em “Piolin e o circo de Cavalinho” – e que será lembrado por Maria Augusta Fonseca na *Biografia* de Oswald de Andrade – ilumina bem essa abertura de interesses do modernismo pelo circo. Na lembrança do escritor, a importância da arte dos palhaços neste novo instante surge articulada às figuras de Charles Chaplin, Mutt & Jeff e Chicharrão. Vale destacar: nomes para os quais Mário de Andrade já vinha chamando a atenção desde o editorial da *Revista Klaxon*,

O circo de nossa infância que, na cidade de São Paulo, só fazia sucesso para o zé-povinho dos bairros distantes, um dia nos chamou de novo. Foi quando no Bairro da Barra Funda descobrimos Piolim. Essa descoberta foi sensacional, mormente porque se tornou o instrumento mais vivo, mais expressivo do nosso protesto. A arte, para o gosto requintado, para um público seletivo, era artificial e decadente. O circo era a arte voltando à sua essência, como tudo que tinha sucesso, como Carlito, Mutt e Jeff ou Chicharrão.⁵⁹⁷

Como avalia a autora de *Palhaço da Burguesia*, aos “salões, fazendas, ateliês parisienses, viagens pelo Brasil, incansáveis roteiros no exterior, teatros, concertos, cafés, livrarias, exposições, confeitarias”,⁵⁹⁸ acrescenta-se agora esse novo lugar que atrai os modernistas: os barracões dos circos paulistanos. Conforme ressalta Maria Augusta Fonseca, esse interesse pelo circo é aspecto crescente entre os modernistas desde 1924 e o grupo assiste aos espetáculos para admirar tanto as peripécias de Piolin, quanto as de Chicharrão e Harris. A essa época, enquanto vivia as cenas que seriam reunidas na sua *Aventura Brasileira* por Alexandre Eulálio, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, convidado por Paulo Prado,⁵⁹⁹ chegou mesmo a reivindicar para si “o mérito de ter

⁵⁹⁶ FONSECA, Maria Augusta. “Cérebro, coração e pavio”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 273.

⁵⁹⁷ MOTTA FILHO, Cândido. “Piolin e o circo de Cavalinho”. In: *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1977, p. 213.

⁵⁹⁸ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 198.

⁵⁹⁹ De acordo com o testemunho de Sérgio Milliet – republicado por Alexandre Eulálio em *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* – o poeta suíço tendo sido levado pelos amigos modernistas, em 1924, ao circo montado nas ruas São Paulo teria declarado que Piolin era “o maior artista do mundo”. Como adverte Maria Augusta Fonseca, em *Por que ler Mário de Andrade*, para Cendrars o circo em si provavelmente não era novidade, porque estava em grande voga no meio artístico europeu e fazia parte de seu cotidiano em Paris.

apontado o valor artístico do mestre circense, do genial improvisador de gestos”:⁶⁰⁰ o hábil ginasta, exímio equilibrista, empresário e palhaço Piolin. Figura cujo nome artístico sintetiza, na leitura de Maria Augusta Fonseca, “sua figura fina e flexível – barbante”.⁶⁰¹ Esse registro dos sentidos que o nome do palhaço sugere parece iluminar na composição da palavra de origem estrangeira⁶⁰² a ideia de movimento e agilidade tão cara aos modernistas. Princípios que, no universo dos periódicos delimitados nesta reflexão, trazem novamente à cena um dos principais artigos de música assinados por Mário de Andrade em *Klaxon*.

A título de recordação, nas páginas do terceiro número da “buzina literária”, o crítico procurava censurar o excesso de brilho que imperava nas apresentações de certos pianistas da época: artistas que, em sua perspectiva, se mostravam tão afeitos aos aplausos da plateia que acabavam exagerando nas demonstrações de suas técnicas. Nessa visada, o crítico resgata a “flexibilidade” característica no artista envolto pela atmosfera do circo, aspecto que, conforme Maria Augusta Fonseca informa, o nome de Piolin conserva. Na ocasião, a partir de um empréstimo desse universo, Mário de Andrade cria o termo para criticar os pianistas que “malabaristavam” em suas apresentações, recorrendo sempre ao repertório estrangeiro e erudito, chegando ao cúmulo de se assemelharem a máquinas esmorecidas e incompreensíveis. O termo forjado por Mário de Andrade em *Klaxon*, conforme avaliamos no capítulo anterior, rompe com os limites linguísticos e adquire força de expressão mais larga, porque nessa figura notável no circo, Mário de Andrade destaca umas das qualidades necessárias ao “bom artista”.⁶⁰³ Identificação que, em *Terra Roxa* incide sobre Piolin: palhaço que, na composição de sua arte, também recorria a sua formação de ginasta e equilibrista. Na opinião do crítico de 1922, o “bom artista” seria aquele que, à maneira do malabarista, não se esquecesse da vida de sua obra em benefício de interesses pessoais. Concebido como um ser inteligente, rápido e belo em seus movimentos, o personagem do universo circense louvado nas páginas do “Mensário de Arte Moderna” revelava conhecimentos do que poderia e deveria realizar em seu espetáculo, detendo a sabedoria de não prejudicar a beleza dos movimentos pela vaidade do aplauso.

Esse fascínio que reveste a figura de Piolin será compartilhado também pelo grupo de escritores modernistas que, em 1926, já procurava se posicionar do lado oposto ao das

⁶⁰⁰ Idem, ibidem, p. 198.

⁶⁰¹ Idem, ibidem, p. 199.

⁶⁰² “Piolin”, em espanhol, é termo utilizado para identificar um barbante extremamente fino. A adesão ao nome se dá em função de Abelardo Pinto possuir baixa estatura e as “pernas finas”.

⁶⁰³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 7.

ideias defendidas pelos escritores reunidos sob o influxo de *Terra Roxa e Outras Terras*. Conforme pontua Maria Augusta Fonseca, em 1927 a fratura do movimento modernista que já se ilumina nas polêmicas de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia em *Terra Roxa* revelará os rumos que os membros de cada clã seguirão. Liderado por Plínio Salgado, Cândido Motta Filho, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, o Verde-Amarelo (que desaguará já em 1927 no Grupo da Anta) desfechava ataques públicos às formulações poéticas de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, sendo “violentamente nacionalista dentro de uma revolução que se batia pela universalização da Arte”, nos termos de Paulo Duarte.⁶⁰⁴ Esses embates não impedirão, contudo, que um dos principais expoentes do Verde-Amarelo, Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo de “Helios”, espalhe louvores à figura de Piolin, nas páginas do *Correio Paulistano*. Na crônica “Piolin comido e comidas para Piolin...”, recolhida por Maria Augusta Fonseca na segunda edição da *Biografia de Oswald de Andrade*, a figura do palhaço surge envolta em “todas as honrarias”⁶⁰⁵ noticiando o banquete especial em sua homenagem, a se realizar em plena quarta-feira de cinzas, na Praça dos Patriarcas. Essa homenagem a Piolin – o palhaço possuidor de “inventividade plural, humorística, pueril, picante, ingênua, lírica e avassaladora”⁶⁰⁶ – organizada pelos intelectuais modernistas e realizada no dia de seu aniversário será registrada pela “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia*, em 1929, da qual Mário de Andrade praticamente não participará em função do rompimento público com Oswald de Andrade. Anos depois, em 7 de abril de 1931, sob o pseudônimo K. B. Luda, Patrícia Galvão (Pagu) dedicaria no sexto número do jornal *O homem do povo*, o seguinte artigo que serve para mensurar a admiração dos modernistas pelo excêntrico:

Piolin

Vem dá gozo pra gente.
Vem fazer a gente morrer de rir sadista de uma figa.
A sua voz gozada e o seu olhar inteligente aqui com a gente
nessa redação que é a melhor de São Paulo.
Aqui até Piolin fala a verdade.
E nós estamos vendo toda a mentira embaixo de nós.
Aqui se respira e se desabafa.
A inteligência e o desabafo são ouvidos.
Aqui até Piolin fala a verdade.

⁶⁰⁴ DUARTE, Paulo. “Biobibliografia relâmpago”. In: *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Editora HUCITEC - Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1977, p. 27.

⁶⁰⁵ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 199.

⁶⁰⁶ Idem, ibidem, p. 202.

E nós amigos dele vemos na sua figura sem máscara, sem tinta,
 a mesma inteligência do *clown*, o mesmo orgulho do pobre que ele sempre
 representa e o mesmo desprezo pelo rico que ele sempre ridiculariza.
 Piolin proletário.
 Piolin que faz um malzinho sem querer, de dar momentos de sensacional alegria
 ao povo que o vai ver.
 E o pessoal com a ENTRADA do Piolin esquece que é explorado.
 Piolin do povo, artista do povo.
 Na Rússia, o grande palhaço tem a mesma cotação que o dr. Lourenço Filho e é
 considerado alto funcionário da Instrução Pública.
 Aqui, a Instrução Pública serve para o dr. Alcyr Porchat dar greladas
 democráticas no governo dos tenentes – trágica palhaçada!
 Piolin faz rir. Piolin faz rir – o maior artista brasileiro!⁶⁰⁷

Dissidências à parte, em São Paulo, os espetáculos encenados nos picadeiros armados em diferentes pontos da cidade atraíam os modernistas e, para eles, a figura de Piolin “era uma festa, um banquete inigualável”⁶⁰⁸ quando surgia em cena. Entretanto, como adverte Maria Augusta Fonseca, o interesse dos modernistas ia além da personalidade do palhaço, porque se voltava também para o espetáculo circense como um todo. Essa atração por Piolin e suas pantomimas não deixa de encontrar ressonâncias em um dos princípios que integra o manifesto de Marinetti: os olhos atentos dos modernistas sobre o picadeiro iluminam o pressuposto futurista de valorização do popular, num movimento que implica o distanciamento da arte acadêmica e do gosto considerado erudito. Nessa linha, destaca-se o testemunho de Cândido Motta Filho, gravado em *Dias idos e vividos*, no qual o escritor avalia que: ao aglutinar a arte do povo e a expressão do universo infantil, o circo surgia como uma revolução. No balanço do escritor que brevemente somaria suas forças às de Menotti Del Picchia, em torno do Grupo Verde-Amarelo, o argumento utilizado pela elite de que o circo era “coisa para crianças e para as empregadas” tornou-se, naquele momento, fator “decisivo em favor da Semana de Arte Moderna”.⁶⁰⁹

Tendo Piolin como protagonista, é preciso assinalar que as pantomimas estreladas no Circo Alcebíades, contudo, não se realizavam individualmente, assim como o projeto modernista em desenvolvimento nos textos de Mário de Andrade, nas revistas do modernismo, não se consolida sem as ressonâncias dos companheiros de redação. Na

⁶⁰⁷ No jornal idealizado por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, *O Homem do Povo*, o nome de Piolin aparece como “Director de scena” na seção “Palco, tela e picadeiro”, escrita por Pagu. (ANDRADE, Oswald de; GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*. Edição completa e fac-similar, Imprensa Oficial do Estado S. A. Imesp/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1984.)

⁶⁰⁸ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013, p. 62.

⁶⁰⁹ MOTTA FILHO, Cândido. “Piolim e o circo de Cavalinho”. In: *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1977, p. 213.

verdade, conforme se documenta em *Piolin – o corpo e a alma do circo*, o “senhor” Abelardo Pinto tinha por costume contratar regularmente novos artistas para sua companhia, exigindo sempre dos interessados uma dupla qualificação: para ser admitido, o artista precisaria possuir tanto a desenvoltura imprescindível para os espetáculos circenses, como também deveria ser exímio ator. Recuperando lembranças de antigos frequentadores do Circo e se valendo dos longas-metragens em que o palhaço contracenou, Mário Bolognesi investe sobre a faceta dramática de Abelardo Pinto. Em seu depoimento, destaca a incrível empatia do público paulistano com a figura do palhaço e avalia que em sua interpretação, em seu modo de representar, Piolin revelava-se sempre maleável. A despeito de quase sempre aparecer em cena ao lado de outros artistas, Bolognesi avalia que o grande parceiro do palhaço era na verdade o próprio público. Com ele, Piolin jogava, interpretando a partir da reação coletiva da assistência. Dessa forma, configurava-se como um palhaço que primava pelo fator comunicativo da sua atuação e não pelo fator expressivo. Enquanto o fator expressivo prevê que o público permaneça quieto e acomodado, apreciando do “poleiro” a manifestação do excêntrico a sua frente, o fator comunicativo procurava trazer o público para dentro da cena ou levar a cena até ele, para que ele participasse e interviesse. Segundo Bolognesi, essa necessidade do “outro” era o elemento diferencial na linguagem de Piolin. Essa preocupação em torno da coletividade que se evidencia na estrutura de seu circo-teatro se afina, em certa medida, aos ideais que regem o projeto modernista de Mário de Andrade, nessa segunda fornada do periodismo modernista paulista. Anos depois, inclusive, nas páginas do *Diário Nacional*, Mário de Andrade voltaria a tocar no nome de Piolin. Em crônica intitulada “O circo de cavalinhos”, o polímata explicaria que os escritores modernistas não tinham por hábito estabelecer hierarquias quando se tratava de artes, mas procuravam deixar claro que preferiam o circo e o cinema à *Comédie Française*. Preferências que, conforme avaliamos, vão ao encontro da atividade crítica de Mário de Andrade em *Klaxon*, onde analisa as películas de Charles Chaplin; e à *Terra Roxa*, onde elege o circo-teatro de Piolin como a única opção válida de dramaturgia brasileira na época. Em tom irônico, acrescenta que “que ninguém tem culpa de Piolin ser grande deveras, e mesmo às vezes genial. E na verdade o entusiasmo dos modernistas de São Paulo não era pelo circo, era por Piolin”.⁶¹⁰ Nessa nova incursão sobre a figura do artista circense, Mário de Andrade pontua, em 1931, que o palhaço havia

⁶¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Circo de Cavalinhos”. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 403-405. (Artigo originalmente publicado em *Diário Nacional*. São Paulo, 2 de agosto de 1931).

conseguido superar o seu predecessor: o palhaço Chicharrão – que nunca deixou de acusar Abelardo Pinto Piolin de tê-lo copiado – e argumenta que a comicidade de Piolin evocava nos modernistas “uma entidade, um ser”.⁶¹¹

Nesse novo momento, as reflexões de Mário de Andrade antes voltadas principalmente para o “brasileirismo” da arte do palhaço, convergem para questões de natureza mais complexa. Acrescenta que “essa entidade” despertada pela arte de Piolin nos modernistas, possuindo agora “maior importância social”,⁶¹² ia de encontro ao homem da época: “esse tipo de psicológico geral e universalmente contemporâneo do ser abúlico, do ser sem nenhum caráter predeterminado e fixo, do ser ‘vai na onda’”.⁶¹³ Compara, em seguida, a representação nascida da comicidade de Piolin ao “mesmo ser que, apesar de suas especificações individuais, representam Carlito, Harry Langdon, os personagens de *Ulisses*, os de Proust e as tragicômicas vítimas que Pirandello inventou”.⁶¹⁴ Avançando na sua aguda percepção dialética da arte e do seu tempo, Mário de Andrade arremata no artigo escrito no pós-revolução de 1930 que, “nesta ordem geral do ser humano, que parece criada pela inquietação e pelas enormes perplexidades deste fim de civilização, ser que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios, é que o tipo criador de Piolin se coloca também”.⁶¹⁵ De acordo com Mário de Andrade, a despeito de toda deformação caricata que Piolin engendrava, o palhaço criava nas pantomimas uma entidade sincera, um ser real: “embora completamente antirrealista no sentido em que foram “Realistas” os Zolas, os Eças e os Aluísios de Azevedo”.⁶¹⁶ Mário de Andrade sinaliza para o fato de que Piolin não procurava desvendar a sociedade por meio da observação fiel da realidade e da experiência, mas era real porque buscava na incompletude e no descompromisso com a realidade o verdadeiro sentido da vida. Como destaca Maria Augusta Fonseca, nessa nova visada sobre Piolin, Mário de Andrade toca uma vez mais em questões artísticas de fundo, formulando a partir da leitura do trabalho do artista circense, seus olhares sobre os movimentos e os modos de ser da arte.⁶¹⁷

É válido lembrar que em mais de uma oportunidade Mário de Andrade volta ao assunto Piolin. Poucas semanas após a publicação do artigo em *Terra Roxa e Outras*

⁶¹¹ Idem, *ibidem*.

⁶¹² Idem, *ibidem*.

⁶¹³ Idem, *ibidem*.

⁶¹⁴ Idem, *ibidem*.

⁶¹⁵ Idem, *ibidem*.

⁶¹⁶ Idem, *ibidem*.

⁶¹⁷ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013, p. 62.

Terras, estampa nas páginas de *A Manhã* novo artigo de cujas linhas esse universo volta a se iluminar no pensamento do modernista. Sob o título sugestivo “Música Brasileira”, em seu desenvolvimento, retorna ao problema da influência estrangeira duramente criticado por ele nos artigos de música em *Terra Roxa*. No entanto, se no quinzenário modernista o crítico reivindica uma postura mais “egoísta” da parte dos grupos de intelectuais, a fim de reverter o quadro de “incultura” musical evidente no meio paulistano, destacando, entre outras medidas, a urgência da ampliação do número de peças representativas da cultura brasileira nos recitais apresentados, nessa nova contribuição no suplemento de 24 de março de 1926, Mário destacará que, “São Paulo ou pelo menos o modernismo paulista já está bem naquele momento de cultura em que a influência estrangeira não amedronta mais porque é apropriada, deformada, transformada de tal feito a ser útil pra gente e em nada prejudicial”.⁶¹⁸ Como assinala Maria Augusta Fonseca, nesse artigo, Mário de Andrade procura interceder pelos modernistas que, àquela altura, eram acusados novamente por Tristão de Ataíde de estarem copiando os europeus.⁶¹⁹ Em sua resposta, garante ao crítico que não era apenas por causa de Paris que os paulistas apreciavam o circo-de-cavalinhos. Ao reafirmar que não seguiam a moda ditada pelos europeus, destaca que o circo naquele momento era “uma preocupação mais ou menos universal agora e, portanto, pode ser brasileira também”. Irônico, acrescenta: “mas suponhamos que os modernistas de São Paulo gostem do circo por causa de Paris gostar... Primeiro: os modernistas de São Paulo serão quando muitos umas oitenta ou cem pessoas entre artistas e amadores, ora isso não sustenta circo [...] com um despesão danado.”⁶²⁰

⁶¹⁸ ANDRADE, Mário de. “Música Brasileira”. In: *A Manhã*, suplemento de São Paulo. 24 de março de 1926. *apud* FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia – Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1979, 148 p.

⁶¹⁹ Em 1927, Tristão de Athayde ao analisar o artigo de Mário de Andrade critica o enaltecimento dos modernistas de São Paulo pelo circo, por Piolin e ataca a ideia de “primitivismo nativo” que Oswald de Andrade defende. Diz Athayde: “Amanhã o circo passa de moda e os cem modernistas de São Paulo passam em bloco a frequentar as fábricas porque a moda será o trabalho manual e o operário X tomará o lugar do palhaço Piolin. (...) O circo é regionalismo urbano. E, como o regionalismo rural, não esgota a nossa alma, não pode também o Piolin fazer o mesmo. Que ele seja genial não duvido. (...) E o “primitivismo” paulista, se insistir em ver apenas nos circos de cavalinhos das cidades o elemento natural, espontâneo, total de nossa arte, arrisca-se a ficar apenas na literatura regionalista urbana, como há cinquenta anos se ficou na literatura roceira. (...) Que o circo seja um elemento de originalidade local, ninguém o pode negar. Que seja mais frutuoso para um artista nosso ir ao circo do que ir ao Municipal, de acordo. Mas que a nossa melhor inteligência nova se esforce em ficar nisso, porque convencionalmente, dogmaticamente devemos ser primitivos, é fazer apenas academismo às avessas. Demagogia literária.” (ATHAYDE, Tristão. *Estudos 1ª série. Terra do Sol*. Rio de Janeiro, 1927. In: DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo: Editora Parnnatz, 1980, p. 141-142.)

⁶²⁰ ANDRADE, Mário de. “Música Brasileira”. In: *A Manhã*, suplemento de São Paulo. 24 de março de 1926. *apud* FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia – Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1979.

A defesa de Mário de Andrade no artigo contemporâneo aqueles publicados em *Terra Roxa* sugere novas perspectivas para o entendimento das ideias que norteiam seu projeto modernista no jornal: neste instante, o criador de *Macunaíma* destaca positivamente a capacidade do artista moderno de assimilar aquilo que é universal e humano, ao mesmo tempo em que ressalta e valoriza as características que considera próprias do mundo do circo que é só nosso, mas também de Piolin. O primitivismo, a mobilidade, a variedade de temas, a busca constante e a liberdade de criação flagrante no universo dessa expressão popular que são fatores que atraem para o circo os olhos dos modernistas. Conforme avalia Sousa Junior, em *Mixórdia no picadeiro*, na arte de Piolin os modernistas enxergavam a mistura dos elementos da tradição e da modernidade, do contemporâneo e do grotesco, da sociedade rural e da urbana, que iluminavam o resgate da cultura popular em voga. Dessa forma, em 1926, Piolin torna-se a figura ideal diante dos anseios modernistas registrados em *Terra Roxa e Outras Terras*, pois, ao mesmo tempo em que representa uma personagem urbana e cosmopolita, ilustra em contrapartida a alma brasileira no que diz respeito a suas atitudes e maneiras de se expressar. Conforme se infere das análises empreendidas por Mário de Andrade e Alcântara Machado, as farsas de Piolin e sua articulação com a linguagem popular surgem como exemplo aproximado desse “primitivismo nativo” que Oswald de Andrade definiu como o grande achado da geração de 1922. Nas reminiscências de Mário de Andrade, o universo brasileiro de Piolin traduzia o “circo nosso, de lona, circular, cheirando amendoim com preta”.⁶²¹ Nesse sentido, o brado do criador do “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*” pela criação do “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico”,⁶²² em 1924, parece ecoar nas ideias que Mário de Andrade apresenta no jornal, momento em que não somente se empenha em defender o trabalho do excêntrico como base para a formação de um teatro nacional genuíno, como também sinaliza na direção do popular para consolidação de uma cultura liberta dos cânones importados. Conforme Telê Porto Ancona Lopez destacaria na introdução de *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade nesse momento filtra dialeticamente as vanguardas europeias e, “na exploração do primitivismo” parte para a descoberta do Brasil.⁶²³

⁶²¹ ANDRADE, Mário de. “Circo de Cavalinhos”. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 403.

⁶²² ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 6. (Artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924).

⁶²³ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 15.

**“O Lado Doutor” e o “Gavião de Penacho”:
Mário de Andrade poeta em *Terra Roxa e Outras Terras* ⁶²⁴**

“Estou inteiramente *Pau Brasil*
e faço uma propaganda danada do paubrasilismo...”

Mário de Andrade⁶²⁵

Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! [...] Queria ver tudo, coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo. Porém [...] este Brasil monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer uma língua que ligue tudo, como é que a gente o pode sentir íntegro caracterizado, realisticamente? Fisicamente? Enquanto me penso brasileiro e você pode ter certeza que nunca me penso paulista, graças a Deus tenho bastante largueza dentro de mim pra toda esta costa e sertão da gente, quando me penso brasileiro e trabalho e amo que nem brasileiro, me apalpo e me parece que sou maneta, sem um poder de pedaços de mim, que eu não posso sentir embora meus, que estão no mistério, que estão na idealização, posso dizer até que estão na saudade! [...] Como eu vivo e vibro de ânsia brasileira!⁶²⁶

Carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo.
Junho de 1925.

A partir da perspectiva de Mário de Andrade e se inserindo no espaço coletivo do periódico modernista, a construção do projeto artístico e intelectual interessado em diferentes manifestações de arte avança de 1922 a 1926 envolvido em uma dinâmica marcada por retomadas e desenvolvimento de princípios norteadores. Esse processo, conforme se observou, não deixou de absorver também, em sua fatura, ressonâncias e contribuições dos companheiros de modernismo que, mais de uma vez, se reuniram no entorno das redações em que Mário de Andrade figurou. Preocupado com a orientação dos caminhos de diferentes esferas artísticas brasileiras – motivo que o leva à criação da seção “Luzes & Refrações”, em 1922 – é possível observar que pressupostos lançados em *Klaxon*

⁶²⁴ As aspas presentes em “o lado doutor” e em “gavião de penacho” demarcam que as expressões são de autoria de Oswald de Andrade, colhidas de seu “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, publicado originalmente nas páginas do *Correio da Manhã*, na edição de 18 de março de 1924.

⁶²⁵ Carta a Tarsila do Amaral. 1º de dezembro de 1924. In: *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975, v. 1, p. 369-370.

⁶²⁶ Carta a Luís da Câmara Cascudo, datada de 26 de junho de 1925. In: MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010, p. 47.

são didaticamente recuperados, desenvolvidos ou até mesmo reformulados nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*. Enquanto nas páginas da *Revista Klaxon* os esforços que se desprendem da tessitura dos textos de crítica e de criação do polímata se voltam para o desejo de esclarecer, refletir e atualizar o pensamento artístico brasileiro, assumindo uma postura crítica que incorpora coletivamente as ressonâncias das vanguardas europeias sem deixar, contudo, de defender a independência artística do país e de expor as contradições que orquestram a vida do artista e da arte brasileira, nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, com os problemas iluminados em *Klaxon* já em marcha – porém, não resolvidos – as preocupações que passam a orientar a construção do projeto modernista de Mário de Andrade convergem principalmente para a procura de uma expressão artística forjada no seio da cultura popular, com seus ritmos e seus cantares típicos, que resultasse numa linguagem mais próxima da complexa identidade brasileira. Conforme destacamos em nossa incursão sobre as críticas de artes plásticas, música e, principalmente, sobre o circo brasileiro, as discussões em torno do primitivismo e do “brasileirismo” que se iluminam nas entrelinhas do discurso de Mário de Andrade articulam-se às noções que Oswald de Andrade plasmara, no ano anterior, nos versos de *Pau Brasil*. Na esteira do “homem do pau-brasil”,⁶²⁷ Mário de Andrade parece se esforçar também em promover o encontro da expressão artística brasileira com sua identidade original esquecida, o “gavião de penacho”, no dizer de Oswald, reavivando a essência poética perdida quando “eruditamos tudo”, acatamos o “lado doutor” e nos sujeitamos às “erudições mal digeridas”. Essas ideias, conforme observaremos, representam preocupação coletiva que se desprende com intensidade das produções dos intelectuais que se reúnem, por essa época, no expediente de *Terra Roxa e Outras Terras*.⁶²⁸

A despeito da transparência que envolve a dinâmica da revista modernista (que, em certa medida, pode ser considerada dialética, pois se desenrola entre avanços e retrocessos, revela tensões e atritos e se esforça em não somente ampliar, mas também esclarecer os pressupostos defendidos a cada nova publicação) as ideias defendidas por Mário de Andrade e pelo grupo modernista de São Paulo em *Klaxon* permaneceriam ainda incompreendidas nos anos posteriores. A respeito dessa questão, João Luiz Lafetá destacou que, em grande medida, a incompreensão sobre a obra de Mário de Andrade nascia dos

⁶²⁷ Trocadilho engendrado por Carlos Drummond de Andrade. (ANDRADE, Carlos Drummond de. “O homem do pau-brasil”. In: *Jornal A Noite*, 14 dez. de 1925, “Mês Modernista”, p. 1.).

⁶²⁸ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 5. (Artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924).

muitos rumos que sua produção havia trilhado nas décadas de 1920 e 1930. Isto é, uma diversidade de interesses que se reflete já na estrutura dos periódicos modernistas e que, segundo Lafetá, teria contribuído para a “paralisia de nossa crítica” que, em virtude de “sua espantosa complexidade” não conseguira assimilá-la “de forma completa”.⁶²⁹ Em torno dessa problemática, Antonio Candido procurou ir além, sugerindo caminhos para a reversão desse quadro. Em crônica pioneira publicada um ano após a morte de Mário de Andrade, Antonio Candido não somente constatou os motivos que levavam à incompreensão, como também procurou iluminar o caminho para uma possível solução. Na “Lembrança de Mário de Andrade”, o crítico de *Literatura e Sociedade* destacou que a epistolografia de Mário de Andrade serviria, no futuro, não somente como fonte valiosa para a realização de diferentes pesquisas, mas também possibilitaria melhor compreensão da obra “múltipla sem ser dispersiva” do criador de *Macunaíma*. Na leitura de Antonio Candido, somente o estudo do vasto conjunto de cartas escritas por Mário de Andrade permitiria “uma visão completa da sua obra e do seu espírito”.⁶³⁰

A importância da indicação de Antonio Candido, no entanto, parece exceder os próprios limites traçados pelo crítico, nesses parágrafos que acolhem algumas de suas memórias ligadas ao convívio com Mário de Andrade. Em suas entrelinhas, a observação do arguto crítico sugere também a investida sobre missivas remetidas de outros endereços além da Lopes Chaves. Correspondências nas quais Mário de Andrade não ocupou a posição usual e privilegiada de remetente ou destinatário, mas se transforma em assunto. Em 18 de agosto de 1926, por exemplo, enquanto *Terra Roxa e Outras Terras* e o modernismo rompiam as veredas do sertão brasileiro e contribuía para a germinação do periódico *Nossa Terra e Outras Terras*, no Nordeste do país, Graciliano Ramos enviava do agreste alagoano suas impressões e, em certa medida, “incompreensões” a respeito de “Iara”: único poema que Mário de Andrade publicou nas páginas do quinzenário paulista. De Palmeira dos Índios, município do qual logo se tornaria prefeito, no emblemático ano de 1928, Graciliano Ramos-leitor-de-*Terra Roxa* confessaria ao amigo Joaquim Pinto da Mota Filho, estabelecido no Rio de Janeiro:

⁶²⁹ LAFETÁ, João Luiz. *A figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 2.

⁶³⁰ CANDIDO, Antonio. “Lembrança de Mário de Andrade”. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 209.

Li hoje uma poesia que tem este começo:

“Neste rio tem uma iara...
De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!”

Isto é bom, com certeza, porque há quem ache bom. Naturalmente um dos meus netos aí descobrirão belezas que eu não percebo. Questão de hábito. Se não me engano, é opinião de M. Bergeret. Acreditas que no Brasil possa aparecer coisa nova? Em vista da amostra, eu dispensava o resto.

Afinal, quando o sujeito não tem inteligência para compreender essas inovações, o mais prudente será, talvez, seguir o velho preceito do alcorão de Lilliput: “Cada qual quebrará os seus ovos pela parte que achar mais cômoda.” Como toda a gente até hoje tem quebrado os ovos pelo lado grosso, não sei que vantagem há em experimentar quebrá-los pelo lado fino.⁶³¹

Na complexa rede tecida pelo discurso epistolar de Graciliano Ramos durante a década de 1920, a oposição do criador de *Vidas Secas* às inovações linguísticas defendidas pelo projeto modernista em construção na década 1920 é uma das tônicas que se sobressaem. Nas críticas mordazes remetidas por Graciliano, nessa época, mais do que resquícios de incompreensão, o que se ilumina é a falta de identificação estética e ideológica do escritor alagoano com as bandeiras defendidas pelo grupo modernista de São Paulo. A título de curiosidade, vale lembrar que a respeito de um dos projetos anunciados por Mário de Andrade, a intenção de escrever uma *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, Graciliano Ramos não hesitaria em defini-lo como “uma frescura”, conforme registram suas *Linhas Tortas*.⁶³² Tempos depois, no entanto, os ramos do pensamento de Graciliano se desenvolveriam e o romancista viria a reconhecer os momentos de “incompreensão” em sua trajetória – que aqui optamos manter sob o guarda-chuva das aspas. Destacaria a enorme contribuição das conquistas obtidas pelo Modernismo, chegando mesmo a afirmar que: se não fosse o fato de os expoentes da década 1920 terem desfeito várias amarras, autores relevantes no romance de 1930, como José Lins do Rego e Jorge Amado talvez não tivessem escrito suas obras. No ano de *Terra Roxa*, todavia, misturando ironia e intolerância às experimentações dos modernistas de São Paulo, o comentário de Graciliano Ramos nascido da leitura de “Iara” se, por um lado, omite a identificação de seu autor, por outro, não prescinde da transcrição irônica dos primeiros versos livres do poema de Mário de Andrade. Na carta ao amigo íntimo, o esquecimento do nome e a lembrança dos versos parecem ampliar o raio de sua crítica. Nela, o criador de *Caetés* – romance de estreia que,

⁶³¹ RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 83.

⁶³² RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 18. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

àquela altura, já se encontrava finalizado, mas que seria publicado somente em 1933 – não apenas questionava a existência de valor literário em “Iara”, como também ironizava que: se os versos colhidos em *Terra Roxa e Outras Terras* fossem uma amostra do que a literatura modernista brasileira estava a produzir naquele momento, o melhor, em sua opinião, seria dispensar “o resto”.⁶³³

Entre irônico e sincero, Graciliano Ramos em seguida amplia a rede de dissimulações envolvidas na carta ao amigo, confessando-lhe ser desprovido de inteligência necessária “para compreender essas inovações” praticadas por Mário de Andrade.⁶³⁴ Essa afirmativa que, se por um lado, parece reacender momentos de sua epistolografia nos quais o criador de *Vidas Secas* costumava se julgar inferior aos demais escritores, por outro, acrescenta ao extenso repertório de críticas de Graciliano Ramos uma nova ironia, porém mais sutil, voltada para uma das principais intenções declaradas nas revistas e jornais da época pelo autor do poema criticado, porém não nomeado: o desejo de contribuir para a construção e consolidação de uma inteligência artística nacional. Apesar da severidade do comentário e divergindo de Menotti Del Picchia que, em *Terra Roxa e Outras Terra*, faz questão de contestar a existência de um “verdadeiro poeta” em Mário de Andrade,⁶³⁵ o autor de *S. Bernardo* em sua carta não nega, contudo, a possibilidade de que

⁶³³ RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 83.

⁶³⁴ Idem, *ibidem*, p. 84.

⁶³⁵ Nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, uma das principais querelas do modernismo de São Paulo, envolvendo as figuras de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, fica registrada. O “estopim” da dissidência entre os escritores é o texto de crítica ao *Losango Caqui* que Menotti Del Picchia assina nas páginas do *Correio Paulistano*. Em resposta à crítica, nas páginas do segundo número do quinzenário, Mário de Andrade faz questão de republicar o artigo de Menotti Del Picchia para, em sua lateral, refutá-lo em cada um de seus parágrafos. Na avaliação de Menotti Del Picchia, intitulada “O Losango Caqui”, o autor dispara não somente contra Mário de Andrade, a quem, a seu ver, haviam estragado o diletantismo, a “desabusada audácia mental” e a “ausência nele do verdadeiro poeta”; mas investe também contra a “ninhada futurista que se acocora em torno de Mário de Andrade e cacareja sistemáticos aplausos, gralhas sacudindo as penas”.⁶³⁵ No contra-ataque, intitulado “Feitiço contra feitiço”, o criador de *Pauliceia desvairada* se vale ironicamente da epígrafe “Entre amigos verdadeiros / Viva a amizade constante” e prossegue chamando o autor de Juca **Mulato de “pedante** imprestável”, “cínico”, “vaidoso”, “parnasiano”, etc.; e arremata com a declaração de que Menotti só havia sido necessário no princípio do movimento porque “nesse tempo tudo servia”. Vale recordar que, em 1922, defendendo *Klaxon* de adversário anônimo que teria afirmado, pela imprensa, que o manifesto do mensário de arte moderna **escrito por** Mário de Andrade consistia em cópia integral do “Manifesto Futurista” de Marinetti, Mário de Andrade solicitou ao crítico desconhecido que publicasse novamente o Manifesto Futurista para que os leitores tirassem suas conclusões e alegou que, se não o fizesse, agiria covardemente por não conceder a *Klaxon* as armas que reclamava para se defender. No contra-ataque ao artigo de Menotti Del Picchia, conforme se observa, Mário de Andrade age conforme o que defendera em ocasião passada. Em carta a Luís da Câmara Cascudo, de 19 de fevereiro de 1926, no mesmo mês em que *Terra Roxa* tira seu terceiro número, Mário de Andrade confidencia ao amigo potiguar que, depois desse confronto fermentado nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, “Menotti [...] desembestou tiririca pelas colunas do *Correio Paulistano* que não foi vida. Me insultou [...]. Eu não pretendia continuar e já tinha escrito uma escachação mestra sobre *Chuva de pedra*, porém mudei de tática”. Sobre a ruptura pública com Menotti Del Picchia, vale destacar também as cartas trocadas entre **Mário de Andrade e Manuel**

as inovações modernistas dos versos de Mário de Andrade possam, futuramente, ser reconhecidas por novas gerações que, em “Iara”, encontrarão alguma beleza: “Naturalmente um dos meus netos aí descobrirão belezas que eu não percebo”.⁶³⁶

Lançando mão da mordaz ironia que lhe é característica no discurso epistolar, Graciliano Ramos reafirma sua crítica ao projeto estético dos primeiros anos de modernismo, ao solicitar ao amigo que lhe arranje “uma gramática e um dicionário de língua paulista, que não entendo, infelizmente”.⁶³⁷ Com o pedido no mínimo inusitado, não somente avança contra as inovações formais praticadas pelo modernismo de 1920, como também antecipa o tom que dominaria as críticas dos escritores reunidos sob o influxo do romance de 1930, diante do projeto predominantemente estético⁶³⁸ que, em sua visão, havia ocupado o centro das discussões na década anterior. Na correspondência enviada em agosto de 1926, após a leitura do poema de Mário de Andrade publicado no quinto número do jornal, em 27 de abril de 1926, Graciliano Ramos solicita ao amigo Joaquim Pinto da Mota Filho que pesquise também no Rio de Janeiro “se é absolutamente indispensável escrever sem vírgulas”,⁶³⁹ forjando uma nova oportunidade para censurar a existência de uma língua paulista que considera distante da realidade brasileira. Em sua crítica, lança mão da escrita literária a fim de narrar o episódio em que um sertanejo da região, seu conhecido, teria visitado a cidade de Bauru, em São Paulo: “De volta, confessou-me que o que lá havia mais extraordinário era se falarem mais de vinte línguas, difíceis, principalmente a língua paulista e a língua japonês. Parece que são duas línguas realmente difíceis”.⁶⁴⁰

Sem a intenção de contestar a validade dos argumentos que balizam a opinião de Graciliano Ramos em sua carta, é necessário destacar que já na abertura de *Terra Roxa* é justamente Mário de Andrade quem ilumina a importância das discussões traduzidas pela expressão *Outras Terras*, anexada ao título do jornal. Em janeiro do mesmo ano, defendendo uma expressão artística fundamentada no que chama de “brasileirismo”, uma

Bandeira, datadas de 4 de março de 1926 e de 3 de maio de 1926. Nessas correspondências, Manuel Bandeira, assim como Luís da Câmara Cascudo, também chamará a atenção de Mário de Andrade pelo envolvimento na polêmica. Em carta de maio de 1926, após refletir sobre os conselhos de Cascudo e Bandeira, Mário de Andrade admitirá: “errei publicando o artigo de *Terra Roxa* contra... isso: contra mim. Agora é tarde e não posso fazer nada em meu favor”. (In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.).

⁶³⁶ RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 83.

⁶³⁷ Idem, *ibidem*, p. 84.

⁶³⁸ Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁶³⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁴⁰ Idem, *ibidem*.

literatura que voltasse seus olhos para a cultura brasileira como um todo e compreendesse a pesquisa do material popular espalhado pelo país, Mário de Andrade publica uma “Carta Protesto”, três números anteriores ao que Graciliano Ramos transcreve os versos, contendo sua represália ao secretário do jornal, Sérgio Milliet, que em sua crônica de poesia havia afirmado que “só se é brasileiro sendo paulista”.⁶⁴¹ Na construção da réplica, na qual pretende tornar evidente seu repúdio ao comentário de Milliet, afirmando explicitamente que o escritor estaria equivocado, Mário de Andrade adverte que, nas páginas do quarto número da revista carioca *Estética*, a ser lançado,⁶⁴² em um texto de crítica de sua autoria, ele se esforçava justamente em mostrar que sua literatura estava perdendo “cada vez mais e completamente a noção dos limites estaduais”.⁶⁴³ Criticando a opinião de Sérgio Milliet, Mário de Andrade não chega a contestar a importância das atitudes engendradas por seus coestaduanos, nem a reduzir o valor das batalhas travadas por eles em prol da atualização de uma expressão autêntica da arte brasileira, mas procura repudiar na visão do companheiro de redação a construção de um sentido “simbólico, heroico grandiloquente e errado”⁶⁴⁴ que parecia se consolidar em torno da ideia de “paulista”.⁶⁴⁵

Assim como nos textos de crítica que escreve e publica ao longo dos sete números de *Terra Roxa e Outras Terras*, em sua única incursão sobre o terreno da poesia, nos limites do jornal, a busca pela maneira de se expressar artisticamente, que traduzisse o que lograva chamar de “brasileirismo” – noção que pressupunha a adequação das conquistas do modernismo à realidade brasileira – se desprende dos versos criticados por Graciliano. Procurando se distanciar do “ranço elitista” que emanava do discurso de Sérgio Milliet, nessa querela registrada por *Terra Roxa*, Mário de Andrade procura ir na contramão também dos discursos proferidos por Paulo Prado e René Thiollier. Diante da “Carta Protesto” do criador de *Pauliceia*, os escritores procuram sair em defesa de Milliet e do “paulista” que, em sua visão, deveria servir de parâmetro para o restante do país. Na sequência, o coro da elite ganha nova voz: atacado por Antônio de Alcântara Machado, que procura referendar o discurso de que “só se é brasileiro sendo paulista”, a partir de textos que se prolongam em elogios ao bandeirantismo paulistano, Mário de Andrade adverte aos quatro escritores sobre a necessidade de problematização dos símbolos e dos sentimentos

⁶⁴¹ MILLIET, Sérgio. “Poesia - Raça”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 1, 20 de janeiro de 1926, p. 6.

⁶⁴² O quarto número de *Estética* ao qual Mário de Andrade se refere não viria a ser publicado. O periódico carioca fecharia as portas em seu terceiro número.

⁶⁴³ ANDRADE, Mário de. “Carta protesto”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 2, 3 de fev. de 1926, p. 4.

⁶⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁴⁵ Idem, *ibidem*.

perniciosos. Numa espécie de autocrítica, uma vez que o olhar de Mário de Andrade parece voltar-se também para sua trajetória, contesta a validade do paulista como ideal de brasilidade, porque historicamente este não deixaria de ser também “o homem que não soube tornar fecundo o ouro sem conta de Minas”. E mais: “o homem que abandonou toda uma região porque sem providências de tratamento, sem bom senso e carinho ela não dava mais café”.⁶⁴⁶ Nessa ciranda de refutações que vai se imprimindo em *Terra Roxa e Outras Terras*, à certa altura, Mário de Andrade percebe-se impossibilitado de terminar suas avaliações em virtude da censura da época. Nesse momento, afirma que “inda é cedo pra comentar o procedimento dos paulistas durante a Isidora e a gente vive em estado-de-sítio. Porém eu que vivi na rua observando revoltosos e legalistas tenho muito que contar sobre a psicologia do paulista”.⁶⁴⁷ Crítico de seu tempo, adverte que enquanto Sérgio Milliet e os companheiros de redação insistiam em caracterizá-lo de “sentimental e de romântico” argumentando que, em suas poesias, costumava “gemer no verso e no pinho o amor melado e caricioso do brasileiro”, como se estivesse sempre a lançar um convite de “‘Vem, minha gente’ pros brasileiros sem limites estaduais da nossa terra”,⁶⁴⁸ esses não percebiam que o verdadeiro sentimentalismo não consista “em gemer gozando os desejos que nascem no corpo e no espírito”, mas o contrário: “em se deixar levar por vaidadinhas rompantes e afirmativas sem realidade e perigosas. Perigosa como a de você que é desnacionalizante, irritante e errada.”⁶⁴⁹ Atitudes que não somente contribuía para a manutenção do quadro alarmante no qual o Brasil permanecia: “um vasto hospital. Amarelão de regionalismo e bairrismo histérico”, como certamente ajudavam na perpetuação das incompreensões em torno do modernismo.⁶⁵⁰

Nesse sentido, a despeito das críticas tecidas por Graciliano Ramos aos versos de “Iara”, que o levam inclusive a ironizar a existência de uma “língua paulista difícil”, as páginas de *Terra Roxa e Outras Terras* registram um instante em que Mário de Andrade procura se esforçar na transposição dos “limites estaduais”, a fim de alcançar um terreno mais amplo, o da cultura popular brasileira, num esforço de recuperação do “gavião de penacho” que Oswald de Andrade acusara-os de ter esquecido. Conforme se observará, se nos poemas estampados em *Klaxon*, a cidade de São Paulo surgia como a principal paisagem plasmada e as experimentações com a linguagem saltavam ao primeiro plano,

⁶⁴⁶ ANDRADE, Mário de. “Carta protesto”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 2, 3 de fev. de 1926, p. 4.

⁶⁴⁷ ANDRADE, Mário de. “Carta protesto”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a.1, n. 2, 3 de fev. de 1926, p. 4.

⁶⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁶⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁵⁰ Idem, *ibidem*.

nos versos do poema “Iara”, em 1926, como o próprio título antecipará, Mário de Andrade procurará filtrar e decantar os primeiros resultados de sua pesquisa etnográfica ainda em vias de definição. Vale destacar que, no ano seguinte, Mário de Andrade realizaria sua primeira viagem ao norte e nordeste brasileiros levando a campo suas investigações sobre as tradições populares e indígenas do Brasil registradas no diário d’*O Turista Aprendiz*. Viagens que marcarão profundamente a visão de arte de Mário de Andrade e que serão a tônica de suas colaborações na *Revista de Antropofagia*. Nesse sentido, nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, é o perfil do “folclorista de gabinete” – que logo seria complementado pela face do “folclorista-pesquisador”, conforme avalia Florestan Fernandes⁶⁵¹ – quem revela seus contornos. Vejamos o poema criticado por Graciliano Ramos, em 1926, e “invejado” por Manuel Bandeira, no ano anterior:

“Iara”

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara
 Contava que ela era feiosa, muito!
 Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
 Felizmente velho já morreu faz tempo!
 Duma feita, madrugada de neblina,
 Um moço que sofria de paixão
 Por causa duma índia que não queria ceder para ele
 Se levantou e desapareceu na água do rio.
 Então principiaram a falar que a iara cantava, era moça.
 Cabelos de limo esverdeado do rio.
 Ontem o piá brincabrincando
 Subiu na igara do pai abicada no porto,
 Botou a mãozinha na água funda
 E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...⁶⁵²

Se na perspectiva de Mário de Andrade “o poeta é sempre um rapsodo”,⁶⁵³ as camadas que precedem a versão final do poema publicado em *Terra Roxa e Outras Terras* nos revelam que a rememoração do canto da Iara, engendrada neste instante, não se constrói sem a participação coletiva. Conforme se observa na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em 7 de maio de 1925, os versos que tematizam o mito colhido da

⁶⁵¹ FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 36: 141-158, 1994, p. 151.

⁶⁵² ANDRADE, Mário de. “Iara”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 6.

⁶⁵³ A definição encontra-se registrada em carta a Manuel Bandeira datada de outubro de 1922. (Cf. MORAES, Marcos Antonio. *Op. Cit.*, p. 72).

tradição indígena são remetidos pela primeira vez e surgem acompanhados de um pedido inusitado: “Me dê um nome pra este poema”.⁶⁵⁴ Nesse primeiro registro dos versos que seriam publicados no ano seguinte, em *Terra Roxa*, e que voltariam a figurar no espaço do periódico nas páginas de *Planalto*,⁶⁵⁵ em 1942, vocabulário, organização estrófica e pontuação divergem da forma apresentada ao leitor do quinzenário paulista.⁶⁵⁶ Conforme se observa, a abertura à contribuição do outro que se verifica na construção do projeto modernista de Mário de Andrade, nas revistas da década de 1920, germina também sobre o terreno da poesia que se abre às interferências do amigo distante. Na resposta enviada por Bandeira, datada de 11 de maio de 1925, o poeta de *Libertinagem* confessará que ainda não conseguira encontrar um nome para o “poemazinho da iara que é delicioso” e, curioso, questionará sobre as fontes do vocábulo de origem indígena utilizado por Mário de Andrade: “Onde é que você descobriu esta palavrinha tão meiga do piá?”.⁶⁵⁷ Divergindo de Graciliano Ramos, Bandeira inclusive confessará seus sentimentos mais íntimos, ao mesmo tempo em que fará sugestões: “Se fosse eu que tivesse feito ele (tive inveja de você por isso!), teria posto “Feiosa, chi!”, em vez de “Contava que ela era feiosa. Muito!”.⁶⁵⁸ Agradecido, Mário de Andrade, entretanto, não acatará a sugestão do amigo, deixando o

⁶⁵⁴ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 7 de maio de 1925. In: ANDRADE, Mário de. & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000, p. 207.

⁶⁵⁵ Em 1942, “Iara” é publicado sob o título “Poema”, no décimo sexto número da revista *Planalto*. (Ano 2, nº 16; São Paulo, 1º de janeiro de 1942 [Coleção Carlos Alberto Passos – IEB/USP]).

⁶⁵⁶ Na versão transcrita a Bandeira, o verso: “Então principiaram falando que iara cantava, era moça” não aparecerá, levando Marco Antônio de Moraes a concluir, em nota, que “possivelmente por lapso de transcrição do poema”. Na correspondência em discussão, os versos de “Iara” aparecem da seguinte maneira:

“Neste rio tem uma iara.
De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!
Preta gorda manquitola, era ver peixe-boi.
Felizmente velho já morreu faz muito.
Duma feita, madrugada de neblina,
Um moço que sofria de paixão
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele
Se levantou e desapareceu na água do rio.
Cabelos de limo verde do rio.
Ontem o piá brincabrincando
Subiu na igara abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda.
E vai a piranha abocanhar a mãozinha do piá.
Neste rio tem uma iara.” (Cf. MORAES, Marcos Antonio de. *Op. cit.*, p. 207).

⁶⁵⁷ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, datada de 7 de maio de 1925. In: ANDRADE, Mário de. & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000, p. 207.

⁶⁵⁸ Idem, *ibidem*.

verso inalterado tanto na versão publicada em *Terra Roxa* quanto naquela que seria incorporada ao projeto de *Clã do Jabuti*, em 1927.

Na abertura do poema, a caracterização inicial da Iara como “Preta gorda manquitola”,⁶⁵⁹ cuja desenvoltura sobre a terra faz lembrar os movimentos esdrúxulos do peixe-boi, vai desaparecendo aos poucos, trazendo a luz, no desenvolvimento da narrativa, a imagem da conhecida figura feminina sedutora que, com seu canto e beleza arrebatadora, arrasta para o fundo das águas dos rios e lagos brasileiros os homens que com ela se encontram. Na trilha aberta por Câmara Cascudo, é possível compreender que, iluminando um dos principais seres mitológicos que povoam o imaginário popular brasileiro, em seus versos, Mário de Andrade reescreve poeticamente as transformações pelas quais os mitos indígenas de Iupuiara e de Ci, Mãe D’Água, foram submetidos, após a chegada do colonizador europeu. Se, nos versos iniciais, o “poeta-pesquisador” parece remontar à origem primitiva do mito, fazendo alusão às feições aterrorizadoras que os índios brasileiros atribuíam aos seres míticos moradores das águas, na sequência, as novas versões que revestiram a alma desse ser mitológico, no desenvolver da tradição brasileira, vão sendo resgatadas. Nesse sentido, a escolha do tema poético e o tratamento histórico realizados pelo poeta não são gratuitos em *Terra Roxa*. Na transformação do mito que os versos acompanham, Mário de Andrade resgata a história da lenda indígena que, conforme revela Luís da Câmara Cascudo, na *Geografia dos mitos brasileiros*, seria atualizada em virtude de seu contato com as histórias que povoavam o imaginário do colonizador.

Em seu extenso compêndio, Cascudo, etnógrafo que na intensa correspondência com Mário de Andrade, iniciada em 1924, procurou desenvolver questões em torno da cultura popular, destaca que durante os séculos XVI e XVII, não há registro de lendas indígenas que tenham documentado a existência da Iara como uma mulher bela, de “cabelos de limo esverdeado do rio”⁶⁶⁰ e voz capaz de fazer os homens se levantarem e desaparecerem “na água do rio”. Em seu lugar, o que se encontram são registros das crenças indígenas em torno de uma figura “preta gorda manquitola ver peixe-boi”,⁶⁶¹ que habitava as águas escuras dos rios e lagos brasileiros e deles saía somente com a intenção de matar. De acordo com Câmara Cascudo, a essa figura assustadora os indígenas chamaram de

⁶⁵⁹ ANDRADE, Mário de. “Iara”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 5, 27 de abril de 1926, p. 6.

⁶⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶⁶¹ Idem, *ibidem*.

Ipupiara:⁶⁶² homem-peixe de olhos encovados, “horrendo, esfomeado e apavorante”, detentor de “ferocidade primitiva e bruta”. No *Dicionário do folclore brasileiro*, o pesquisador retoma esse assunto e acrescenta que, no documentário produzido nos primeiros séculos da história brasileira, não constam também registros de outro ente marinho com forma humana que não seja o mencionado Ipupiara: “Nada existe, em quase duzentos anos coloniais, lembrando a convencional Iara. [...] Não há canto nem transformação em moça bonita, palácio de cristal no fundo d’água, oferecimento de amor e de riquezas”.⁶⁶³ A representação da bela Iara que reside num palácio no fundo dos rios, consoante Câmara Cascudo, se configuraria como uma “tradição dos brancos”, porque nenhum cronista do Brasil colonial registrara a mãe-d’água como sereia, atraindo pelo canto ou simplesmente transformada em mulher: “Não conheço no documentário brasileiro mãe-d’água cantando, moça bonita do cabelo louro e olho azul, senão na metade do século XIX, e mais intensamente depois da reação romântica que se iniciou pelo indigenialismo transfigurador de Gonçalves Dias”.⁶⁶⁴

No imaginário indígena brasileiro habitava também a forte crença em Ci – designada também como Mãe D’Água, Cobra Grande ou Boiúna – ser mitológico ao qual os ameríndios atribuíam o papel de mãe de todos os seres da natureza, inclusive dos rios e lagos. Segundo relata Câmara Cascudo, na *Geografia dos mitos brasileiros*, com a chegada do colonizador português, os mitos indígenas e europeus se contaminaram.⁶⁶⁵ Ao tomar conhecimento dos relatos a respeito de criaturas marinhas que afogavam os índios e assustavam a todos nas florestas amazônicas, o colonizador português acreditou que as sereias, habitantes dos oceanos pelos quais navegara, também aqui existiam. Dessa forma, conforme corrobora Rodrigues,⁶⁶⁶ o homem-peixe, Ipupiara, e a Mãe D’Água, Ci, seres que das águas brasileiras emergiam, terão suas feições amalgamadas num só mito, dando luz à conhecida imagem da Iara que seria difundida daí em diante. Nesse sentido, a partir

⁶⁶² No verbete destinado ao mito de Ipupiara, Cascudo registra: “*Ípú-piara*, o que reside ou jaz na fonte; o que habita no fundo das águas. É o gênio das fontes, animal misterioso, que os índios davam como o homem marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavadeiras. É um dos mais antigos mitos brasileiros, registrado pelos cronistas coloniais. Em maio de 1560, o padre José de Anchieta escrevia: “Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam de Igputiara, isto é, moram n’água, que matam do mesmo modo aos índios”. Gabriel Soares de Sousa, em 1587, dizia: “... não há dúvida senão que se encontram na Bahia e nos recôncavos dela muitos homens marinhos, a que os índios chamam pela sua língua Urupiara”. O Ipupiara se transforma no Caboclo do Rio ou no Negro do Rio, virando embarcações, afogando, matando, assombrando, sem a permuta de favores.”. (CASCUDO, 2002, p. 283).

⁶⁶³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionários do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

⁶⁶⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio: Ediouro, 1999, p. 533.

⁶⁶⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

⁶⁶⁶ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

de um processo de hibridização, o homem português foi responsável por acrescentar às narrativas indígenas as características típicas da Sereia de origem ibérica, moça bela e possuidora de canto sedutor e fatal, que trazia no imaginário herdado de sua terra natal. Nos versos publicados em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade parece, dessa maneira, tentar recontar poeticamente a mistura, a fusão e a assimilação que regem o surgimento de elementos importantes da cultura popular brasileira. Parece ensaiar uma tentativa, como define Cristiane Rodrigues de Souza, de traduzir o caráter híbrido das tradições do povo brasileiro, formado pela justaposição de culturas diferentes.⁶⁶⁷

Com essa finalidade poética, os versos recriam os movimentos de mistura entre os mitos primitivos invocados no início do poema e a construção, ao longo de nossa história, do mito da Iara: fruto do contato com a cultura europeia. Essa fusão entre primitivo e o civilizado, dialética intrínseca à formação cultural brasileira, no poema em *Terra Roxa*, parece se desenrolar a partir da natureza cíclica característica do rondó, forma popular a que o poeta recorre, encontrando sua síntese na imagem do “piá”, criança resultante da miscigenação do branco com o índio, elogiada por Manuel Bandeira. Em “Iara”, a presença do refrão circular “Neste rio tem uma iara...” – tema musical que abre e encerra o poema – ao dispensar as variações que comumente ocorrem em outros estribilhos de Mário de Andrade, conservando-se inalterado na abertura e no desfecho da composição, parece assinalar o desejo do poeta de afirmar a existência da lenda folclórica, partindo de uma dicção mais próxima da fala brasileira. A respeito da forma poética recuperada por Mário de Andrade, o rondó, que pode ser sintetizada como uma dança cantada de origem popular, Antonio Candido, em *Na sala de aula*, afirma tratar-se de “forma fixa medieval de origem francesa, restaurada no século XIX com espírito malabarístico, para exercícios sem maior consequência”.⁶⁶⁸ Segundo Candido, no final do século XVIII, o poeta árcade Silva

⁶⁶⁷ Câmara Cascudo destaca que, “em todo o Brasil, conhece-se por mãe-d’água a sereia europeia, alva, loura, meio peixe, cantando para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas”. Segundo Cascudo, “O mito é morfologicamente europeu, do ciclo atlântico, posterior à poesia de Homero, para quem as sereias eram aves e não peixes cantando. Na África sudanesa, Iemanjá é deusa marinha, sem personificação, mas tendo o fetiche da água-marinha; entre os bantos angolese vivem duas *water-genius*, Kianda em Loanda e Kiximbi em Mbaka. (Helo Chatelain, *Folk-Tales of Angola*.) Recebem ofertas de alimentos. Qualquer personificação desses orixás será na forma europeia da sereia, sem cantar, apesar do nome. O indígena, pela sua concepção teogônica, não podia admitir a sedução sexual nas *cis*, as mães, *origem de tudo*. Não tinham forma e a função era a defesa do elemento criado, mãe da fruta, mãe do fogo, mãe da coceira etc. O mito das águas compreendia outra expressão misteriosa, não defensiva ou protetora, mas sempre contrária e assassina: a Cobra-d’água, Cobra-grande, Mboiaçu, a Cobra-preta, Boiúna. O documentário indígena no Brasil só registra em duzentos anos a história inicial, o homem-d’água, Ipupiara, faminto, esfomeado, bruto, matando para devorar, e a Mboiaçu, a Cobra-grande, num vago vestígio cosmogônico, mas diferentíssima da mãe-d’água contemporânea”. (CASCUDO, 2002, p. 348).

⁶⁶⁸ CANDIDO, Antonio. “Carrossel”. In: *Na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 69.

Alvarenga seria o responsável pela criação de “um tipo de poema com estribilho a que chamou rondó, embora diferente, por ser mais fluido e parecer letra de modinha”.⁶⁶⁹ Nesse resgate da tradição ensaiado no periódico modernista, Mário de Andrade não somente se insere na esteira do poeta árcade que reelabora a forma fixa medieval e na linha da tradição da literatura colonial, no momento em que alude às narrativas primitivas sobre a Iara registradas pelos cronistas do descobrimento, mas também retoma o tom “popularesco” típico dos cantadores, reforçando assim o malabarismo musical que Antonio Candido destaca como consequência das repetições dos versos. Essa retomada do gênero popular nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras* merece atenção. Ao se voltar para a criação musical orquestrada pela língua falada pelo povo, em cuja essência a repetição dos elementos responde à necessidade de memorização das obras, o poeta afirma nas páginas do quinzenário paulista a construção de um projeto modernista coletivo que pretende destacar, na esfera erudita, a dimensão e o legado da literatura popular. Na *Pequena história da música*, inclusive, é o próprio Mário de Andrade que procura assinalar que “o rondó, a estrofe, e refrão são as formas mais específicas e genéricas da criação inculta, e nesta a gente pode encontrar a base de todas as formas eruditas”.⁶⁷⁰ Vale lembrar que, para Mário de Andrade, “formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformadores de arte que se apreende em arte que se aprende”. Conforme aponta Florestan Fernandes, essa sempre foi a ideia original que lhe serviu de guia em suas tentativas de aproveitamento literário de elementos do folclore brasileiro, ainda que, com o tempo, com “seu longo treinamento como folclorista”, Mário de Andrade passasse a admitir que as formas populares também poderiam proceder de formas eruditas, num processo dialético de aproveitamento.⁶⁷¹

Nos versos em *Terra Roxa*, além de assinalar, a partir do mito da Iara, as dialéticas entre primitivo e civilizado no imaginário popular brasileiro, Mário de Andrade canta a pluralidade que compõe o tom da fala brasileira. Nesse sentido, a partir dos catorze versos, sobrepõe a voz do velho contador de casos – que revive o mito segundo as feições idealizadas pelo colonizador – e relembra a voz coletiva que endossa o novo mito em

⁶⁶⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 202.

⁶⁷¹ Florestan Fernandes cita o exemplo da modinha, de fundo melódico, que Mário de Andrade registra em *Modinhas Imperiais*. Conforme constatou Mário de Andrade, a modinha primeiro se apresentou como gênero de romances de salão e só mais tarde se transformou em cantiga popular. (FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 36: 141-158, 1994.)

construção. Juntas, essas dicções se colam à voz do sujeito poético que rememora as peripécias da criança indígena cuja mão foi abocanhada pelas piranhas. Nesse sentido, o poema parece buscar a convivência harmônica das falas. Cabe sublinhar que já no poema de abertura do *Clã do Jabuti* – “O poeta come amendoim” – o sujeito poético anuncia seu desejo de “deglutir”, na textura e no sabor do fruto originário da América do Sul, a riqueza dos contrastes que formam a cultura brasileira. Em “Iara”, esse contraste parece repercutir tanto nas vozes escolhidas quanto na própria recuperação do desenvolvimento histórico do mito. Nesse sentido, publicado pela primeira vez em 1926, nas páginas de *Terra Roxa*, e posteriormente incorporado ao *Clã do Jabuti*, englobando reformulações na pontuação e na ortografia, “Iara” parece antecipar as cores que revestirão o arcabouço estético de Mário de Andrade vida e obra afora: iluminam, nesse sentido, os primeiros sinais da máscara do “poeta aplicado”⁶⁷² ao estudo da cultura popular brasileira que, segundo João Luiz Lafetá, seria talhada no livro de 1927.⁶⁷³

É importante destacar que a musicalidade traduzida também pela escolha do rondó percorre todas as composições poéticas de Mário de Andrade, desde os versos publicados na *Pauliceia desvairada*, livro em que o poeta procura aplicar as noções de versos harmônicos e melódicos teorizados no “Prefácio Interessantíssimo”. No entanto, se nos poemas em *Klaxon*, o sujeito poético traduz a polifonia forjada pelos ruídos e sonoridades que compõem a melodia da vida na metrópole, nas páginas de *Terra Roxa*, já na abertura do poema, ele procurará retomar a linguagem do povo interiorano. Nesse sentido, a poesia reunida no *Clã do Jabuti*, ao procurar o resgate das fontes da tradição popular brasileira e, nesse resgate, incorporar temas e histórias do lendário popular, termina por recobrir o país de lirismo, conforme assinala Souza.⁶⁷⁴ A partir da utilização de formas poético musicais populares, dentre eles o romance, a toada, a moda, o coco e o rondó, Mário de Andrade retoma ainda, como sublinha Telê Ancona Lopez, os “gêneros, ritmos da tradição oral, vozes do índio, vocabulário, gíria, sintaxe e prosódia da fala brasileira” que, nesse momento, invadem o espaço do jornal.⁶⁷⁵

⁶⁷² Expressão utilizada por João Luiz Lafetá para iluminar a máscara do “poeta-estudioso” que se dedica a pesquisas das manifestações culturais brasileiras na inspiração de seus versos.

⁶⁷³ LAFETÁ, João Luiz. *Op. Cit.*, 1986, p. 22.

⁶⁷⁴ Na composição de *Clã do Jabuti*, ao lado de “Iara” que, após reformulações passa a se chamar “Poema”, Mário de Andrade procura alinhar uma diversidade de manifestações musicais como rondós, acalantos, sambinhas, toadas e modinhas, nas quais o sujeito lírico intenciona cantar em versos os casos, histórias, mitos e lendas que emanam do repertório cultural brasileiro.

⁶⁷⁵ LOPEZ, Telê Ancona. “A bagagem poética do Turista Aprendiz”. In: *Mariodendradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 97-98.

Divergindo das definições atribuídas por Wolfgang Kayser,⁶⁷⁶ para quem o rondó consistiria em poema composto por “treze versos e duas partes” sendo que “no final de cada parte repetem-se as palavras do princípio do primeiro verso como estribilho”,⁶⁷⁷ no texto poético de Mário de Andrade há um verso a mais entre os estribilhos das extremidades. Apesar de romper com essa tradição da forma, “Iara” conserva, contudo, a repetição das primeiras palavras do verso inicial, que delineiam o ritmo da composição e constroem a circularidade típica da estrutura poética a que Mário de Andrade logrou chamar, em carta de 1925, de “serpente mordendo o rabo”.⁶⁷⁸ Nessa correspondência, ao comentar alguns dos poemas que seriam publicados por Manuel Bandeira em *Libertinagem*, Mário de Andrade defende que o rondó não consistia em “nenhum artifício” uma vez que estava “historicamente provado” que se tratava de uma “forma popular universal” nascida “da nossa própria organização psicológica”.⁶⁷⁹ Recomendado a Bandeira que se valesse também da natureza do rondó para a reconstrução de algumas composições, acrescenta que a “forma mais universal e popular” seria “incontestavelmente a da circunferência: serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando sensação. Não derruba a gente assim de repente na realidade”.⁶⁸⁰ Essa figura circular da serpente sublinhada pelo remetente, além de iluminar novamente na estrutura do poema o alcance da lenda indígena – uma vez que, segundo a tradição indígena, Ci se transformava na serpente negra que dormia “dentro de um caroco de tucumã”⁶⁸¹ e de lá saía para virar as embarcações dos exploradores – serve também como sugestão da união dos opostos. Circular, o rondó permite que o tempo primitivo de Ipupiara e da Mãe D’Água se conecte com a atualidade do mito da Iara apresentada no desfecho. Revelando, ao mesmo tempo, a exterioridade europeia que remodela os mitos brasileiros e a interioridade da tradição indígena que a concebe.⁶⁸² É interessante destacar

⁶⁷⁶ KAYSER, Wolfgang. “Formas da poesia”. In: *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 3. ed. Coimbra: Armênio Armado, p. 135.

⁶⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁷⁸ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 7 de maio de 1926. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 207

⁶⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁸⁰ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, datada de 7 de maio de 1926. *Op. cit.*, p. 207.

⁶⁸¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio: Ediouro, 1999, p. 533.

⁶⁸² É importante destacar as diferenças que se apresentam entre as ideias de “mito” e “lenda”. Segundo Câmara Cascudo, a lenda explica “qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição”, enquanto o mito “age e vive, milenar e atual, [...] envolto em credences, escondido em medos, em pavores cujas razies veem de longe”. Nesse sentido, o mito seria uma “constante em movimento”, enquanto a lenda, representaria sobretudo um “ponto imóvel de referência”. “Iara”, portanto, apesar de ser constantemente pensada como lenda, representa sobretudo um mito, porque durante séculos se mantém viva

ainda que, na construção do refrão, Mário de Andrade recorre à forma consagrada da redondilha maior, medida característica das cantigas. Esse aspecto da tradição que se destaca na estrutura de “Iara”, principalmente porque se contrapõe à modernidade dos versos livres empregados no desenvolvimento do poema, parece reforçar a proximidade da poética de Mário de Andrade com a tradição popular. Ao iniciar e encerrar o texto literário valendo-se do estribilho escrito com “simplesza comovente” – “Neste rio tem uma iara...” – recria o movimento cíclico e popular do contador de “causos” que deseja prender a atenção do ouvinte, intensificando com as reticências finais o mistério da estória que será contada.

Nessa investida sobre os cantos de origem popular que Mário de Andrade empreende por essa época, além de se valer da forma do rondó, na tessitura de “Iara”, o trabalho do poeta parece incorporar também elementos que se ligam à “moda”. Em seu *Dicionário musical brasileiro*, é o próprio Mário de Andrade quem a definirá como “um conto de um caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana historiado”.⁶⁸³ Acrescentando ainda que “a moda no geral é de fundo dramático, conta casos [...] é canção extra-urbana de fundo descritivo”.⁶⁸⁴ Na construção da narrativa poética do caso sensacional da “Iara”, nesse momento, Mário de Andrade parece recuperar, no desfecho do poema, o elemento “surpresa” que Oswald de Andrade apregoa para a poética de *Pau Brasil*: ao interromper o acorde harpejado criado pelas vozes que paralelamente rememoram a primeira aparição da Iara aterrorizante e sua transformação histórica na sereia encantadora, destaca um acontecimento prosaico: o menino que sobe na canoa do pai, coloca a mão nas águas e recebe a mordida das piranhas. Nesse movimento, o poeta interrompe a previsibilidade da narrativa e cria a surpresa do desfecho que, além de retomar os roteiros defendidos por Oswald de Andrade, dialoga também com a recomendação presente nas suas críticas literárias em *Klaxon*. Nas páginas da revista de 1922, diante da falta de inventividade flagrada nos desfechos de romances da época, Mário de Andrade observara que a literatura de fundo popular poderia servir de lição aos escritores, sobretudo em virtude de sua capacidade de surpreender.

no imaginário popular brasileiro. Como destaca Cristiane Rodrigues, transportando-se nos tempos. Conforme assinala Câmara Cascudo, os mitos, assim com as lendas, não podem ser localizados em um único e determinado espaço, porque migram de uma região a outra. O mito, segundo o autor, pode conservar também alguns caracteres somáticos que o individualizam, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que agem. (CASCUDO, 1952, p. 104-105).

⁶⁸³ ANDRADE, 1990, p. 342.

⁶⁸⁴ Idem, ibidem, p. 343.

Nesse sentido, Mário de Andrade, poeta-pesquisador, parece recriar em “Iara”, assim como nos demais versos do *Clã do Jabuti*, as cores, sabores e falares das histórias da tradição oral preservadas na memória do povo, recorrendo ao ritmo singular da musicalidade popular e a sua inventividade. O caminho folclórico e as ideias que se elevam nesse momento dos versos de “Iara” novamente se articulam ao projeto coletivo em torno da construção de um itinerário poético a partir da história brasileira. Os versos em questão parecem, dessa maneira, abrigar ressonâncias de um projeto que, em 1924 e 1925, Oswald de Andrade também já procurava imprimir nos roteiros plasmados nos versos de *Pau Brasil*. Na composição dos versos de Mário de Andrade é possível vislumbrar ressonâncias dos ideais defendidos pelo criador de *Serafim Ponte Grande* para a poesia da época:

A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.⁶⁸⁵

Nesse roteiro proposto por Oswald de Andrade, é possível encontrar estreitas ligações – conforme verificamos no capítulo anterior – com os aspectos estéticos, mas também ideológicos, sobre os quais os textos de crítica e criação de Mário de Andrade em *Klaxon* se detêm. Não é por menos que no ano de 1924, momento em que a caravana paulista percorre as rotas barrocas de Minas Gerais, Mário de Andrade em carta a Tarsila do Amaral confessará que estava “inteiramente Pau Brasil” acrescentando mesmo que em seu artefazer já fazia “uma propaganda danada do paubrasilismo”.⁶⁸⁶ Assim como nos versos em *Klaxon*, a poética de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras* reflete as inquietações do poeta que procura, em cada estágio de construção de sua arte, praticar o exercício permanente da pesquisa em função das urgências do seu tempo. A tônica que se desprende dos versos do autor escritos após 1924, dentre eles “Iara”, antecipam o diálogo intenso que Mário de Andrade dali em diante travará com a tradição popular brasileira, alcançando “uma nova perspectiva / uma nova escala”, nos termos de Oswald de Andrade, desejoso de compreender a multiplicidade e a riqueza cultural da paisagem brasileira e de seu povo. Nesse sentido, seus versos parecem dialogar diretamente com os ideais de

⁶⁸⁵ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 8. (Artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924).

⁶⁸⁶ Carta a Tarsila do Amaral. 1º de dezembro de 1924. In: *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975, v. 1, p. 369-370.

poética que, de maneira coletiva, se destacam nesse momento de construção do projeto modernista. Conforme avalia Maria Augusta Fonseca, em *Pau Brasil*, publicado um ano antes de *Terra Roxa*, Oswald de Andrade dirige seu olhar para além da simples procura do exótico, almejando, na verdade, a “argamassa poética”⁶⁸⁷ que resulta do trabalho com a história da pátria, a literatura, a cultura, partindo dos fundamentos da estética moderna. No “Manifesto”, a síntese de Oswald de Andrade procura convergir para a denúncia da ausência de uma identidade nacional, fruto das deformações impostas à cultura brasileira pelo colonizador vindo da Europa. O criador de *O rei da vela* sublinha ainda a existência de uma nação que se divide entre a “floresta e a escola” e defende o retorno da poética às origens. Em nome da identidade nacional, “o gavião de penacho” esquecido, Oswald de Andrade propõe que se questione “toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos... fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente selvas selvagens”.⁶⁸⁸ Como afirmaria dois anos depois, em explícita posição crítica às expressões culturais prevaletentes: “contra todos os importadores de consciência enlatada”.⁶⁸⁹ À maneira de Oswald de Andrade na obra de 1925, Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras* filtra a lenda indígena, recuperando tradições do país, e à maneira do câmbio/intercâmbio plasmado em “Pau Brasil” parece transformar em matéria poética casos e acasos colhidos com dicção popular.

Nesse instante, o olhar modernista sobre o lendário popular não somente recupera o mito indígena, como também atualiza a narrativa oriunda da literatura popular, aproximando-a do espírito crítico do leitor do jornal. Desses versos censurados por Graciliano Ramos, elevam-se os intensos exercícios de pesquisa que visam não apenas à criação de uma linguagem mais próxima da literatura oral, à maneira pau-brasil, como também à procura de uma expressão que fosse capaz de desvelar a identidade da cultura brasileira, respondendo assim aos novos anseios do projeto pensado pelo polígrafo. Como informa Telê Ancona Lopez, já em 1926, quando da publicação do poema e do jornal, Mário de Andrade nas cartas trocadas com Luís da Câmara Cascudo confessava possuir amplo conhecimento em torno de lendas brasileiras já registradas e até mesmo inéditas.

⁶⁸⁷ FONSECA, Maria Augusta. “O roteiro Pau Brasil”. In: *Oswald de Andrade: Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 170-171.

⁶⁸⁸ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 5. (Artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924).

⁶⁸⁹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 14.

Nesse sentido, se nos versos publicados em *Klaxon*, na esteira do projeto modernista de 1922, o eu poético se entrega à paisagem urbana de São Paulo recriada em “Poema Abúlico”, construindo uma espécie de crônica da metrópole em ascensão, flagrando suas rápidas transformações e contradições, em *Terra Roxa e Outras Terras* Mário de Andrade torna-se o criador de uma voz lírica que o sujeito saboreia a existência de uma cultura mais vasta e recalcada pela tradição. Em *Terra Roxa e Outras Terras*, Mário de Andrade reescreve poeticamente a língua brasileira orquestrando uma voz aventureira que se encarrega não somente de pesquisar a diversidade de manifestações da cultura brasileira como também procura autorizar o discurso popular, no momento em que vozes do povo criam a polifonia do poema. Dessa maneira, os versos em *Terra Roxa* revelam indícios da construção de um sujeito lírico plural na esfera do periódico modernista e ilustram as novas feições do projeto modernista nesse instante.

Apesar de apresentar-se como a única colaboração poética de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras*,⁶⁹⁰ a presença de “Iara” nas páginas do periódico modernista de 1926 é expressiva, porque sua publicação antecipa o tom folclorista que regeria os poemas de *Clã do Jabuti*, obra na qual esses versos seriam integrados e publicados no ano seguinte.⁶⁹¹ Na tessitura da obra, Mário de Andrade destinaria “Iara” ao conjunto de poemas reunidos sob o título de *Ritmo sincopado*: momento do *Clã* no qual a tentativa de apreender o Brasil a partir de suas danças, seus cantos e seus sabores recriam, nos termos de Telê Ancona Lopez, a natureza musical fortemente acentuada, a síncope singular da cultura brasileira.⁶⁹² A figura do flâneur que caminha pelas ruas de São Paulo e desfruta do

⁶⁹⁰ Vale assinalar que Mário de Andrade toma a iniciativa de publicar em *Terra Roxa e Outras Terras* os versos de “Não gosto de sertão verde”, escritos por Câmara Cascudo e dedicados ao criador de *Macunaíma*. Conforme se depreende da correspondência trocada entre os autores, diante da recusa de Luís da Câmara Cascudo em enviar algo para o jornal, Mário de Andrade tem a “ousadia” de fazê-lo e somente depois avisa ao estudioso.

⁶⁹¹ Vale destacar que ao *Clã do Jabuti* (1927) Mário de Andrade também irá incorporar os poemas “Carnaval Carioca” (1923) e o “Noturno de Belo Horizonte” (1924) – poema publicado inicialmente na revista modernista *Estética* – iluminando versos nos quais as viagens investigativas realizadas pelo poeta-pesquisador serão pulverizadas e recriadas poeticamente, revelando o sujeito poético que parte em busca do redescobrimiento das múltiplas faces da identidade brasileira.

⁶⁹² Conforme analisa Cristiane Rodrigues de Souza, os poemas que compõem o conjunto de *O ritmo sincopado* estão, conforme o título antecipa, “unidos por síncope”. Retomando o *Dicionário musical* de Mário de Andrade, a estudiosa lembra que, para o polígrafo, a síncope representa “termo que indica a escrita de um tempo fraco de um compasso prolongado até outro tempo de maior ou igual duração”. Ao organizar o conjunto de poemas em que “Iara” se ilumina, ordenando-os à semelhança de uma partitura de notas musicais, o poeta compõe, em ritmo bem brasileiro, a escrita de um compasso musical. De acordo com Rodrigues, Mário de Andrade compõe, portanto, na distribuição dos poemas do conjunto, a síncope que fora anunciada no título. Em nossa tradição, a síncope é “uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provindas do clima talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar e formaram também o remelexo, o requebro, o dengue”, como nos esclarece Mário

conforto das mesas dos cafés e dos assentos do bonde elétrico, de onde observa as cenas do cotidiano da cidade grande, que destacamos nos versos de *Klaxon*, cede lugar, em 1926, à voz poética que agora se embrenha pelo interior brasileiro, dando voz e vez ao discurso popular.

A despeito de “Iara” se voltar diretamente para a pesquisa de matriz indígena, os demais poemas encerrados no *Clã do Jabuti* assinalam também a existência de diferentes culturas que formam nossa tradição. O título sugestivo que Mário de Andrade confere ao livro de poemas de 1927, nesse sentido, reforça de maneira dupla o espírito coletivo que rege a construção do projeto modernista que aqui pinçamos a partir das revistas. Em sua composição, enquanto o primeiro termo – o clã – traduz de maneira explícita a ideia de união, agrupamento entre as pessoas e, dessa forma, afirma-se como símbolo da coletividade de vozes que formam o Brasil; logo na sequência, a referência à figura do jabuti reitera, a partir da recuperação do elemento natural, a ancestralidade do povo brasileiro.⁶⁹³ Vale destacar que, de acordo com Luís da Câmara Cascudo, enquanto a figura simbólica da raposa aparece nas narrativas que representam o Velho Mundo, é a figura mitológica do jabuti que desponta em par de igualdade nas histórias contadas pelos índios da região amazônica.⁶⁹⁴ Rompendo com os limites impostos pela geografia, na procura do que lograria chamar, no tempo da *Revista de Antropofagia*, de “desgeografização”, o poema em *Terra Roxa e Outras Terras* começa a vislumbrar a riqueza de um país que o polímata explorará no periódico de 1928. No entanto, a despeito de sua dedicação à pesquisa do elemento brasileiro, em *Terra Roxa*, Mário de Andrade não chega a se transformar numa voz nacionalista a proclamar idealizações sobre o povo e o país. Conforme se observa na “Carta Protesto” publicada no jornal, o autor procura fugir a patriotismos e sentimentos eufóricos para se voltar à complexidade do homem brasileiro. Leitor incansável, estudioso da cultura popular e da cultura indígena, ambicionando conhecer nossa psicologia – desejo aludido desde o manifesto de *Klaxon* – Mário de Andrade revela um interesse pelo elemento nacional que se afasta de ufanismo. Nos termos de Telê Ancona Lopez, por essa época, Mário de Andrade é “triste perante nossa alienação

de Andrade. Na avaliação de Souza ao compor a musicalidade entrecortada de *O ritmo sincopado*, o poeta deixa-se guiar pelos impulsos próprios de um cantor popular em busca da sensualidade e da ginga do nosso povo para recriá-los em versos.⁶⁹²

⁶⁹³ Em carta datada de 21 de janeiro de 1928, Mário de Andrade dirá a Carlos Drummond: “Meu título não tem intenção de símbolo, porém é significativo. O jabuti você sabe como é importante e característico do fabulário nacional. Meu livro merece bem por isso um título assim evocativo desta besteira de Brasil. Foi essa minha única intenção”. (MANFIO, 2005, p. 30).

⁶⁹⁴ CASCUDO, 1952, p. 266.

e amorosíssimo ao constatar a vigência de uma lógica diferente, sensível e poética, o oposto à rigidez do pensamento cartesiano” no caráter brasileiro.⁶⁹⁵

Embora nos nove números de *Klaxon*, a produção poética de Mário de Andrade se traduza no conjunto de poemas formado por “São Pedro”, “Farauto”, “Poema Abúlico” e “Poema”, é importante assinalar que nas páginas de *Terra Roxa* Mário de Andrade parece teorizar a poesia também em texto que dilui as fronteiras entre o lírico e o dramático. Na ocasião, em resposta às críticas de Sérgio Milliet e de Tristão de Athayde, que censuravam o “brasileirismo” dos poemas de *Losango Caqui*, Mário de Andrade, sob o pseudônimo “Pau D’Alho”, responde-os com a criação de “Pirandello, a epiderme desvairada e um sentimento alegre da injustiça”, texto no qual as ironias e críticas do polímata recuperam as formas típicas do gênero dramático. Na dedicatória desse misto de crítica e criação, as referências a Tristão de Athayde e a Sérgio Milliet surgem acompanhadas de fragmentos das críticas que publicaram ao livro de Mário de Andrade. Por meio dessa recuperação que Mário de Andrade efetiva, é possível descobrir que Tristão de Athayde havia afirmado que o defeito do modernismo de São Paulo era sua “complacência no boçal”, insistindo na ideia de que esse não passaria de imitação, como já havia mostrado, de modernas escolas europeias. Por sua vez, nas páginas de *Terra Roxa*, Sérgio Milliet tratava de acusar, nos poemas do *Losango*, o que julgava serem as intenções mascaradas de Mário de Andrade: exterminar as regras gramaticais e, metodicamente, destruir a sintaxe da língua escrita. Junto às citações dos textos de Milliet e Athayde, ironicamente, Mário de Andrade incorpora um “imperativo categórico” extraído do repertório popular: “vá ver si estou na esquina”. No desenvolvimento, surgem as personagens “Dona Poesia”, caracterizada como “Deusa”; o personagem “Eu”, representando o próprio Mário de Andrade, “poeta conteúdo cabeçudo” e o “Coro dos fanáticos lunáticos”, que, conforme se subentende, seriam os autores que criticaram o *Losango*. No desenvolvimento da trama, o poeta adentra desconfiado no templo da Poesia, desejoso de se confessar, enquanto o Coro dos lunáticos fanáticos o insulta. Dogmática, “Dona Poesia”, ao se ver diante do poeta injuriado, passa a proferir contra o personagem críticas semelhantes às que Mário de Andrade recebera com a publicação do *Losango*: “tu anda macaqueando, os moço lá da frança!”; “tu é regionalista, não é do brasil não!”; “tu escreve errado / só pra me inquisilá!”; “tu é um desordeiro / das

⁶⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 98.

leis gramaticá!"; tu é um primitivo,/banca ingênuo sem sê!".⁶⁹⁶ Encerrado o longo sermão, Dona Poesia de soslaio dá seu último aviso: "rapaizinho desvairado, tu vai se embriagá!". Em resposta, o poeta "simbolicamente libertino" caçoa: "eu quis ficá pinguço/pra mecê me carregá...". Diante da resposta ferina do poeta, o Coro dos fanáticos lunáticos, indignado com a postura do poeta, volta a disparar seus insultos enquanto o poeta "tira um pacote de amendoim do bolso, senta no calcanhar esquerdo e mastiga meio tonto escutando rabecar pelas arcadas solenes do templo a tempestade coral".⁶⁹⁷ No desfecho, o poeta abençoado pela Poesia "se ri gostoso na bebedeira". A cena criada por Mário de Andrade nas páginas de *Terra Roxa* parece dialogar com as ideias encerradas nos versos de "As enfibraturas do Ipiranga", poema que fecha *Pauliceia desvairada*. Assim como no texto do jornal, o poema publicado em 1922 ilumina as lutas travadas entre sujeitos antagônicos diante da poesia no começo do século XX. Alegoricamente, Mário de Andrade tece no campo da poesia os embates entre o passado e o moderno: de um lado, o peso da tradição clássica, as forças passadistas ironicamente nomeadas de "Orientalismos convencionais", metáfora criada por Mário de Andrade para aglutinar os artífices das letras; do outro, as "Juvenilidades Auriverdes" que representariam as forças renovadoras, os modernistas. Nos versos do caudaloso poema, essas forças em disputa são flagradas pelo olhar poético em planos opostos, assim como no texto de *Terra Roxa*: os passadistas prostram-se nos terraços e janelas do Teatro Municipal, assim como nas sacadas do automóvel clube ou da Prefeitura: lugares de privilégio social por onde a elite passeia no começo do século; enquanto isso, os modernistas, diante do romper da "Aurora do novo dia", respondem aos ataques dos privilegiados, elevando a voz coletiva do baixo Anhangabaú. À maneira do poema, no qual as alegorias criadas pelo poeta refletem não somente as disputas literárias, mas também a sociedade que emerge nas primeiras décadas, no texto publicado em *Terra Roxa* a crítica de Mário de Andrade ilumina a existência de planos antagônicos em disputa contínua no terreno da poesia. Iluminando a linguagem coloquial do penitente, que se torna alvo das injúrias dos defensores das regras gramaticais, o sujeito poético recompõe o duelo ritmado entre as forças de renovação e de manutenção, no qual a "contribuição milionária de todos os erros" cantada por Oswald de Andrade se revela. No entanto, divergindo da postura adotada pelos personagens do poema de 1922, na qual ataques e contra-ataques são constantemente deferidos, o poeta bêbado que Mário de Andrade cria em *Terra Roxa*

⁶⁹⁶ ANDRADE, Mário de. "Pirandello, a epiderme desvairada e um sentimento alegre da injustiça". In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 4, 3 de março de 1926, p. 3.

⁶⁹⁷ Idem, ibidem.

parece resolver essa tensão assumindo diante da poesia o espírito de “brinquedo” a que aludira no texto de abertura de *Klaxon*: diante da fúria do “Coro de lunáticos”, o “desordeiro das leis gramaticá” se acocora, desfruta do sabor brasileiro do mesmo amendoim que logo seria cantado em *Clã do Jabuti* e, de cócoras, desata em gargalhadas.

Se, em *Klaxon*, os versos de Mário de Andrade revelam faces do poeta do cotidiano, flagrando o sujeito poético entusiasmado e, ao mesmo tempo, preocupado com a modernização de São Paulo, refletindo ressonâncias dos movimentos vanguardistas europeus, em *Terra Roxa* é a vez do falar brasileiro colorir o discurso do poeta folclórico. Conforme observamos, em *Klaxon*, os versos de “São Pedro” refletem os contrastes que nascem do encontro da cidade que se moderniza com os costumes do Brasil ainda agrário, aspectos que, lentamente, vão sendo sobrepostos pelos avanços tecnológicos. Além disso, na “buzina literária”, a voz lírica de “Poema” e “Poema Abúlico” canta as paisagens de São Paulo em transformação, procurando iluminar a presença dos estrangeiros na dinâmica da cidade. A presença de japoneses conduzindo o bonde em “Poema Abúlico” e de crianças italianas rodeando o soldado paulistano demonstram nos versos de *Klaxon* a síntese da convivência cosmopolita de novas culturas e povos no Brasil. Em *Terra Roxa e Outras Terra*, no entanto, o que se vislumbra é o nascimento do poeta-viajante, que volta sua sensibilidade para as diferentes formas de cantar e contar brasileiros. Conforme aponta Telê Ancona Lopez, nos versos do *Clã*, a multiplicidade de melodias pesquisadas no cancionário popular se apresenta. Nesse sentido, “Iara” parece traduzir o encontro do sujeito poético com as vozes plurais que compõem a cultura complexa e de difícil definição que é a brasileira. No poema, Mário de Andrade decanta o sabor dessa voz coletiva a partir do resgate do primitivo, das tradições do povo, cujo ritmo imprime na melodia harmônica e plural do *Clã do Jabuti*. Obra que, reunindo versos preparados entre 1924 e 1926, nas palavras de Telê Ancona Lopez, almeja à síntese das múltiplas manifestações populares. Se, em 1922, no “Prefácio interessantíssimo”, que precede os poemas de *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade proclama uma identidade primitiva diante do contato com as transformações resultantes do rápido progresso da época e afirma que “somos na realidade os primitivos de uma nova era”, nos versos de *Clã do Jabuti* essa consciência do elemento primitivo se amplia indo em direção ao conhecimento do Brasil. Conforme assinala Telê Ancona Lopez, na perspectiva do projeto modernista em Mário de Andrade, o elemento primitivo concebido pelas vanguardas europeias enquanto vestígios do passado aflorados nos instantes de conflito do homem moderno, ao ser pensado a partir

da realidade brasileira, a partir de 1924, incorpora para além das camadas íntimas do homem, aspectos que residem “nas cores do cotidiano, na imaginária, no conto, na música e no verso do povo”.⁶⁹⁸ Para Mário de Andrade, o primitivismo representava, sobretudo, um retorno à simplicidade, uma oposição ao “esteticismo”, à “literatice” que desde *Klaxon* procurava denunciar. Em 1925, nas páginas do terceiro número de *Estética*, é válido destacar, Mário de Andrade sublinharia ainda que na arte brasileira, o primitivismo representava a defesa da “arte de intenções práticas, interessada”⁶⁹⁹ e o Brasil, enquanto um país em vias de construção deveria primar por expressões dessa natureza, pois a arte considerada “pura”, “arte artística”, em sua opinião, não passaria de arte decadente.

Ao recuperar, através da estrutura do rondó, a lembrança do contador de casos, o poeta não somente ilumina um instante da vida cotidiana, como também parece cobri-lo de novas significações. Nessa altura do projeto modernista de Mário de Andrade, as escolhas que regem forma e conteúdo parecem se apoiar mutuamente em prol do equilíbrio entre lirismo e técnica indicado pelo crítico de *Klaxon* e aludido no “Manifesto” escrito por Oswald de Andrade. Equilíbrio, inclusive, é palavra-chave nas análises literárias que Mário de Andrade escreve para a revista de 1922. Valendo-se da linguagem direta, aspecto característico na fala popular, o olhar sobre a história do interior do país parece traduzir a preocupação do estudioso de alçar à esfera da linguagem escrita, a sonoridade da língua falada nas ruas, recompondo, nesse itinerário, as paisagens que destoam daquelas encontradas na cidade grande. Dentre as escolhas formais, a utilização constante de sons nasais em quase todos os versos (“Um moço”; “Duma índia”; “Se levantou”; “Então principiaram falando”; “Ontem o piá brincabrincando”; “Botou a mãozinha na água funda”) parecem acentuar o tom velado, característico no modo de narrar do contador de histórias, como indica Rodrigues.⁷⁰⁰ Por outro lado, a ausência de pontuação em determinados trechos, como no achado “Preta gorda manquitola ver peixe boi!”, conferem ao segmento o ritmo da síntese modernista, sua força e rapidez.

Vale destacar que em carta a Manuel Bandeira, datada de 29 de setembro de 1924, Mário de Andrade já declarava sua nova percepção em torno da pontuação empregada em “Iara” e nos demais poemas reunidos no *Clã do Jabuti*. Nessa correspondência, considera a vírgula um preconceito gramatical e, por isso, afirma valer-se do recurso somente nos

⁶⁹⁸ LOPEZ, Telê Ancona. “A bagagem poética do Turista Aprendiz”. In: *Mariodendradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 96-97.

⁶⁹⁹ ANDRADE, Mário de. “Carta-aberta a Alberto de Oliveira: o romantismo agiu errado, mas agiu.” In: *Estética*, n. 3, p. 333, 1925.

⁷⁰⁰ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

casos em que sua omissão poderia prejudicar a compreensão textual ou quando sua presença pudesse contribuir para o ritmo e para a expressividade dos versos:

Escrevi *Clam* com eme, quero nacionalizar a palavra. Que achas? Tomar-me-ão por besta, naturalmente. Isso não tem importância, aliás. Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula a maior parte das vezes, sabes, é preconceito de gramático. Uso dela só quando sua ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas. Que achas?⁷⁰¹

No plano conteúdo, assim como o “herói sem nenhum caráter” de 1928 terá seu corpo mutilado pela voracidade das piranhas, ao se deixar seduzir pelo canto da Iara, no poema, a figura ingênua do piá “abocanhado” pelo mesmo peixe interrompe a história do moço apaixonado que, sem ter seu amor correspondido pela índia, decide se entregar ao destino das águas. Nessa sequência, a figura do piá, “palavrinha tão meiga” na opinião de Manuel Bandeira, criança indígena ou mestiça de índio com branco, reforça a coexistência das culturas diferentes, representando também o fruto da comunhão das raças, o nascimento e a formação híbrida da cultura brasileira. Em torno dessa problemática, em *Mário de Andrade: ramais e caminho*, Telê Ancona Lopez destacaria que, durante a década de 1920, o princípio que norteia a ação de Mário de Andrade é justamente o de que “não pode haver cultura que não reflita as notas mais profundas da terra onde ocorre”.⁷⁰² A observação da autora leva-nos a lembrar não somente o trabalho com a tradição popular brasileira em “Iara”, mas também as críticas que o polímata tece durante sua visada crítica em *Terra Roxa e Outras Terras* e em *Klaxon*. Nessas incursões, vale lembrar que o polígrafo ataca justamente a “incultura” flagrante no meio musical paulistano que, em sua perspectiva, nascia da importação de modelos socioculturais – podemos dizer, das “erudições mal digeridas” e do “lado doutor” – que continuava a se perpetuar na música brasileira. Na entrevista que concede em 1925, inclusive, Mário de Andrade advertirá que “nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e

⁷⁰¹ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira datada de 29 de setembro de 1924. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 129.

⁷⁰² LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 202.

nacional de cultura”.⁷⁰³ Vale lembrar que o interesse em torno do resgate da cultura popular e da consolidação de uma arte voltada para o trabalho com esses elementos é também a justificativa utilizada por Mário de Andrade para recriminar em *Terra Roxa*, no terreno das artes plásticas, as telas que não revelavam preocupação com a memória visual brasileira. Além disso, na esfera do teatro, a predominância das companhias líricas estrangeiras sobre as tentativas do teatro nacional, levavam-no a eleger a brasilidade do circo de Piolin como o exemplo mais bem-sucedido no campo da dramaturgia.

Nos versos em que retrata a igara, canoa de origem indígena escavada sobre a madeira, flagrada pelo poeta “abicada” junto ao porto, o trabalho de abasileiramento da linguagem que perpassa o projeto modernista de Mário de Andrade em 1926, e que é criticado por Sérgio Milliet nas páginas de *Terra Roxa*, parece se iluminar. Nesse verso, a voz lírica em vez de cantar a presença da embarcação que de leve se encostava à margem do rio, recorrendo aos termos de origem espanhola e latina mais conhecidos, opta pela utilização dos termos colhidos no dialeto tupi. É interessante assinalar que, em “Iara”, o tom declamatório observado por João Luiz Lafetá nos poemas produzidos em 1922, contemporâneos a *Klaxon*, dá lugar a um tom coloquial, prosaico, que avulta também das composições encerradas no mesmo ano no *Losango Cáqui*. Em *Terra Roxa e Outras Terras*, “Iara” revela os contatos do poeta erudito com a matéria poética colhida do povo e, nesse sentido, parece responder com eficiência aos anseios do projeto estético de Mário de Andrade que, em 1926, passa a direcionar seus esforços em prol do estabelecimento do diálogo com a cultura brasileira mais direto. Nesse sentido, recuperando a perspectiva de Florestan Fernandes, é possível inferir que o trabalho poético que Mário de Andrade realiza nos versos de *Terra Roxa* parece atestar que as ligações entre a arte erudita e a arte popular, sua mútua interdependência, devem ser vistas num plano de igualdade, apagando os “os contrastes que alienam de uma o máximo de representatividade e dão a outra somente um mínimo de universalidade”.⁷⁰⁴

Ao se voltar para a construção do mito indígena, Mário de Andrade vai ao encontro da pesquisa de fontes a que Florestan Fernandes considera “próxima da orientação de Sílvio Romero”,⁷⁰⁵ porque procura determinar a proveniência imediata dos elementos do folclore brasileiro. Todavia, conforme pontua Florestan, o que acontece em Mário de

⁷⁰³ ANDRADE, Mário. “Assim falou o papa do futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia”. In: *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983.

⁷⁰⁴ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.*, p. 147.

⁷⁰⁵ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.*, p. 154.

Andrade é que a apropriação dos elementos da tradição oral pelo artista erudito e as possibilidades de renovação pelo emprego adequado dos processos da arte popular ultrapassam os critérios empregados pelo folclorista sergipano, porque nesse momento aprofundam a análise temática ou formal das composições estudadas, iluminando uma consciência do passado, de tradições e de antepassados fundamentalmente comuns.

Dialeticamente, esses versos no jornal de 1926 parecem indicar, ainda que implicitamente, o espírito ideológico que recrudesce na literatura dos anos 1930, uma vez que, ao mesmo tempo em que o poeta procura valorizar a linguagem falada pelo velho contador de “causos”, coloca em evidência a vida do interior brasileiro, marcada de contradições. Ao se voltar para o interior do Brasil, reconstruindo uma face recalcada de seu país, no dizer de Antonio Candido, a poesia de Mário de Andrade, em 1926, parece revelar mais uma vez a sua face múltipla, seu perfil plural analisado por Lafetá. “Iara”, nesse sentido, ilumina os encontros que o projeto modernista de Mário de Andrade procura realizar entre as artes brasileiras, uma vez que, resgatando a musicalidade popular, suas diferentes formas de composição que ressoam pelo Brasil interiorano, o poeta trabalha a palavra poética recolhida da fala do povo brasileiro, transformando-a nas páginas de um jornal. Como lembra Rodrigues, é o registro do ouvido atento e sensível de um intelectual que, desde os textos de crítica cinematográfica e dos poemas em *Klaxon*, insiste em defender uma arte que não se desligue da realidade.

Se, nos versos estampados nas páginas de *Klaxon*, ao longo de 1922, é possível ainda reconhecer as nuances de um preciosismo retórico, resquício de parnasianismo, conforme afirma João Luiz Lafetá diante dos poemas de Mário de Andrade publicados naquele momento, a colaboração poética registrada em *Terra Roxa e Outras Terras*, sem abandonar as conquistas obtidas pelo estudo das vanguardas, parece registrar em 1926 a mudança de tom, o movimento da poética de Mário de Andrade em direção à “realidade mais modesta” definida por Lafetá.⁷⁰⁶ Recorrendo às palavras de Maria Augusta Fonseca, esses versos parecem ensaiar os primeiros passos da busca da tradição pela pesquisa popular, pelo coser das histórias populares e dos cantos. Grifam uma preocupação do poeta modernista em buscar, nas raízes profundas de sua terra, os diferentes matizes da paisagem brasileira, e revelar o interior de seu país alocando seu canto às cantigas, modas, acalantos e outros ritmos. Debruçando-se sobre as tradições e a pluralidade da cultura nacional, Mário de

⁷⁰⁶ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a Crítica e o Modernismo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 179-180.

Andrade parece buscar um modo mais real de se apropriar da história de um povo cuja origem está na convivência de raças e culturas diferentes, recriando-a em seus versos.

Florestan Fernandes, investigando nas produções literárias de Mário de Andrade justamente essa transposição do material folclórico para o plano erudito, ensina-nos que o “aproveitamento” dos motivos, formas e processos da arte popular brasileira, na produção de Mário de Andrade, não somente colabora para a fixação do popular, mas também excede os limites de um compromisso estreito com a tradição, uma vez que adquire, ao contrário, “o caráter de uma nova forma de reelaborar a tradição”.⁷⁰⁷ De acordo com Florestan, essa transposição dos elementos colhidos do repertório popular para o plano erudito da criação de Mário de Andrade não se realiza de uma única forma, uma vez que se pode distinguir, no mínimo, quatro modalidades principais no *métier* do escritor. O primeiro processo consistiria no “aproveitamento dispersivo” do material folclórico, ou seja, na utilização de exemplos “perdidos aqui e acolá” dos elementos oriundos da tradição popular, e representaria uma modalidade menos importante como técnica de transposição. É o que Florestan Fernandes localiza tanto em momentos da prosa de *Amar, verbo intransitivo*, quanto em certos instantes da poesia de Mário de Andrade. A “intersecção do folclórico” – modalidade que Florestan Fernandes considera como a “técnica por assim dizer predileta” de Mário de Andrade – consistiria na utilização poética de provérbios, rodas infantis, quadrinhas populares e até mesmo de lendas, em sua prosa. A terceira modalidade, a “assimilação de técnicas e formas populares”, que na poesia significa não somente o aproveitamento do ritmo dos cocos, das modas, do lundu, mas também a assimilação da própria linguagem, marcando a tentativa de desenvolver a poesia erudita nas formas escritas da poética popular. Por último, Florestan localiza “a estilização propriamente dita” que, na obra do polígrafo, se apresentaria de “modo verdadeiramente original”, porque nem sempre aconteceria de acordo com os cânones tradicionais da passagem da arte popular à arte erudita. A estilização, que em seu movimento revela não só as técnicas de transposição do folclórico ao plano erudito, mas também a compreensão ampla de Mário de Andrade sobre o folclore brasileiro e seus problemas, “suas possibilidades”, encontrará em *Macunaíma*,⁷⁰⁸ na qual a síntese do folclore é levada a

⁷⁰⁷ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.*, p. 147.

⁷⁰⁸ De acordo com Florestan Fernandes, no “mosaico”, “síntese viva” e “biografia humanizada do folclore de nossa terra” que é *Macunaíma*, é possível estudar “a contribuição folclórica do branco, do preto, do índio, a função modificadora e criador dos mestiços e dos imigrantes, as lendas, os contos, a paremiologia, as pegas, os acalantos, a escatologia, as práticas mágicas – da magia branca e da magia negra – todo o folclore brasileiro, enfim, num corte horizontal de mestre”. (FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.*, p. 150).

efeito na forma do romance picaresco, seu momento capital. Dentre os exemplos iluminados com a finalidade de ilustrar essa realização complexa da “estilização” peculiar de Mário de Andrade, Florestan Fernandes destaca também os versos de “Iara”, considerando que em sua tessitura desponta tanto o aproveitamento livre dos motivos folclóricos, quanto a “desaristocratização” de temas, processos e formas eruditos, por meio de formas e processos populares. Nessas tentativas que julga “ambiciosas e audaciosas”, Florestan encontra a “manifestação típica do caráter nacional a que Mário de Andrade aspirava e defendia para a nossa literatura, mostrando que não existe paradoxo no abraqueiramento da arte erudita através da arte popular”.⁷⁰⁹

Ao investigar os embates entre a técnica e o lirismo que arquitetam a linguagem construída de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá se debruça sobre as cartas e os textos de crítica do polígrafo, publicados na década de 1920. Nessa incursão, o crítico destaca que em “Poema”, título com o qual Mário de Andrade rebatizaria, em 1927, os versos de “Iara”, a estrutura nítida do rondó, a presença do verso livre “que de tão regular parece medido”, o desenvolvimento da narrativa popular construída com a precisão dos elementos que organizam o tempo mítico – “de primeiro”, “duma feita”, “então”, “ontem”, “e vai” – e o resgate do tom épico e objetivo da estória popular não prejudicam os efeitos do lirismo. Pelo contrário, a subjetividade do poeta, ainda que controlada em benefício de seu projeto coletivo, imprime suas marcas por todo o poema, seja na enumeração dos adjetivos, na imagética que suprime os elos sintáticos como também no poder sugestivo do verso que abre e encerra o poema, poder que lhe é conferido exatamente por seu caráter de estribilho, refrão. Nesse sentido, “Iara” representaria, na visão de Lafetá, a tensão equilibrada que Mário de Andrade, nesse momento, encontra na poesia, mas não logra obter na crítica. Conforme ensina João Luiz Lafetá, o ano de *Terra Roxa* marca, na evolução das ideias estéticas e políticas de Mário de Andrade, um período de transição. Por essa época, a obsessão com o caráter social da literatura, a procura de um poema que fosse a síntese, o elo de complementaridade entre os dois termos da obra de arte, o polo individual e o social, revelam-se de maneira forte no pensamento de Mário de Andrade. Vale lembrar que, conforme avalia Telê Ancona Lopez, entre 1922 e 1926, período em que grande parte dos poemas que se juntarão a “Iara” são escritos, Mário de Andrade apresenta-se preocupado com o aspecto participativo da obra de arte. É essa preocupação em fazer arte participativa que guiará os rumos dos poemas encerrados, em 1927, no *Clã do Jabuti*. “Iara”, nesse

⁷⁰⁹ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.*, p. 150.

sentido, serve de amostra da incorporação ao discurso erudito das formas de compor populares e pode ser considerado como uma das primeiras realizações do “poema pau” que Mário de Andrade confessava almejar, em carta de dezembro de 1925, ao poeta Manuel Bandeira. Nessa correspondência, enviada nas vésperas de *Terra Roxa*, o poeta-pesquisador confessa sua procura pelo poema que não possuísse “nenhuma excitação exterior, nem de pândega, nem de efeitos nenhum nem de sentimentos vivazes. Nada que flameje, rutila, que espicace”; uma criação poética sem “condimentos nem enfeites”, construída “com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (senão não transparece) o mais formidável que puder porém durma ardência como que escondida porque inteiramente interior”.⁷¹⁰ Nessas linhas íntimas, a constante procura do equilíbrio que se configura com um dos princípios que norteiam o projeto modernista desde *Klaxon*, torna a aparecer. Segundo Lafetá, as cartas trocadas nesse período revelam a crença de Mário de Andrade no fato de que os meios expressivos do poema deveriam traduzir artisticamente um verossímil psicológico sem, contudo, se limitar a sua mera tradução ainda que artística. Dessa forma, o poema deveria transcender o individual, assumindo a postura socializante de seus meios de expressão. Trata-se de uma tentativa de “desindividualizar-se a fim de cumprir função social”, uma noção rigorosa tanto das exigências do poema enquanto construção, quanto das necessidades da “ardência interior” da inspiração. Apesar desse embate, ao se deparar com “Iara”, João Luiz Lafetá observa que o enfoque sociológico defendido por Mário de Andrade não chega a eliminar, em seus versos, o prisma do lirismo, a necessidade da expressão individual.

Como sublinha Telê Ancona Lopez, na trajetória do autor de *Macunaíma*, dois pontos se evidenciam: o sentido do compromisso, marcador da modernidade de seus primeiros trabalhos, e a ligação com a produção literária popular, que a partir de 1924 começa a se intensificar. Se num primeiro momento do projeto modernista de Mário de Andrade, a literatura popular representa um meio de conhecer o povo brasileiro, em 1928, nas páginas da *Revista de Antropofagia* é a partir dela que Mário de Andrade procurará perceber “a dimensão psicológica e sociológica da realidade brasileira”. O projeto

⁷¹⁰ Carta a Manuel Bandeira, datada de 12 de dezembro de 1925. Nessa carta, a explicação do polígrafo a Manuel Bandeira sobre o que seria o almejado “Poema pau” traz ainda a seguinte declaração: “Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário, que perde quando recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestréis já passou) o poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam consolam e são fecundos”. (In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 262.).

modernista de Mário de Andrade, na primeira década do modernismo brasileiro, conforme se observou na leitura dos capítulos anteriores, arma-se de muitas faces. Nesse sentido, de *Klaxon a Terra Roxa e Outras Terras*, a trajetória que as contribuições de Mário de Andrade vão delineando no espaço da revista reforçam as diferentes faces do sujeito poético que João Luiz Lafetá observou ao se debruçar sobre a poesia completa do autor. Na trilha do crítico, observa-se que a pluralidade característica da poética de Mário ilumina-se com intensidade em “Iara” e nos poemas reunidos no *Clã do Jabuti*, nos quais é possível se enxergar a máscara do “poeta folclórico”.⁷¹¹ Essa face do sujeito lírico marioandradiano que em *Terra Roxa e Outras Terras* ganha contornos expressivos, se desenvolverá ainda mais na voz narrativa que, em 1928, se empenhará em cantar a trajetória do herói sem nenhum caráter. Nesse sentido, nos versos de “Iara”, ao recorrer à tradição oral, recontando um caso que ouvira, a voz do sujeito lírico antecipa o perfil do rapsodo plasmado em *Macunaíma*, que também refletirá as paisagens e histórias da realidade nacional, destacando sua infinidade de cores.

Em 1926, “Iara” se configura, portanto, como um dos primeiros poemas empenhados na difusão da nacionalidade e na conceituação individual do poeta como brasileiro, valorizando-se como indivíduo representativo de seu povo. No entanto, é importante lembrar que, como sublinha Telê Ancona Lopez, neste momento de sua obra, o nacionalismo serve para desgastar o conceito tradicional de pátria e reforçar a importância de uma consciência da realidade brasileira, uma necessidade de caracterização crítica para a nação. Em “Iara” e também nos outros poemas que compõem a “partitura em palavras” do *Clã do Jabuti*, Mário de Andrade procura iluminar o mosaico de raças que compõem o ritmo da cultura brasileira e, nessa mistura de seres e culturas, gênese de um povo mestiço, o poeta pretende afinar o ritmo de seus versos nos tons do rondó. Se no começo da década de 1920, o que se nota é a musicalidade dissonante da cidade, suas vozes, ruídos e paisagens que se revelam a partir das sensações harmônicas que Mário de Andrade cria a partir da combinação simultânea dos sons e, em seguida, das frases melódicas, a partir da linguagem poética em que “Iara” se escreve, Mário de Andrade procurará flagrar as vozes plurais de nossa raça e cultura, resgatando cantigas, ritmos e lendas da tradição popular. Se nos versos publicados na *Pauliceia Desvairada*, o poeta sentia-se ainda dividido entre a herança europeia e a melodia de sua terra, em “Iara” o conflito parece caminhar para uma resolução. “Primitivo duma nova era”, como afirma no “Prefácio”, em plena era de

⁷¹¹ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 7.

modernização, Mário de Andrade busca captar a essência brasileira, através da síntese dos contrários que forma a unidade fragmentada de nossa cultura.⁷¹²

Para Rousseau, é a partir da sílaba que a cadência e os sons que compõem uma cultura se originarão e, da mesma forma, os versos, as maneiras de cantar e até mesmo as palavras de um povo possuirão, em sua essência, um ponto em comum.⁷¹³ Essa reflexão parece contribuir para a compreensão do projeto modernista que Mário de Andrade empreende durante a década de 1920 em sua poesia, uma vez que na pesquisa dos aspectos ligados à língua brasileira Mário de Andrade parece encontrar um caminho que seja capaz de traduzir a identidade de seu povo, movimentando um projeto coletivo de poética que se centra na língua nacional.⁷¹⁴ Adiante, será a vez do rapsodo de *Macunaíma* – cujo primeiro capítulo é publicado com exclusividade nas páginas da *Revista de Antropofagia*, em 1928 – aprofundar-se nas veredas da ciranda cultural brasileira. “Iara”, nesse sentido, pode ser considerada como uma das primeiras “mastigadas” que levarão à deglutição antropofágica de Mário de Andrade, impressa nas páginas dessa revista de 1928. Nesses versos em *Terra Roxa*, afinando-se também às propostas que Oswald de Andrade sintetizará no “Manifesto Antropofágico” de 1928, a partir do retorno do poeta aos elementos da cultura brasileira, Mário de Andrade ensaia sua imersão mais profunda no imaginário popular, delineando o projeto do polímata de conhecer profundamente a identidade de seu povo.

⁷¹² SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura em palavras*. São Paulo: AnnaBlume, 2006, p. 57.

⁷¹³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre o entendimento das línguas*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores). 1978, p. 184-185.

CAPÍTULO III

Mário de Andrade “Antropófago” (1928)

O movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. [...] Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.⁷¹⁵

Oswald de Andrade
“Prefácio” de *Serafim Ponte Grande*

Vocês, da *Antropofagia*, não adivinham como a gente está satisfeita. É assim mesmo que nós queremos. E é assim que a coisa tem de sair. O sul chamando o norte. E o norte chamando o sul. Convidando-o para a luta. Assanhando as energias moças do lado de cá e de lá. Movimento assim é que é. Esforços conjugados. União das duas bandas. Com o oeste também. Tudo gritando brasilidade. Tocando na mesma inúbia. Comendo na mesma cuia. Brasileiramente. Antropofagicamente.⁷¹⁶

Mastigação coletiva: Marioswald e a *Revista de Antropofagia* (1928)

Distanciando-se das trajetórias percorridas pela *Revista Klaxon*: Mensário de Arte Moderna, em 1922, e pelo jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1926, a célebre *Revista de Antropofagia*, lançada em São Paulo, em maio de 1928, teria seus “ramais e caminho” – recordando a expressão pinçada por Telê Ancona Lopez – desdobrados em dois. Se os periódicos discutidos anteriormente não lograriam passar de uma primeira fase, alcançando não mais que nove e sete números, respectivamente, a revista criada por Oswald de Andrade e Raul Bopp, tributária também do desenho primitivista de Tarsila do Amaral, não somente chegaria a considerável marca de dez números em seu primeiro momento de maio de 1928 a fevereiro de 1929 como também receberia o designativo de “segunda denteição”: uma nova fase constituída por dezesseis exemplares, publicados em sua totalidade durante o emblemático ano de 1929. “Salvadora do movimento modernista”, na

⁷¹⁵ ANDRADE, Oswald de. “Prefácio”. *Serafim Ponte Grande*. p. 132-133.

⁷¹⁶ SARASATE, Paulo (Ceará). “Tocando na mesma inúbia”. In: *Revista De Antropofagia*, “segunda denteição”, n. 15, 19 de julho de 1929, p.1.

firme posição de Oswald de Andrade, ao lado de *Klaxon* e de *Terra Roxa e Outras Terras*, trazendo “documentos explosivos da nossa história literária (viva)”,⁷¹⁷ a *Revista de Antropofagia* se tornaria um dos periódicos paulistas mais característicos e representativos do chamado período áureo do modernismo, alcançando, na opinião de Augusto de Campos, o *status* de “a mais revolucionária do nosso Modernismo”.⁷¹⁸ Não bastasse a apreciável longevidade conquistada, que a fez romper com o “mal dos sete números”,⁷¹⁹ que Olavo Bilac diagnosticava na saúde das revistas e jornais literários do país, os aspectos que tornariam a existência da *Revista de Antropofagia* ainda mais singular no horizonte da literatura modernista, já no encerramento dessa década de “fértil explosão nas artes”,⁷²⁰ – lembrando a expressão cunhada por Maria Augusta Fonseca – não se limitariam ao maior alcance temporal que o periódico antropófago conquistou. Conforme advertiram Marques⁷²¹ e Fonseca⁷²², ao contumaz leitor dos periódicos modernistas, habituado com a presença polímata e constante de Mário de Andrade, chama agora a atenção, no inquieto expediente da *Revista de Antropofagia*, a participação mais ativa de um Oswald de Andrade que, em *Klaxon* e, em *Terra Roxa e Outras Terras*, revelara-se em raras ocasiões.

Se, nos periódicos modernistas discutidos anteriormente, o criador das *Memórias sentimentais de João Miramar* comparecera esporadicamente, remetendo quase sempre da Europa suas respostas agudas e carregadas de blague aos críticos do movimento; ou enviando breves amostras de romances ainda inéditos – inclusive quando a bordo de navios que zarpavam levando os herdeiros da elite cafeeira – a partir de 1928, ele passará a ocupar um papel central nessa esfera do periodismo modernista,⁷²³ graças à revista que servirá, inicialmente, como órgão do “Clube de Antropofagia” e, em seguida, como veículo da sarcástica “Antropofagia Brasileira de Letras”.⁷²⁴ É de sua autoria o hoje célebre “Manifesto Antropófago”, publicado logo na abertura do novo órgão da vanguarda

⁷¹⁷ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista De Antropofagia*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 1

⁷¹⁸ Idem, ibidem.

⁷¹⁹ BILAC, Olavo *apud* CAMARGOS, M. *Semana de 22*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.144.

⁷²⁰ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 202.

⁷²¹ MARQUES, Ivan. “*Revista de Antropofagia* (1928-1929). Bárbaro e Nosso”. In: *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, p. 90-100.

⁷²² FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

⁷²³ Isso se comprovará-com a fundação do semanário político *O Homem do Povo*, em março de 1931.

⁷²⁴ No quinto número da segunda dentição, o “Clube de Antropofagia” inaugurado em maio de 1928 se transforma então na “Antropofagia Brasileira de Letras”. Essa transformação parece apontar tanto para uma intensificação da ideia defendida pelo grupo, como também parece querer realçar a verve irônica do movimento, uma vez que ao se inserir nos limites de um de seus principais inimigos, uma instituição conservadora marcada, sobretudo, pelos ideais de ordem, o paradoxo se transforma em arma de luta.

brasileira, que funcionará não apenas como eixo norteador da revista – acolhendo os breves e radicais aforismos que serão numerosas vezes retomados e desenvolvidos pelos companheiros de redação – mas também como “filosofia de bolsa”, nos termos de Benedito Nunes, do grupo heterogêneo que a publicação abrigará na virada da década. Vale ressaltar, todavia, que, com a publicação do emblemático manifesto de 1928 e dos principais textos programáticos do movimento, que perpassam a construção dos periódicos paulistas da década em questão, os “açougueiros” da *Antropofagia*, como se referiam a si mesmos os diretores do mensário e, posteriormente, semanário, não chegarão a atribuir ao escritor de *Serafim* a alcunha de “criador” da filosofia antropofágica. Em seu lugar, prezando pela solidariedade intelectual típica das revistas e do modernismo como um todo, os envolvidos de norte a sul, na “descida antropofágica”, optarão por considerá-lo o “descobridor” dessa vertente vanguardista que Antonio Candido consideraria, no futuro, um dos maiores legados do modernismo.⁷²⁵

Preservando a natureza coletiva da empreitada e elevando-a a um nível ainda não alcançado em nossa história literária, observa-se que desde os aforismos que comporão essa certidão de nascimento da *Antropofagia*, as relações de sociabilidade literária, bem como as declarações de dissidências ligadas ao projeto modernista e coletivo que Mário de Andrade defendera desde o editorial de *Klaxon* – e que em *Terra Roxa* adquirira novos contornos – encontrarão sua maior ressonância. A própria aura que reveste a noção de ritual antropofágico, invocada por Oswald de Andrade, e que perpassa a construção de todo o periódico desdobrando-se na metáfora da transformação do tabu, do que era antes proibido, em totem, naquilo que devido à superação poderá ser cultuado pela coletividade, parece cobrir de novos significados a ideia de conjunto, de “união das duas bandas”, conforme avalia o escritor cearense Paulo Sarasate. Assinado por Oswald de Andrade, o manifesto publicado na terceira página do número inicial da *Revista de Antropofagia* será corroborado e levado adiante pela tribo antropófaga, em cujas colaborações procurarão fixar a máxima: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.

⁷²⁵ A própria trajetória que Oswald de Andrade trilha de *Klaxon* até o último número da *Revista de Antropofagia* assinala uma porção de atos subversivos não somente no que diz respeito à linguagem, mas também às regras de convívio intelectual e à moral burguesa. Nesse sentido, a presença mais constante do escritor por si só já aponta para essa transformação do “tabu em totem”, que a revista reitera diversas vezes como seu princípio norteador. Os tabus, atos que são considerados subversivos, profanos, serão questionados e cultuados como elementos sagrados pelos antropófagos, à maneira de um totem. Vale destacar que, na dinâmica natural das tribos indígenas, é em relação ao totem que as coisas são classificadas em sagradas ou profanas dentro de uma coletividade. São ecos de Freud, já conhecido de Oswald de Andrade, que publicou em *Totem e Tabu*, em 1913.

Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.”⁷²⁶ Declarando-se assimiladores de antemão, já no começo dessa nova aventura modernista parecem buscar um distanciamento da postura nacionalista anteriormente assumida em *Klaxon* e reformulada em *Terra Roxa*, nas quais a produção artística de procedência europeia era frequentemente recusada e, em diversas ocasiões, refutada – parágrafo por parágrafo, como o fez Mário de Andrade na revista de 1922. Ele assim se colocava diante dos adversários da nova estética que insistiam em associá-los ao futurismo de Marinetti. Ou, do mesmo modo, criticando a orientação do gosto erudito do público letrado que lotava espetáculos de feição parisiense em solo tupiniquim. Além disso, conforme se destacou também nos artigos de *Terra Roxa*, em determinados momentos, os modernistas se esforçavam no combate à imigração e ao cosmopolitismo – apelando, muitas vezes, ao conceito alemão de “cultura”, de arte enquanto adaptação ao meio – por considerarem esses aspectos perigosos e dissolventes para a formação dos nossos caracteres: gesto que os levava a trilhar, vez ou outra, o terreno do ufanismo e da xenofobia.

Divergindo desse caminho, portanto, as ideias que irão reger a *Revista de Antropofagia* serão erigidas necessariamente sob o signo da devoração das alteridades e motivadas pela urgência de se verem subvertidos esses aspectos que eram concebidos como traços de nossas inferioridades. Como se sabe, em *Totem e Tabu*, Freud elege a metáfora do parricídio canibalesco, na qual os filhos rebelados devoraram o pai tirânico, chefe da tribo, e dessa forma, rompem com a autoridade paterna, o superego coletivo. Isso serve para iluminar a passagem do homem natural, livre, ao social, regido por normas e valores. Passando do homem ligado à natureza ao que se relaciona com a cultura, Oswald de Andrade subverte a operação psicanalítica para manifestar o desejo modernista de fundamentar, em 1928, a literatura brasileira parricida, capaz de assimilar e digerir de maneira autônoma, sem resquícios de ressentimento ou de consciência culposa, “os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior”, isto é, as culturas que sempre foram consideradas desenvolvidas pela elite brasileira.⁷²⁷ No cardápio definido para essa “mastigação coletiva”, estariam à disposição das mandíbulas modernistas, além do primitivismo brasileiro (que em *Terra Roxa e Outras Terras* já se anunciara), a modernidade, o culto ao progresso, as leis do laboratório e da psicologia experimental,

⁷²⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista De Antropofagia*, a 1, n.1, maio 1928, p. 3.

⁷²⁷ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 20.

cantadas em *Klaxon*: a ação transformadora da técnica, os avanços tecnológicos trazidos pela modernidade que produziram novas escalas e experiências humanas. Absorção múltipla que resultaria na dialética da barbaridade tecnizada.

Com esses objetivos, nas páginas da *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade, Oswald Costa, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, defenderão essa consciência da necessidade de assimilação crítica das contribuições estrangeiras, processo pelo qual a cultura brasileira alcançaria a independência “ainda não proclamada”, e só então poderia se ver como exportadora de vanguarda e não mais como importadora de “ideias enlatadas”.⁷²⁸ O desejo não é mais o de caminhar ao lado da cultura europeia, atualizar a expressão artística no compasso das grandes nações, como se declarara em *Klaxon*; nem mesmo distanciar-se dela, radicalmente, porém resignados com a supremacia de fora, para melhor compreender as coisas de dentro, valorizando o elemento primitivo e assim poder participar do contingente universal. Na *Revista de Antropofagia*, incita-se à devoração das conquistas alcançadas por essas civilizações, como modo de se alcançar a superação das nossas deficiências, ressignificá-las, aniquilando a imagem do colonizador e as dominações com ele aportadas. Dessa forma, por detrás do ritual antropofágico, encontra-se a defesa de um princípio ativo de nossa vida intelectual, que deveria incorporar tanto o aproveitamento literário dos aspectos “bárbaros” da cultura brasileira – aquilo que nos tornava aptos não mais a contribuir para a humanidade, nos termos de Mário de Andrade, mas superá-la, na concepção oswaldiana – quanto a absorção poética dos “aspectos ultracivilizados do mundo técnico-industrial”.⁷²⁹ Para o desenvolvimento dessa operação dialética, a imagem do caraíba modernista, o antropófago, é forjada como símbolo de independência, criticidade, irreverência do artista brasileiro, parricida diante do pai estrangeiro. Nessa empreitada, na escritura dos artigos que comporão a *Revista de Antropofagia*, os sentidos que serão atribuídos à “antropofagia”, conforme destaca Benedito Nunes, em virtude de seu “poder de choque” e seu extenso rol de significações, tornam-se a “pedra de escândalo” incitando a imaginação do leitor a lembranças nem sempre agradáveis do passado histórico. Carregada de sentidos contraditórios, “antropofagia” será a palavra-mote, catalisadora, que ao ser destacada no título do novo periódico acabará por se transformar na “arma bélica de teor explosivo, que distenderá, quando manejada, as molas

⁷²⁸ Expressões criadas por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”.

⁷²⁹ NUNES, Benedito. “Antropofagia e Vanguarda – Acerca do Canibalismo Literário”. In: *Literatura e Sociedade*, p. 327.

tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos”⁷³⁰ que serão movimentadas, com afinco, pelos modernistas. Conforme se observará na leitura conjunta dos textos sobre diferentes manifestações culturais acolhidos pela revista e na análise mais detida das colaborações assinadas por Mário de Andrade em suas duas fases, trata-se de uma palavra reativa, elástica, que carregará em seu bojo não apenas a lembrança da cerimônia selvagem de superação e devoração do inimigo apresado – que em combate, revelara-se guerreiro e, portanto, digno de ser levado à mastigação coletiva da tribo. Há também o novo sentido de subversão usado pelos caraíbas modernistas, como detalhou Benedito Nunes: a ruptura com o aparelhamento de natureza colonial, religiosa, política e repressiva sob o qual se erigiu a civilização brasileira e seus fundamentos, “a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro; o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.”⁷³¹

Dessa forma, se por um lado a *Revista de Antropofagia* parece traduzir no projeto que vai se construindo ao longo das páginas de *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e dos demais periódicos modernistas, o desejo de superação e assimilação dos inimigos, visando alcançar autonomia intelectual, por outro não deixa de destacar a existência de traumas na formação da cultura brasileira “de que a Catequese constituiria a causa exemplar”,⁷³² ao coibir no índio brasileiro seus instintos naturais, aculturando-o, mudando os rumos do desenvolvimento natural, interferindo na liberdade criativa do gentio. Neste sentido, a revista levará a cabo a ideia de “Revisão Necessária”, a fim de proclamar não somente a necessidade de libertação do instinto antropofágico cerceado pela conquista espiritual dos Jesuítas. Também se levantará enquanto reação verbal, violenta e sistemática contra diferentes mecanismos sociais e políticos, isto é, os tabus intelectuais e as manifestações culturais que haviam contribuído para o recalque da expressão “natural e neológica” do artista moderno. Ao adentrarmos na leitura desse pensamento radical, é necessário salientar, como o fazem estudiosos que se debruçaram sobre a vanguarda modernista, que na leitura do termo “antropófago” deve-se perceber a multiplicidade de sentidos que os colaboradores da revista lhe atribuem. Ao elegerem o ritual dos guerreiros tupis, destacando o contexto de nossas sociedades primitivas e o resgate etnográfico da cultura

⁷³⁰ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 15.

⁷³¹ Idem, *ibidem*.

⁷³² Idem, *ibidem*.

natural soterrada pela história escrita pelo colonizador, os “antropófagos” acabam também por acrescentar um novo sentido histórico, que traduz sua atitude de “rebeldia e sementeira”⁷³³ diante da sociedade brasileira, em sua moral e tabus. Sobre essa ambiguidade de significações, vale destacar as duas contribuições de Manuel Bandeira nas páginas da *Revista de Antropofagia* em sua primeira fase. Elas são significativas, porque nos ajudam a compreender a complexidade de sentidos evocada pelos redatores ao recorrem à metáfora da antropofagia. Na primeira vez o poeta de *Libertinagem*, ao enviar o “Convite aos antropófagos” para a ceia “de um certo Fernando de Magalhães”, deixa transparecer o sentido higienista de eliminação de concepções ideológicas consideradas nocivas para o meio cultural brasileiro ainda em processo de elaboração. Já no artigo “Incitação aos canibais”, é o mesmo Bandeira quem explorará a noção de “cordial mastigação” que traduziria a necessidade de assimilação das qualidades de intelectuais como Arthur Imbassahy, que naquele momento assinava coluna de crítica no *Jornal do Brasil*: “Eu proponho a deglutição imediata do dr. Imbassahy”.⁷³⁴

Devorar, digerir para revesar algo útil para a literatura. Dessa forma, os sentidos que o ritual de antropofagia vai incorporando não deixam de se ligar à noção do “direito à pesquisa estética”, de que nos fala Mário de Andrade, em 1942. Os antropófagos reivindicam o direito de incorporar em seu organismo vivo tanto a oportunidade da experimentação estética quanto o estudo da tradição, numa perspectiva de reconstrução crítica coerente com o seu tempo. Não é por acaso que no segundo número da “segunda dentição”, em breve nota intitulada “Almoçaremos Piolin”, a revista faz questão de indicar que em plena “quarta-feira santa”, o palhaço Piolin, louvado pelos modernistas de *Terra Roxa e Outras Terras*, em função de sua arte sincera, que “improvisa brasileiromente tudo”, seria “vastamente almoçado” pelo “Clube de Antropofagia”. Páginas à frente, prestando contas aos leitores do periódico, com a “Notícia do primeiro festim”, recuperando a blague fartamente servida nas páginas do jornal de 1926, descrevem o evento ocorrido em praça pública: “mastigou-se bem tudo o que foi posto nos pratos, e bebeu-se pinga como aperitivo e como pinga mesmo. Feijão torresmo carninha de Piolin”.⁷³⁵

⁷³³ A expressão destacada desponta nos estudos sobre a obra de Oswald de Andrade realizados por Maria Augusta Fonseca.

⁷³⁴ BANDEIRA, Manuel. “Convite aos antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*, a. 1, n. 3, jul. 1928, p. 3.

⁷³⁵ “Notícia do primeiro festim”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda dentição”, n. 3, 31 de março de 1929.

“Só me interessa o que não é meu”.⁷³⁶ Essa declaração de “interesse pelo outro”, forjada por Oswald de Andrade, além de recuperar a confissão de Mário de Andrade, registrada em 1922, nas linhas do “Prefácio Interessantíssimo” – “Sinto que meu copo é grande demais e inda bebo no copo dos outros” – vai inaugurar uma nova perspectiva diante da cultura brasileira, por apropriações e assimilações de diferentes naturezas. Síntese e radicalização das posições defendidas nas revistas ao longo da década, centradas na destruição da figura e na ideologia imposta pelo colonizador europeu e buscando a valorização do instinto bárbaro selvagem, iniciada em 1924, no “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, os antropófagos agora vão buscar o que Raul Bopp logrou chamar de “dilúvio sem Nóe”, isto é, a “descida antropofágica” rumo às fontes primitivas de um país ainda desconhecido, a fim de “alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional”.⁷³⁷

Em busca de uma “revisão sem meias palavras do modernismo”,⁷³⁸ como apontaria Ivan Marques, nas páginas da revista de 1928, a atitude então assumida por esse grupo modernista será a de buscar dialeticamente uma articulação da modernidade da técnica ao que consideram ser um “estado natural pré-cabraliano”.⁷³⁹ A sensibilidade artística reajustada à nova escala do mundo moderno que Oswald de Andrade apregoava, processo pelo qual o poeta passaria a “ver com olhos livres”, se iluminaria em *Terra Roxa e Outras Terras* nos versos de Mário de Andrade, e pouco depois atingiria a “escala antropofágica”. Como esclarece Benedito Nunes, essa operação intrínseca à filosofia antropofágica, reiterada diversas vezes nas páginas da revista, pretendia desafogar os recalques históricos bem como liberar a consciência coletiva, para seguir os roteiros do instinto caraíba. Roteiros esses que acabariam por trilhar as vias do “pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa”, orientadas pela visão poética pau brasil e pelas sugestões da vida paradisíaca, “sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.⁷⁴⁰

Metaforicamente referindo-se a um tempo mítico, no caso aquele dos rituais de vingança de nossos indígenas, os “antropófagos” o concebem como repositório de sentidos

⁷³⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *R. de Antropofagia*, a. 1, n. 1, maio 1928, p. 3.

⁷³⁷ BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira, 1977, p. 41.

⁷³⁸ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, p. 90-101.

⁷³⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁴⁰ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 18.

étnicos, estéticos e culturais de nossa nacionalidade. Nacionalistas, até certo ponto utópicas, mas não ufanistas, as ideias defendidas pelo grupo não se limitaram à contemplação do primitivismo, como muitas vezes sucedeu em *Terra Roxa e Outras Terras*, isso porque compreendem a devoração da civilização europeia como alimento necessário para a construção da substância própria perseguida: dando caráter próprio à mesclada identidade cultural brasileira. A esse gesto de conciliação do primitivo e do civilizado, do técnico e do bárbaro que Oswald de Andrade defenderá tanto no “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*” como no “Antropófago”, é tributária das teorias antropológicas e psicanalíticas em discussão na época.⁷⁴¹ A essa dialética Roberto Schwarz chamará de “acomodação do desconforme”⁷⁴², uma vez que em seu interior a concepção de “homem natural” buscada constantemente pelos antropófagos não exigirá que o artista moderno se autoprocrame índio ou negro, podendo mesmo se admitir “branco, andar de casaca e avião”, como esclarece Oswald de Andrade em “Uma adesão que não nos interessa”.⁷⁴³ É que, no manifesto da *Revista de Antropofagia*, ao investir com maior profundidade sobre a reflexão da realidade sociocultural brasileira Oswald de Andrade parece compor um verdadeiro diagnóstico da realidade nacional, no qual se leva às vias da radicalização os pressupostos do primitivismo nativo. Como afirmaria em *Ponta de Lança*, o manifesto que impulsionou a revista homônima foi o documento responsável por deflagrar o “lancinante divisor de águas que foi a *Antropofagia*”.⁷⁴⁴ Acolhido pelo grupo e resgatado com frequência nas colaborações enviadas pelos intelectuais da revista, residentes em diversas regiões do país, o manifesto acelerou a cisão ideológica modernista. De um lado, o grupo agora publicamente liderado por Oswald de Andrade, de outro, as demais correntes de

⁷⁴¹ Vale ressaltar, como o faz Benedito Nunes, que precedendo a antropofagia “descoberta” por Oswald de Andrade, cujo manifesto data de 1928, existe toda uma temática do “canibalismo” (em artigo, Oswald de Andrade distingue Antropofagia de canibalismo, que considera não ser ritual) em voga na literatura europeia da década de 1920. Mesmo as literaturas futurista e dadaísta, por meio da construção de metáforas e imagens violentas, já recorriam à ideia da “devoração” como um instrumento de agressão verbal, meio pela qual se produziria a “retórica de choque” necessária. Além disso, data do começo da década, os dois números da revista *Cannibale*, publicados em 1920, e seu precursor, o “Manifeste Cannibale”, assinado por Francis Picabia, com quem Oswald de Andrade teve contato ainda em 1923. Todavia, as fontes da “antropofagia literária” brasileira não podem – e nem devem – ser reduzidas à literatura primitivista de influência europeia, uma vez que esse ajustamento da expressão artística às dimensões popular, etnográfica e folclórica era tendência que se encontrava no ar. Além disso, assim como Mário de Andrade, que criticamente reagia “contra as seduções da moda, desconfiando da qualidade da mercadoria parisiense importada”, Oswald de Andrade corrigia e escolhia as ideias que porventura aceitava como salienta Benedito Nunes.

⁷⁴² SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.11-28.

⁷⁴³ Poronominare (Oswald de Andrade). “Uma adesão que não nos interessa”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 10, *Diário de S. Paulo*, 12-6-1929, p. 1.

⁷⁴⁴ ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 95.

pensamento que, àquela altura, se confrontavam: liderado por Graça Aranha, o nacionalismo metafísico; contando com a participação de Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, o nacionalismo prático verdamarelo que, muito em breve, evoluiria para a Anta; isso sem considerar o espiritualismo católico que, vinculando-se, sobretudo, à estética simbolista, encontrava em Tristão de Athayde e Jackson de Figueiredo o terreno fértil para sua proliferação. Conforme se observa, radicalizando as noções de primitivismo esboçadas em 1924, após a “caravana” modernista pelas cidades históricas do interior de Minas Gerais, os “açougueiros” da *Antropofagia* precisaram travar novas batalhas a fim de defender a postura crítica que sustentavam. Para além do espaço literário, pretendia-se livrar a inteligência nacional do jugo do colonizador, emancipando a cultura brasileira, sem vender os olhos para os demais aspectos que contribuíam para que o Brasil permanecesse em sua condição periférica. Nesse sentido, distanciando-se da postura adotada pelos colaboradores dos periódicos modernistas, no projeto de 1928, eles pretendem aproveitar todas as conquistas da civilização em benefício da construção de um debate sobre o Brasil e seu descompasso histórico. Razão pela qual, nos termos de Ivan Marques, a *Revista de Antropofagia* representará o ponto de convergência do debate travado nos periódicos da época.⁷⁴⁵

Embora não possa ser comparada à força da formulação antropofágica, vale a pena recordar que a ideia central proposta, em 1928, pelo “Manifesto Antropófago” – a afirmação da independência cultural brasileira valendo-se do aproveitamento consciente e crítico das qualidades de outras culturas – é matéria bruta que lentamente vai sendo preparada nos periódicos anteriores. Vale recordar que, já nos textos de crítica acolhidos pela “buzina literária” de 1922, ao se voltar para a análise das obras publicadas até o momento, Mário de Andrade concluía, otimista, que a literatura nacional seguia “com o presente da literatura universal”. Preocupando-se mais com a revisão dos erros proclamados durante a Semana de Arte, o pensamento de *Klaxon* não campeia ainda pelas noções de devoração do passado histórico, porém já procura afirmar a autonomia da arte brasileira que não deveria se fechar para as contribuições que vinham de fora e que poderia incorporá-las. Mesmo em *Terra Roxa e Outras Terras*, em que o pensamento ao seguir as

⁷⁴⁵ Não muito diferente será a opinião de Antônio de Alcântara Machado. É de sua autoria o “Abre Alas”, artigo estampado na primeira página da *Revista de Antropofagia*. No desenvolvimento desse texto inicial, que em muito se articula ao gênero dos manifestos, ao construir uma metáfora da gênese e evolução do movimento modernista brasileiro, o criador de *Laranja da China* terminará por caracterizar a Antropofagia que agora se levantava, filosofia que se descrevia já nesse primeiro momento como “libérrima”, como o estágio da “perfeição” do modernismo da década de 1920.

trilhas do “brasileirismo” parece se fechar para o aproveitamento da lição do outro, Mário de Andrade não deixa de recuperar o exemplo alemão para, indiretamente, defender o desenvolvimento do processo nacional.

Vale destacar que a *Revista de Antropofagia* se alimentará, principalmente, do que é brasileiro e se encontra para além de São Paulo. Nesse sentido, o “estômago” do periódico que, num primeiro momento, parece digerir o elemento estrangeiro, volta-se para a assimilação do que era brasileiro e ainda não aproveitado. Neste sentido, em seus textos, eles buscarão incitar uma autodevoração dos aspectos culturais, políticos e sociais de um país em formação. A título de exemplo, cabe ressaltar a presença de Yan de Almeida Prado que, valorizando a “prata da casa”, servirá sempre na sétima página dos números que compõem a primeira fase da revista, cenas do romance ainda inédito *Os três sargentos*, nas quais avultarão problemáticas sociais ainda hoje atuais.⁷⁴⁶ Ainda que a perspectiva adotada não chegue à aproximação que o romance de 30 logrará alcançar dos entraves políticos e sociais brasileiros, é interessante notar o olhar agudo sobre a elite brasileira e a construção de tipos que, logo mais, se tornarão frequentes no romance. Na narrativa de Yan, o que parece se insinuar são os desdobramentos do que Mário de Andrade chamaria de “nossa mixórdia étnica”, pois os fragmentos revelarão as instituições militares concentradas em São Paulo sendo formadas por brasileiros de diferentes regiões: baianos, mineiros, nordestinos. Da mesma forma, ampliando o horizonte de denúncia social, a narrativa procurará recompor a saga das mulheres negras que, fugindo da seca e da fome, faziam rodar as engrenagens do êxodo rural e aportavam em São Paulo, onde se renderiam ao destino da prostituição. Evidentemente que as molas propulsoras dessas desigualdades sociais não chegarão a ser destrinchadas nas páginas da *Revista de Antropofagia*, mas a visada sobre os problemas contemporâneos revelarão que as preocupações que serão plasmadas pelo romance modernista da década seguinte, principalmente nas obras de escritores situados além do eixo Rio-São Paulo, já em 1928 no periódico antropófago começavam a ser discutidas. Os fragmentos do romance veiculados pela *Revista de Antropofagia* divergem dos excertos de Sérgio Milliet, publicados nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, em que avultava a figura do *flâneur* caminhando pelas ruas da Europa acompanhado pelas dores de amores mal resolvidos. Yan de Almeida Prado, no terceiro número da primeira fase, por exemplo, lançando luz sobre as caravanas de

⁷⁴⁶ Mais tarde Yan atacaria com virulência a Semana e os propósitos modernistas no livro *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976.

mulheres “que fugiam da seca e da fome” nordestinas e, a pé, partiam para São Paulo para trabalhar como prostitutas, revelará a presença do preconceito racial nesse meio de prostituição. Oswald de Andrade não deixaria passar em branco o “valor de um aparecimento” que o romance ainda em progresso de Yan de Almeida Prado significaria. Em crítica movida pela publicação do livro, no ano seguinte, Oswald de Andrade arremataria: “Yan meteu o França Netto num chinelo como cronista. Antropofagia. Nós assistimos. Constatamos. Cinco para Cunhambebe. Dez para Pequeroby.”⁷⁴⁷

Na construção da revista, usando e abusando da metáfora antropofágica, o prisma da coletividade se iluminará e será refratado por diversas superfícies: na ideia de canibalismo, que não somente abarca a deglutição dos elementos considerados benéficos na cultura estrangeira, ação que implica necessariamente o confronto e a subversão do inimigo a ser absorvido. A sociabilidade intelectual se ilumina no próprio desejo de construção do totem: símbolo das ideias que seriam tomadas como sagradas pelo coletivo. Isso sem considerar a presença “desgeografada” dos artistas de Norte a Sul que levaram Raul Bopp em *Vida e morte da Antropofagia* a declarar que a *Revista de Antropofagia* “servia de cartão de visitas”⁷⁴⁸ para o contato com os núcleos intelectuais formados em outros estados. Mais do que um cartão de visitas, as páginas da revista, em suas duas fases, representarão um ponto de encontro, um espaço de fermentação de diálogos entre pensamentos, ainda que esses não se revelem totalmente afinados. Diferentemente de *Klaxon* e de *Terra Roxa e Outras Terras*, nas quais se costumavam resenhar periódicos internacionais, no espaço da *Antropofagia* será a vez das ideias discutidas nas demais revistas modernistas brasileiras em circulação naquele momento encontrarem sua foz. A título de exemplificação, vale destacar que a presença de colaboradores de *Maracajá*, *Verde*, *Leite Criôlo*, *A Revista* e de periódicos lançados em outras regiões do país se tornarão frequentes nos vinte e seis números que comporão sua trajetória. “Revistofagia” será, inclusive, o nome atribuído pelos “açougueiros” à seção reservada para publicação de comentários agudos sobre outras revistas da época. Nesse sentido, a *Revista de Antropofagia* desde o primeiro número se revelará mais coletiva do que *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras* ao levar adiante o projeto de abertura para literaturas produzidas além do eixo Rio-São Paulo. Processo começado em *Terra Roxa e Outras Terras* e que se iluminará com intensidade em 1930, com a nova geração de romancistas. A própria composição do periódico buscará reforçar

⁷⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. “Ortodoxia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 3, março 1929.

⁷⁴⁸ BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

esse diálogo com as diferentes literaturas do país, ao estampar colaborações de escritores da Paraíba, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Natal, Espírito Santo, Minas Gerais, etc.

Em sua “Nota (quase) filológica”, Eucanaã Ferraz se empenhará em rastrear a contribuição “desgeografizada”, nos termos de Mário de Andrade, veiculada pela *Revista de Antropofagia*. No entanto, nesse levantamento, Ferraz não observará que essa contribuição que se diversifica em função de sua origem, quando pensada a partir da esteira de publicações modernistas analisadas nos capítulos anteriores, estende raízes até as páginas menos barulhentas de *Terra Roxa e Outras Terras*. Um detalhe que também parece passar despercebido na leitura de Eucanaã Ferraz é o fato de que na estrutura de *Antropofagia* a própria disposição dos textos produzidos por autores do norte e do sul do país, logo no primeiro número, parecem apontar para o interesse de ressaltar a “intelectualidade coletiva”, que Mário de Andrade, em 1922, já priorizava em *Klaxon*. É que, lado a lado, o primeiro número publicado em 1928 estampa textos de Abguar Bastos e de Augusto Meyer: poemas questionáveis do ponto de vista das conquistas modernistas ligadas à forma, mas coerentes com as propostas de renovação cultural defendidas pelo grupo. A partir do segundo número da *Revista de Antropofagia*, os “açougueiros” passarão a informar, conforme destaca Ferraz, dentro de parênteses, o Estado brasileiro de onde o autor escrevia.

De maio de 1928 a fevereiro de 1929, primeiro momento da revista, a metáfora da antropofagia será reiterada diversas vezes por Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Rosário Fusco e outros intelectuais de diferentes regiões do país. Entretanto, da leitura atenta desse conjunto, o que se depreende é que a despeito da afirmação frequente da metáfora da devoração literária, a ideia radical de Oswald de Andrade se esforça para não ser diluída pelo “amazonas de poesia”⁷⁴⁹ que se derrama do total de oitenta páginas da primeira edição. O próprio criador das *Memórias sentimentais de João Miramar* poucas vezes frequentará as páginas da revista em sua primeira fase. Nesse sentido, proporcional ao grau de ousadia proclamado pela *Antropofagia*, em comparação aos periódicos anteriores aqui focalizados, será também seu nível de contradições. Neste sentido a revista publicará, de cara, poemas que pouco contribuirão para os avanços do movimento, principalmente porque não parecem se afinar diretamente às diretrizes renovadoras que Oswald de Andrade vinha desenvolvendo desde *Poesia Pau Brasil* e que Mário de

⁷⁴⁹ MACHADO, Antônio de Alcântara. “S.O.S.”. In: *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, jun. de 1928, p. 8.

Andrade plasmara já nos versos de *Clã do Jabuti*. Do poema de Abguar Bastos no primeiro número, por exemplo, quando lido a partir do contexto do modernismo de 1928, o que se eleva é certa formalidade na utilização do pronome, além da persistência no tratamento de temáticas tradicionais como o amor e a mulher de maneira pouco inventiva. Diga-se de passagem que em 1928 o propósito de Abguar Bastos voltava-se para a “orientação de como produzir literatura modernista no norte”, projeto que o levará a lançar o “Manifesto Flaminaçu”, cujas bases são confessadamente fundamentadas no “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”, e a criar um movimento de renovação cultural no Amazonas, concebido como reflexo da Semana de Arte Moderna.⁷⁵⁰

Significa entender que embora o periódico surja quase que na virada da década, as contradições marcantes na primeira fase do movimento modernista ainda se revelam presentes. Se a metáfora da antropofagia, quando pensada a partir do contexto indígena se liga às noções de força, luta e guerra, não é bem isso que se nota no primeiro momento da revista. Com exceção da voracidade que se sobressai do manifesto de Oswald de Andrade, a ideia de devoração do inimigo parece lutar para não ser diluída no mar de versos contraditórios que a revista acolhe. Logo nos primeiros números a redação se verá, inclusive, obrigada a publicar curioso comunicado – “S.O.S.” – na tentativa de equilibrar a publicação que se vê à beira de um naufrágio no “Amazonas da Poesia”.⁷⁵¹ Os redatores chegam mesmo a solicitar “à gente nova daqui e de fora”⁷⁵² o envio de colaborações para a revista. Atitude que parece distanciar-se de *Terra Roxa e Outras Terras* onde a prata da casa prevalecia. Essa predileção modernista pelo gênero da prosa, no espaço de seu periodismo, conforme se observou, data de outras épocas. Já em *Klaxon*, em 1922, Mário de Andrade solicitava a Bandeira que remetesse prosa, porque poesia fazia “pouca figura

⁷⁵⁰ Além dessas incongruências, vale destacar também que, em meio a páginas que insistem na importância de se ver reescrita a história indígena brasileira, reivindicando ao primitivo a oportunidade de revanche sobre o colonizador, chama a atenção a figura de Ascânio Lopes e os versos de “Sangue Brasileiro”, no terceiro número da primeira fase. Recompondo o que chama de sucessivos episódios da “epopeia da raça”, o poeta parece enxergar a partir de um prisma conciliatório a dominação dos “bandeirantes sonhadores valentes” sobre o negro e o índio. Novo problema é a presença de Augusto Meyer, folclorista que no futuro se dedicaria, sobretudo, ao registro etnográfico do imaginário do Rio Grande do Sul. Logo no primeiro número da revista, Meyer publica “Resolana”, poema que desde título procura destacar as especificidades do português do estado de que provém. A título de esclarecimento, o termo alude a um sol forte que aparece com intermitências nos dias de chuva. Quanto ao tema, o poema que *Antropofagia* **abriga** se mostra afinado à proposta modernista, tendo suas imagens colhidas no real, criando um lirismo cujas bases repousam na objetividade. Entretanto, a linguagem do poema revela ainda laivos de eruditismos, com uso intensivo de frases na ordem indireta, que se distanciam da oralidade.

⁷⁵¹ MACHADO, Antônio de Alcântara. “S.O.S.”. In: *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, jun. de 1928, p. 8.

⁷⁵² Comunicado publicado na última página do terceiro número. (*Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, julho de 1928, p. 8).

em jornal”.⁷⁵³ Ademais, divergindo da dinâmica estabelecida pelos textos de crítica publicados em *Terra Roxa e Outras Terras*, na qual uma rede de sociabilidade se estabelece com as aparições alternadas de Mário de Andrade, Teobaldo Fagundes, Sérgio Milliet e Antônio de Alcântara Machado como autores, os textos de crítica acolhidos pela primeira fase da *Revista de Antropofagia* levam quase sempre a assinatura do autor de *Pathé-Baby*. Fazendo as vezes de Mário de Andrade, é Alcântara Machado quem assume o papel de crítico da revista, oscilando, como destacam Augusto Campos e Eucanaã Ferraz, em suas avaliações: veemente nos julgamentos destinados aos escritores não filiados ao “clube da antropofagia, mostra-se, por outro lado, “camarada” com os mesmos problemas vislumbrados nas produções dos “curumins antropófagos”⁷⁵⁴ acolhidos pelo grupo. Na primeira aparição da *Revista de Antropofagia*, por exemplo, a tônica que predominará nas avaliações de Alcântara Machado parece ser a intenção de destacar a “meninice” dos “curumins”: Rosário Fusco, Ascânio Lopes e Henrique de Resende. No número seguinte, o autor de *Pathé-Baby*, avaliando *Martim Cererê*, destacará que na ainda imatura obra de Cassiano Ricardo sua modernidade limitava-se ao trabalho com o tema nacional. Mais contraditória que a acolhida poética da primeira fase será, portanto, a crítica de Alcântara Machado que, numa espécie de “camaradismo”, justificará os problemas detectados nas poesias dos novos, como consequência de sua pouca idade. Interessante notar que, na “segunda denteição”, Alcântara Machado se tornará um dos alvos frequentes do periódico, aparecendo desse modo as divergências no grupo. Incontáveis serão as contradições que o periódico de 1928 apresentará em sua primeira fase. Se no sexto número da *Revista de Antropofagia*, os versos estampados por Abgar Renault e Franklin Nascimento, residentes em Belo Horizonte e em Fortaleza, respectivamente, se debruçam sobre a temática amorosa, sem, contudo, se afinar com os princípios modernistas já consagrados àquela altura, no nono número será a vez de Charles Lúçifer ser criticado por Alcântara Machado, a quem acusa de não ser brasileiro, porque enviou do Rio de Janeiro um poema escrito inteiramente em francês: “Préférences”. Por outro lado, ainda no penúltimo número de sua primeira fase, Jorge Fernandes, de Natal, enviará os versos de “Canção do retirante”, firmando no espaço do jornal a temática do retirante nordestino que a narrativa de Yan de Almeida Prado já iluminara com os fragmentos do romance *Os três sargentos*.

⁷⁵³ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. São Paulo, 19 de março de 1926. In: MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 278.

⁷⁵⁴ A expressão é de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, Manuel. “Convite aos antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, julho de 1928, p. 3.).

Essa nítida distinção entre as duas fases da revista não escapará ao olhar de Raul Bopp, em 1928. De acordo com o poeta de *Cobra Norato*, em depoimento cedido quase quatro décadas depois, nos oito números que compuseram sua primeira fase, a *Revista de Antropofagia* permanecera ainda na esfera de uma “consciência ingênua”,⁷⁵⁵ não muito distante da que se desprendera dos textos de *Klaxon*, ainda que tenha sido lançada meia década depois. Conforme rememora, “a Antropofagia, nessa fase, não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos canastrões das Letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia bobalhona e sem significado”.⁷⁵⁶ Mais consciente, em 1929, a própria revista atacará o “comadrismo safado”, termo criado por Oswald de Andrade e desenvolvido por Oswaldo Costa, que julgavam ter sido praticado pelos modernistas do passado. Nesse sentido, quase nenhum dos textos publicados nas páginas dessa primeira fase, exceto “A descida antropofágica”, estampado no número de abertura, assinado por Costa, uma espécie de “doublé de Oswald (até no nome)”,⁷⁵⁷ se identificava plenamente com as ideias revolucionárias estampadas no “Manifesto Antropófago”. Antônio de Alcântara Machado, nome que assumira relevância desde a direção de *Terra Roxa*, “no rabinho do primeiro número” da *Revista de Antropofagia* é que melhor definirá o periódico nesse momento: “Ela está acima de quaisquer grupos ou tendências; [...] Ela é antropófaga como o avestruz é comilão; [...] A *Revista de Antropofagia* não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago”.⁷⁵⁸ Essa imagem emblemática do avestruz invocada pelo autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* para caracterizar o mensário em sua primeira fase, como bem destacou Augusto de Campos, parece indicar com precisão a política cultural seguida pela revista em 1928. Nesse momento, as páginas do até então “órgão do clube de antropofagia”, com seu “estômago de avestruz”, absorve-se indiscriminadamente desde Plínio Salgado, que aparece dando aulas de língua tupi e levantando hipóteses sobre essa, sem maiores preocupações filológicas, a poemas penumbristas, os mesmos recusados por *Klaxon* assinados por Peryllo Doliveira e Frederico Schmidt, revelando que a antropofagia era tomada no seu sentido mais superficial pela maioria, não ultrapassando, no mais das vezes a ideia de “cordial mastigação” dos adversários ostensivos do Modernismo.

⁷⁵⁵ BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

⁷⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁵⁷ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 4.

⁷⁵⁸ MACHADO, Antônio de Alcântara. “Nota insistente”. In: *Revista de Antropofagia*. ano I, n. I. maio de 1928, p. 8.

É importante ressaltar, todavia, que a despeito de certa indefinição teórica e poética que a *Revista de Antropofagia* revela em seus dez primeiros números, o periódico não deixará de contribuir como importante veículo para firmar certa expressão da linguagem e da ideologia modernista. A visada crítica sobre a sociedade que a *Revista de Antropofagia* efetiva, em sua primeira fase, por exemplo, é curiosa: diferenciando-se das revistas anteriores, nas quais os escritores acabavam por se deter principalmente em críticas à cultura europeia, nas páginas da *Antropofagia*, Alcântara Machado atacará a “hipocrisia norte-americana”, em artigo intitulado “Pacto do Dia”. Diversas serão as ocasiões em que a revista, ainda nessa fase, mesmo que tangencialmente, tocará no tema do subdesenvolvimento que ainda hoje se reflete na América Latina. No oitavo número, inclusive, questionando abertamente a política externa da época, o referido colaborador da *Revista de Antropofagia* enxergará o Brasil como um “peixe pescado”⁷⁵⁹ pelos Estados Unidos da América e tecerá rápida crítica ao imperialismo por eles configurado.

Apesar das fragilidades que se elevam de sua crítica literária, originadas, principalmente, pela defesa dos intelectuais filiados à revista, nos textos de abertura publicados nos últimos números da primeira fase, Alcântara Machado voltará à questão do desprestígio direcionado aos países desenvolvidos, valorizando sempre a América do Sul. Além disso, será nessa primeira fase que Carlos Drummond de Andrade contribuirá com os hoje célebres versos de “No Meio do Caminho”; Manuel Bandeira surgirá com o “Noturno da Rua da Lapa”; seguidos de poemas assinados por Luís da Câmara Cascudo, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Raul Bopp. E, mais ainda, Mário de Andrade apresentará, no segundo número, o fragmento inicial de *Macunaíma*, além de dois importantes poemas: “Lundu do Escritor Difícil”, “Manhã”. E a isso acrescentando as pesquisas músico-regionais: “Romance do Veludo” e “Lundu do Escravo”.

⁷⁵⁹ MACHADO, Antônio de Alcântara. “Pescaria”. In: *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, dezembro de 1928, p. 1.

REVISTOFAGIA: a “Revisão Necessária”

Alcântara não entendeu o sentido do movimento, pensou que era
troça e publicou durante meses inutilidades amenas.
Evidentemente errei em tê-lo convidado para dirigir a *Revista*.

Oswald de Andrade⁷⁶⁰

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca *formulou*, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia [...] O Modernismo deu seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando *Macunaíma*).

Antonio Candido⁷⁶¹

Em março de 1929, adicionando novas singularidades à sua trajetória na história do modernismo, a *Revista de Antropofagia* se transforma então em um suplemento literário dominical do *Diário de S. Paulo*. Chamada agora de “órgão do Clube de Antropofagia”, a gerência que até então era incumbência do criador de *Laranja da China*, em sua primeira fase, passa então para a guarda compartilhada dos “açougueiros” Raul Bopp, Geraldo Ferraz e Jayme Adour da Câmara. Abrindo-se prontamente com os versos do poema “Sol”, assinados por Oswald de Andrade, a “segunda dentição” (como passam a designá-la) receberá das mãos do criador de *Serafim Ponte-Grande* um maior número de contribuições e registrará desde as primeiras linhas a radicalização da metáfora antropofágica. Oswald de Andrade guiará, de perto, os rumos da revista publicando intensamente desde poemas, críticas a pequenos *sueños*, valendo-se de numerosos e curiosos pseudônimos. Essa nova fase da revista, vale lembrar, atravessará a crise do liberalismo econômico e político de 1929 e assistirá à derrocada, devido à quebra da Bolsa de *New York* que repercutirá na exportação do café brasileiro, eventos que, como destaca Benedito Nunes, favoreceriam a

⁷⁶⁰ Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de “fins de março de 1929”.

⁷⁶¹ CANDIDO, Antonio. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 58.

reorientação política de Oswald de Andrade, que então começava uma guinada para a esquerda, dando início à fase de militância política marxista, pouco depois registrada nas páginas do jornal *O Homem do Povo*.⁷⁶²

No mínimo inusitada é, nesse momento, a filiação da revista a um jornal paulistano, o que causará a ira dos leitores. Assim, se por um lado isso aumentaria o raio de circulação da *Antropofagia*, tornando-a mais próxima do “leitor comum” do jornal, por outro, criará “um contrajornal dentro do jornal”, como bem definiram Augusto de Campos e Eucanaã Ferraz.⁷⁶³ Se na primeira fase contava com regulares oito páginas e se aproximava da estrutura típica de revistas literárias como *Klaxon*, agora a *Revista de Antropofagia* passa a ocupar uma página *in folio* à maneira de *Terra Roxa e Outras Terras*, incorporando-se ao formato do jornal. O *Diário de S. Paulo* não demoraria em revogar o espaço destinado ao “açougue antropófago” atendendo aos pedidos de leitores irritados com os conteúdos subversivos explorados pelo órgão modernista. Transferindo-se para a página do jornal, a *Revista de Antropofagia*, agora transformada no “órgão da Antropofagia Brasileira de Letras”, parece regredir apenas numa primeira visada, porque com a mudança acabou por ganhar em termos de “dinamicidade comunicativa”. Segundo Augusto de Campos, a linguagem simultânea e descontínua característica dos noticiários de jornal, contando com *slogans*, propagandas, breves notas, citações e poemas, passa a ser explorada ao máximo. Já na abertura dessa nova fase, a presença de Oswald de Andrade polímata se dividirá em duas: de um lado, publicará poema, de outro, o texto crítico “De Antropofagia”, seção que se tornará regular no semanário. Vale assinalar a frase inicial dessa “segunda dentição”, porque ela parece antecipar a tônica desse novo momento da publicação: “toda legislação é perigosa”,⁷⁶⁴ afirmará Freuderico, trocadilho que funde os nomes de Freud e Friedrich Engels, sendo um dos pseudônimos adotados pelo autor de *Miramar*. É que diferindo da primeira fase da revista, cuja linha ideológica permaneceu quase sempre no campo da

⁷⁶² Conforme destaca Benedito Nunes, no “Prefácio” que escreve para a publicação de *Serafim Ponte Grande*, em 1933, Oswald de Andrade ao construir o “epitáfio de sua posição como antropófago”, e manifestar o desejo de ser “casaca de Ferro da Revolução Proletária”,⁷⁶² procurará se afastar da vanguarda antropofágica que liderara entre 1928 e 1929. Nesse momento, após a derrocada de suas finanças, o autor considerará que por não ter recebido a “vacina marxista” contraíra o “sarampão antropofágico”, doença que o levava a ignorar a origem social e o fundo político que permeavam seus anseios durante a década de 1920. Não demoraria para que Oswald de Andrade, em 1947, rompendo com o marxismo, voltasse a considerar a filosofia fundada com a *Revista de Antropofagia*. Por essa época, chegará mesmo a admitir que “no meio do movimento modernista apareceu alguma coisa tão rica e tão fecunda que até hoje admite várias interpretações”. (NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, p.7)

⁷⁶³ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 5.

⁷⁶⁴ Freuderico (pseudônimo de Oswald de Andrade.). “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda dentição”, n. 1, 17 de março de 1929, p. 1.

indefinição, quase que numa “cordial mastigação”, a “segunda denteição” seguirá por uma vereda mais polêmica e apresentará uma linha ideológica mais definida. Essa segunda fase será marcada por críticas agressivas a literatos e artistas modernistas, o que causou ruptura com vários colaboradores da revista, dentre eles: Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Nessa segunda etapa, que não se restringirá ao campo literário, encontram-se Oswald de Andrade, Raul Bopp, Geraldo Ferraz, Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão (Pagu). Sob o pseudônimo Freuderico, Oswald de Andrade declara na abertura do terceiro número, “Ortodoxia”, que “A antropofagia como movimento não faz questão de ser tomado a sério”.⁷⁶⁵ A declaração não deixará de respingar a acidez oswaldiana nos então companheiros da própria revista: “Esse sério que faz rir não nos convém, deixamo-lo à indagação de Tristão de Athayde, à estética de Mário de Andrade ou ao desespero adolescente de Antônio de Alcântara Machado”.⁷⁶⁶ Ao final, Oswald de Andrade afirmará em negrito: “Não fazemos política literária. Intriga, sim!”.⁷⁶⁷

O título atribuído à seção em que buscavam criticar os demais jornais e revistas da época, “Revistofagia”, parece funcionar numa dupla direção, revelando uma revista que se preocupa não apenas com a devoração dos demais periódicos da época, como também parece voltar-se para a deglutição de si mesma.⁷⁶⁸ Em diversas ocasiões, nos números publicados em 1929, o periódico criticará com veemência os exemplares de sua primeira fase, marcando um momento em que os “antropófagos” passarão a direcionar suas críticas à sociedade, à cultura em geral, à história do Brasil e até mesmo a companheiros de luta modernista que com eles colaboraram no ano anterior. Os efeitos do cauim, líquido sagrado para os povos da floresta, cuja ingestão é anunciada prontamente na abertura da revista, revelam-se, todavia, somente nos textos publicados por essa “segunda denteição”. É nesse novo segmento que as amarras da moralidade cristã são criticadas, os costumes burgueses e suas instituições são questionados e as palavras dos antropófagos de algum modo surgem libertas de preocupações. De fato, a revista adota em sua linguagem palavras

⁷⁶⁵ Idem. *Op. cit.*, n. 3, 31 de março de 1929, p. 1.

⁷⁶⁶ Idem. *Op. cit.*, n. 3, 31 de março de 1929, p. 1.

⁷⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁷⁶⁸ Em “Revistofagia”, o grupo antropófago deglute o periodismo modernista brotado de norte a sul. É assim com: a *Ilustração Paranaense*, do Paraná; a *Revista Globo*, de Porto Alegre; o periódico modernista *Festa*, do Rio de Janeiro; e as “caracteristicamente provincianas” *Primeiro de Janeiro*, de Manaus e *Prata da Casa de Curitiba*; *Ordem Social*, do Rio de Janeiro. As exceções que confirmam a regra são: a revista *Estrela*, órgão de difusão da ideologia religiosa indiana que acreditam subverter o cristianismo; e a *Folha Acadêmica*, do Rio de Janeiro, noticiadas no quinto número. Nessa última, diga-se, o diagnóstico, até certo ponto, é favorável, uma vez que os antropófagos enxergam em suas publicações alguns dos “raros sinais de rebeldia dessa mocidade” que costuma ser “abafada pelo ensino perdigotado das cátedras coloniais por mastodontes ronceiros”.

de um ritual indígena regado “a muito cauim”,⁷⁶⁹ bebida tradicional dos povos indígenas do Brasil desde tempos pré-colombianos. Era o líquido que possibilitava ao caraíba o acesso ao seu “eu superior” primitivo. Assim, passa de comedida a embriagada, com a presença mais constante de Oswald de Andrade, que procederá à devoração de tudo e de todos. Em 1929, os antropófagos buscarão um reestabelecimento da linha mais radical e revolucionária do Modernismo que se mostrara latente em *Klaxon*, diluindo-se e afrouxando em *Terra Roxa*, conforme avalia Cecília de Lara. Em torno desse desejo é que gravitarão os textos doutrinários, espécie de editoriais, que aparecerão com frequência nas páginas do jornal sob os títulos: “De Antropofagia” ou “Moquém”. Com isso Oswald de Andrade, Oswaldo Costa e a tribo modernista reunida em torno da revista se insurgem contra a descaracterização do Modernismo, sua diluição num movimento apático.⁷⁷⁰ Da leitura conjunta dos dezesseis números que a compõem, o que se observa é a liderança do movimento pela atuação de Oswald de Andrade e Oswaldo Costa. Desde as primeiras páginas Oswald de Andrade, assinando como Japy-Mirim, mais um de seus cognomes indígenas, acentua o tom de blague característico de sua escrita. Nesse exercício, afirma-se neto de Cunhambebe, para, em seguida, deter-se numa explicação concisa, mas elucidativa, sobre a descida antropofágica engendrada em nossa literatura naquele momento. Conforme Oswald de Andrade esclarece, nos seus moldes a antropofagia não pretendia se limitar aos ideais de revolução literária. Buscava englobar questionamentos da estrutura social, política e religiosa brasileira. Assegura: “Ela é tudo isso ao mesmo tempo”.⁷⁷¹ Nesse texto programático, em que Oswald de Andrade se esforça na recomposição dos pilares do projeto modernista e antropofágico, expõe a divisão social, vendo longe: “A antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil caraíba, verdadeiro, e outro que só traz o nome”.⁷⁷² Conforme se observa, em 1929, flagrando a existência de um país dividido entre sua natureza original, ameríndia, e aquilo que foi imposto historicamente à cultura local, iluminam-se as posições ideológicas adotadas pelo movimento, que sublinham o recrudescimento ideológico, conquistado ao longo da década desde *Klaxon*: “Porque no Brasil há a distinguir a elite, europeia, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra

⁷⁶⁹ JAPY-MIRIM (pseudônimo de Oswald de Andrade). “Guerra”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

⁷⁷⁰ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 9.

⁷⁷¹ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 2º número. *Diário de S. Paulo*, 24-3-1929, p. 1.

⁷⁷² Idem, *ibidem*.

aquela”;⁷⁷³ – sem deixar de nomear as instituições contra as quais se voltam para conseguirem construir o Brasil, “a nação brasileira”: “Em função do mameluco, do europeu descontente, do bom aventureiro absorvido pelo índio, e contra a catequese, contra a mentalidade reinol, contra a cultura ocidental, contra o governador, contra o escrívão, contra o Santo Ofício.”⁷⁷⁴

A devoração que Oswald de Andrade acentua parece refletir a atitude crítica que o próprio intelectual praticava em suas obras. Alimentando-se da cultura europeia, perfazendo a “experiência por participação, de todo diferente da experiência de Mário de Andrade” na visão de Benedito Nunes,⁷⁷⁵ gerou suas “próprias e desconcertantes criações”, que viriam a contestar justamente a cultura de que se fazia tributária. Na década de 1950, em *A Crise da Filosofia Messiânica* explicará que “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”.⁷⁷⁶ Nos termos de Augusto de Campos, a Antropofagia, que como disse Oswald “salvou o sentido do Modernismo”, seria também a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos.⁷⁷⁷

O material poético acolhido pela “segunda dentição” mostra-se mais coerente com os pressupostos radicais defendidos por Oswald de Andrade e Oswaldo Costa nos textos programáticos da nova fase da revista. Uma considerável quantidade de versos de *Cobra Norato* e até mesmo poemas inéditos do poeta de *Pau Brasil* surgem em sua composição, contribuindo para a exemplificação da radicalidade que a *Antropofagia* defende. Essas amostras funcionam didaticamente como exemplos da “nova fala muito nossa” que será defendida a partir de então pelos antropófagos. No entanto, o espaço destinado à poesia se reduz a uma escala bem menos chamativa se comparada com a primeira fase. Da produção acolhida, saltam à vista os versos dedicados a Raul Bopp e a Oswald de Andrade, assinados por Jorge de Lima, que já contribuía para a primeira fase da revista com os poemas “Diabo brasileiro” e “Essa negra Fulô”. Nessa nova “dentição”, o poeta envia de

⁷⁷³ Idem, ibidem.

⁷⁷⁴ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 2º número. *Diário de S. Paulo*, 24-3-1929.

⁷⁷⁵ NUNES, Benedito. “Antropofagia e Vanguarda – Acerca do Canibalismo Literário”. In: *Literatura e Sociedade*, p. 318.

⁷⁷⁶ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 12.

⁷⁷⁷ Idem, ibidem, p. 13.

Maceió os versos do poema “Santa Rita Durão” que, no futuro, seriam incorporados aos *Poemas Negros*, de 1947.⁷⁷⁸ A dedicatória aos intelectuais idealizadores do movimento antropofágico vem bem a calhar. Afinando-se à linha ideológica proposta pela revista, os versos do poeta alagoano no primeiro número da “segunda dentição” sugerem a “revisão necessária” da história brasileira que Oswaldo Costa defende também na mesma página. Voltando-se criticamente para a tradição literária brasileira árcade, porém iluminando a discussão sobre elementos políticos e sociais, Jorge de Lima resgata os versos do poema-épico *Caramuru* – Poema Épico do Descobrimento da Bahia, a fim de contestar a imagem de Brasil-colônia que Santa Rita Durão, frei de origem portuguesa plasma em seus dez cantos. Nessa retomada, o poeta escancara as imagens contraditórias atribuídas ao índio nacional, bem como a ausência de aspectos de “brasilidade” que, conforme se observou na leitura de *Terra Roxa e Outras Terras*, o modernismo há muito se esforçava em desenterrar. Numa nítida contraposição às oitavas rimadas que se voltam para a fauna, flora e para os índios do Brasil colônia, escritas pelo Frei José de Santa Rita Durão, em 1871, Jorge de Lima e seus versos livres apontam para a existência do sertão, do mato e das roças. Entretanto, a despeito da enumeração de espécies típicas do território brasileiro, à maneira de *Macunaíma*, Jorge de Lima se serve desses elementos para captar o “caboclo de bagaceira”, o “cangaceiro do sertão”, que, na visão do poeta, são capazes de “bancar Caramuru no bando de Lampião!”.⁷⁷⁹ Denunciando nas imagens criadas por Durão, sua artificialidade, poeticamente dispara: “As tuas frutas são como essas frutas de cera (enfeites de mesa)”,⁷⁸⁰ para, no desfecho da composição, desnudar a realidade dos oprimidos, revelar a miséria em que vivem os “manezinhos”, crianças nascidas no sertão brasileiro que “se não morressem (quem sabe, São Durão?), poderiam ser cangaceiros do grupo de Lampião.” Povo esquecido que, não resistindo à fome e à seca, cumpriam diariamente seu curto destino e rapidamente se tornavam “anjinhos pra glória de Deus! Amém”.⁷⁸¹

Nessa “Revisão Necessária” sobre a história da colonização com a qual Jorge de Lima parece dialogar, ao se contrapor ao discurso do colonizador, a versão do povo brasileiro sem voz, Oswaldo Costa questionará também – nas margens do poema – o que consideram ser a hegemonia do pensamento que nos dominou, a “falsa moral do

⁷⁷⁸ LIMA, Jorge de. “Santa Rita Durão”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁷⁸¹ Idem, *ibidem*.

Ocidente”.⁷⁸² Nesse breve artigo, afinando-se à verve aguda de Oswald de Andrade que, na *Revista de Antropofagia*, insistirá em opor à imagem do bom selvagem de Rousseau, a figura do índio antropófago que vinga seu povo derrotado devorando o inimigo – totem erigido para representar a resistência à hegemonia política e cultural do Ocidente – Costa se encarregará de defender, em vários números, que “a nossa história tem sido mal contada, exige uma revisão”.⁷⁸³ Nessa tese que, aos poucos, vai se desenvolvendo a cada número da revista, o crítico procurará alertar que se “nas mãos dos índios puseram um terço e o catecismo” e “na inocência dele viram o fantasma do pecado sexual, corrupções hediondas, vícios nefandos”,⁷⁸⁴ na visão dos antropófagos a verdade era outra: nossos índios, desconhecendo conceitos de civilização e cultura impostos pelos dominadores, viviam “com muito menos pecados que os portugueses”. Diante dessa constatação histórica, o caminho iluminado para a revisão histórica é o da “descida antropofágica”: a fim de acabar com os mais de “quatrocentos anos de carne de vaca” impostos ao índio, impedido de se alimentar do inimigo: “Só a antropofagia consegue resolvê-lo. Como? Comendo-o.”⁷⁸⁵

As críticas à religião católica, conforme se observa já na abertura da “segunda dentição” serão constantes e, gradativamente, se tornarão mais agudas. Circulando então como página extra de um jornal até certo ponto conservador, cabe ressaltar que essa postura subversiva e crítica sobre o cristianismo, bem como sobre a “gente de bem”⁷⁸⁶ que o defendia, terá contribuído significativamente para a revogação do espaço concedido ao periódico modernista. A título de exemplificação, lembra-se que o ataque ao dogmatismo levado a cabo pela Igreja, símbolo da “conquista espiritual do Ocidente”, na primeira fase da *Revista de Antropofagia*, surgirá apenas em determinadas ocasiões. Por outro lado, na “segunda dentição”, em que a figura de Oswald de Andrade se torna assídua, todos os números da revista tratarão do assunto. A primeira das inúmeras investidas sobre os aspectos ligados à moral cristã aparecerá sob a nota irônica “A pedidos – Caridade

⁷⁸² Freuderico (Oswald de Andrade). “de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁸³ COSTA, Oswaldo. “Revisão Necessária”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁸⁴ Idem, *Op. cit.*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁸⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁸⁶ O ataque da *Antropofagia* direciona-se também à “gente de bem”, “honesta”. A esse respeito, vale a pena conferir a nota sobre a censura às obras de Marques de Sade, publicada no quinto número da “segunda dentição” bem como, no décimo segundo número, o pequeno conto “Borboleta” no qual se escancara a hipocrisia da família classe média que se importa somente com as aparências. Retratos subversivos da família burguesa são pintados pela revista.

cristã”,⁷⁸⁷ na qual a *Revista de Antropofagia* fará questão de reproduzir um célebre episódio da sociedade paulistana, em que as freiras diretoras de um tradicional colégio da capital, o Colégio Sion, haviam se recusado a receber em seu corpo discente a jovem Bibi Ferreira, filha do ator de teatro Procópio Ferreira, sob a justificativa de que não poderiam permitir “filha de artistas teatrais”.⁷⁸⁸ Considerando “o cúmulo” a atitude demonstrada pelo colégio católico, a revista reproduzirá os “pedacinhos de ouro”⁷⁸⁹ que o reverendo Gaston Veiga teria pronunciado pelos jornais da época. O acontecimento repercutiu então em outros periódicos. A edição de *A Noite* de 26 de fevereiro de 1929, por exemplo, intitularia o episódio de “Vinde a mim as criancinhas” e ironicamente chamaria de antipática a atitude do colégio paulistano e cristão que se recusava também a admitir pessoas negras, ainda que de famílias ricas.

Nas páginas da *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade ironizará não somente o “cristão de chupeta”,⁷⁹⁰ mas também o “maometano” e o “budista”, resumindo a todos os líderes e seguidores das doutrinas censuradas às categorias “animal moralizado” e “sabiozinho carregado de doenças”.⁷⁹¹ Conforme se ilumina no quarto número da “segunda denteção”, as críticas dos antropófagos não possuem a intenção de colidir especificamente sobre uma crença, mas sobre a tendência religiosa de impor preconceitos, “legislações perigosas”, tabus de “tudo” ou “nada”, como define Oswald de Andrade. Criticando o cerceamento da liberdade dos índios realizado pelos padres jesuítas, comemora que “para glória de nossa terra, foram exterminados pelos rudes homens de São Paulo”.⁷⁹² Diante do ‘Primado Espiritual’ com o qual procuram romper, a fim de conquistar a liberdade integral do artista, livrando-o dos instrumentos que tolhiam a criatividade, admite que a postura da *Revista de Antropofagia* só poderia ser “desrespeitosa”. A intensificação dessa defesa do ritual antropofágico, conforme se observará, não demoraria muito para identificar nos tabus impostos pela Igreja Católica um de seus principais obstáculos. Contra a noção de religiosidade castradora, moralista, que historicamente se esforçava em atribuir à noção de tabu, o perigo do pecado, maneira de reforçar os limites do homem, os antropófagos

⁷⁸⁷ Texto intitulado “A pedidos – caridade cristã”, assinado pelo pseudônimo: “Um pai cristão, porém moderno”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Denteção. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁸⁸ A pedidos – caridade cristã”, assinado pelo pseudônimo: “Um pai cristão, porém moderno”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Denteção. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁷⁸⁹ Idem, ibidem.

⁷⁹⁰ Freuderico (pseudônimo de Oswald de Andrade.). “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 1, 17 de março de 1929, p. 1.

⁷⁹¹ Idem, ibidem.

⁷⁹² Idem, ibidem.

procurarão demonstrar que o ato da comunhão, simbologia da absorção do corpo e sangue de Cristo, já trazia em si a “infração do tabu”. Nesse sentido, se “psicologicamente” a antropofagia endossava uma “doutrina da queda e a formação da ideia de pecado”,⁷⁹³ subversivos, minimizarão as contradições entre o canibalismo e a comunhão, colocando-os lado a lado, e informando que o que estava errado era “a solução contrita, transferida para a absorção na comunhão”,⁷⁹⁴ uma vez que a antropofagia ordenava o sentido biológico: “absorver sempre e diretamente o Tabu”. Em “O Kangerukú do dogma”,⁷⁹⁵ texto assinado por Oswaldo Costa, sob o pseudônimo “Tamandaré”, é possível compreender que a revista não nega a existência do instinto religioso no homem, mas procura escancarar as contradições que revestem esse conceito de abstração, a partir dos dogmas estabelecidos pelos seus líderes. Os antropófagos defendem, inclusive, que à maneira do ato de comer e do ato sexual, a religião representaria um ato de impulsão que não prescinde da vida do instinto. Conforme mencionamos, a própria transformação do tabu em totem que se dá pela necessidade de absorver-se o “ambiente atraindo-se forças favoráveis”,⁷⁹⁶ representa, para Oswald de Andrade, um ato religioso. Em suas discussões, rebatem, na verdade, o pressuposto da “fé” enquanto “ignorância” da razão e revidam contra a religião “cujo princípio fundamental é o aniquilamento físico e moral” e cujo “deus” consideram “parcial e hipotético” como os dispositivos com que os descobridores acovardavam a revolta dos nossos selvagens. Nesse sentido, subversivos, desejam operar “uma obra dentro do homem. A reabilitação do indivíduo”,⁷⁹⁷ nos termos de Garcia de Rezende. Para os antropófagos, a história do homem no Brasil é mal contada “desde a carta de Vazcaminha”.⁷⁹⁸ Quando ocorreu o “saque da terra, furtando aos naturais o ouro e as mulheres. Escravizando-os. Acovardando-os com uma religião cujo princípio fundamental é o aniquilamento físico e moral”.⁷⁹⁹

No lugar de uma religião imposta, estranha ao meio, é que retomando a carta de Raul Bopp publicada no Paraná por Jurandyr Manfredini, a *Revista de Antropofagia* revelará

⁷⁹³ Freuderico (pseudônimo de Oswald de Andrade.). “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 1, 17 de março de 1929, p. 1.

⁷⁹⁴ Idem, ibidem.

⁷⁹⁵ Tamandaré (Oswaldo Costa). “O Kangerukú do dogma”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 10, 12 de junho de 1929, p. 1.

⁷⁹⁶ Freuderico (pseudônimo de Oswald de Andrade.). “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 1, 17 de março de 1929, p. 1.

⁷⁹⁷ REZENDE, Garcia de. “A propósito do ensino antropofágico”. n: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 11, 19 de junho de 1929, p. 1.

⁷⁹⁸ Entrevista escritor mineiro João Dornas Filho. “A propósito do movimento crioulo”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 11, 19 de junho de 1929, p. 1.

⁷⁹⁹ Idem, ibidem.

uma proposta de intervenção. Contra a “conquista espiritual do Ocidente”, elogiam a “reacomodação” sofrida pelo catolicismo no meio cultural brasileiro. Nessa “fórmula conciliadora” sintetizada na relação da religião com os costumes do povo, mixórdia chamada de “catolicismo gostoso, com largas concessões profanas”, criada à semelhança do povo brasileiro, tornou-se possível que na mesma fé tropical coubesse “os rituais da macumba e da missa do galo. Os santinhos do escapulário e a muiraquitã.”⁸⁰⁰ A reprodução das notas de viagem de Mário de Andrade *Turista Aprendiz*, no primeiro número da “segunda dentição” é oportuna e parece dialogar com as premissas de Oswald de Andrade. Intitulado “Religião Brasileira”, o fragmento que conserva as memórias de Mário de Andrade diante dos rituais de feitiçaria presenciados no norte do país não somente revelam novo exemplo de “fé” defendida pelos antropófagos como retomam a posição de Japy-Mirim, pseudônimo de Oswald de Andrade, que anteriormente já afirmara que na “descida antropofágica”, o desejo de absorver “Todas as religiões. Mas nenhuma igreja. E, sobretudo, muita feitiçaria”.⁸⁰¹

Nesse sentido, em torno desse tópico, buscam destacar que o que os separa do catolicismo catequista é a “batina, o latim, o sermão, o Santo Ofício e o sinal da cruz”.⁸⁰² Ou seja, os tabus que impedem a transformação e a libertação do pensamento criativo nacional. Desejam ver, desse modo, “o selvagem sem as miçangas da catequese. O selvagem comendo a catequese. Sem a dúvida, sem sequer a presunção da existência da dúvida: nu, natural, antropófago.”⁸⁰³ Porque entendem que “A própria comunhão, em última análise, não é mais do que um ato de antropofagia acovardada num símbolo”.⁸⁰⁴ Na *Revista de Antropofagia* a religiosidade não parece ser negada, mas se questiona suas ressonâncias sobre a cultura popular. Entendida como um elemento crucial na configuração de nossas narrativas históricas, remodelando “durante quatro séculos de sol dessas latitudes”, a revista não parece negá-lo, mas busca o conhecimento do mundo que as práticas dogmáticas da religiosidade e seus tabus soterraram. Pretendem iluminar as

⁸⁰⁰ Texto anônimo intitulado: “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

⁸⁰¹ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 2º número. *Diário de S. Paulo*, 24-3-1929, p. 1.

⁸⁰² Texto anônimo intitulado: “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

⁸⁰³ Idem, ibidem.

⁸⁰⁴ Texto anônimo intitulado: “de antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

máscaras que a recobrem, apontando seu lado prático, mercantilista, da religião vista enquanto negócio, a fim de romper com a história inventada para os índios.

Desnudando a face capitalista que envolvia essa “conquista espiritual da nação tupy” é que os alvos da *Revista de Antropofagia*, em sua segunda dentição, se diversificam, e a afirmação de Japy-Mirim de que a “descida antropofágica” consistiria em uma revolução literária, social, política e religiosa, “tudo isso ao mesmo tempo”,⁸⁰⁵ parece mostrar suas presas. Logo no terceiro número, o alvo da revista literária é à Câmara de São Paulo, a quem desfere críticas severas. Se na abertura dessa nova fase já se anunciava prontamente que “toda legislação” era “perigosa”, pela breve nota publicada, ao centro da página, o leitor da *Antropofagia* vai descobrir que a Câmara, na época, estaria a legislar subvenções com o intuito de destinar a arrecadação de impostos para os cofres das Igrejas Católicas, para usar o termo dos antropófagos, para os “riquíssimos templos católicos”.⁸⁰⁶ Num ataque de indignação, exclama: “O povo paga imposto para isso!” e ironiza que Roma estaria precisando “do dinheiro dos paulistas”.⁸⁰⁷ No quinto número, ao comparar as estatísticas publicadas pelo jornal *The World*, em 1923, contendo a porcentagem de analfabetos em países de maioria protestante e católica – Brasil, México, Cuba, Chile e Uruguai, afirmará que “o catolicismo e o analfabetismo se fizeram irmãos siameses”.⁸⁰⁸

Em letras garrafais, a *Revista de Antropofagia* estampará, inclusive, nas páginas de seu sexto número, a frase de Mário Pinto Serva: “O catolicismo não vê com bons olhos a difusão da instrução pelo povo”,⁸⁰⁹ que parece dialogar diretamente com o esforço antropofágico de conjugar cristianismo e guerra que Oswald de Andrade empreende na revista. Confessando: “Nós somos da fuzarca. Aceitamos a guerra. Queremos a guerra”,⁸¹⁰ os antropófagos rompem com a postura manifestada em *Klaxon*, no qual se empenhavam em afastar do projeto modernista brasileiro quaisquer noções bélicas e militares, uma vez que a noção de guerra em muito recordava o “Manifesto Futurista” de Marinetti. No texto assinado por Japy-Mirim, lê-se a afirmação: “Sabemos que a Igreja é um instrumento de

⁸⁰⁵ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 2º número. *Diário de S. Paulo*, 24-3-1929, p. 1.

⁸⁰⁶ Texto anônimo intitulado: “Câmara, quem te reconhece!”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 3º número. *Diário de S. Paulo*, 31-3-1929, p. 1.

⁸⁰⁷ Idem, *ibidem*.

⁸⁰⁸ PINTO SERVA, Mário. “Berro”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁸⁰⁹ Idem, *ibidem*.

⁸¹⁰ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “Guerra”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

dominação política, e nada mais”.⁸¹¹ Procura revisar criticamente a história flagrando desde “a submissão à autoridade, do apóstolo Paulo, a súplica a Marco Aurélio e Commodo, de Athenagoras, às cruzadas, à inquisição” sem deixar de mencionar os mecanismos modernos da “bula de Pio VII. E agora a aliança “espiritual” com o fascismo.”⁸¹² Contra a dominação espiritual, a *Revista de Antropofagia* convoca: “A nação caraíba, de tacape na munheca, a olha as comidas que vêm pulando. E ferve o cauim. Gulosíssima. Vai haver prantos e ranger de dentes. O nosso troféu clássico: o crânio do inimigo”.⁸¹³

Guerra declarada à censura engendrada pelas doutrinas religiosas, em “Manipulações etnológicas”, Oswald de Andrade se levantará também contra as afirmações consideradas científicas professadas pelo padre Schmidt durante a Semana de Etnologia Religiosa, ocorrida no ano de 1925, em Milão. Em suas investidas, Oswald de Andrade procurará refutar as declarações de que o índio brasileiro revelasse “ausência completa de canibalismo”,⁸¹⁴ mas insiste principalmente na oposição à ideia de que a formação da família se desse de maneira monogâmica, conforme o padre asseverava, afinando seu discurso a favor da ideologia cristã. Oswald de Andrade contrapõe aos argumentos do padre Schmidt, três novas constatações obtidas também por outros reverendos para, na sequência, ironicamente indagar: “quem foi que mentiu?”.⁸¹⁵ O interessante é notar que o texto de Oswald de Andrade aparece datado do mesmo ano em que o “Manifesto Antropófago” fora escrito: “ano 375 da deglutição do Bispo Sardinha”. Oportuna também é a publicação de trechos de Morgan e de F. Engels, nos quais a ideia de monogamia é contestada e seus aspectos serão iluminados. A escolha dos textos, conforme se nota, reforça a natureza burguesa que Oswald de Andrade escancara na noção de casamento que se liga, sobretudo, à criação de “herdeiros legítimos” e à sujeição sexual entre homem e mulher que não implica em reconciliação, mas em conflitos.

No sexto número da segunda dentição, destrinchando os inimigos escondidos sob o véu da dominação espiritual, a *Revista de Antropofagia* cede espaço para texto assinado por “Coroinha”, novo pseudônimo de Oswald de Andrade. Nesse aspecto, o Bispo de

⁸¹¹ Idem, ibidem.

⁸¹² Idem, ibidem.

⁸¹³ JAPY-MIRIM (Oswald de Andrade). “Guerra”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

⁸¹⁴ Poronominare (Oswald de Andrade). “Manipulações etnológicas”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸¹⁵ Idem, ibidem.

Bragança, que outrora recomendara aos fiéis que se mantivessem afastados do ensino leigo e do casamento civil, considerados “dois males imensos” pelo religioso,⁸¹⁶ se tornará o novo alvo da descida antropofágica. Oswald de Andrade contrapõe ao discurso do Bispo às ideias defendidas pelo Padre Cícero, no Recife, pelas páginas do *Jornal do Comércio*. A partir do ponto de vista da *Antropofagia*, é possível inferir que, no Nordeste, Padre Cícero exigia dos cônjuges o cumprimento da lei civil como requisito para a obtenção, em seguida, da benção da Igreja. Segundo Padre Cícero, somente o cumprimento das leis civis poderiam garantir a segurança da família. É nesse sentido que, procurando deglutir as ideias burguesas de família, os antropófagos forjam uma nova interpretação do texto e procuram, ironicamente, se identificar com Padre Cícero “a passos largos”.⁸¹⁷ Ao atribuir à lei civil a possibilidade de segurança da família, o padre nordestino acaba por apontar aos antropófagos um novo alvo a ser demolido pela *Revista*. No lugar do “romanismo reacionário”,⁸¹⁸ querem fundar a religião brasileira. Afrontosos, os antropófagos lançam um comunicado oficial rebatendo a crítica de um padre de São Paulo que havia repudiado publicamente a exibição das candidatas de um concurso para *miss Brasil* em trajes de banho. Na resposta estampada nas páginas da *Revista de Antropofagia*, a transformação do tabu em totem, operação básica que os movimenta, ganha força, defendendo que o “púlpito deve ser nas praias de banho”,⁸¹⁹ refutam a condenação de pecado deferida pelo representante da Igreja, na época, e instigam uma proposta subversiva: “Invés de batinas, pajés”.⁸²⁰

Nas páginas do sétimo número, no espaço dedicado à nova seção, “Revistofagia”, os antropófagos manifestam-se abertamente contra a existência de “um deus, uma religião, uma ideologia qualquer, que lhe sustente a tranquilidade, a exploração das classes inferiores”.⁸²¹ Nessas classes exploradas, “aponta-se a vida futura para melhor explorar o presente”.⁸²² No mistério religioso, enxergam uma redução de “sistemas de alucinações

⁸¹⁶ Coroinha (Oswald de Andrade). “A pedidos – Assim falou nosso Padre Cícero”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸¹⁷ Coroinha (Oswald de Andrade). “A pedidos – Assim falou nosso Padre Cícero”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸¹⁸ Idem, *ibidem*.

⁸¹⁹ “O púlpito deve ser nas praias de banho”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 8-5-1929, p. 1.

⁸²⁰ Idem, *ibidem*.

⁸²¹ Texto sem assinatura. “Revistofagia - Comendo estrelas”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁸²² Idem, *ibidem*.

coletivas”.⁸²³ A revista simpatiza com a filosofia pregada pelo educador indiano Jiddu Krishnamurti, figura messiânica que, pelas páginas da *Revista Estrela*, defendia a premência de uma revolução na *psiquê* individual. Revolução que não deveria ser orientada por nenhuma entidade religiosa, política ou social. O homem livre de autoridade psicológica. Krishnamurti defendia que o homem não pode atingir a verdade por intermédio de nenhuma organização, de nenhum credo, pois o único instrutor seria aquele que temos dentro de nós. A posição subversiva defendida por Krishnamurti leva os antropófagos a se identificarem com a doutrina, porque ela estaria a devorar religiões e fazia “tábula rasa” de deuses e autoridades tradicionais. Adiante, no “Santo Ofício Antropofágico”, a seleção de textos realizada procura escancarar as contradições das companhias levadas a cabo pela Igreja Católica com seu projeto evangelizador: explorar fiéis, dissimular a pobreza, conseguir por violência sua supremacia sobre o indígena. Diversas serão as maneiras encontradas pelos antropófagos para se referirem às instituições religiosas sem deixar de escancarar a postura tanto irônica como sarcástica, debochada, que sustentam: “Santa Madre Igreja”,⁸²⁴ “organização cristã da família”, “o ocidente tripudiando sobre nós com a Cruz fincada na trincheira da falsa cultura”.⁸²⁵ Em nota que *Antropofagia* publica em sua “segunda dentição”, Oswald de Andrade transcreve fragmentos que procuram iluminar o cotidiano de exploração do que se logra chamar de “mina de negros”. Nas citações colhidas, apresentam-se os números alarmantes de escravos que eram enviados para o Brasil, ironicamente batizados pelo bispo que, de sua “cadeira de mármore” instalada no cais, “abençoava os rebanhos de negros que embarcavam para o Brasil...”.⁸²⁶ Além disso, em mais de uma ocasião o quilombo de Palmares será lembrado como símbolo de resistência aos agentes subordinados à “conquista espiritual” do Ocidente. Sob o título paródico “Porque me ufano do meu país”, por exemplo, a aniquilação de Palmares será posta em jogo juntamente da notícia sobre o “tráfico abençoado pelas igrejas”⁸²⁷ como feridas de uma civilização que se impõe dissimulada pela moral sistematizada católica. Citações de Oliveira Martins e Oliveira

⁸²³ Idem, *ibidem*.

⁸²⁴ “Santo Ofício Antropofágico”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁸²⁴ Idem, *ibidem*.

⁸²⁵ Idem, *ibidem*.

⁸²⁶ “Santo Ofício Antropofágico”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁸²⁷ Texto sem assinatura. “Porque me ufano do meu país”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 9º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

Vianna procuram rememorar o discurso que pretendia cobrir sob o manto do “perigo” a existência dos quilombolas. A revista pretende desmanchar a ideia de que a escravização do negro em nossa história tenha se dado em virtude da “inferioridade da raça”. A essa justificativa reacionária, os antropófagos classificam-na como “tapeação histórica”. Vale ressaltar que essa discussão é assunto ignorado em *Klaxon* e em *Terra Roxa e Outras Terras*.

Tempos mais tarde, em *Vida e morte da Antropofagia*, Raul Bopp dará maiores detalhes sobre uma das principais teses formuladas por Oswald de Andrade para o Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia,⁸²⁸ terceira fase do movimento antropofágico, que não chegou a vingar: a criação de uma “sub-religião no Brasil”. De acordo com as lembranças de Bopp, Oswald de Andrade almejava à fundação de uma “seita religiosa, tipicamente brasileira, isto é, constituída como *substratum* de crenças dos três grupos raciais que formavam os alicerces étnicos do Brasil”. Na essência dessa seita antropofágica, Oswald de Andrade procuraria englobar também os “cultos fetichistas, de apelo às forças mágicas da natureza, bem com as relações subjetivas com espíritos protetores [...] e o santoral afro-católico, venerado em terreiros de macumba”,⁸²⁹ que Mário de Andrade informava nas páginas da revista. Nas cerimônias dessa “sub-religião antropofágica”, as invocações às forças totêmicas seriam feitas, inclusive, “em ritmo de batuque”.⁸³⁰ Cabe acrescentar que em um dos aforismos registrados no manifesto publicado na abertura da *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade assevera: “Nunca fomos catequizados”,⁸³¹ a fim de reafirmar não somente a presença do paganismo tupi, como também a existência de elementos africanos na formação religiosa do povo brasileiro. Contra o índio catequizado, aculturado pelo processo de civilização, trajando

⁸²⁸ No décimo quinto número, penúltimo na até então duradoura trajetória da revista, quando se estabelece como parâmetro a longevidade alcançada por *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e outros periódicos da primeira safra modernista, algumas das teses antropofágicas a serem discutidas no Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia serão apresentadas. Agosto de 1929 é o mês escolhido para a realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia, no Rio de Janeiro, que não viria a acontecer. Segundo o testemunho de Raul Bopp, depreende-se que, por essa época, as consequências da separação matrimonial de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, bem como as debandadas do grupo, teriam contribuído para que a poeira antropofágica se assentasse. O evento, anunciado como “a nossa grande ofensiva a começar”, no desfecho do artigo que enumera as incontáveis adesões que o movimento antropofágico conquistara “desde o Rio Grande ao Pará!”, serviria de palco para as discussões das teses que seriam também enviadas “em mensagem ao Senado e à Câmara, solicitando algumas reformas da nossa legislação civil e penal e na nossa organização político-social”. Nove são as teses apresentadas ao leitor da revista que é surpreendido ainda com o aviso-prévio de que “outras teses serão posteriormente incluídas”.

⁸²⁹ BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 67.

⁸³⁰ Idem, *ibidem*.

⁸³¹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista De Antropofagia*. ano I, n. I. maio de 1928. p. 3.

roupas ocidentais, curado dos pecados da antropofagia e da poligamia, transformado no índio “vestido de senador do império... fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”, a *Revista de Antropofagia* irá contrapor o antropófago nu, em cuja alma residia “o antigo direito de vingança”.⁸³²

Se o sétimo número da “segunda dentição” arregaçava suas presas contra os dogmas impostos pelas instituições religiosas, procurando corroer os pilares da moral monogâmica, da ideia burguesa de família, e escancarar a face capitalista da fé,⁸³³ o oitavo número, cuja direção mensal será assinada por Jayme Adour da Câmara, e trará desenho de Pagu, parece investir suas forças de ataque, sobretudo, para a esfera política. Os indícios que iluminam o novo alvo são numerosos: se não bastasse a enfática transcrição de trechos da carta do cangaceiro Lampião a uma autoridade policial, na qual se flagra Virgolino Ferreira da Silva desafiando o representante da segurança pública nordestina, os antropófagos fazem questão de, com um traço de junção, tornar o “fora da lei” o novo membro do clã: “lampeão-antropófago”.⁸³⁴ Adiante, não apenas criticam “a moral política decorrente dos princípios religiosos e morais da Igreja Católica”,⁸³⁵ cujas imposições de submissão, o sentimento de dever diante da lei e a subserviência exigida dos fieis parecem ignorar a “conversão do suor dos operários da fábrica [...] em adubo para a recristianização do Brasil”.⁸³⁶

Nessa perspectiva, apontada pelos intelectuais da *Revista de Antropofagia*, percebe-se que a nova empreitada do projeto modernista é concebida como uma reação da sinceridade artística recalcada pelas imposições de tabus desde a colonização. Neste sentido é que desejam o retorno ao homem natural, livre dos aparelhos coercitivos, em contraposição ao conceito de homem social que legitimava sua dominação. Diversas são as revoltas que o movimento antropofágico apregoa nas páginas da “segunda dentição”. Todas elas se direcionam para a necessidade de se reescrever uma nova história política, social e, finalmente, cultural. Compreendem, desse modo, a Antropofagia como o

⁸³² NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 17.

⁸³³ Vale lembrar que, subvertendo o discurso religioso, sob o título de “Suborno”, a *Revista* reproduzirá o trecho bíblico: “Em verdade, se fizerdes o que vos digo, no dia do Juízo Final estareis comigo no Paraíso”. O seguinte trecho bíblico será, em forma de poema *ready-made* anônimo.

⁸³⁴ Texto sem assinatura. “Lampeão-Antropófago”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁸³⁵ Odjuavu. “A ordem social”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁸³⁶ Odjuavu. “A ordem social”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

instrumento capaz de incitar a revolta: “Da terra (que é nossa), contra a estranha (de outros) ou o infinito (sem dono). Da sensação espontânea contra a moral, a disciplina, o sistema. Da inferioridade do mestiço que trabalha, contra a superioridade do ariano corroído pelo vício e pela moleza das decadências.”⁸³⁷ Defendem o repensar do Brasil com base num ciclo elementar (antes de ser Brasil, claro), refletindo sobre o que ocorreu com o selvagem natural, a “falsificação do nosso tipo nativo”.⁸³⁸ Em um dos pequenos fragmentos publicados pela revista, na seção “Os documentos antropofágicos”, essa ressignificação defendida intensamente na “segunda dentição”, tanto por Oswald de Andrade quanto por Oswaldo Costa, para com a figura do índio, elemento recalcado culturalmente em virtude da supremacia do ocidente civilizado, será reafirmado a partir do diálogo com o behaviorismo e a Psicologia da Forma Gestalt. Nesse pequeno trecho deglutido pela *Antropofagia*, compara-se a maneira “desumana” e “assassina” com que os colonizadores espanhóis, portugueses, holandeses e alemães dominaram os chamados “selvagens” e acaba por chegar à conclusão que em muito se afina à proposta do movimento de 1928: diante das atrocidades dos “povos civilizados”, Gerland constata que “o abismo que separa o civilizado do chamado selvagem não é tão grande como parece”.⁸³⁹

Apoiando-se na “pilhagem intelectual antropofágica”⁸⁴⁰ – nos dizeres de Benedito Nunes – de citações freudianas e marxistas “antropofagicamente” incorporadas ao texto da revista, Oswald de Andrade classificará o poder político e religioso como manifestações do superego de uma sociedade moralista e patriarcal, cuja índole se firmava na repressão. Essa apropriação de textos diversos e de autorias distintas – assunto sobre o qual Maria Eugenia Boaventura se estenderá em *A vanguarda antropofágica*⁸⁴¹ – ilustra com precisão a “metodologia antropofágica” de aproveitamento estético e ideológico. Se o governo colonial havia manifestado sua repressão no plano sociopolítico, a Catequese o havia realizado na esfera religiosa. É nesse sentido que se deseja uma revolução caraíba “maior que a Revolução Francesa”, conforme Oswald de Andrade anunciava no manifesto: uma reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos, padrões éticos e estéticos dominantes, que levaria ao restabelecimento da sociedade sem classes na qual habitava o

⁸³⁷ “De Antropofagia - Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”. In: *R. de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

⁸³⁸ Idem, ibidem.

⁸³⁹ ANDRADE, Oswald de. “Antropofagia e cultura”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 9º número. *Diário de S. Paulo*, 15-5-1929, p. 1.

⁸⁴⁰ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 37.

⁸⁴¹ BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

gentio quinhentista. Nessa concepção antropofágica do mundo, sobra espaço para uma revolução contra os suportes ideológicos e as expressões filosóficas cujos aspectos integrantes são o regime da propriedade privada, no Direito; a família monogâmica e o monoteísmo quanto à religião.⁸⁴²

Oportuna é, nessa perspectiva, a apropriação de trechos de Karl Marx, Morgan e de Engels, realizada por Poronominare – mais um dos pseudônimos de Oswald de Andrade – nos quais as ideias de monogamia e de casamento serão contestadas com o intuito de desnudar, em suas entrelinhas, os mecanismos de criação de “herdeiros legítimos” e à sujeição sexual da mulher ao marido, que não implicava em reconciliação, mas em conflitos. No artigo assinado por Marxillar, também Oswald de Andrade, intitulado “Porque como”, afirma que o índio não possuía luta de classes, “nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa”,⁸⁴³ explicando que em suas relações naturais o primitivo “não era monógamo, nem queria saber quais eram seus filhos legítimos, nem achava que a família era a pedra angular da sociedade”.⁸⁴⁴ Para os antropófagos, “tudo ficou estragado” com chegada da “gente de fora”, “gente tão diferente” cuja fonte do “defeito ocidental” que ostentavam residia no “raio da superioridade”⁸⁴⁵ que os considerados civilizados assumiam. Numa incitação à “mastigação coletiva”, à tentativa de pôr em prática a “Lei do tacape”, na qual come quem é mais forte, incitam os maxilares: “vamos comer tudo de novo”,⁸⁴⁶ a fim de romper com mentalidade “inútil, estéril, improdutiva”, com os “poleiros governamentais” em prol “das grandes renovações sociais”. Como sintetiza Benedito Nunes, na trincheira da *Revista de Antropofagia*, já em 1929, o grupo defendia que o antagonismo de interesses sociais, as lutas de classes, seriam resolvidos a partir de uma nova relação entre Economia e Política. No caminho da Utopia, almejavam a uma política que se preocupasse com a distribuição de bens, da própria terra; com a “livre comunhão de todos”,⁸⁴⁷ numa forma de governo desvestida de autoritarismo, liberta das instâncias censoras:

⁸⁴² NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 28.

⁸⁴³ Marxillar. “Porque como”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁸⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁸⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁸⁴⁷ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 23.

Só a comunhão antropofágica resolverá o problema da formação da língua brasileira e do Brasil brasileiro. Sem roupagens. Sem artifícios. Cheio de arestas e de personalidade. Porque o índio despido é a imagem decisiva do ingênuo, do sincero, do realmente justo. É a expulsão de todos os adornos que sobravam. E que por isso mesmo, não fazem falta. É a fisionomia que se caracteriza por si mesma. Agressiva. Bárbara. Como a própria terra. Mas terra boiando nas lendas da cobra grande e ainda com aquele imaginário fio umbilical que a prendia ao Yperungaú que é o princípio mais longe de todas as coisas.⁸⁴⁸

Na intenção de reivindicar o primado dos índios, “homens que nunca perderam o cheiro do mato”,⁸⁴⁹ seres detentores de “agilidade mental e superioridade mental”,⁸⁵⁰ entendem que, assim como a “conquista espiritual” levada a cabo pelo ocidente, responsável por nos tornar “escravos do ocidente, escravos da cultura europeia caindo de padre”,⁸⁵¹ a imposição da utilização de roupas e adornos, realizada pela catequese, constituía em mecanismo útil para reforçar no modo de vida do nativo o espectro de pecado. Punham foco na imposição da indumentária “à europeia”, “com todos os estofos nefandos do progresso”, num país “com 38 graus de temperatura à sombra”.⁸⁵² Para os antropófagos, a ideia de pecado alimentada pelas narrativas colonizadoras surge enquanto código de proibição. Neste sentido, desejam na implantação da “Escola da Selva”, na qual a pedagogia seria baseada na “Lição das Raízes” e a moral seria remodelada pela geografia, no âmbito da brasileira. Contra a “comunhão com o intruso” e a favor de sua devoração, na área da educação reafirmam, inclusive, serem a favor do “ensino leigo. Contra o catecismo nas escolas.”⁸⁵³ Conforme se observa uma nova pedagogia será proposta com a finalidade de superar o “lado doutor” que, em 1924, Oswald de Andrade já denunciava no “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”. Na intenção de deglutir esse estilo de vida importado pela camada ilustrada, que refletia tanto nos modos de ser das esferas intelectual, cultural literária e artística brasileiras, os antropófagos irão propor as lições das raízes. Assim, partindo da oposição, “móvel dialético do Modernismo”,⁸⁵⁴ como expressa

⁸⁴⁸ “De Antropofagia - Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”. In: *R. de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

⁸⁴⁹ Poronominare (Oswald de Andrade). “Manipulações etnológicas”. In: *R. de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸⁵⁰ Idem, ibidem.

⁸⁵¹ COSTA, Oswaldo. “Moquem – II Hours d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁸⁵² Poronominare (Oswald de Andrade). “Manipulações etnológicas”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-4-1929, p. 1.

⁸⁵³ “De Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 16º número. *Diário de S. Paulo*, 01-8-1929, p. 1.

⁸⁵⁴ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 11.

Benedito Nunes, os antropófagos voltarão a denunciar a erudição, a tendência imitativa, a eloquência e a mente bacharelesca dos estudantes brasileiros, muito embora exibam também muita erudição nas suas reflexões brincalhonas. A *Antropofagia* também avança ao lançar as bases, ainda que sumariamente, de uma nova concepção de educação. Como lembra Raul Bopp, outro projeto pensado pelos antropófagos seria justamente uma obra sobre a “*Escola Brasileira*, com uma revisão dos programas de ensino, sob critério essencialmente utilitário (supressão de coisas desnecessárias na vida prática).⁸⁵⁵ No campo da pedagogia, Garcia de Rezende, que integra a sucursal capixaba do “Clube de Antropofagia”, é quem explica os fundamentos da “Escola Ativa”, a “escola antropofágica”. Dessa perspectiva pedagógica o ensino deveria ser depurado da “aplicação na vida livre que vivia” o indígena, na qual “os conhecimentos adquiridos não encerravam a menor intenção ornamental. Representavam pelo contrário a sua superioridade real na luta e na vitória da sua existência de pelejas diárias contra a floresta e as tribos inimigas”.⁸⁵⁶

Para os antropófagos, a figura do Bacharel – “produto de cruzamentos aniquiladores. Criolismo de cultura e caráter”⁸⁵⁷ – representava a concretização da falsa educação em nosso meio. Denunciando a “macaqueação e burrice” que imperava nas metodologias importadas e que visavam à perpetuação de uma pedagogia desvinculada da realidade brasileira, denunciavam a reprodução de estudos sobre o “direito de povos supercivilizados; a “Medicina de latitude diametralmente oposta às nossas”, que vigorava no lugar da pesquisa sobre o “Impaludismo e todos os fantasmas responsáveis pela nossa desanimadora inferioridade”. Outro colaborador como João Dornas Filho atentava para o costume brasileiro de mandar buscar professores na Suíça e Bélgica “para ensinar crianças de gênio, tendências, culturas, raça, meio, clima e educação radicalmente, absolutamente diferentes e inferiores!”⁸⁵⁸ Dentre as propostas dos articulistas, “já que é impossível um terremoto que destrua tudo isso para se refazer tudo, como queriam os demagogos fardados e civis”, Dornas Filho incentivará os antropófagos “com mais coragem e menos

⁸⁵⁵ BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 72.

⁸⁵⁶ REZENDE, Garcia de. “A propósito do ensino antropofágico”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda dentição”, n. 11, 19 de junho de 1929, p. 1.

⁸⁵⁷ Entrevista escritor mineiro João Dornas Filho. “A propósito do movimento crioulo”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda dentição”, n. 11, 19 de junho de 1929, p. 1.

⁸⁵⁸ Idem, *ibidem*.

pernósticoismo” a se lançarem “sobre esse material humano e cultural acumulado pelos quatrocentos anos de infelicidade e desorientação, e dele tiremos a seiva da pátria nova”.⁸⁵⁹

O Caminho Percorrido: da “buzina literária” à “descida antropofágica”

Não queremos anta, queremos tamanduá. O nosso bicho é o tamanduá-bandeira. Nossa bandeira é o tamanduá. Ele enterra a língua na terra, para chupar o tutano da terra. As formigas se grudam na língua dele, mordendo, queimando. Ele engole as formigas. Tamanduá abraça ficando as unhas, matando. Como o índio com o português.⁸⁶⁰

Como faz questão de frisar em diversas ocasiões, Oswald de Andrade considera a *Antropofagia* o “divisor de águas político do Modernismo”.⁸⁶¹ Às vésperas da Revolução de 30, no auge de uma crise, o enveredamento por esses caminhos de subversão da ordem e da história brasileira, que o novo projeto modernista e coletivo propõe, levará os intelectuais que dela faziam parte ao engajamento político à esquerda, enquanto “o empenho conservador apontará ao grupo verdamarelo a vereda da direita”.⁸⁶² Nesse sentido, conforme mencionamos na abertura deste ensaio, a eclosão da antropofagia (nos termos de Oswald) com a publicação do manifesto de 1928, será um “divisor de águas” entre intelectuais modernistas. Assim como os aspectos religiosos, culturais, políticos e sociais que perpassam a história brasileira serão questionados, os antropófagos elegerão como alvo de contestação não somente as diferentes vertentes do modernismo brotadas há pouco, como também procurarão problematizar as conquistas do modernismo alcançadas no tempo da *Revista Klaxon* e do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*. Não é por menos que Benedito Nunes (em visão retrospectiva) classificará o “antropofagismo” como “o mais tenso”⁸⁶³ dos momentos da dialética interna do Modernismo de 1920, em virtude das relações com as vanguardas europeias e com os expoentes da nova estética no Brasil, nesse

⁸⁵⁹ Entrevista escritor mineiro João Dornas Filho. “A propósito do movimento crioulo”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 11, 19 de junho de 1929, p. 1.

⁸⁶⁰ Texto anônimo intitulado: “A anta morreu, viva o tamanduá!”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Denteção. 12º número. *Diário de S. Paulo*, 12-6-1929, p. 1.

⁸⁶¹ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 27.

⁸⁶² Idem, *ibidem*.

⁸⁶³ NUNES, Benedito. “Antropofagia e Vanguarda – Acerca do Canibalismo Literário”. In: *Literatura e Sociedade*. p. 317.

final de “fase aguda e polêmica”.⁸⁶⁴ Rodovalho, por exemplo, chegará a sugerir à Academia Paulista de Letras que comprasse um “revólver de grosso calibre, e pum!”.⁸⁶⁵

Ao tratar do campo de oposições ideológicas do movimento em “A revolução modernista” (capítulo de *A Literatura no Brasil*), Mário da Silva Brito já assinalava que em 1927 o Grupo Anta, nova denominação do Verdamarelo, já assentara suas bases ideológicas sobre uma “política brasileira com raízes profundas na terra americana e na alma da pátria”.⁸⁶⁶ Ainda que o tema do índio fosse de interesse comum, divergiam tanto politicamente quanto em relação à perspectiva cultural dos propósitos do grupo reunido sob o influxo da *Revista de Antropofagia*, principalmente em função do sentido étnico atribuído ao “mistério da raça tupi”, no dizer de Benedito Nunes. Enquanto os caminhos trilhados pelo Grupo da Anta terminavam por mitificar a trajetória colonizadora da história brasileira, lançando bases para criação de um neoindianismo romântico, no qual plantam as “sementes de uma ideologia da ordem”,⁸⁶⁷ de modo contrário Oswald de Andrade olha com desconfiança as platitudes de nossa herança romântica, embora se ligando a ela pelo traço de rebeldia da linguagem e foco nos habitantes dessa terra. Assim, buscará, na ideia do gentio, a imagem do ser primitivo que vivia em uma sociedade diferente, que se movia num espaço ilimitado e se confundia com o inconsciente de sua espécie, livre das repressões impostas por instituições. Como destaca Benedito Nunes, divergindo do tupi sublimado pelo Grupo da Anta, cujo encontro com a civilização europeia era considerado produto da Providência divina, o primitivo que Oswald de Andrade recupera se alia à ideia libertária de desnudamento do homem que a psicanálise empreendia. Ou seja, longe de representar uma alma comum, determinada, o tupi descrito por Oswald de Andrade representa, sobretudo, “as energias psíquicas que animam e impulsionam o desenvolvimento humano”.⁸⁶⁸ No décimo número da “segunda denteção”, 12 de junho de 1929, Oswald de Andrade, assinando com o pseudônimo Poronominare, desnuda as críticas dos antropófagos ao “Manifesto Nhenguaçu” publicado pelos inimigos reunidos sob o influxo do Verdamarelo. Nesse texto intitulado ironicamente “Uma adesão que não

⁸⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 316.

⁸⁶⁵ RODOVALHO. “Sugestões sérias à Academia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda denteção”, n. 9, 15 de maio de 1929, p. 1. Rodovalho: pseudônimo que ainda hoje reside no campo da especulação, mas que bem poderia pertencer a Oswald Costa, se considerarmos o estilo de escrita e a violência que se presentifica no discurso.

⁸⁶⁶ BRITO, Mário da Silva. “A Revolução Modernista”. In: *A Literatura no Brasil*. Modernismo. (Direção de Afrânio Coutinho) 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970, p. 30.

⁸⁶⁷ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 26.

⁸⁶⁸ Idem, *ibidem*.

nos interessa”,⁸⁶⁹ Oswald de Andrade amplia e esclarece o espectro que reveste a ideia de homem natural. Importante observar que não se trata de um “regresso” (anacrônico) ao homem natural, abrindo mão de suas conquistas, mas de uma “ida”. Essa separação entre as noções implica na atitude de aproveitamento das conquistas materiais “como o caviar e a vitrola, o gás asfixiante e a metafísica” e não em sua renúncia. Vale lembrar o que Oswald de Andrade declara: “o homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio”.⁸⁷⁰ Ao índio desejado pelo Verdamarelo, o “índio de rótulo de garrafa”, “o índio ópera”, eles contrapõem o “antropófago de *knicker-bockers*” que não implica na ausência de universo ou na restauração de coisas que perderam o sentido: “a anta e a senhora burguesa, o soneto e a academia”⁸⁷¹ presentes no manifesto do grupo rival.

Dessa forma, o índio proclamado pela *Revista de Antropofagia* consistia num “primitivo civilizado”, aquele que “conseguiu viver num estado de equilíbrio, entre Cultura e Natureza, na fímbria sociedade política nascente”, na qual não existiam “nem propriedade privada da terra nem concentração do poder no Estado”.⁸⁷² A recusa ao “pitoresco e tradicional” que tecnicamente diferenciava, no entendimento dos antropófagos, a atitude por eles adotada daquela apresentada pelo Grupo Verdamarelo, desponta com clareza no décimo primeiro número da *Revista de Antropofagia*. É Odjuavu quem censura no “hino”, que Ribeiro Couto tece “a modo de São Francisco”, sua falta de percepção sobre a realidade vivida nos mocambos, “casebreilhado na lama, ignóbil como há de haver poucos no mundo”, “miserável habitação proletária dos mangues do Recife”.⁸⁷³ Com ternura e a pretexto estético, afirmam que Ribeiro Couto não é honesto, porque nele a constatação de tamanha miséria não chega a “despertar sentimentos de revolta contra as condições sociais que fazem o trabalhador morar” nessas precárias habitações. A Ribeiro Couto e provavelmente ao Grupo da Anta enxergam como “‘poetas’ que passam ao largo, na 1ª classe dos transatlânticos”,⁸⁷⁴ ignorando a existência de uma classe que aumenta cada vez mais e desconhece a “existência do sr. Ribeiro Couto”. Vale

⁸⁶⁹ Poronominare (Oswald de Andrade). “Uma adesão que não nos interessa”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 10º número. *Diário de S. Paulo*, 12-6-1929, p. 1.

⁸⁷⁰ Poronominare (Oswald de Andrade). “Uma adesão que não nos interessa”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 10. *Diário de S. Paulo*, 12-6-1929, p. 1.

⁸⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁸⁷² NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 27.

⁸⁷³ Odjuavu. “O mocambo e o poeta”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 11º número. *Diário de S. Paulo*, 19-6-1929, p. 1.

⁸⁷⁴ Idem, *ibidem*.

recordar que, no quarto número da “segunda dentição”, Clóvis de Gusmão procurando se distanciar da ideologia disseminada pelo Grupo da Anta, revelará a bandeira do nacionalismo crítico que a ideia antropofágica levantará naquele momento: “Movimento do homem nacionalizando tudo o que a terra não tinha podido nacionalizar”.⁸⁷⁵ O desejo tornado claro é o de consolidar uma “arte nossa” cujas bases se estabelecessem sobre uma “nova fala muito nossa”⁸⁷⁶ assim ressonando o epílogo de *Macunaíma*.

A construção indígena que vai se efetivando nas páginas da *Revista de Antropofagia* pretende destruir os pedestais de falsa nobreza sobre os quais a figura de Peri e I Juca Pirama foram erigidos. A cultura antropofágica, na qual encontramos muito dos valores que fundamentaram a lúdica e percuciente “visão *Pau Brasil*” de Oswald de Andrade, em 1924, aproxima o natural do humano e tem como aspectos a propriedade comum da terra e a noção de trabalho visto não mais como meio e fim da existência, mas como algo que se realiza de maneira espontânea e, por isso, se configura como um prolongamento das atividades vitais.⁸⁷⁷ É contra essa concepção considerada radical, impressa, sobretudo, nas páginas da “segunda dentição”, que se levantarão críticos como Tristão de Athayde, que enxergaria nas ideias dos antropófagos indícios da dissolução da anarquia dos tempos modernos, contra a qual Jackson de Figueiredo e sua ideologia reacionária e Tristão se levantavam, vendo na religião a guardiã da ordem social e preparando o terreno para o conservadorismo verdamarelo. Retomando questões, há na recusa do indianismo romântico propriamente dito, o que os “açougueiros” consideram como algo postiço e anacrônico. Querem buscar no passado outros exemplos de um “brasileirismo orgânico, intrínseco, estrutural”, na definição de Magalhães Drummond, publicada n’A *Revista*. Nesse particular, lembra-se a resposta dada a Azevedo Amaral, que havia elogiado a catequese “paciente do silvícola” levada a cabo pelos filhos de Loyola. E isso porque ao considerar “a obra eficaz e duradoura da civilização”,⁸⁷⁸ evidenciando o trabalho “grandioso” realizado por Gonçalves Dias e José de Alencar, apresentou-o por uma visão distorcida. Em seu argumento eles teriam encontrado uma forma artística para trabalhar o “material estranho e inato”.⁸⁷⁹ De modo contrário, os antropófagos procuram enumerar o imaginário

⁸⁷⁵ GUSMÃO, Clóvis. “Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

⁸⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁸⁷⁷ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 33.

⁸⁷⁸ PIRIPIPI. “Intimação ao sr. Azevedo Amaral”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 8-5-1929, p. 1.

⁸⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

popular indígena como fonte criadora essencial, razão pela qual recomendam ao crítico estudar as lendas indígenas coligidas por Barboza Rodrigues, Couto de Magalhães, Köch-Grünberg e Antonio Amorim, para observar que nelas já se revelavam as forças criadoras e a emotividade sincera:

A antropofagia nada tem que ver com o romantismo indianista. Ao índio filho de Maria, ao índio irmão do Santíssimo, ao índio degredado pela catequese de que nos fala Couto de Magalhães, opomos o canibal que devora o catecismo e disse para Hans Staden que não o amolasse, porque era gostoso. O índio nu.⁸⁸⁰

A ironia antropofágica mostra-se inventiva e variadas são as expressões criadas nas páginas da revista para expressar a indignação do grupo diante do cenário literário com que desejam romper. Às manifestações praticadas em nossa literatura, inclusive pelos escritores acolhidos pelo Modernismo dão o nome de “falação virgulada”⁸⁸¹. Anunciando a devoração desses escritores, dentre os quais passam a incluir Mário de Andrade, consideram-na “um servição, desse tamanho, às letras nacionais”.⁸⁸² Sem respeitar confrarias, a “segunda dentição” – prosseguindo com a sina dos periódicos modernistas – será o terreno fecundo das sociabilidades e dissidências. Oswald Costa, que volta e meia aparecerá sob o pseudônimo Tamandaré, oferecerá um “aperitivo” da ruptura que então apregoam. Ao resenhar a obra recém-lançada por Paulo Prado, *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira – elogiada por Alcântara Machado nas páginas da primeira fase da revista – denuncia a “ingenuidade pasmosa” com que Paulo Prado “pouco perspicaz” toma como verdade os relatos do cronista “europeu podre de civilização” e questiona o fato de o autor, estando “na época de Freud”, insistir em “se fantasia[r] de visitador do Santo Ofício” e “em meter na cabeça dele [do primitivo] o desespero do europeu podre de civilização”.⁸⁸³ No “mau livro”, critica a postura de Paulo Prado de apoiar-se nas “muletas da moral europeia” e nas “muletas do Santo Ofício” dando à luz a um livro que “se revelou, como fotógrafo, um esplêndido sermonista”. Ironiza “O índio pecando! O sr.

⁸⁸⁰ COSTA, Oswaldo. “De Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 9º número. *Diário de S. Paulo*, 15-5-1929, p. 1.

⁸⁸¹ GRACIOTTI, Mário. “Comidas”. In: *Revista de Antropofagia*. Ano I, n. 3, julho de 1928, p. 5.

⁸⁸² Idem, ibidem.

⁸⁸³ Tamandaré (COSTA, Oswaldo). “Moquem – I Aperitivo”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 7-4-1929, p. 1.

Paulo Prado fixando – depois de Havelock Elis!⁸⁸⁴ – os limites do “normal”. Do largo do Arouche até o largo do Paiçandu é normal. Do largo do Paiçandu⁸⁸⁵ em diante é anormal. Engraçadíssimo”.⁸⁸⁶

Ao se voltarem para a revisão necessária do Modernismo, pregada por Tamandaré, regularmente na seção “Moquém”,⁸⁸⁷ afirmam que quando o moderno se voltou para “o brasileiro foi para estilizá-lo, para deformá-lo, como fizeram, no outro século, com o índio, Dias & Alencar”.⁸⁸⁸ Segundo Tamandaré, o grande erro dos modernistas teria sido “A preocupação estética exclusiva. A nenhuma percepção – por absoluta capacidade crítica talvez – do conflito que separa, entre nós, as camadas profundas da nacionalidade da casca grossa que a envolve coberta de bichos e bolor”.⁸⁸⁹ Em sua visão, os modernistas não compreenderam que era preciso tudo vir abaixo: “A falsa arte. A falsa história. A falsa religião. A falsa moral”,⁸⁹⁰ conjunto que representava as “dolorosas consequências da ‘conquista espiritual’ da nação tupy”.⁸⁹¹ Querem sanar os males provocados pela “maleita católica”. Nesse sentido, os intelectuais reunidos sob o influxo da revista, nesse instante, veem os modernistas de antes como um “anúncio de um mundo novo”.⁸⁹² Mas, acreditam que “a fase de transição já passou. Entramos, com o pé direito, no ciclo antropofágico. Libertação”.⁸⁹³ A visada sobre o modernismo aparece ainda, na mesma página, em texto que nos permite inferir como as ideias em torno do movimento antropofágico estavam sendo recebidas por alguns intelectuais contemporâneos. O texto, cuja autoria não é declarada e, portanto, se transporta para a alçada do coletivo, recebe no desfecho apenas a indicação da data em que fora escrito: “ano 375 da deglutição do Bispo Sardinha”, mesmo período ao qual Oswald de Andrade atribui a publicação do “Manifesto Antropófago”. Nesse longo apanhado de citações, intitulado “Algumas notas sobre o que já se tem escrito

⁸⁸⁴ Henry Havelock Ellis, conhecido como Havelock Ellis, foi um médico e psicólogo britânico, escritor e reformador social que estudou a sexualidade humana.

⁸⁸⁵ Residência de Paulo Prado?

⁸⁸⁶ COSTA, Oswaldo. “Moquem – I Aperitivo”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 4º número. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

⁸⁸⁷ O título escolhido para a seção na qual procurarão questionar as conquistas de Mário de Andrade e do Modernismo dos primeiros anos é curioso, trata-se de construção rústica, projetada com materiais extraídos do cotidiano indígena que iluminam a técnica indígena primitiva de, com grelha de varas, secar e assar ligeiramente a carne a ser deglutida.

⁸⁸⁸ COSTA, Oswaldo. “Moquem – II Hours d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁸⁸⁹ Idem, ibidem.

⁸⁹⁰ Idem, ibidem.

⁸⁹¹ COSTA, Oswaldo. “Moquem – II Hors d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁸⁹² Idem, ibidem.

⁸⁹³ Idem, ibidem.

em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”, sem negar ao movimento antropofágico a existência de seus precursores – a Semana de Arte Moderna e o Movimento Pau-Brasil – no que diz respeito a ser também uma estética da brasilidade, procura por outro lado diferenciar-se de seus antecedentes afirmando-se como um movimento “geral de ideias nativas e libertárias [...] único nos nossos quatro séculos de existência”.⁸⁹⁴ Essa ideia de libertação iluminada nos textos da revista – que se volta inclusive sobre a própria trajetória iluminada nas revistas que a antecedem – transgressão que o próprio ritual antropofágico subentende, revela-se inclusive como um dos pontos que levam o grupo da revista a elogiar o surrealismo, porque nessa vanguarda enxergavam “a liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e das turbulentas manifestações pessoais”.⁸⁹⁵ Na acepção oswaldiana, a antropofagia libertadora, divergindo dos caminhos tomados por certos modernistas, permitiria reduzir a “cacarecos” as ideias importadas e, dessa maneira, possibilitaria ao novo continente, o livre trânsito dos “temperamentos vassalos dos seus artistas”, a filtragem e a criação de uma expressão estética mais coerente com os “instintos da terra nova”. No décimo quarto número, por exemplo, o poema “Combinação de Cores”, assinado por Jacob Pum-Pum, procurará ironizar o Grupo da Anta, sucessão do Grupo Verdamarelo, fundado em 1924:

Verdamarelo
Dá azul?
Não:
Dá azar.

Jacob Pum Pum⁸⁹⁶

Neste sentido é que justificando o nascimento do movimento como resultado das necessidades naturais do povo e não como fruto da inteligência humana – proferindo nova crítica ao Modernismo de então, no qual “ninguém gostava de fazer um movimento político-sociológico”⁸⁹⁷ – a revista garante que “de todos os movimentos que o Brasil tem tido”, esse seria “sem dúvida, o que vem de mais fundo e que, por isso mesmo, se eleva mais alto”.⁸⁹⁸ Nessa explicação da estética antropofágica, o texto coletivo busca situar o

⁸⁹⁴ “De Antropofagia - Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 4. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

⁸⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁸⁹⁶ “Combinação de Cores”. In: *R. de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 14. *Diário de S. Paulo*, 11-7-1929, p. 1.

⁸⁹⁷ BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. p.

⁸⁹⁸ “De Antropofagia - Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 4. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

movimento numa esteira diferente da percorrida até então pelo modernismo. Recusando para si essa aproximação e sintetizando o “caminho percorrido” como um movimento cujo objetivo seria o de “rejuvenescer a mentalidade” da época, os antropofágicos afirmam, em contraposição, que buscam a renovação fora do “bonde da civilização importada” no qual os modernistas se sentaram.⁸⁹⁹ Do mesmo modo, revela-se importante para os antropófagos, naquele momento, iluminar os aspectos que os tornam diferentes dos “primitivistas” de *Terra Roxa e Outras Terras*, considerando a tendência praticada até pouco como um princípio que terminaria por gerar somente um “novo código de simplicidade” e não o retorno ao natural propriamente dito.

Adotando essa postura contundente, a *Revista de Antropofagia*, consciente da situação periférica da cultura brasileira, buscará se posicionar em relação ao movimento modernista, numa atitude que se assemelha à retomada do espírito polêmico adotado por *Festa e Verde*. Todavia, enquanto o periódico carioca entendia como superada a ruptura promovida em 1922, nas páginas de *Klaxon*, os antropófagos julgavam necessária a retomada da postura radical assumida, apregoando a destruição que as ideias da Semana de 22 exibiram. Era uma alternativa para escapar ao estado de apatia que o “modernismo em processo de estagnação” começava a revelar, conforme recentemente sintetizou Ivan Marques.⁹⁰⁰ Neste sentido, observa-se que o movimento efetuado nas duas fases da *Revista de Antropofagia*, a despeito da tônica irreverente que assume como arma de guerra, “afasta-se do espírito ingenuamente brincalhão do primeiro momento do Modernismo e se insere na categoria de vanguarda”,⁹⁰¹ uma vez que não somente revela a consciência coletiva sobre os problemas nacionais, sobre sua urgente necessidade de mudança, como também procura subverter o peso da dívida nacional, dando impulso ao processo de exportação da identidade e da diferença brasileiras diante do contexto estrangeiro. De outro lado, também no âmbito dos antropófagos, as enormes contradições acabaram por dissolver propósitos e atuação.

Ao promover esse balanço dos primeiros anos da luta modernista, a *Revista de Antropofagia* se encarregará de reintroduzir a destruição e o dissenso, acusando-se de ser incompreendida pelo movimento que havia se limitado a uma mera renovação estética, faz com que a tensão retorne aos arraiais modernistas. Procurando ampliar o alcance da ruptura

⁸⁹⁹ “De Antropofagia - Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição, n. 4. *Diário de S. Paulo*, 07-4-1929, p. 1.

⁹⁰⁰ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista*. 2013, p. 93.

⁹⁰¹ BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 5.

com a tradição dominadora, a quebra da cultura considerada “cultura”, iniciada com a Semana de 22, pretendiam também absorver o máximo possível das culturas estrangeiras, devorando-as no sentido de construir uma linguagem nacional. Nesse sentido, os textos do periódico tendiam à negação – às vezes apenas no intuito de desmitificar e negar a ação de antigos companheiros do Modernismo, como identifica Boaventura⁹⁰² – do estilo, da técnica, da organização e das construções do passado. Faziam da literatura uma “contestação construtiva”⁹⁰³ a partir da subversão dos códigos lógico e linguístico, apoderando-se de assuntos tratados pelas publicações tradicionais da época, mas expressando sua visão particular. Essa mirada ampla da Antropofagia leva-os a enxergar no Modernismo, cuja mentalidade ajudou a constituir, uma enorme “ausência de Brasil”.

Para Oswald de Andrade, passada a fase de transição, iniciada em 1922, despontava o momento de alimentar-se de tudo que o estrangeiro pudesse oferecer para o Brasil, absorvendo-lhe as ideias, “devorando com gosto e a goles de cauim”,⁹⁰⁴ articulando-as às brasileiras, no intuito de cultivar uma produção artística e cultural criativa e própria. O balanço “de antropofagia” que Tamandaré publica no décimo quarto número, no qual se enumeram as conquistas reivindicadas pela Antropofagia para si mesma, é exemplo claro do sentimento que o movimento apresenta em 1929. Anunciam nesse número que “o movimento antropofágico repercute por todo o Brasil, empolgando os espíritos jovens, na luta contra a mentalidade colonial e contra a arte e a literatura de contrabando”.⁹⁰⁵ Esse era o desejo, mas não a realidade. O movimento esvaziou com o fim da revista. Acreditam, nesse momento, que conseguiram realizar o que o nosso modernismo não conseguira, resolvendo “grandes coisas nacionais” para além da esfera literária. Afirmam que “tudo veio abaixo”⁹⁰⁶ e que em 1929 podiam finalmente contemplar com otimismo “o Brasil de oito mil quilômetros quadrados sem comendadores, onorevoles...”. O aspecto coletivo do projeto modernista novamente é ressaltado, uma vez que atribuem a vitória ao “espírito moço do Brasil”. “O herói Poronominare matou Ulisses na cabeça. Cunhambebe enguliu os doze pares de França”.⁹⁰⁷ Rompantes, sem eco, mas que valem como desabafo panfletário.

⁹⁰² BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 34-38.

⁹⁰³ Idem, *ibidem*.

⁹⁰⁴ TAMANDARÉ (Oswaldo Costa). “De Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 14º número. *Diário de S. Paulo*, 11-7-1929, p. 1.

⁹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

⁹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

Na visão antropofágica, superada a crise inicial da geração “futurista”, responsável por alterar a situação da literatura nacional, como anunciava o “Manifesto *Pau-Brasil*”, chegava-se então à fase em que o Brasil poderia ser visto como origem de vanguarda. Oswald de Andrade, valendo-se do pseudônimo Cunhambebinho, não se fará de rogado e elegerá o surrealismo como um dos “melhores movimentos pré-antropofágicos”⁹⁰⁸, embora faça restrições, como se verá adiante. Subversivo, por ocasião da visita Benjamin Péret, expoente do surrealismo parisiense que logo contribuiria para a *Revista de Antropofagia*, buscará apontar nos manifestos dessa vanguarda ressalvas quanto ao tom profético do “manifesto de Breton [que] ainda respira por vezes através de pulmões cristãos”.⁹⁰⁹ Da mesma forma, irá criticar as relações do surrealismo com a tradição: “o lirismo de quase todos os surrealistas ainda se resolve numa tradição de poesia – a poesia francesa”.⁹¹⁰ Colocado os “Pingos nos is”, Oswald de Andrade elogiará nos surrealistas apenas suas atitudes subversivas que teriam “soprado alto o desespero final dos cristianizados”. À figura de Benjamin Péret, Cunhambebinho oferecerá, inclusive, “cauins de cacique”⁹¹¹ e, adiante, sobre a conferência dirigida pelo escritor, no segundo número, chamam-na de lição e elogiam-na em função de sua “magnífica coragem de uma liberdade.”⁹¹² Conforme se depreende, buscando diferenciar a vanguarda antropofágica brasileira do surrealismo, mas assumindo orgulhosamente sua dívida, a *Revista de Antropofagia* afirmará que, diferentemente dos franceses, que, a partir de 1924, teriam se esforçado para conseguir comunicar ao espírito de sua cultura “a mais intensa vibração” da subjetividade, essa já existia no Caraíba como um “estado latente”. Na visão dos antropófagos, o inconsciente que era buscado voluntariamente pelo homem europeu civilizado, nos índios representava o seu estado natural. Nesse sentido, entendem que as relações que buscam com os elementos presentes “nas próprias fontes de nacionalidade” revelam-se mais diretas que as encerradas pela propaganda estrangeira. Apesar das divergências que pululam nas páginas da *Revista de Antropofagia*, Mário de Andrade é um dos que buscará beber na “própria fonte”. Os estudos etnográficos que serão publicados pelo polímata na *Revista de*

⁹⁰⁸ Cunhambebinho (Oswald de Andrade). “Péret”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 1º número. *Diário de S. Paulo*, 17-3-1929, p. 1.

⁹⁰⁹ Idem, ibidem.

⁹¹⁰ Idem, ibidem.

⁹¹¹ Texto anônimo intitulado “A conferência de Péret”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 2º número. *Diário de S. Paulo*, 24-3-1929, p. 1

⁹¹² Idem, ibidem.

⁹¹² Benedito Nunes em “Antropofagismo e surrealismo”, publicado na revista *Remate de Males* em 1986 tratará dessas relações.

Antropofagia nesse primeiro momento e sua única aparição na “segunda dentição”, com o relato dos rituais de feitiçaria presenciados no Norte, ao som do catimbó, parecem levar a campo a realização do que chamara de o “princípio da vida” como fonte da arte, proclamado desde *Klaxon*.

Nessa “segunda dentição”, uma das principais preocupações é, portanto, o rompimento com a “cordial mastigação” que a *Revista de Antropofagia* identifica não somente em sua primeira fase. Oswald de Andrade, valendo-se do pseudônimo “Cabo Machado” – título do poema que havia sido elogiado em *Terra Roxa*, em 1926 – é o primeiro a disparar contra Mário de Andrade (injustamente, diga-se, valendo-se de rompantes inconsequentes) – “Miss São Paulo traduzido em masculino”⁹¹³ – e Antônio de Alcântara Machado – “o Gago Coutinho que não voou”⁹¹⁴ – acusando-os de serem os principais responsáveis pela transformação, ao longo da década, da “ofensiva modernista”, iniciada em 1922, no “Reinado de Dona Maria” que agora se contemplava.⁹¹⁵ Provocando também os modernistas da *Revista Verde* de Cataguazes – jovens escritores a quem Mário de Andrade estaria a enviar, na concepção de Oswald de Andrade (que pouco antes havia contribuído para a revista mineira), “sistemáticas e marotas atas falsas” – “Cabo Machado” questiona: “Literatura será questão de amizade?” para, em seguida, provocar se não haveria entre os membros do grupo modernista mineiro: “um Tiradentinhos ao menos que tenha a coragem de conspirar” contra os até então companheiros de modernismo que, na visão do articulista, haviam declarado guerra contra a “originalidade” da Antropofagia.⁹¹⁶ Apesar de

⁹¹³ Cabo Machado (Oswald de Andrade). “Os três sargentos”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁹¹⁴ Idem, ibidem.

⁹¹⁵ Cabo Machado (Oswald de Andrade). “Os três sargentos”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁹¹⁶ Na seção “Cartas na Mesa”, a transcrição da correspondência de Carlos Drummond de Andrade endereçada a Oswald de Andrade aparece no décimo primeiro número sob o título: “Os Andrades se dividem”. Na carta, Drummond responde às acusações da revista, que questionara os escritores modernistas mineiros se a literatura se resumiria a um mero caso de amizade. A provocação voltava-se diretamente para a prodigiosa atividade epistolar de Mário de Andrade com o grupo da revista de Cataguazes, *Verde*. Nessa amizade carteadora, acusava-os de “comadrismo safado”. Drummond responde a Oswald de Andrade afirmando que não poderia acreditar num movimento que contava “com a adesão de Álvaro Moreyra e que ainda não jantou o Benjamin Péret”. Arremata dizendo que, por causa dessas contradições expostas pela segunda dentição, a Antropofagia não seria “pois um movimento decente. Nem é uma blague. Sinto muito mas não posso aderir.” A respeito da provocação feita por Oswald de Andrade, em relação à amizade dos escritores mineiros com Mário de Andrade, Carlos Drummond é categórico: “Para mim toda a literatura não vale uma boa amizade. Mas aqui não se trata de amizade, é pura literatura [...] Quanto aos outros ‘meninos’ de Minas, cada um decidirá por si”. Drummond, por fim, afirma que só se sentira à vontade para colaborar na primeira dentição, “quando verifiquei que o título não tinha nada com a direção liberal que davam à *Revista*”. Acrescenta: “não participo do estado de espírito índio e considero acadêmicas as discussões sobre os jesuítas”. Nessa declaração, subentende-se que o próprio Carlos Drummond de Andrade considera a revista mais teórica do que prática, em sua primeira fase. Uma vez que as discussões em torno da ideologia

veementes, os apontamentos de Oswald de Andrade não deixam de escancarar a dinâmica que começava a se firmar nas páginas das revistas modernistas de então – conforme se observou na postura de *Terra Roxa*, onde Mário de Andrade lembrava que não era mais necessário continuar a gritar “Alarma!”, pois tudo já caminhava – bem como nas páginas da própria *Antropofagia*, onde Alcântara Machado há pouco praticara o “comadrismo indecente”,⁹¹⁷ nos termos de Tamandaré (Oswaldo Costa). Anunciando que a “descida chegou e não respeitou confrarias de elogio mútuo e comadrismo”⁹¹⁸ e relegando ao modernismo trilhado por *Klaxon* e *Terra Roxa* como mera fase de transição – “uma simples operação de reconhecimento”, nos termos de Tamandaré – a posição afirmada pelo semanário e seus “açougueiros” será a de que nos antecedentes da *Antropofagia*, a cultura brasileira não conseguira se emancipar do império da “servidão mental”, uma vez que os intelectuais mais atuantes nesse período, dentre eles Mário de Andrade, “não conseguiram sacudir o jugo da metrópole”.⁹¹⁹ Esses *flashes* jornalísticos lançados pelos colaboradores do periódico, apesar de servirem aos ideais dos modernistas em função do caráter de circunstância que possuem, nem sempre se mostram eficazes como crítica. Às vezes, permanecem, sobretudo, no campo da brincadeira, ainda que carreguem questões de fundo relevantes.

No desenvolvimento desta, que acabaria sendo a última fase da antropofagia – conforme sugere o relato de Raul Bopp, ao confessar que a realização do Primeiro Congresso marcaria a terceira fase da “descida antropofágica” – Mário de Andrade se torna um dos principais alvos da revista. A ele, os antropófagos destinarão, censuras de um lado, louvores de outro. A crítica de Tamandaré, Oswaldo Costa, no sexto número da *Revista de Antropofagia* é exemplo claro disso. Exigentes, se por um lado acusam a Mário de Andrade de não ter contribuído para a resolução de qualquer “assunto do mundo” ou de “qualquer assunto do Brasil”,⁹²⁰ afirmando que seus esforços teriam permanecido na esfera do esteticismo, além de criticarem-lhe as concessões em sua conduta, as quais consideram inconsistências no pensamento do polímata, chegando ao ponto de enumerar, arbitrariamente, trechos de estudos assinados pelo criador de *Macunaíma*, durante os “sete

antropofágica não chegam a ser materializar na revista, motivo pelo qual opta por publicar em sua primeira fase.

⁹¹⁷ Tamandaré (Oswaldo Costa). “Moquém – IV Sobremesa”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-05-1929, p. 1.

⁹¹⁸ Idem, ibidem.

⁹¹⁹ Idem, ibidem.

⁹²⁰ Tamandaré (Oswaldo Costa). “Moquém – III Entradas”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-45-1929, p. 1.

anos” que separam a *Revista de Antropofagia* das noites da Semana de Arte Moderna; ao paladar antropófago de Tamandaré e dos demais membros da revista agradam, todavia, da obra de Mário de Andrade, o “amor gostosíssimo” que o poeta teria derramado nos versos de “Cabo Machado”, bem como a “pimenta de *Macunaíma*” com que o poeta da *Pauliceia* teria queimado “os beijos gulosos da Santa Madre Igreja”.⁹²¹ Para Tamandaré, a rapsódia que veria seu primeiro capítulo acolhido nas páginas da revista, em 1928, representava essencialmente a “tacapada séria” – numa clara alusão à “educação pelo tacape” que Oswald de Andrade idealizava – nos tabus impostos pelo colonizador bem como no cristianismo que, com frequência, se elevava das atitudes de Mário de Andrade. Religiosidade essa que, conforme avaliamos, os antropófagos diziam combater com “muita coragem”, fazendo questão de fixar que “comer o cristão é a senha antropofágica”.⁹²² Conforme se constata, apesar dos ataques, Mário de Andrade permaneceria como figura de proa. Oswald de Andrade em testemunho a Antonio Candido reconheceria Mário de Andrade como o nosso maior intelectual.

No penúltimo número da revista, os idealizadores da *Antropofagia*, em 1929, valorizarão também as criações de Mário de Andrade que julgavam ser a expressão do “negro bom que ele quer inutilmente esconder por medo da Santa Madre Igreja” e desprezavam o que entendiam como “a parte doutoral, pedante, falsamente erudita, a parte do branco hipócrita do coro da Santa Ifigênia”.⁹²³ Ascenso Ferreira, inclusive, corroborando o “Santo Ofício Antropofágico”, destacará que *Macunaíma* surgia aos olhos dos colaboradores do periódico como “um maravilhoso sonho de mil e uma noites do Brasil”, de cujas “páginas encantadas!” era possível perceber mais do que “lendas brasileiras”, pois em sua criação “o espírito nordestino passou o pensamento do autor no papo, e, por isso talvez, vocês do Sul, não tenham podido interpretá-lo.”⁹²⁴ Imune ao “sarampão antropofágico” que Oswald de Andrade diagnosticará, no futuro, a rapsódia de Mário de Andrade foi por ele salva – entendendo-a como a primeira obra a ser confiscada para a fundação da “Bibliotequinha antropofágica”, outro projeto encalhado que atolou com “arca antropofágica” – representaria o que de melhor havia produzido a literatura

⁹²¹ Tamandaré (Oswaldo Costa). “Moquém – III Entradas”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 6º número. *Diário de S. Paulo*, 24-45-1929, p. 1.

⁹²² TAMANDARÉ (Oswaldo Costa). “De Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 14º número. *Diário de S. Paulo*, 11-7-1929, p. 1.

⁹²³ COSTA, Oswaldo. “Resposta a Ascenso Ferreira”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 15º número. *Diário de S. Paulo*, 19-7-1929, p. 1.

⁹²⁴ FERREIRA, Ascenso. “Carta do poeta do Catimbó”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 15º número. *Diário de S. Paulo*, 19-7-1929, p. 1.

modernista, prescindindo de “matéria-prima importada” e valorizando a cultura “originária do próprio solo nosso”. Não é por menos que, no quinto número da *Revista de Antropofagia*, anunciando a irônica investida do “Santo Ofício Antropofágico”, os colaboradores reivindicarão para o tesouro antropofágico a rapsódia de Mário de Andrade. Iniciada a “revisão necessária” dos costumes políticos, sociais e culturais brasileiros, bem como efetuado o balanço crítico do movimento modernista que julgavam, em 1928, ter ultrapassado, os antropófagos farão uma concessão, e não foi pequena, dada a comparação:

Mas o movimento modernista não produziu coisa alguma? Produziu. Produziu *Macunaíma*, que o sr. Mário de Andrade teve a ideia genial de transpor das lendas amazônicas [...] copiando-lhes mesmo a adorável linguagem poética, o que torna o seu trabalho verdadeiramente homérico, no bom sentido. *Macunaíma* é o nosso livro cíclico, a nossa *Odisseia*. Mas ele já cede à aproximação da ‘descida antropofágica’. *Macunaíma* pois, os antropófagos a reivindicam para si.⁹²⁵

Essa postura diante do modernismo praticado antes do advento da *Antropofagia*, sua quase completa negação, desponta também na carta enviada a Carlos Drummond de Andrade e a João Alphonsus, datada de 23 de abril de 1929, por Clóvis de Gusmão. Incisivo no convite aos poetas mineiros, Gusmão parece relegar ao passado o modernismo que, em sua opinião, de bom teria produzido somente *Macunaíma*. Insiste para que os escritores mineiros deixem de ser “modernistas pra se tornarem antropófagos. Porque de antropofagia a modernismo vai uma distância de vários séculos no tempo e infinitas milhas no espaço. Nós – os antropófagos – estamos na ‘nossa Terra’ e ‘no nosso tempo’. Somos jovens. Num país jovem. [...]”⁹²⁶ Entre os apelos, convites e instruções que Gusmão encaminha a Drummond e a João Alphonsus, recomenda, inclusive, que façam vista grossa às críticas veementes ao dogmatismo católico, fortemente atacado pela revista em sua segunda fase, em virtude de o espírito conservador ainda pairar sobre Minas Gerais: “Do ponto de vista religioso – em atenção à mentalidade católica demais inda predomina certamente aí – vocês façam abstração. Não digam nem bem nem mal. Mas modernismo precisa ser esculhambado. A terra acima de tudo e o instinto acima da terra.”⁹²⁷ Sobre os modernistas, a opinião de Oswaldo Costa, que conforme se observa é retomada pelos

⁹²⁵ Tamandaré (COSTA, Oswaldo). “Moquem – II Hors d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 5º número. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1

⁹²⁶ DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976, p. 142.

⁹²⁷ Idem, *ibidem*.

seguidores da corrente de 1928, é a de que “Empalhados como pássaros de museu, vivem nas estantes acadêmicas, purgando o remorso da Semana de Arte Moderna”. Para fugir desse destino, a vacina antropofágica: “A rapaziada deve se prevenir contra a mistificação. Deve reagir a pau”.⁹²⁸

A construção das relações de sociabilidade intelectual que orientou a escolha dos periódicos enfocados neste estudo parece, em 1928, encontrar sua melhor ilustração. A ideia de coletividade que, essencialmente, motiva a empreitada modernista em 1922 e fabrica os periódicos que a levam adiante, multiplica-se na concepção da *Revista de Antropofagia*, penetrando mais profundamente na própria orientação ideológica de um periódico que, literalmente, incita à incorporação crítica do outro a seu próprio corpo de ideias. Como lembraria o historiador Mário da Silva Brito, nas revistas do modernismo da década de 1920, nossos intelectuais “consolidaram algumas ideias básicas, mostraram praticamente o que estavam produzindo, impuseram-se como unidade grupal a serviço de um ideário comum e específico. Afirmaram-se, numa palavra”.⁹²⁹ Espaço propício para a sociabilidade e para inúmeras dissidências, conforme se observa na leitura atenta da *Revista de Antropofagia*, os periódicos representaram um espaço privilegiado para o desenvolvimento de relações diversas. Ainda que, em sua concepção, buscassem representar as ideais de determinado grupo, muitas vezes reunindo pontos de vista divergentes, *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e a *Revista de Antropofagia* conservaram entre si um forte entrelaçamento, como se verifica na permanência de seus principais expoentes ao longo da década de 1920, abrangendo, inclusive, intelectuais que depois debandariam para direções opostas. Como bem destacaria Ivan Marques, “a impressão que temos hoje é de que existiu na verdade uma única revista, desdobrada numa sequência em que apenas os títulos mudavam”.⁹³⁰ Assim como os romances de Oswald de Andrade, “homem da Antropofagia” e “bicho-papão do burguês aterrorizado”,⁹³¹ na avaliação de Antonio Candido, apresentaram três “fases de uma evolução dinâmica e não raro contraditória”, nos periódicos lançados em São Paulo, na explosiva década de 1920, pode-se rastrear o que Candido chamou de “desenvolvimento coerente” no legado artístico de

⁹²⁸ COSTA, Oswaldo. “Moquem – V Cafézinho”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 8º número. *Diário de S. Paulo*, 8-5-1929, p. 1.

⁹²⁹ BRITO, Mário da Silva. “O Alegre combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, s. p.

⁹³⁰ MARQUES, Ivan. “Tempo de festa?”. In: *Modernismo em revista*. p. 137.

⁹³¹ CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. In: *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 11.

Oswald de Andrade⁹³². Ao tentarmos compreender o significado e determinar o progresso dialético que a sucessão dos periódicos selecionados neste estudo porventura representou, observamos que se *Klaxon* parece configurar-se como uma primeira etapa, que corresponde à tentativa de esclarecer as ideias modernistas e, até mesmo, de formulá-las, evitando-se que o espírito da Semana de Arte Moderna se dispersasse – como afirmaria Guilherme de Almeida⁹³³ – muitos serão os entraves que a “buzina literária” deixará a cargo do jornal *Terra Roxa e Outras Terras* – segunda etapa – em cujas páginas se assiste ao nascimento de um acentuado interesse pela construção da estética modernista interessada pelas coisas do Brasil, em prol de uma expressão artística genuinamente “brasileira”, “pau Brasil”. Estas duas linhas, conforme se observou, a do olhar primitivista e a do interesse pela vanguarda internacional, alcançariam a síntese na *Antropofagia* que, como sublinharia Antonio Candido, “justamente por ser uma síntese” traria “em si traços sublimados das fases anteriores”.⁹³⁴

Nas páginas da “segunda dentição”, a título de exemplificação, a redação da *Revista de Antropofagia*, em meio a tantas negações, parece resgatar o discurso veiculado por Mário de Andrade, logo no manifesto de abertura de *Klaxon*, sobre a postura modernista diante da tradição histórica e literária do Brasil. Em 1928, recordando tônica pedagógica que se desprendia dos textos de crítica do criador de *Macunaíma*, reunidos na seção “Luzes & Refrações”, os antropófagos proclamam: “Nada de procurar o que ficou atrás, que é o que se tem dado, sucessivamente, com todas as escolas.”⁹³⁵ Entretanto, se em *Klaxon* essa postura impelia os modernistas a cantarem o presente, a repararem nas urgências da atualidade, a fim de se esquivarem de esforços gratuitos em favor da reconstrução do passado, o grupo reunido na *Revista de Antropofagia*, diante das ruínas do passado, aconselhará: “Voltar ao estado natural. Deglutir tudo. Construir de novo. Deglutir até que chegue a hora de um prato melhor”.⁹³⁶ Inegável nos parece que, à revista de 1928, problemas de natureza diversa daqueles encarados por *Terra Roxa* e *Klaxon* irão se levantar, contra os quais a revista antropófaga procurará lidar com as armas estéticas e ideológicas contundentes e descolonizadoras que lhe convém. Conforme se verifica numa

⁹³² Idem, ibidem, p. 12.

⁹³³ DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976, p. 60-61.

⁹³⁴ Idem, ibidem, p. 13.

⁹³⁵ VIVACQUA, A. “A propósito do homem antropófago.” In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁹³⁶ Idem, ibidem.

ampla visada sobre o contexto histórico e político de 1928, “o fascismo literário” que já se instalara em outras esferas da vida política e social brasileira, começava a se insinuar também no campo da cultura, levando os antropófagos a se engajarem mais diretamente em discussões de natureza histórica e a declararem, ironicamente, que estavam “cansados de devorar tanto idiota”. Além disso, em função desse recrudescimento ideológico que já começa a se anunciar, com a virada da década, as discussões sobre assuntos que se fizeram ausentes em *Klaxon* e nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, começam a despontar, ainda que ligeiramente, nas páginas da *Revista de Antropofagia*.

O debate sobre o preconceito racial; a constatação das diferenças salariais entre homens e mulheres, bem como a tomada de consciência sobre a necessidade de se repensar a utilização das terras destinadas à agricultura revelam-se como algumas questões sociais sobre as quais os antropófagos vão se debruçar. Sobre a história de Palmares, por exemplo, os articulistas questionarão a discriminação em torno da “raça negra, tão grande, tão nobre e tão digna quanto outra qualquer”,⁹³⁷ para afirmar que “os brasileiros não se envergonham do sangue africano que têm nas veias. Muito pelo contrário [...] O negro contribuiu honradamente para a nossa grandeza econômica.”⁹³⁸ Em outra oportunidade, insistindo na defesa da “posse no lugar de propriedade”, sua utilização produtiva, no lugar da convenção social, do latifúndio – noção que, conforme avaliamos, encontra ressonância nos escritos marxistas – questionam o fato de pouco mais de 20% de todo o território brasileiro da época estar sendo aproveitado “pela agricultura ou pecuária”. É verdade que os antropófagos não problematizam, em 1929, as consequências dessa indústria que para seu pleno crescimento, ainda hoje, se apropria violentamente das terras destinadas aos assentamentos indígenas no Norte do país. Questões dessa profundidade encontrarão espaço, entretanto, nas páginas da *Revista Nova*, sua sucessora na esteira dos periódicos paulistas. Persistindo na valorização do produto nacional, atitude que se torna marcante já nos setes números do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, os antropófagos procurarão questionar a diferença de valor encontrada entre as terras que pertenciam a brasileiros, diante do preço que a mesma extensão territorial alcançava quando pertencente a estrangeiros: cerca de cinquenta por cento a menos.

⁹³⁷ “A pedidos – Com o centro cívico de Palmares”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

⁹³⁸ “A pedidos – Com o centro cívico de Palmares”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. 7º número. *Diário de S. Paulo*, 01-5-1929, p. 1.

De *Klaxon* à *Antropofagia*, passando pela quase sempre esquecida *Terra Roxa e Outras Terras*, os modernistas parecem preservar o desejo de encontrar a “expressão gostosa do nosso legítimo pensamento” e a vontade de contribuir para a formação de uma nova mentalidade artístico-cultural no meio que consideram provinciano. Recorrendo a pressupostos diferentes, todavia, o que se observa é que de uma revista à outra, com a quase completa manutenção de um corpo editorial preocupado em dar conta da multiplicidade característica da cultura brasileira, procura-se incansavelmente alcançar a independência artística, social e econômica do país. Na *Antropofagia*, esse desejo de independência procurará recuperar o humor, o lirismo e o sarcasmo destilados nas páginas da “buzina literária” de 1922, bem como a sensibilidade estética e o julgamento crítico que nas páginas do “mensário de arte moderna” se imprimira, no intuito de afastar a alma de “pasmaceira” que os antropófagos enxergavam em 1926, no tempo de *Terra Roxa*. A “ideologia da alegria” fundada em *Klaxon*, considerada “a prova dos nove” no tempo de *Terra Roxa* se tornará uma vez mais, nas mãos dos antropófagos, o instrumento propício para efetivar a “revisão necessária” das conquistas obtidas naquela década. Os antropófagos parecem buscar novamente o resgate da natureza audaciosa, inovadora e criativa, a militância intelectual, que Mário da Silva Brito acusara no projeto de *Klaxon*, afastando-se das oscilações e da postura conciliatória diante dos problemas sociais, que Telê Ancona Lopez ilumina na produção modernista da primeira metade da década de 1920.

Neste sentido, apesar de o “caráter de circunstância” e de militância que se elevam das publicações da *Revista Klaxon* se associar, prioritariamente, à construção e divulgação do projeto estético modernista, elas mostram o desejo de atualizar os ponteiros da literatura e da inteligência nacionais, rompendo com a “literatura oficial” e suas formas passadistas. Em virtude dessas preocupações, nos textos publicados na revista de 1922 o conceito de nacionalismo fortemente declarado faz com que as discussões dos “klaxistas” girem, sobretudo, na esfera do particular, no afã de romper tanto com a subserviência à literatura francesa quanto com o patriotismo ornamental praticado por certa literatura elitista, distante das exigências da atualidade. Caberia salientar que o interesse pelo “brasileirismo”, pela revisão histórica, pela adequação das conquistas modernistas à realidade brasileira, conforme se verifica nos versos de Mário de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras*, resultarão não somente na “descida antropofágica” às fontes da cultura popular brasileira, conforme se verifica com a publicação das pesquisas históricas

realizadas por Mário de Andrade nas páginas da *Antropofagia*, como também em propostas de renovação social e política que abrindo espaço para refletir sobre o subdesenvolvimento brasileiro, o que ocorrerá na década subsequente.

A se considerar a dinâmica da produção em revistas, em foco neste trabalho, nota-se em *Klaxon*, revista criada com a intenção de consolidar as propostas modernistas proclamadas na *Semana*, os modernistas procuraram forjar uma expressão artística capaz de exprimir a época em que viviam. Valeram-se muitas vezes do culto ao progresso, apregoando a linguagem cinematográfica como influência fecunda para a atualização de uma literatura que deveria exprimir a alegria do pós-guerra. Além disso, preocupados em afirmar a independência artística que regeria questionamentos modernistas, “nestes Brasis de tantos problemas irresolvidos”, como asseverava Mário de Andrade em *Klaxon*, recusavam-se a assumir filiações com “qualquer estrebaria mal-cheirosa de qualquer escola”, nos termos de Mário de Andrade em 1921. Procurando manter equilíbrio entre a discussão teórica e a criação literária, a fim de oferecer ao público amostras do que defendiam como arte modernista, os klaxistas travaram nas páginas dessa “buzina literária” batalhas contra a incompreensão do público sobre as urgências dos novos tempos, viabilizando a “perigosa reorientação”⁹³⁹ definida por Rubens Borba de Moraes nas *Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna*. Vale recordar que, para efetivarem essa demanda que mais tarde Antonio Candido⁹⁴⁰ salientaria como uma das principais contribuições das revistas de moços, a de reeducar o gosto público, de “metralhadoras armadas” e esboçando “sorrisos de ironia” – termos utilizados por Mário de Andrade – os modernistas de *Klaxon* contra-atacavam os inimigos que, ironicamente, estariam a empunhar nada mais que navalhas contras as modernas armas de que dispunham.

De acordo com registro de Plínio Doyle, retomando palavras de Antônio Soares de Amora,⁹⁴¹ *Klaxon* foi “o imediato e mais contundente porta-voz da geração de 22”. O esforço era de caminhar simultaneamente, seguir o ritmo do relógio universal e romper com as hierarquias mantidas pela literatura europeia. O desejo pairava, sobretudo, na

⁹³⁹ MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev.1970, s. p.

⁹⁴⁰ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; Republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000, p. 230-234.

⁹⁴¹ DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976, p. 61.

vontade de questionar a estrutura elitista que se perpetuava nas artes e na sociedade, por meio de uma literatura oficial, periféricamente moderna. A tentativa de ultrapassar o prisma da servidão parece, nesse caso, articular os ideais que movem as demais revistas de 1922 e 1928. *Klaxon*, inaugural, declarava-se internacionalista, pretendia participar do espírito moderno mundial e, para isso, julgava necessário abrigar colaboradores estrangeiros em suas páginas, publicando-os, inclusive, em seus idiomas de origem. Desejosos de ver o país em movimento, pregavam o ritmo novo de uma literatura que não mais seguisse os caminhos abertos pelos franceses, mas caminhasse ao seu lado. Acabaram, por fim, conforme declararia Mário de Andrade, acolhendo artistas, realizações poéticas e ideias controversas: tudo que pudesse servir de subsídio para renovação.

Divergindo de *Klaxon*, nas páginas da *Revista de Antropofagia*, em sua fase mais aguda, os textos de natureza programática ganham mais atenção e, por meio desses os antropófagos darão início à “revistofagia”, como explorado anteriormente: movimento de revisão que, se num primeiro plano, se propunha a deglutir os periódicos contemporâneos, não deixou, por outro, de oferecer também suas presas afiadas aos periódicos que lhe antecederam. Dentre os alvos da segunda fase da *Antropofagia*, reformulada por Oswald de Andrade,⁹⁴² figurarão: Menotti Del Picchia, que chegara a ser elogiado por Mário de Andrade em *Klaxon* – mas que em *Terra Roxa e Outras Terras* já teria seu valor questionado pelo criador de *Macunaíma* – bem como Alcântara Machado, um dos colaboradores mais assíduos de *Terra Roxa*, e a quem Oswald de Andrade dedicara um prefácio para *Pathé-Baby*.

Se *Klaxon* procurava voltar os olhos da arte brasileira para o presente, para o atual, a *Antropofagia* desejava um retorno ao passado, à deglutição do colonizador, que não prescindisse, contudo, das conquistas da modernidade. *Klaxon* buscava a correlação entre nacional e internacional, *Antropofagia* procurava sua superação, constituindo suas reflexões com base na pré-história local. Concordavam, todavia, com a valorização do progresso e das várias contribuições do presente. *Klaxon* via no cinema a arte mais representativa da época. *Terra Roxa* enfocará o circo de Piolin e o modo como ele improvisa “brasileiramente tudo”, traduzindo a pureza da expressão brasileira. A *Antropofagia* se preocupará principalmente com a revisão social. A tarefa de revalorizar o

⁹⁴² Em carta a Carlos Drummond de Andrade, “em fins de março de 1929”, Oswald de Andrade falará abertamente sobre as inconsistências que marcariam a primeira fase da revista. Segundo Oswald, a responsabilidade seria do criador de *Pathé-Baby*, a quem teria ficado o encargo de dirigir o mensário: “Alcântara não entendeu o sentido do movimento. pensou que era troça e publicou durante meses inutilidades amenas. Evidentemente errei em tê-lo convidado para dirigir a *Revista*”.

presente artístico, apoiando-se no horizonte da alegria se revelará como outro ponto de intercessão entre os projetos estéticos levados adiante pelos modernistas de 1920, em *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Antropofagia*. Enquanto na revista de 1922, Mário de Andrade defenderá o cinema como linguagem artística ideal e se encarregará de discutir filmes pertencentes ao gênero da comédia, no jornal lançado em 1926, a arte circense de Abelardo Pinto (Piolin) será considerada o símbolo da luta modernista de valorização de uma cultura brasileira e ao alcance do povo. Na *Antropofagia* recorrerão à paródia, à sátira, aos sarcasmos, às chacotas e polêmicas para atacar e atingir diretamente o brasileirismo pictórico ou o nacionalismo ufanista das discussões até ali travadas.

Num primeiro momento, “klaxistas”, depois os “primitivos de uma nova era”, e em seguida os “antropófagos”, mantinham o ideal de “intelectualidade coletiva”, anunciado na primeira revista. Nela evitava-se exteriorizar a hierarquia do periódico, a fim de atribuir ao movimento uma noção de comum acordo, apesar das polêmicas e dissidências. A esse respeito, Maria Augusta Fonseca destacaria:

No conjunto, o Modernismo local deixa entrever um corpo que é dinâmico, de pontos muito altos, mas crivado de contradições. Seu traço unificador permanecerá sendo o desejo de arejar e atualizar certa mentalidade colonizada, os modelos estagnados, para experimentar e fruir o mundo contemporâneo de uma outra perspectiva. O olhar para fora de si mesmos fez com que descobrissem novas formas de expressão, explorassem outros modos de traduzir as muitas faces da vida cotidiana, a fala de soldas inusitadas, as riquezas da cultura popular. Neste sentido, procuram compreender a miscelânea de nossa formação em consonância com os estímulos da vida moderna, uma vez que em tudo aflora o problemático caráter nacional.⁹⁴³

Vale a pena salientar que, na esteira dos periódicos modernistas avaliados nesta tese, a *Antropofagia* se ligará a *Klaxon*, inclusive no que se refere à importância deste aspecto de conjunto. Se em *Terra Roxa*, esse ideal de intelectualidade coletiva na estrutura do jornal parece perder forças no momento em que se atribuem a direção e a gerência a intelectuais específicos, que permanecem nessas posições até a debandada do grupo, enquanto que os anônimos, que terminavam por ressaltar a natureza coletiva de textos e ideias, são dispensados. Na *Antropofagia* esses cargos de liderança serão atribuídos a mais de um colaborador, que os ocupará por tempo determinado, criando-se numa espécie de rodízio, numa perspectiva de sociabilidade coletiva e de ausência de hierarquias, a mesma

⁹⁴³ FONSECA, Maria Augusta. “Modernismos daqui e de lá”. In: *D.O. Leitura*. São Paulo: Revista da Imprensa Oficial de São Paulo, números 1 e 2, janeiro de 2002, p. 48.

que presidira a atividade de *Klaxon*. “*Klaxon* tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo”, afirmava Mário de Andrade na abertura da revista.

Com respeito a *Terra Roxa*, a versatilidade de interesses que marcaria a trajetória de *Klaxon* será recuperada, e no tocante ao extenso rol de interesses que a revista de 1922 apresentava, ainda serão acrescidas discussões sobre artes plásticas, teatro e circo. Além disso, na elaboração de *Terra Roxa* desponta ainda o interesse de reunir “para interação no todo literário”, nos termos de Alcântara Machado, modernistas espalhados por diferentes regiões do país. Insistentes serão os pedidos enviados de São Paulo aos modernistas de Minas e do Rio. A intenção parecia ser a de romper com o problema que o próprio Mário de Andrade reconheceria, na curta trajetória de *Klaxon*, seu “aspecto de igreja”. A efetivação dessa proposta, contudo, encalhará parcialmente em 1926, em virtude das desavenças e cisões em relação ao modernismo. Mas o desejo de agregar permanecerá nas páginas da *Antropofagia*, com a participação de intelectuais do sul, sudeste, norte e nordeste do país. Esse modo de ser ativo mostrava que o Modernismo partia também sertão adentro, que as ideias modernistas adentravam a Amazônia, contando com adesões em diversas regiões. Numerosas serão as correspondências assinadas por autores do norte e nordeste do país que a *Antropofagia* tornará públicas.

Com os ponteiros da inteligência nacional desenferrujados, quando já iniciado o processo de renovação da linguagem e destruídas as amarras impostas pelas formas eruditas, ao anunciarem que “nós fomos discípulos e emancipamo-nos”, os modernistas de *Terra Roxa e Outras Terras* passarão a procurar pelo brasileirismo, dando maior ênfase aos aspectos que integravam a vida cultural brasileira. Nesse particular registra-se a resposta de Oswald de Andrade a Monteiro Lobato, publicada no sexto número do jornal e que citamos no capítulo anterior. Nas páginas de *Terra Roxa*, os “primitivos de 1926” revelavam um sentimento de vitória pela superação das “vergonhas intelectuais” que durante séculos haviam sido impostas aos artistas brasileiros, pela cultura europeia. Concebiam o modernismo, que já adentrava o sertão, como um movimento rejuvenescedor que havia triunfado “lindamente”, nos termos de Sérgio Milliet. Apesar da aparente euforia, observa-se que ainda eles conservam uma aura de respeito e admiração pela cultura do estrangeiro. Tal postura irá divergir da radicalidade proposta pela *Antropofagia*, que buscará uma libertação das conquistas espirituais, a fundamentação de novos paradigmas, a verdadeira independência intelectual brasileira, que consista em enxergar o elemento nacional livre de comparações com o que ia lá fora.

Terra Roxa se propunha, em 1926, a repensar o momento anterior, considerado mais radical, julgando incoerentes certas atitudes e procedimentos literários. Sua preocupação cujas bases repercutem nas ideias do “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”, lançado dois anos antes, é a de redimensionar a estética que já se mostrava consolidada para o campo da adequação. Nesse segundo degrau da “subida modernista”, os intelectuais reunidos no jornal buscarão uma expressão artística capaz de “sintetizar, “analisar” ou “descriminar os caracteres específicos do brasileiro e do Brasil”, considerando ainda “essência da psicologia dum povo mesmo inda em formação”, como se observa na resposta de Mário de Andrade a Graça Aranha, contemporânea ao jornal. Divergindo do nacionalismo ufanista, eles se esforçam em assimilar a realidade, a história e a linguagem do povo brasileiro na intenção de criar uma literatura que falasse dos costumes nacionais e de valores como formação, origem, passado. Neste sentido, censuravam rigorosamente a imitação estrangeira rastreando-a regularmente nas produções da época. Em relação à presença do estrangeiro na cultura brasileira, condenavam a tudo o que se apresentasse como imitação e que destoasse do contexto e da realidade brasileira, aspecto que Mário de Andrade já criticava em *Klaxon*. Esses modernistas enaltecem o improviso das companhias circenses, ressaltam a brasilidade nas apresentações do palhaço Piolin, consideram-na uma “gostosura da terra”, por revelar o Brasil improvisando “brasileiramente tudo”. No teatro, reprovam a imitação europeia e a incorporação de trejeitos e costumes que não traduziam a psicologia brasileira. Esse anseio “pau brasil”, que pulsa nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*, onde se procura trazer à tona indícios de um “caráter brasileiro”, mergulha no âmbito profundo e amplo do homem, na história e na cultura brasileira. Assim, apesar das diferentes acepções que vai tomando, o intuito de identificar o “caráter brasileiro” mantém-se constante, desde *Klaxon*. Em seus textos críticos Mário de Andrade já procurava, denunciar no próprio estágio do cinema brasileiro o que entendia por “macaqueação dos costumes estrangeiros”, constantemente presente nos filmes que as companhias nacionais rodavam. Na *Antropofagia*, essa busca será a bola da vez.

Opondo-se ao tom ameno e jocoso de *Terra Roxa*, que anunciava que “não surgiu para promover o motim, a discórdia, o bate-boca”,⁹⁴⁴ e de cujas páginas ressoava o constante lamento a respeito da “incultura” do público brasileiro, e de sua atitude de subserviência ao estrangeiro, a *Revista de Antropofagia*, retomando o estilo enérgico das

⁹⁴⁴ “Guerras Literárias”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 4, terça-feira 3 de março de 1926, p. 1.

linhas de *Klaxon*, afirma: “Não fazemos política literária. Intriga, sim!”⁹⁴⁵ propondo um novo olhar sobre os aspectos até então entendidos como “nossas inferioridades”. A ligação saudosista e sentimental com o passado literário brasileiro, a tradição de lágrimas que em *Klaxon* representarão os principais alvos de censura, nas páginas de *Terra Roxa* acabarão se iluminando, em função da euforia localista com que os modernistas, vez ou outra, efetuam a revisão histórica nacional. Vale recordar que, por ocasião do regresso da carta escrita por José de Anchieta, que retornava ao Brasil por empenho conjunto dos modernistas e da elite cafeeira, determinada ala de intelectuais presentes no jornal chegará a atribuir ao “espírito modernista” ares de “espírito secular do bandeirantismo”, conforme defende, por exemplo, Paulo Prado, um dos principais “fautores” do jornal. Além dele, Antônio de Alcântara Machado trataria de atribuir ao jesuíta a importância de “espírito modernista”. Na *Antropofagia*, na abertura da “segunda dentição da revista”, Oswald de Andrade manifestará oposição: “Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema”.⁹⁴⁶ Seguindo os caminhos iluminados pelas ideias primitivistas de Oswald de Andrade, que em 1924 declarara que “o trabalho da geração futurista foi ciclópico”, que era necessário “acertar o relógio império da literatura nacional”, considera que “realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”. Apesar das inúmeras conquistas obtidas, dentre as quais a procura por um modernismo ligado à adequação, isto é, à realidade brasileira, o jornal de 1926 não lograria romper por completo com o nacionalismo pictórico de um lado, e com o nacionalismo ufanista de outro.

No encerramento da *Revista de Antropofagia*, efetivado sem aviso-prévio, assim como nos demais periódicos estudados anteriormente, a “conquista do Ocidente” emaranhada em diversos estratos da cultura brasileira, aspecto atacado com intensidade durante toda a segunda fase da revista, é novamente questionada a partir dos elementos intrínsecos à musicalidade brasileira. Comprovando que de *Klaxon* à *Antropofagia*, passando por *Terra Roxa*, o caminho de revisão percorrido pelos modernistas apresenta-se sempre polímata e coletivo, será a vez do intelectual cearense, Heitor Marçal, incitar a tribo modernista à missão de tornar o samba um estilo musical inteiramente brasileiro, “quebrando” a viola (cujo “encordamento é estrangeiro”), e a sanfona, considerada por ele como “música balofa de vento estrangeiro, importado da silva”. No lugar ocupado por esses dois instrumentos, esse colaborador da revista de *Antropofagia* propõe que se

⁹⁴⁵ Freuderico (pseudônimo de Oswald de Andrade.). “Ortodoxia”. In: *Revista de Antropofagia*, “segunda dentição”, n. 3, 31 de março de 1929, p. 1.

⁹⁴⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *R. de Antropofagia*. ano I, n. I. maio de 1928, p. 3.

divulgue a “música brasileira com berimbau” para “acabar com o mofo português” pelo uso de um instrumento cuja confecção deveria primar também pelo nacional: “Berimbau feito de bambu. Com uma quenga de coco na ponta. E corda brasileira. Tripa de gato do mato espichada no sol”.⁹⁴⁷

Se em 1930: a crítica e o modernismo João Luiz Lafetá afirmaria que, ao longo dos anos 1920, a discussão literária e formal⁹⁴⁸ havia predominado, o que se observa, levando em consideração o material publicado, de *Klaxon* a *Antropofagia*, passando por *Terra Roxa*, é que não se pode limitar o debate travado no primeiro tempo modernista unicamente como um problema de reforma estética, ou de luta contra o passadismo. Claro que essa ponderação foi recomendada pelo próprio João Luiz Lafetá, ao examinar com acuidade o diálogo entre os projetos ideológico e estético do modernismo, detendo-se, sobretudo, na década de 1930. Conforme se observa a partir da leitura da *Revista de Antropofagia*, o modernismo na virada da década parece ter superado essa etapa relativa à discussão estética. Exemplos não faltam nas páginas da *Revista de Antropofagia*, nas quais a discussão literária parece ceder espaço para reflexões sobre as questões nacionais, incluindo a necessidade de uma arte interessada na terra e na história de um país em vias de construção, mas que ainda se encontrava em situação periférica. Como as discussões não caminham em linha reta, esse interesse pode também ser rastreado desde *Klaxon*, ainda que em menor escala. A ligação arte e vida defendida por Mário de Andrade insistia em avisar sobre os perigos do esteticismo, a fim retirar a literatura do lugar alienado em que se encontrava. Não é por menos que, nas páginas de *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e principalmente da *Revista de Antropofagia* os modernistas se empenharão em realizar um levantamento sistemático dos aspectos da realidade brasileira. Como enfatizou Gilda de Mello e Souza, o interesse pelo nacional na década de 1920 representava “a solução mais adequada que os modernistas brasileiros encontraram para superar o período experimental das vanguardas, sem romper, no entanto, com algumas das suas conquistas fundamentais”.⁹⁴⁹ Desse modo, com a atenção redobrada voltada tanto para o primitivismo, para a valorização da particularidade local, mas também procurando abarcar as conquistas da nova era, os antropófagos se empenharão em construir uma cultura de exportação com elementos díspares, bárbaros e tecnizantes, como se lê na *Revista de Antropofagia*. De sua

⁹⁴⁷ MARÇAL, Heitor. “Carta a um antropófago de São Paulo.” In: *Revista de Antropofagia*, 2ª denticção, 16º número, *Diário de São Paulo*, 01-08-1929, p.1.

⁹⁴⁸ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo, p. 29-33.

⁹⁴⁹ MELLO e SOUZA, Gilda. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980. p. 276.

parte, Mário de Andrade se empenharia no estudo da fala popular, do folclore e do nosso complexo racial, que se revelam tanto na “Entrada de Macunaíma”, quanto nos poemas e nas pesquisas músico-regionais estampadas nas duas fases do mesmo órgão.

Como bem assevera Antonio Candido, o “descobridor” da Antropofagia “é um problema literário”.⁹⁵⁰ Para além das “rasteiras” que passava em seus contemporâneos e que Candido imaginava que seriam aplicadas em seus futuros críticos da mesma maneira, Oswald de Andrade não deixou de distribuir também alguns socos nos adversários que se levantavam contra a *Antropofagia*, em 1929, acrescentando, dessa maneira, novos episódios ao que Antonio Candido lograria chamar de “mitologia andradina”. Em sua última aparição, os colaboradores da revista fazem questão de noticiar, por exemplo, o episódio em que, se envolvendo em acalorada discussão durante exposição de Tarsila do Amaral,⁹⁵¹ o criador das *Memórias sentimentais de João Miramar*, “agindo antropofagicamente”⁹⁵² teria agredido fisicamente certo crítico do modernismo. Ao fornecer detalhes sobre a bravura e destempero do ocorrido no evento – e incentivar Oswald de Andrade e os leitores do periódico a “esborracharem outros narizes” – o último número da *Revista de Antropofagia* busca associar a contundência do periódico à atitude do índio que, diante da morte, não se rende ao inimigo civilizado: “Era assim que o índio fazia – pau no crânio do inimigo!”.⁹⁵³ Assim morre a revista, com o sangue espirrado com “grande satisfação”⁹⁵⁴ pelo punho do “descobridor” do movimento.

⁹⁵⁰ CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. In: *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11.

⁹⁵¹ O décimo segundo número da “segunda denteção” se abre com o anúncio da primeira exposição que Tarsila do Amaral, “a formidável criadora da pintura brasileira”, inaugurará após as duas anteriores acontecidas em Paris: a de 1926, noticiada inclusive nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*; e a de 1928, anunciada na primeira denteção da *Revista de Antropofagia*. Além do Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia que nunca logrou sair das vias da elaboração, a exposição de Tarsila do Amaral iniciada em 20 de julho de 1929 será considerada pela Antropofagia Brasileira de Letras a sua “primeira grande batalha”, “o primeiro gol da Antropofagia na decrepita mentalidade colonial”. Comemoram, inclusive, a repercussão dessa exposição em “órgão tradicionalmente conservador” como *O País*, além do *Jornal do Brasil* e o “velho e caduco” *Jornal do Comércio*, no qual, em *Klaxon*, os modernistas tratavam de avisar que a luta modernista havia começado. À pintura de Tarsila, atribuem o êxito de ter deglutido “todos os preconceitos em suma”.

⁹⁵² Texto anônimo intitulado: “A exposição de Tarsila do Amaral, no ‘Palace-Hotel’, do Rio de Janeiro, foi a primeira grande batalha da Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*, 2ª denteção, 16º número, *Diário de São Paulo*, 01-08-1929, p.1.

⁹⁵³ Idem, *ibidem*.

⁹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

“Não sou folclorista não”:
Mário de Andrade na *Revista de Antropofagia*

Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair [...] e vai parecer inteiramente antropófago. Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque *Macunaíma* já é uma tentativa tão audaciosa e tão única [...], os problemas deles são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) que complicá-lo ainda com a tal da antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência.

Mário de Andrade
em carta a Alceu Amoroso Lima⁹⁵⁵

Na trajetória de Mário de Andrade aqui delineada a partir das revistas do modernismo de 1920, o surgimento das pesquisas etnográficas em meio ao rol de assuntos estudados pelo polímata, em 1928, revela que o modernismo era para ele algo mais amplo que um movimento literário: era um movimento cultural de amplas dimensões. Nos anos seguintes, suas pesquisas procuraram identificar relações entre cultura e sociedade. Como se sabe, seus estudos profundos permitiram a ele identificar registros das mudanças sociais e políticas no país. Já em 1931, a *Revista Nova*, por exemplo, seria compreendida por ele como espaço para divulgação do repertório da cultura popular brasileira, no qual a literatura deveria ter seu espaço reduzido dando prioridade aos ensaios sociológicos. Ao voltarmos a atenção para os textos de crítica e de criação artística em *Klaxon*, *Terra Roxa* e depois na *Revista de Antropofagia*, é notória a dificuldade de se separar o que é de caráter individual do que é de dimensão social e, por isso, é importante frisar que classificações rígidas, como essas, não funcionam num estudo sobre sua obra. Esse aspecto, inclusive, foi bem destacado por João Luiz Lafetá na sua análise dos textos críticos e poéticos de Mário de Andrade.⁹⁵⁶ Na leitura das colaborações de Mário de Andrade, surpreende-se mais a sociedade brasileira, do que se imagina numa primeira visada. Da mesma forma, na leitura dos textos de crítica e de seus ensaios, é latente a presença de um sujeito poético, o que também não é usual nessa modalidade textual. Assim, conforme as revistas avaliadas comprovam, as fronteiras se diluem nos escritos de Mário de Andrade.

⁹⁵⁵ ANDRADE, Mário de. “Carta a Alceu Amoroso Lima”. In: *71 cartas de Mário de Andrade*. Lygia Fernandes (Org.). Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 30. (Carta de 19 de maio de 1928).

⁹⁵⁶ Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Voltando à revista em foco, apesar da confissão explícita do escritor de que não pretendia enveredar pelos caminhos da antropofagia oswaldiana,⁹⁵⁷ a acolhida da rapsódia, no texto “Entrada de Macunaíma”, e os registros etnográficos de Mário de Andrade enviados à referida revista, não são gratuitos. As pesquisas de campo desenvolvidas pelo autor, entre 1927 e 1928, dão conta de um intelectual que volta seus estudos para rituais de feitiçaria praticados no Norte do país, transcrevendo minuciosamente a linguagem dos terreiros, os atos de rituais antropofágicos, as danças dramáticas e as manifestações religiosas que subvertem a noção tradicional de fé cristã. Aspectos que, conforme pontuamos, irão alimentar discussões dos redatores na “segunda denteição”. Publicados lado a lado com as críticas ao dogmatismo religioso, os relatos de Mário de Andrade sobre as sessões de catimbó pelo Norte do Brasil – rituais nos quais se invocavam Antonio Caboquinho da Jurema, “feiticeiro e pagão”; Caruará, “pajé do Amazonas mestre benfazejo”; Caipora, “tapuia perereca”; Tabatinga, “mestre malévolos [...] sumamente perverso, ameríndio rei dos espíritos feiticeiros” e Mestre Zinho, “perversíssimo e já matou três pessoas”⁹⁵⁸ – se afinam com um princípio que metaforiza e norteia a *Revista de Antropofagia*: a transformação do tabu em totem. Aqui vale lembrar que todos esses relatos, que constituirão a obra *O Turista Aprendiz*, foram divulgados na segunda fase da revista, quando ela passou a ser divulgada num suplemento do *Diário de S. Paulo*, atingindo assim um público leitor mais amplo.

Dessa forma, contrariando a declaração de Mário de Andrade, logo no primeiro número da revista, em maio de 1928, os antropófagos estampam os versos de “Manhã”, poema que posteriormente será reunido em *Remate de Males*. Nessa primeira colaboração remetida ao periódico, que o autor chamaria de “filosófico paulista”,⁹⁵⁹ a invocação do “Sol”, grafado com inicial maiúscula, reverbera a ideia de “Manhã-Sol” que o poeta

⁹⁵⁷ Conforme analisa Ancona Lopez, Mário de Andrade, em 1928, parece, sobretudo, se empenhar na procura da compreensão de sua própria obra. Raul Bopp, inclusive, oferecendo uma explicação dos caminhos trilhados pelos modernistas (seu ponto de vista, diga-se de passagem) declara que logo após a publicação de *Macunaíma*, Oswald de Andrade teria tentado persuadir Mário de Andrade a participar do movimento antropofágico, pois acreditava que as ideias do “poeta da *Pauliceia*” se ajustavam “perfeitamente aos esquemas antropofágicos”. No dizer do autor de *Cobra Norato*, o movimento divulgado pela *Revista de Antropofagia* teria sido justamente o responsável pelo afastamento dos criadores de *Serafim* e *Macunaíma*. Sem interesse no convite feito por Oswald de Andrade, Mário, nas palavras de Bopp, em 1928, já se sentia “satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes implicações de amizade com uma confraria de admiradores. Preferia ficar em sossego. Afastou-se, aos poucos, do grupo.” Enquanto Oswald, ainda insatisfeito, “queria agitação”, a fim de encontrar o Brasil de “enlaces profundos”. (BOPP, Raul. “Pequenas hostilidades”. In: *Vida e Morte da Antropofagia*. p. 14, p. 62-63).

⁹⁵⁸ ANDRADE, Mário de. “Religião Brasileira”. In: *Revista de Antropofagia*. Segunda denteição. Domingo. 31 de março de 1929, p. 6.

⁹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. “Antropofagia”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 10, fev. 1929, p. 5.

cantava nas páginas de *Klaxon*, em 1922. Nesse poema, Mário chama a atenção para a pesquisa dos elementos populares e para uma teorização da poesia que emerge de suas reflexões sobre a cultura popular, no caso articulada por termos de certa fala nordestina: “banzava gozado”, “silêncio nortista”, “marupiara e descansante”. Eles contrastam com os ruídos da metrópole e com a babilônia de línguas estrangeiras dos versos da *Paulicéia* e do poema anteriormente citado no “mensário de arte moderna”. Essa nova paisagem (já presente na primeira redação de *Macunaíma*, em 1926) está em sintonia com a proposta do movimento da antropofagia de 1928. Note-se que é como “Marupiara” que então o poeta se concebe: como um sujeito que tem sorte na vida, na caça e na pesca, como homem que se sente feliz e favorecido pela vida, buscando tradução do sentido em um termo da língua geral. Adiante, confessando que “Mulher não desejei não”, assinala novo distanciamento da postura assumida em *Klaxon*. Assim, a sensualidade dos versos do “Poema Abúlico” parece então ser recusada. Quase em 1930, o pensamento de Mário de Andrade exposto na revista de *Antropofagia* recupera índices sobre os quais tinha se debruçado anteriormente. Desse modo a percepção dos problemas sociais, em movimento, se aprofunda e altera desde as escolhas vocabulares às novas soluções formais e conceituais. Em carta a Mário de Andrade, em 16 de janeiro de 1943, Antonio Candido descreveria essa mudança na percepção do escritor sobre o mundo, ressaltando que ele passou de uma visão predominantemente estética até chegar à constatação sobre os problemas do mundo moderno: “você partiu do individualismo estético para, na idade em que normalmente se fica embalado no adágio pianíssimo da comodidade, entrar generosa e profundamente na dor que provocam aqueles problemas [sociais]”.⁹⁶⁰ Vejamos o poema:

Manhã

O jardim estava em rosa, ao pé do Sol
E o ventinho de mato que viera do Jaraguá
Deixando por tudo uma presença de água
Banzava gozado na manhã praxeana.

Tudo limpo que nem toada de flauta.
A gente si quisesse beijava o chão sem formiga,
A boca roçava mesmo na paisagem de cristal.

Um silêncio nortista, muito claro!
As sombras se agarrando no folheto das árvores
Talqualmente preguiças pesadas.
O Sol sentava nos bancos, tomando banho-de-luz.

⁹⁶⁰ Carta de Antonio Candido de Mello e Souza a Mário de Andrade, 16 jan. 1943. (Arquivo Mário de Andrade, Série Correspondência, IEB-USP).

Tinha um sossego tão antigo no jardim,
 Uma fresca tão de mão lavada com limão
 Era tão marupiara e descansante
 Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
 Si eu tivesse a meu lado ali passeando
 Suponhamos, Lenin, Carlos Prestes, Gandhi, um desses! ...

Na doçura da manhã quasi acabada
 Eu lhes falava cordialmente: – Se abanquem um bocadinho
 E havia de contar pra eles os nomes dos nossos peixes
 Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitória, Marajó,
 Coisa assim que pusesse um disfarce de festa
 No pensamento dessas tempestades de homens.⁹⁶¹

Os versos são sintomáticos: se de um lado iluminam o sujeito poético que, em 1931, na *Revista Nova*, condensará seus esforços no sentido de enfeixar na arte o repertório da diversidade cultural brasileira; de outro, retomando o caminho percorrido, iluminam a paisagem serena que o sujeito de “São Pedro”, “Poema” e “Poema Abúlico” visualizava em *Klaxon*, diante das rosas paulistanas e da alegria do domingo dos séculos. No entanto, redimensionando questões e depurando sua crítica, o autor de “Ode ao burguês” manifesta na fatura do poema contornos nítidos de sua consciência dos problemas políticos do Brasil e do mundo, em imagens e referências diretas às “tempestades de homens”: Carlos Prestes, Gandhi e Lênin. Desejando a companhia desses líderes revolucionários durante o passeio pelo jardim brasileiro, momento em que observariam as riquezas de sua cultura, o sujeito poético capta a política nas esferas particular e universal. Esses versos, assim como os que Mário de Andrade havia publicado em *Klaxon*, dividiram opiniões indicando cisões que marcaram o modernismo na sua chamada “fase heroica”.

Após sua leitura, Manuel Bandeira, no terceiro número da revista,⁹⁶² se deleitaria com o que julgava ser a ingestão perfeita de Lênin, Carlos Prestes e Gandhi operada por Mário de Andrade. Nessa ilha de sossego, na qual o sujeito poético diante do anúncio dos tempos difíceis confessava que ficaria encantado por acalmar o flamejante líder bolchevique nomeando peixes brasileiros, descrevendo cidades históricas do Brasil e coisas afins, Mário de Andrade recupera a aura de alegria que em *Klaxon* era decantada da observação da realidade. Por outro lado, em seu *Dicionário de Bolso*,⁹⁶³ Oswald de

⁹⁶¹ ANDRADE, Mário de. “Manhã”. In: *Revista de Antropofagia*, a. 1, n. 1, maio. 1928, p. 1.

⁹⁶² BANDEIRA, Manuel. “Convite aos antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*, a. 1, n. 3, jul. 1928, p. 3.

⁹⁶³ Livro póstumo com organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. No *Dicionário de Bolso*, foram coligidos escritos esparsos de Oswald de Andrade nos quais é possível surpreender a gênese do humor e da paródia do escritor. (In: ANDRADE, Oswald. *Dicionário de Bolso*. Apresentação,

Andrade e a descrição atribuída a Mário de Andrade: “Macunaíma traduzido. Autor de uma canção para fazer o seringueiro dormir em vez de se revoltar. De outra, para quando encontrar o capitão Prestes engambelá-lo com nomes de peixes e atrapalhar assim a revolução social”⁹⁶⁴, revelariam leitura diferente da ensejada por Bandeira, diante desses versos dedicados a líderes políticos que denunciavam a pobreza e a exploração das camadas mais pobres. Na entrada destinada ao poeta de *Clã do Jabuti*, Oswald de Andrade questiona a argumentação de “Manhã”, talvez por entendê-la como uma resistência à mensagem do “Manifesto Antropófago” publicado no mesmo número.

Numerosas são as provocações dos companheiros da *Antropofagia* que a essa altura procuram questionar a modernidade de Mário de Andrade, buscando seu engajamento na vanguarda antropofágica. No terceiro número, por exemplo, Freuderico classificará o poeta de *Pauliceia Desvairada* como “a expressão da timidez modernista ou da modernidade tímida”. No entanto, a respeito de *Macunaíma*, Oswald de Andrade afirmará: “Salva o Macunaíma. Provável Evangelho de que ele se nega a consciência. Porque?” Em outra oportunidade, ao realizar um “Esquema ao Tristão de Athayde”, o autor de *Serafim Ponte Grande* reforça: “Saíram dois livros puramente antropofágicos. Mário escreveu a nossa Odisseia e criou duma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional”.⁹⁶⁵ A despeito dessas provocações, é válido recordar que já no tempo de *Terra Roxa* o polímata reconhecia que o Modernismo representava “orientação tão vasta e dispersa”, cujo aparente traço comum era o “brasileirismo”.⁹⁶⁶ Ao se voltar para a análise da “modernidade antimoderna” de Navarro da Costa, no jornal de 1926, defendia que a arte deveria fugir das limitações impostas pelas contingências práticas para se realizar, primeiramente, enquanto “afirmação vitoriosa da sensibilidade”.⁹⁶⁷ Além disso, conforme confessava em novembro de 1924 a Carlos Drummond de Andrade,⁹⁶⁸ pensava o Brasil, porém como um “monstro mole e indeciso” resultado de complexa e incompleta formação

estabelecimento e fixação do texto Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.).

⁹⁶⁴ ANDRADE, Oswald. *Dicionário de Bolso*. Apresentação, estabelecimento e fixação do texto Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 106.

⁹⁶⁵ ANDRADE, Oswald de. “Esquema ao Tristão de Athayde”. In: *Revista de Antropofagia*, 1ª dent., a. 1, 5 set 1928, p. 3.

⁹⁶⁶ ANDRADE, Mário de. “Carta Aberta a Graça Aranha”. (*A Manhã*, Rio de Janeiro, 12/1/1926 – Suplemento de São Paulo). In: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 187-188.

⁹⁶⁷ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

⁹⁶⁸ Carta de Mário a Drummond, 10 nov. 1924. In: FROTA, Lélia Coelho. *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 51.

agravada pela maioria precoce e pelo progresso descontrolado. Nesse sentido, ainda que assuma perspectiva diferente, as pesquisas e o rumo da obra de Mário de Andrade não deixam de repercutir os ideais coletivos do órgão: um ano após o encerramento da *Revista de Antropofagia*, inclusive, reconheceu como erro principal do Brasil justamente sua insistência em tentar reproduzir em “nossas grandezas e violências equatoriais, uma civilização europeia, prática, fria, dominada pela estupidez duma lógica grego-cristã”.⁹⁶⁹ Retrato que, em sua perspectiva, não conservava “os direitos do corpo preguiçoso e os sombrais úmidos e misteriosos dum filosofismo místico-sensual.”⁹⁷⁰

Flagrando contradições em nossa formação cultural e fugindo de patriotismos, engrossa o coro da revolta dos antropófagos contra os costumes importados, concebidos por organismos cujas necessidades divergiam das brasileiras. Contudo, furtando-se ao espírito inflamado daqueles, enxerga no descompasso político do Brasil e do mundo “a possibilidade de um rumo histórico alternativo”.⁹⁷¹ Nesse sentido, no poema na *Revista de Antropofagia*, voltando-se para a fala e para os elementos que tornavam a cultura brasileira ao mesmo tempo rica e contraditória, revela consciência sobre as revoluções sociais em curso. Mas enquanto poeta, parece tentar oferecer ao contingente universal as armas de que dispõe: busca na interiorização dos ritmos as paisagens brasileiras, a vivência das “gostosuras das terras”, enxerga no “sítio imenso” brasileiro, povoado pelos “cheiros e calores” de um povo marcado “de moreno”⁹⁷² pelo sol, os aspectos que, por sua particularidade comporiam o acorde singular, representariam contribuição do Brasil ao concerto das civilizações.⁹⁷³ Se em *Terra Roxa*, nas telas de Navarro da Costa, as cores e luzes de que se valiam o jovem artista escondiam a “boniteza” e a “plástica voluptuosa” da cultura nacional, essas se farão presentes no poema.⁹⁷⁴ Na *Antropofagia*, “Manhã” revela “com sol clarinho”⁹⁷⁵ o poeta que, prezando pelo “matavirgismo”,⁹⁷⁶ ideal que não

⁹⁶⁹ ANDRADE, Mário de. “José Américo de Almeida”, artigo de 16 nov. de 1930. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas cidades, 1976, p. 276.

⁹⁷⁰ ANDRADE, Mário de. “José Américo de Almeida”, artigo de 16 nov. de 1930. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas cidades, 1976, p. 276.

⁹⁷¹ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 37.

⁹⁷² As expressões pertencem ao poema “O poeta come amendoim”. (ANDRADE, Mário de. “O poeta come amendoim”. In: *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia, 2005, p. 161-162.)

⁹⁷³ ANDRADE, Mário de. “O poeta come amendoim”. In: *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia, 2005, p. 161-162.

⁹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, a. 1, n. 3, 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

⁹⁷⁵ TERRA ROXA e outras terras, ano I, n. 7, 17 de setembro de 1926, p. 2.

⁹⁷⁶ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de

significava amar o Brasil a distância, mas partir em busca de seu conhecimento, apreendê-lo no contato íntimo, evitando recolhê-lo em seus aspectos exteriores no dizer de Marques, persiste na busca do “acorde” próprio capaz de contribuir singularmente à harmonia universal.⁹⁷⁷

Conforme avaliamos, em *Klaxon*, Mário de Andrade multiplicava-se em numerosos textos de crítica buscando apreender as manifestações da arte brasileira como um todo, na intenção de prosseguir com a formação de uma nova mentalidade artística no país. Em 1928, na *Antropofagia*, sua presença se efetiva, sobretudo, a partir dos relatos que envia durante as viagens ao Norte do país, depois incorporadas em *O turista aprendiz*.⁹⁷⁸ Nesse sentido, distanciando-se do espaço das redações dos jornais, caminha na direção da pesquisa e da reflexão diretas do cotidiano brasileiro, rompendo com os limites estaduais. Adotando timbre diferente do empregado pelos “açougueiros”, o poema “Manhã” parece revelar, sobretudo, a sensibilidade nascida das análises críticas do estudioso, rebentando num momento em que Mário de Andrade se voltava para o aperfeiçoamento de sua expressão, apreendendo na sua linguagem poética a súplica da psicologia do homem brasileiro e de sua cultura. Dessa maneira, tudo leva a crer que, mais do que questões de natureza interna, de formulação artística, o interesse de Mário de Andrade é captar a vida cultural contraditória do país, observando-lhe as tensões e atritos, num esforço de descobrir na língua falada em cada região os aspectos múltiplos, mas únicos, de sua personalidade complexa. Nos versos em foco, o sujeito poético revela o conhecimento de que as “gostosuras da terra” de que desejava falar, diante do contexto de recrudescimento ideológico que se desenrolava, representavam não mais que o “disfarce de festa no pensamento dessas tempestades de homens”. Percepção que afasta, nesse sentido, o possível estigma de alienação a que lhe imputaram. Em sua criação, o poeta decanta da realidade tensa do mundo moderno os elementos que julga necessários para a legitimação da arte e, com o auxílio desse prisma, pensa no poema o instante de paz que permitisse a homens como Carlos Prestes, Gandhi e Lênin “suportar” o mundo. A direção que Mário de

Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

⁹⁷⁷ MARQUES, Ivan. “Modernismo de pés descalços - Mário de Andrade e a cultura caipira”. In: *Revista IEB*, n. 55, 2012 mar./set, p. 27-42.

⁹⁷⁸ Entre maio e agosto de 1927, Mário de Andrade realiza a primeira de suas “viagens etnográficas” percorrendo um trecho da Amazônia. A designação que atribui às viagens desse período – duas, a segunda ao Nordeste, no ano em que a *Revista de Antropofagia* desenvolve sua “primeira dentição” – revelam o propósito do polímata: conhecer o povo brasileiro.

Andrade, desde “Luzes & Refrações” apontava em *Klaxon*, a urgência de se considerar a dialética “arte e vida”⁹⁷⁹ na atualização da inteligência do pensamento artístico brasileiro, parece então se reacender na *Revista de Antropofagia*. No entanto, se em 1922 a vida servia como mote para atualização da arte, para torná-la afinada ao rimo da modernidade, na *Revista de Antropofagia* a função social se junta à equação do poeta. Nos liames dessa vida cultural o poeta pinça os elementos que, revividos no poema, sugerem alívio às tormentas da existência moderna.

Diante dessa pluralidade de olhares que acompanham os textos de Mário de Andrade em 1928, depreende-se que, como nenhuma outra, a *Revista de Antropofagia* traduzirá o conceito de “lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva”⁹⁸⁰ que Jean-François Sirinelli destacou na análise dos intelectuais em revistas. Aos olhos dos antropófagos, se “Manhã” é definido ironicamente como uma tentativa de “engabelar” líderes revolucionários para atrapalhá-los nas revoluções sociais, ao compreenderem em *Macunaíma* o ataque ao cristianismo, lhe rendem elogios. Tamandaré, a título de recordação, enxerga na rapsódia o assunto da colonização cultural e o elogio da decomposição da cultura europeia:

O cristianismo, que nós combatemos com tanta coragem, encontra nele [*Macunaíma*] a primeira tacapada séria que na sua cabeça já se deu após os festins de Cunhambebe e outros heróis de bastante caráter [...] Continuamos, ainda depois, escravos do Ocidente, escravos do catolicismo, escravos da cultura europeia caindo de podre [...] Já alguns desses modernistas estão começando a dizer que São Paulo é feio, que o Brasil é feio. Não se assustem. Eles estão copiando o europeu, a quem Europa-feia lançou nos braços da arte negra e de todos os exotismos. É essa a psicologia dos fracassados.⁹⁸¹

Não cabe no recorte deste estudo uma análise abrangente da rapsódia de Mário de Andrade. Nas páginas da *Revista de Antropofagia*, apenas uma parte do que viria a se tornar seu capítulo inicial é revelada ao leitor. Quase às vésperas do lançamento do livro, vale como “amostra que espicaça o apetite do leitor”, conforme Telê Ancona Lopes avalia, “ao suspender o texto com um ‘Etc’, após a divisão injusta da caça, quando o ‘herói jurou

⁹⁷⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 3, jul. 1922, p. 14.

⁹⁸⁰ IRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: *Por uma história política*. [Direção de] René Rémond; tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 243.

⁹⁸¹ TAMANDARÉ (COSTA, Oswaldo). “Moquém – II Hors d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 5. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

vingança””.⁹⁸² No fragmento que ocupa toda a quinta página, interessa-nos, sobretudo, iluminar o projeto modernista coletivo que nele se desenvolve e os pontos de afinidade que mantém com a ideologia da revista. Publicado em junho de 1928, o nascimento da personagem “no fundo do mato virgem” parece sugerir de imediato o diálogo antropófago com a estrutura civilizada de matriz europeia que os redatores denunciavam “caindo de podre”.⁹⁸³ Não bastasse o cenário “virgem” e primitivo plasmado pelo rapsodo, alheio à ação modificadora do colonizador, a criança feia que será celebrada como “herói da nossa gente” é fruto do ventre da tapanhumas e da natureza intocada, “filho do medo da noite” que habitava o imaginário indígena.⁹⁸⁴ Numerosas serão as “coincidências” – à revelia de Mário de Andrade – que farão *Macunaíma* “parecer inteiramente antropófago”,⁹⁸⁵ conforme avaliava na carta a Alceu Amoroso Lima reproduzida na abertura deste capítulo: de primeiro, na descrição de seu nascimento, a figura paterna que é apagada e substituída pelo mito indígena sugere articulações com o Matriarcado de Pindorama que Oswald de Andrade sintetizaria anos depois. Além disso, no bordão que irrompe logo no terceiro parágrafo, “Ai! que preguiça!...”, a defesa do ócio criativo levada a cabo pelos articulistas da revista, momento em que criticavam sua transformação na ideia de negócio, no ócio improdutivo, operada pelo sistema capitalista e pela interferência religiosa, parece se elevar.⁹⁸⁶

⁹⁸² LOPEZ, Telê Ancona. “Nos caminhos do texto”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.), p. LIX.

⁹⁸³ TAMANDARÉ (COSTA, Oswald). “Moquém – II Hors d’oeuvre”. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição. n. 5. *Diário de S. Paulo*, 14-4-1929, p. 1.

⁹⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 15.

⁹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. “Carta a Alceu Amoroso Lima”. In: *71 cartas de Mário de Andrade*. Lygia Fernandes (Org.). Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 30. (Carta de 19 de maio de 1928).

⁹⁸⁶ Superstições e simpatias características do povo brasileiro também entram em cena para livrar Macunaíma, que outrora era saudável, quando residia distante dos elementos civilizados, das doenças contraídas no meio urbano, moléstias importadas pelas grandes nações. A degeneração do índio a partir do contato com o europeu, assim como a imposição da língua estrangeira despontam aproximam também o projeto estético da revista ao da rapsódia, atestando a natureza coletiva do movimento que, ainda que por vias diferentes, se propõe a pensar a história brasileira. Irônico, na “Carta pras Icamíabas”, narrando as aventuras compartilhadas com os manos durante a jornada em busca do talismã perdido, às índias “Amazonas”, e prestando contas sobre as novas habilidades conquistadas na metrópole – dentre elas a de conseguir citar, no original latim, muitas frases célebres dos filósofos e “os testículos da Bíblia” – o Imperador do Mato Virgem não deixa de relatar “uma curiosidade original deste povo”: “Ora sabeis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra”. Adiante, explicando a “originalidade linguística” que constatará, destaca que se “nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar”, considerado pelo missivista como uma “desprezível língua”, sublinha: “logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com

A primeira redação de *Macunaíma*, como se sabe, seria finalizada em dezembro de 1926, durante as férias que passava em Araraquara na chácara de Pio Lourenço Corrêa. Durante a vida de Mário de Andrade, a rapsódia receberia três edições: a de 1928, contemporânea à publicação da *Revista de Antropofagia*, com tiragem de oitocentos exemplares pagos com as economias do autor, na gráfica Eugenio Cupolo, em São Paulo; a de 1937, pela Livraria José Olympio Editora no Rio e, finalmente, a de 1944, em seus últimos meses de vida, nas *Obras Completas* da Livraria Martins Editora. É importante sublinhar que essa edição da rapsódia anunciada nas páginas da revista não demoraria muito a receber modificações, distanciando-se, em certa medida, da aura subversiva que os antropófagos nela visualizavam. Em 1928, a “odisseia” reivindicada pelos redatores do periódico apresentava dezoito capítulos e um “Epílogo”. No entanto, em sua segunda aparição, nove anos depois, o texto veria sua décima primeira parte, “As três normalistas”, lhe ser decepada, à maneira das cabeças de saúva. Conforme observa Telê Ancona Lopez, em “Nos caminhos do texto”, esse capítulo foi alvo de críticas e pressões da sociedade paulistana da época em virtude da narrativa das “brincadeiras” do “herói sem nenhum caráter” com as jovens alunas da escola da Praça da República, meninas de família. Diferentemente dos rompantes antropófagos, que previa o uso de biquínis nos púlpitos sagrados, a rapsódia seria reformulada pelo criador e, depois de emendas e reformulações, desaparecia. Seus vestígios seriam refundidos na narrativa sobre a “A velha Ceiuíci”, capítulo que vinha logo na sequência.

O texto “Entrada de *Macunaíma*”⁹⁸⁷ aparece no segundo número da *Revista de Antropofagia*, em junho de 1928, acompanhado pelo desenho da artista argentina Maria Clemência. Nessa pequena amostra do que em breve chegaria às livrarias, o rapsodo informava que o “herói de nossa gente” frequentava com aplicação danças religiosas herdadas de matrizes culturais diferentes: Murúá, Poracê, Torê e Cucuicogue. Com a publicação da rapsódia, Mário de Andrade alteraria a versão publicada na *Revista de Antropofagia*, acrescentando uma nova festa indígena (Bacororô) logo após a descrição da natureza peralta do índio que desde a meninice fazia “coisas de sarapantar”, “guspia na cara” dos homens e “punha as mãos nas graças” das cunhatãs que dele se aproximava, além de reforçar o caráter melódico do vocabulário da rapsódia, no jogo de assonâncias;

imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!”. (ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 94.).

⁹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. “Entrada de *Macunaíma*”. In: *Revista de Antropofagia*, a.1, n. 2, junho 1928, p. 3.

reforça nos antagonismos que permeiam a personalidade do índio a importância que o rito assume na formação da cultura popular brasileira, sua percepção sacro-profano da realidade. Além disso, ampliando as informações do fragmento publicado na *Revista de Antropofagia*,⁹⁸⁸ já na primeira versão da rapsódia novas plantas seriam apresentadas pelo narrador – “tiriricas” e “tajãs” – ampliando a enumeração de elementos constituintes da cultura brasileira sobre os quais Macunaíma se deitava para botar corpo “num átimo” e manter relações sexuais com a cunhada. Recorrendo a esses elementos, que vão da fauna, campeiam pela flora e registram os falares de diferentes regiões brasileiras, o rapsodo exige amálgamas da cultura e do comportamento social compostos por matrizes diferentes. Conforme advertiu Telê Ancona Lopez, no estudo para a edição crítica de *Macunaíma* da “Coleção Arquivos”, esses acréscimos que marcam a refusão do texto escrito pela primeira vez em 1926, não devem ser compreendidos como mero acúmulo de informação, mas como manifestações de uma consciência estilística de Mário de Andrade. No desenvolvimento do projeto estético e ideológico do polímata, conforme pontua a autora em “Nos caminhos do texto”,⁹⁸⁹ a conquista da expressão nacional que fosse capaz de traduzir o Brasil com seus elementos singulares, sem deixar de expor criticamente nossa identidade só seria alcançada no equilíbrio entre os discursos ficcionais e a pesquisa aprofundada de nossa formação.

Nas poucas mas significativas participações nas *Revista de Antropofagia*, Mário de Andrade prossegue com sua constante preocupação com a construção da expressão artística brasileira. Mantém alguns pressupostos já presentes em *Klaxon* (parcialmente retomados do “Prefácio interessantíssimo”), onde avisava que falar sobre asfalto, automóvel e telefone não o tornava futurista, pois se essas coisas lhe habitavam o poema era porque ali encontravam sentido, avisa: “não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei si sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho, porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.”⁹⁹⁰ Dessa forma, a versão do primeiro capítulo de *Macunaíma* publicada na *Revista de Antropofagia*, assim como os poemas de *Klaxon* e *Terra Roxa*,

⁹⁸⁸ ANDRADE, Mário de. “Entrada de Macunaíma”. In: *Revista de Antropofagia*, a.1, n. 2, junho 1928, p. 3.

⁹⁸⁹ LOPEZ, Telê Ancona. “Nos caminhos do texto”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.).

⁹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 194.

guardam memórias da criação, indicam trajetos percorridos até a versão final de textos de Mário de Andrade. Em outra perspectiva, as revistas servem também como ponto de encontro das expressões, do pensamento da época, pois através de suas páginas, o retrato da geração de 1920 e o “vagaroso ruminar” que Antonio Candido destacou em “A Lembrança de Mário de Andrade”,⁹⁹¹ como característico do processo intelectual de Mário de Andrade se insinuam quando nos deparamos com a realização das pesquisas sobre o folclore regional que servirão de fontes para sua criação. A título de exemplificação, vale citar um manuscrito da rapsódia datado de “Araraquara, 19 de dezembro de 1926”, escrito durante as férias do escritor, no qual se encontra o “1º Prefácio” de *Macunaíma*. Nele, Mário de Andrade retoma a ideia exposta em *Klaxon* de que “arte é brinquedo”, definindo a rapsódia como “brinquedo útil”, na qual seu espírito livre campeou pelo “capoeirão da fantasia onde a gente não escuta as proibições os temores, os sustos da ciência ou da realidade”, no qual se preocupou em “mostrar talvez tesouros em que ninguém não pensa mais”.⁹⁹²

A rapsódia que, valendo-se da prosa experimental do artista, se lança em busca da compreensão da psicologia brasileira, desde a sua concepção, volta a iluminar o ideal de “coletividade intelectual” que Mário de Andrade defendia nas páginas de revistas do modernismo local. Conforme indicaram Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma*, e Telê Ancona Lopez, na edição crítica da rapsódia, a gênese de alguns de seus capítulos repousa nas notas marginais do segundo volume de *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer, de Vom Roraima zum Orinoco*, recolhido por Theodor Koch-Grünberg. No entanto, o próprio Mário de Andrade trataria de ampliar o leque de suas pesquisas em muitas fontes que aqui e ali mostrou nas revistas e que articulou na rapsódia. Em resposta a uma crítica de Raimundo Moraes sobre apropriações, em carta-aberta publicada no *Diário Nacional*, datada de “domingo, 20 de setembro de 1931”, declara peremptório: “o que é o meu *Macunaíma*”. Afirmando “eu copiei o Brasil”,⁹⁹³ articulará com ironia, desmanchando argumento de superfície:

⁹⁹¹ CANDIDO, A. Lembrança de Mário de Andrade. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 209-214.

⁹⁹² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 191.

⁹⁹³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 201-203.

O sr., muito melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade [...] transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu.

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a ideia de fazer do Macunaíma um herói, não de “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo. [...] Porém Macunaíma era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. Ora coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais uma três centenas de contadores do Brasil, dum e do outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação incidentes característicos vistos por mim, modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, etc. de falas de índio, ou já brasileiras, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa.

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos.”⁹⁹⁴

Numerosas serão, portanto, as passagens em que *Macunaíma* se afinará com a tríade antropofágica: deglutição, assimilação, rejeição. No plano da expressão o escritor confessará de maneira irônica as devorações críticas que realizou: da mitologia indígena (“copiei os etnógrafos e os textos ameríndios”); dos eruditismos censurados pelos modernistas (“frases inteiras de Rui Barbosa”); além dos documentos do quinhentismo, recuperados frequentemente pela revista (“dos cronistas coloniais”). No plano temático, sempre no ensejo de dar coerência ao caráter múltiplo que dá feição ao texto, outras referências culturais serão incorporadas. Por exemplo: a personagem não apenas se alimentará da perna de Curupira como ainda terá o dedo deglutido pela cunhada, Sofará, e vez ou outra, acabará servindo de alimento para o Gigante Piaimã.⁹⁹⁵ Nessa enumeração de afinidades com o pensamento radical da revista, vale lembrar que, em outra passagem, livre de sua consciência, deixada a salvo na Ilha de Marapatá, no ponto mais alto “dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas”, Macunaíma despido de

⁹⁹⁴ Idem, ibidem.

⁹⁹⁵ Desde o nome, *Macunaíma* é tributário da obra de Koch-Grünberg. Da mesma forma, são as referências aos nomes dos irmãos, Jiguê e Maanape. Trata-se de herói indígena que, aparecendo pela primeira em obra sobre os índios da Guiana, de H. Brett, e tendo sua identidade desconhecida, passa a ser chamado pelos missionários, durante os catecismos, de Macunaíma, nome que etimologicamente traduzia o sentido do “grande mau” conforme observa Cavalcanti Proença embasando-se nos testemunho de Capistrano de Abreu, Herbert Baldus e de Alceu Amoroso Lima (PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 8.)

consciência, moral e qualquer vergonha,⁹⁹⁶ bem ao gosto dos antropófagos, parte para São Paulo em busca da muiraquitã perdida. Durante a jornada, adentra a cova cheia d'água, aberta pela “marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira”.⁹⁹⁷ Desse banho, como se sabe, sairá “branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas”.⁹⁹⁸ A “mixórdia étnica”, no dizer de Mário de Andrade, deflagrada pela conquista espiritual do Ocidente, assunto sobre o qual a *Revista de Antropofagia* investirá, surge simbolicamente no banho que modifica a identidade do índio brasileiro.⁹⁹⁹ Na *Revista de Antropofagia*, essa coexistência das diferentes culturas articuladas na rapsódia será identificada também, pelo polímata, na construção dos romances populares, como amplamente estudado por Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde*.

A propósito dessa trajetória vale lembrar o artigo de Florestan Fernandes, intitulado “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”,¹⁰⁰⁰ no qual o crítico destaca que a figura do “folclorista de gabinete” de 1926 se junta a do “folclorista pesquisador”. Se nas revistas anteriores, o crítico de “Luzes & Refrações” se empenhava na sugestão de caminhos para a

⁹⁹⁶ Como pontua Luís da Câmara Cascudo, em Marapatá, ilha localizada na foz do rio Negro (próxima ao cartão postal de Manaus, o Encontro das Águas) o forasteiro deixava sua vergonha, o que lhe permitia entrar na cidade sem qualquer freio moral. Segundo o populário amazônico, os traficantes, após fazerem fortuna por meios ilícitos, iam embora do Amazonas. No retorno, o barco atracava na ilha uma vez mais para que, já ricos, recolhessem a honra ali deixada e recuperassem a decência e a honestidade. A ilha era o lugar onde o forasteiro anulava suas raízes, se eximia de sua identidade cultural, ou seja, suas atitudes e comportamento. (CASCUDO, Luís da Câmara. “A Carnaúba” In: *Revista Brasileira de Geografia*, Abril-Junho de 1964, n. 2, ano XXVI, p. 159-215).

⁹⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 44.

⁹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 44.

⁹⁹⁹ Assim como ao índio antropófago proclamado pela *Revista de Antropofagia* era permitida a apropriação do elemento civilizado, contestando a ideia cordialidade, Macunaíma, abicado em São Paulo e dominado pelo “respeito cheio de inveja” pela “deusa” a que os “filhos da Mandioca chamavam de Máquina”, resolve ir brincar “com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da Mandioca”. Reescrevendo as crônicas do descobrimento, é Macunaíma quem desbrava novas paragens, a chamada civilização, e procura assimilá-la, digerindo-a com as suas próprias enzimas culturais. Nessa passagem, que faz lembrar a dialética entre o primitivo e o bárbaro tecnizado, defendida por Oswald de Andrade, o índio planeja subverter a Máquina pelo ato sexual, como fizera com Ci, Mãe do Mato. A postura de Macunaíma é, nesse sentido, a de dominar o progresso, absorvê-lo, incorporá-lo. Não pretende se deixar ser dominado por ele, distribui “pacovas” ao ar quando percebe que o progresso começa a se sobrepor aos seus desejos. O índio não admite que a Máquina domine os “filhos da Mandioca”, alusão à pele clara dos habitantes da metrópole. À frente, Macunaíma dominará a máquina a ponto de transformar o próprio irmão em telefone, sempre que lhe convém. “Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada”.⁹⁹⁹ (ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 47-48).

¹⁰⁰⁰ FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 36: 141-158, 1994, p. 151.

arte partindo do seguro crivo crítico que forjava na leitura conjunta das vanguardas europeias e dos mestres do passado, na revista de 1928, distanciando-se do papel de “mestre que educa”, ilumina outra face do seu projeto didático: declara-se aprendiz. Trilhando os roteiros indicados pelo orientador de *Klaxon* e *Terra Roxa*, em mais de uma ocasião, publica no quarto número o “Romance do Veludo”. De suas linhas iniciais, manifestando “respeito pela sabença alheia”,¹⁰⁰¹ antecipa a natureza inconclusa do documento que viria a seguir, defendendo seus conhecimentos sobre folclore musical que se encontravam em progresso. Conforme destacou Gilda de Mello e Souza, por essa época, Mário de Andrade procurou direcionar seus esforços e leituras teórico-musicais “sobre a criação popular” buscando nela “uma solução brasileira para a música”.¹⁰⁰² Enfocando a sociedade paulistana e os artistas da capital em *Klaxon* e no jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1928, parte na direção da produção musical forjada pelas coletividades. E, se buscava revelar incômodo com o excesso de piano em *Klaxon*, na *Revista de Antropofagia* são os romances populares e a música cantada pelos “palhaços pretos” que lhe chamam a atenção.

Amalgamando numa só confissão a natureza polímata e o interesse pelo trabalho popular que se processa no diálogo com o outro, Mário de Andrade declara: “Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada na questão dos limites individuais. Sou um indivíduo que [...] quando imagina sobre si mesmo repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo”.¹⁰⁰³ Atentando para a curiosidade que o leva a trilhar por diferentes áreas, como “cheia daquela simpatia que o poeta chamou de quasi amor”, Mário de Andrade antropófago arremata: “Isso me permite ser múltiplo”.¹⁰⁰⁴ Era isso que João Luiz Lafetá reconhecia como uma das causas da paralisia que sua fortuna crítica enfrentaria no futuro. Reproduzindo na *Antropofagia* o “romance” colhido no interior de São Paulo, Mário considera que o “palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz-tudo muito apreciado, se chamando Veludo”,¹⁰⁰⁵ que no tempo da Monarquia cantava o “lundu bem espalhado”, no qual denunciava poeticamente a vida dos escravos, diante do novo público que passou a frequentar o circo, no século XX. Indiferente à autoria

¹⁰⁰¹ ANDRADE, Mário de. “Romance do Veludo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 4, p. 5-6, ago. 1928.

¹⁰⁰² SOUZA, Gilda de Mello e. “O tupi e o alaúde”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.), p. 257.

¹⁰⁰³ ANDRADE, Mário de. “Romance do Veludo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 4, ago. 1928, p. 5-6,

¹⁰⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰⁵ Idem, *ibidem*.

da cantiga, se “do Veludo ou de outro palhaço preto”,¹⁰⁰⁶ Mário de Andrade localiza no documento processo parecido ao que poeticamente empregou no poema “Iara”, de *Terra Roxa*, no qual mitologias indígena e ocidental se fundiram, resultando na lenda da Iara, que a cultura popular brasileira tradicionalizou. O crítico enxerga em sua fatura os diálogos entre o “texto tradicional português inteiramente deformado”¹⁰⁰⁷ e o refrão afro-brasileiro e, numerando fontes bibliográficas significativas, percebe na cultura popular o que, desde *Klaxon*, indicava como repositório e manancial da criação, a existência do pastiche de diversas influências musicais.

Na *Revista de Antropofagia*, o crítico de *Klaxon*, que insistia em defender que as “formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos”, após “seu longo treinamento como folclorista”, no dizer de Florestan Fernandes, passou a admitir que as formas populares também poderiam proceder de formas eruditas, num processo dialético de aproveitamento.¹⁰⁰⁸ A partir do documento recolhido, Mário constata que na composição de nossas cantigas populares era extremamente comum a reunião de textos provenientes de culturas distantes:

O Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dançam nele portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amodando com as circunstâncias do Brasil. Gosto muito desses *coctails*. Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com os chinfrins da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa. Esta imagem saiu completamente pretenciosa.¹⁰⁰⁹

Buscando a cultura musical brasileira, aquela que estaria mais distante da influência estrangeira, ele parece encontrar a mesma “ausência de caráter” que ironicamente apontara na personagem Macunaíma. E, conforme se apressou em avisar, não se ligava somente ao aspecto moral, mas revelava, sobretudo, a ausência de uma “entidade psíquica permanente” porque esta ainda estava em construção: “que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mais ainda não é tempo de afirmar coisa

¹⁰⁰⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰⁸ FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. n. 36, 1994, 141-158.

¹⁰⁰⁹ ANDRADE, Mário de. “Romance do Veludo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 4, p. 5-6, ago. 1928.

nenhuma”.¹⁰¹⁰ No “Romance do Veludo”, “documento curioso da nossa mixórdia étnica”,¹⁰¹¹ embora observe nas estrofes que o desenvolvem as raízes de textos luso-brasileiros, é na presença do refrão “tradicionalmente afro-brasileiro” que se ilumina a contribuição nacional. Adiante, recorrendo à memória de frequentadores de circo, pessoas de idade avançada, procura reconstruir a letra e a melodia do “Lundu do Escravo”.¹⁰¹² No documento coligido por ele, ajuntando versões do “batuque mestiço”, no dizer de Maria Augusta Fonseca no estudo “A Carta pras Icamíabas”¹⁰¹³, sublinha que embora se tratasse dos passos principais da vida dos escravos, “os palhaços [a] eternizavam no circo pra divertir filho de branco. “Fio dim baranco”, os Pais Franciscos falavam...”.¹⁰¹⁴ No derradeiro número da primeira fase, Luís da Câmara Cascudo se juntará a Mário de Andrade em torno dessas cantigas de mestiçagem. Se na trajetória do periódico o autor de *Clã do Jabuti* flagrava o sol banzando na manhã de domingo, iluminava as danças religiosas frequentadas por Macunaíma e estendia seu olhar sobre as apresentações dos palhaços negros, Cascudo, com o poema “Banzo”, se encarrega de recuperar os versos cantados pelos escravos nos mocambos, reforçando a visada sobre questões ignoradas em *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras*.

Mais do que reassegurar a libertação da língua do domínio das normas gramaticais portuguesas e a literatura do jugo europeu, Mário de Andrade procura na *Revista de Antropofagia* perceber a cultura popular, investigando em sua natureza as características psicológicas do brasileiro. Método que ressaltava, vale lembrar, desde o manifesto de abertura do “mensário de arte moderna”. A fim de captar essa face mais íntima do comportamento brasileiro, chega mesmo a participar das festas e cerimônias religiosas. O que nos leva a verificar que Mário de Andrade coletava, sistematizava e analisava os dados buscando verificar como o folclore se relacionava às situações de vida dos grupos.¹⁰¹⁵ A título de exemplificação, lembra-se que no último número da revista, desejoso de enviar

¹⁰¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [ed. esp.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 192.

¹⁰¹¹ ANDRADE, Mário de. “Romance do Veludo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 4, p. 5-6, ago. 1928.

¹⁰¹² José Ramos Tinhorão destaca que cerca de quinze anos antes da descoberta de Mário de Andrade, o palhaço negro Eduardo das Neves gravara em disco Odeon da Casa Edison, sob o título “Preto Forro Alegre”, outra versão desse mesmo lundu. (TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 90.)

¹⁰¹³ FONSECA, Maria Augusta. “A Carta pras Icamíabas”. In: Telê Porto Ancona Lopez. (Org.). *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* - Edição Crítica. Florianópolis: UNESCO, 1988, p. 278-294.

¹⁰¹⁴ ANDRADE, Mário de. “Lundu do Escravo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 5, p. 5-6, set. 1928.

¹⁰¹⁵ FERNANDES, Florestan. “Folclore e sociedade”. In: *Folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 29.

“informação útil ao meu amigo Osvaldo de Andrade”,¹⁰¹⁶ Mário de Andrade remete do Nordeste informação sobre o Mestre Antônio Tirano que no seu entender poderia interessar “aos cultores da antropofagia... filosófica paulista”.¹⁰¹⁷ Na presença de outros dois feiticeiros, “gente sarada dos catimbós de Natal”, seus informantes, Mário de Andrade colhia as rezas e informações sobre o Mestre a que pertenciam, “depois de várias horas de conversa e almoço bom no meio.”¹⁰¹⁸ Nesse trabalho, Buscava fixar no diário a pronúncia dos “catimbozeiros” transcrevendo “textualmente como está” o relato da entidade que exigia “sempre sangue humano”, “sinão não trabalhava, heim!”.¹⁰¹⁹ Furtando-se da “sentimentalidade do fotógrafo”¹⁰²⁰ de Navarro da Costa, que levava este último a trabalhar apenas com os elementos que se identificavam com suas crenças, Mário de Andrade busca compreender os rituais e festas populares como modalidades de comportamento coletivo, observando as reações mais íntimas diante dos questionamentos que apresentava, num esforço de compreender de que modo elas se vinculavam às condições de vida social organizada pelas comunidades e assumiam o caráter de ocorrências que “satisfazem as necessidades daquele povo”.¹⁰²¹

O “Lundu do Escravo” é um documento construído coletivamente com a ajuda dos relatos das “moças de Araraquara”, dos moradores de São Paulo capital, de um “senhor do Tietê” e de um “senhor velhusco já, com memória de jenipapo indelével, voz musical e bondade como ninguém”,¹⁰²² afirma Mário de Andrade. Nesse “lundu” ele retoma uma vez mais a sugestão feita em *Klaxon*. No entanto, se em 1922, apontava aos romancistas a inventividade presente nas cantigas da cultura popular, em 1928, é o próprio polímata que se empenha diretamente nos estudos desse cancioneiro. Destacando na tessitura do “Lundu do Escravo” a liberdade prosódica, a presença do “rubato de expressão oratória”,¹⁰²³ que tendia para o recitativo e para o ritmo livre, Mário ilumina aspectos que seriam por ele considerados logo mais como processos de uma rítmica oratória, ao estudar outros documentos, conforme se lê no *Ensaio sobre Música Brasileira*. No entanto, censura no lundu a tendência que o povo tinha para o “engrandecimento” durante a sua execução,

¹⁰¹⁶ ANDRADE, Mário de. “Antropofagia?” In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 10, fev. 1929, p. 5.

¹⁰¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁰¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁰¹⁹ ANDRADE, Mário de. “Antropofagia?” In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 10, fev. 1929, p. 5.

¹⁰²⁰ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

¹⁰²¹ FERNANDES, Florestan. “Folclore e sociedade”. In: *Folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 29.

¹⁰²² ANDRADE, Mário de. “Lundu do Escravo”. In: *Revista de Antropofagia*. a. 1, n. 5, p. 5-6, set. 1928.

¹⁰²³ Idem, *ibidem*.

característica que chega mesmo a articular à psicologia de nossa gente: “A reunião de documentos musicais distintos é muito comum no populário brasileiro. Pode ser tendência nossa pra... engradecer as coisas... Ah, rapazes! Vocês nunca verão país nenhum talequal o nosso!...”.¹⁰²⁴ Essa constatação, de certo modo, divergia dos princípios adotados pela estética modernista que prezava, sobretudo, pela síntese da linguagem à maneira futurista.¹⁰²⁵

À maneira do crítico de “Luzes & Refrações”, direciona os compositores nacionais para o estudo aplicado das emboladas, cocos, desafios, pregões, aboios, lundus “e até [d]os fandangos”, nos quais “carecendo observar mais”¹⁰²⁶ deveriam colher o metro musical livre e os processos prosódicos característicos da fala brasileira. A partir deles, defende que as normas “muito caracteristicamente brasileiras de criar melodia infinita”¹⁰²⁷ poderiam ser concebidas. Conforme se observa, na *Revista de Antropofagia* a preocupação didática, que se desprende dos textos de crítica e criação de Mário de Andrade em *Klaxon*, e que se aprofunda em *Terra Roxa*, campeando pelas artes plásticas e pelo circo de Piolin, assume nova roupagem, investindo sobre os caminhos da pesquisa da cultura popular. Se na revista de 1922, Mário de Andrade havia se limitado a indicar esse caminho como uma possibilidade de renovação para a expressão literária, ao constatar a previsibilidade dos romances da época, em 1928, será o próprio rapsodo e o poeta do “Lundu do Escritor Difícil” quem colocará em prática a sugestão indicada naquele tempo. Nesse sentido, nas revistas, a coletividade que se cola à criação do projeto modernista em Mário de Andrade se traduz não apenas nos diálogos que o crítico efetiva com textos da tradição e da modernidade, nos quais campeia fundamentos que o levam à compreensão de seu país, mas também no anseio que se revigora de ser útil para a consolidação da arte brasileira, em suas diferentes esferas. Conforme avaliou Telê Ancona Lopez, dos textos que Mário de Andrade escreve por essa época, no diário *O turista aprendiz*, revela-se sempre uma linguagem “interessante e desamarrada, preocupada sempre em ensinar”.¹⁰²⁸

¹⁰²⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰²⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰²⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰²⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁰²⁸ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: cronista na imprensa*. Tese de livre-docência em Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1991, p. 19.

“Fale fala Brasileira”

Se em um primeiro momento o polímata vislumbrou na linguagem popular, na fala brasileira, uma das armas contra o “passadismo”, o “penumbrismo” e o refinamento da literatura brasileira, a “descida antropofágica” que ele realiza até o que chama de “arte popular”, nas páginas da revista de 1928, assinalam o esforço mais amplo de aproximação do intelectual com a realidade nacional que, por sua vez, atestam o projeto e o desejo poético de expressar a “alma” do Brasil com suas desigualdades e riquezas. De “soldado da República, defensor interino do Brasil”,¹⁰²⁹ no tempo de *Klaxon*, Mário transforma-se no “turista aprendiz”, que faz questão de destacar, em *Terra Roxa*, que os limites estaduais de seu olhar vão sendo apagados com o estudo das manifestações artísticas do povo. A tônica parte da procura de uma literatura que pudesse incorporar a fala do povo, para o estudo da própria literatura que esse povo produz. Assim, nas pesquisas sobre a música folclórica, bem como nos versos do “Lundu do Escritor Difícil”, publicados em novembro de 1928, no sétimo número da *Revista de Antropofagia*, é possível flagrar a constância e a transformação que caracterizam seu projeto modernista. Essas retomadas que Mário de Andrade opera nas revistas da década de 1920, seja para ampliar discussões ou dar-lhes novos rumos, seriam reconhecidas pelo próprio autor, no futuro, quando observaria em sua produção o repisar de argumentos. Maria Elisa Pereira em *Lundu do Escritor Difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*¹⁰³⁰ destacou essa dialética no polímata, articulando-a a outra particularidade que o intelectual, conforme observamos, exigia desde 1922: a veemente defesa da articulação entre “trabalho artístico e atitude interessada do artista”.¹⁰³¹

É possível se concluir que neste Ensaio eu remói lugares-comuns. Faz tempo que não me preocupo em ser novo. Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. Minha obra desde *Pauliceia Desvairada* é uma obra interessada, uma obra de ação.¹⁰³²

¹⁰²⁹ ANDRADE, Mário de. “XVII”. In: *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 158.

¹⁰³⁰ PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Edunesp, 2006.

¹⁰³¹ ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1943, p. 12.

¹⁰³² ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 73.

O poeta que havia celebrado a inspiração, o desvairismo, se aplicado na criação do verso harmônico e na captação da polifonia urbana em *Klaxon*, e que depois, visando ao Brasil, pregara a “arte ingênua, franca, boba, virgem” em *Terra Roxa*, passa agora a valorizar cada vez mais o artesanato, a disciplina e a destacar a urgência do aprofundamento dos estudos sobre a cultura brasileira, reforçando a importância do trabalho aplicado e o afastamento da ideia de espontaneidade. Aspectos que, conforme se observou, revelam-se não apenas na tessitura complexa e nas ressonâncias que *Macunaíma* apresenta, como também na alentada sistematização dos romances populares realizada em 1928. O olhar que captava o automóvel na garagem da fazenda, a breve instalação de eletricidade no interior de São Paulo e a euforia pelo progresso, em *Klaxon*, abre-se para os versos que se concebem como rondó, em *Terra Roxa*, e como lundu, na *Antropofagia*: gênero que originalmente designava a dança africana, realizada com estalar de dedos e umbigadas, e que com o tempo passou a nomear também um tipo de canção urbana brasileira. Em carta a Manuel Bandeira, no final de 1927, na qual enviava os versos acolhidos pela revista, afirmou ser o “Lundu do Escritor Difícil” a “única poesia que fiz este ano”, assinalando: “estou virando difícil de uma vez. No fundo inda sorrio porém”.¹⁰³³ A publicação de *Macunaíma* no ano seguinte, como se sabe, reforçariam junto ao público essa impressão.¹⁰³⁴ Vejamos o poema:

Lundu do escritor difícil

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila
Porém essa culpa é fácil
De se acabar duma vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escuréz.

¹⁰³³ Carta a Manuel Bandeira, em 6-IV-1927. In: *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967, p. 210.

¹⁰³⁴ Nas cartas que enviava a Manuel Bandeira, Mário de Andrade já previa as incompreensões que seriam criadas em torno de *Macunaíma*. As dificuldades que leitor e crítica apontariam na obra, o intelectual entendia como consequência de seu desconhecimento da terra brasileira. Discurso que será reelaborado poeticamente no “Lundu do Escritor Difícil”. A esse respeito, vale destacar que os prefácios inéditos de *Macunaíma*, escritos antes da primeira versão da obra ser finalizada, ainda em 1926, e quando da segunda edição, na década de 1930, foram ambos suprimidos por Mário de Andrade, porque o artista preferia que seus leitores adivinhassem as intenções do livro, em vez de dizê-las. Essa é a interpretação que nos diz Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma*, e que pode ser rastreada nas correspondências que transitavam da Lopes Chaves a diferentes regiões do país. (PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 6.).

Cortina de brim caipora
 Com teia caranguejeira
 E enfeite ruim de caipira,
 Fale fala brasileira
 Que você enxerga bonito
 Tanta luz nesta capoeira
 Tal-e-qual numa gupiara.

Misturo tudo num saco
 Mas gaúcho maranhense
 Que para no Mato Grosso
 Bate este angu de caroço
 Ver sopa de caruru;
 A vida é mesmo um buraco,
 Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil
 Porém culpa de quem é!
 Todo difícil é fácil
 Abasta a gente saber.
 Bagé piche chuê, ôh “xavié”,
 De tão fácil virou fóssil,
 O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
 De enxergar tudo de longe!
 Não carece vestir tanga
 Pra penetrar meu cassange!
 Você sabe o francês “singe”
 Mas não sabe o que é guariba?
 Pois é macaco, seu mano,
 Que só sabe o que é da estranja.¹⁰³⁵

Em 1950, ao traçar o *Roteiro de Macunaíma*, Cavalcanti Proença indicou que os versos acima citados poderiam figurar como epígrafe para a rapsódia. Sugestão curiosa quando se verifica que tanto o “Lundu do Escritor Difícil” que agradaria a Manuel Bandeira em 1927, quanto os fragmentos que brevemente se tornariam a abertura de *Macunaíma* se tornaram públicos primeiramente nas páginas da *Revista de Antropofagia*. Em Mário de Andrade, contudo, essas “coincidências” devem ser tomadas sempre como ambivalências, conforme se observou ao acompanharmos as costuras críticas que o polímata arremata de 1922 a 1928. Além disso, essas constâncias e transformações no perfil do sujeito poético que se afirma acessível contanto que as cortinas de incompreensão penduradas sobre ele sejam removidas, conforme observou Maria Elisa Pereira, reaparecem tanto nos versos de “O trovador”, quanto na cantiga “Viola Quebrada”.¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ ANDRADE, Mário de. “Lundu do Escritor Difícil”. In: *R. de Antropofagia*. a.1, n. 7, nov. 1928, p. 3.

¹⁰³⁶ PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Edunesp, 2006.

Ironicamente aderindo ao coro popular de que seria e estaria se tornando cada vez mais um “escritor difícil”, confissão que o próprio Manuel Bandeira corroboraria, nota-se uma vez mais o perfil didático que “entre luzes e refrações” nas revistas se delineou: o intelectual preocupado em fazer com que artistas e público dessem os primeiros passos na direção da compreensão, do estudo e da acolhida da fala brasileira. Reforçam o desejo de “falar brasileiro” que, anunciado na seção crítica de *Klaxon*, se intensificaria nos periódicos seguintes, quando o escritor, para chamar a atenção resolveu forçar a nota do seu brasileiro, no dizer de Antonio Candido.

Nas décadas seguintes, esse anseio de estilização e de valorização da fala brasileira, assumiria nova perspectiva. Mário de Andrade se convenceria, conforme pontuou Ivan Marques, de que não era necessária tamanha radicalização no processo de abasileiramento, bastando primeiramente “esquecer Portugal”.¹⁰³⁷ Apesar disso, continuaria a se exprimir em consonância com as peculiaridades da fala local e ajuntaria as anotações para a sua *Gramatiquinha da fala brasileira*, que deixou inconclusa e que foi publicada postumamente por Edith Pimentel Pinto. Vale lembrar que, nesse primeiro momento, assim como na rapsódia, quando grafava substantivos compostos sem qualquer divisão, inventava locuções e escrevia vocábulos a partir de suas sugestões fonéticas, Mário de Andrade pretendia não apenas estilizar a língua popular, aproveitando-se da sonoridade e do ritmo das frases, dando continuidade ao projeto de abasileiramento que apresentava desde 1921 com os poemas de *Pauliceia desvairada*, seguindo tais propósitos em sua obra poética. Desejava instaurar, sobretudo, restaurar a “fala mansa, muito nova, muito! Que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía traição das frutas desconhecidas do mato”,¹⁰³⁸ respondendo, consequentemente, aos anseios antropófagos de revitalização da cultura e da psicologia brasileira. Nesse sentido, no “Lundu”, o poeta enfatiza o esforço de criação de uma expressão literária nacional, sem deixar de revelar, como havia feito diante das telas de Gastão Worms, em *Terra Roxa e Outras Terras*, o preço que essa tarefa lhe cobraria: tornar-se incompreensível, difícil. Denuncia no desfecho do poema o preconceito linguístico arraigado no pensamento da época que, conforme se observou nas críticas do polímata, se aplicava em abraçar a cultura estrangeira, fechando os olhos para o vasto repertório linguístico que as regiões do país

¹⁰³⁷ MARQUES, Ivan. “Modernismo de pés descalços – Mário de Andrade e a cultura caipira”. In: *Revista IEB*, n. 55, p. 27-42, mar./set. 2012.

¹⁰³⁸ ANCONA LOPEZ, Telê. “O *Macunaíma* de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 10.

abrigavam: “Você sabe o francês singe/ Mas não sabe o que é guariba?/ – Pois é macaco seu mano,/ Que só sabe o que é da estranja.”¹⁰³⁹ À maneira de *Macunaíma*, caleidoscópio da fala brasileira, no qual termos de diversas procedências se revelam e se misturam, o didático “Lundu” realiza a amálgama de dicções e vocábulos brasileiros de todas as regiões: “gaúcho maranhense/ que para no Mato Grosso”. A essa junção irreverente que Mário de Andrade idealiza, Cavalcanti Proença chamará de “revolução espacial”, “absoluto desprezo pelas convenções geográficas”.¹⁰⁴⁰ Temperando a “sopa de caruru” na qual se misturam afro-brasileiros, índios e portugueses, o projeto modernista que Mário de Andrade desenvolve na *Revista de Antropofagia* de tornar familiar aos brasileiros sua própria fala, reafirma o desejo que em *Klaxon* chamou de “lições da psicologia experimental”:¹⁰⁴¹ o estudo apurado da diversidade que compõe a psicologia de um povo miscigenado.

A presença do vocábulo “lundu” em seu título, nessa perspectiva, é bastante expressiva. Na acepção de Mário de Andrade, essa dança teria se consagrado como a primeira forma musical de origem negra a ser admitida nos salões cariocas. Em artigo de 1944 para a *Revista Brasileira de Música*, no qual recuperava a postura assumida na abertura do “Romance do Veludo”, Mário de Andrade confessava: “Ainda não é tempo de tecer num estudo pormenorizado, as várias dezenas de notas sobre o lundu brasileiro, que venho ajuntando pelas minhas vidas de folclorista, de leitor sem muito método e de colecionador ocasional de músicas antigas”.¹⁰⁴² Adiante, acentuando a importância do gênero africano para a evolução da música brasileira, avalia que: “[Um] dos [...] marcos históricos mais notáveis [...] na evolução da música brasileira [...] é o lundu de salão *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva.”¹⁰⁴³ Conforme os estudos empreendidos por Mário de Andrade, esta seria a primeira canção verdadeiramente nacional, pois ainda que em sua criação a temática sensual das letras originais tivesse sido alterada, as constâncias da modulação antiacadêmica e da sincopação teriam permanecido. Síncope que, sendo característica típica da música africana e do candomblé, já no poema de *Terra Roxa*, “Iara”, que seria reunido na parte “O ritmo sincopado” do *Clã do Jabuti*, apontava para as

¹⁰³⁹ ANDRADE, Mário de. “Lundu do Escritor Difícil”. In: *R. de Antropofagia*. a.1, n. 7, nov. 1928, p. 3.

¹⁰⁴⁰ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 8.

¹⁰⁴¹ ANDRADE, Mário de. In: *KLAXON*, n. 1, maio 1922, p. 1-2.

¹⁰⁴² ANDRADE, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”. In: *Latin American Music Review*. Austin: University of Texas Press, v. 20, n. 2, 1999, p. 215.

¹⁰⁴³ Idem, *ibidem*.

deglutições antropofágicas do nosso populário. Ao ser incorporado no repertório cultural brasileiro, o lundu ilumina a miscigenação que em *Macunaíma* e nos romances cantados pelos palhaços negros se plasma: “A nacionalização duma forma afro-negra, depois afro-colonial, [...foi] aceita e permanente em todas as raças, mestiçagens e classes do país. [...O] lundu [...] é a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional.”¹⁰⁴⁴.

Melódico e calcado na simplicidade, o “Lundu” se escreve a partir da métrica que o populário brasileiro legitimou. Em suas cinco estrofes, reunidas em 1941 no livro *A Costela do Grão Cão*, a redondilha maior com suas sete sílabas poéticas vibra o acorde brasileiro no qual Mário de Andrade desejava colaborar. Recuperando a característica formal típica das cantigas folclóricas que por essa época os ouvidos do folclorista captam, comprovam as intenções de Mário de Andrade na *Antropofagia*: enxergar por debaixo das metáforas e das ambivalências do poema, a formação étnico cultural do brasileiro. Para isso, recorrendo à estrutura popular, forma que aparentemente deveria ser de conhecimento amplo, expõe a dificuldade e a inaptidão daqueles que desconheciam sua própria terra. As antíteses “difícil/fácil e “luz/escurez” parecem reforçar as barreiras erigidas em torno do poeta modernista. Traves sobre os olhos de um país que não conseguia “sentir” sua poesia, porque mantinha a vista voltada para a arte do “primeiro mundo”, preocupada em saber “o que é da estranha”: “Você sabe o francês *singe* / mas não sabe o que é guariba”.¹⁰⁴⁵ Versos que iluminam o paradoxo diagnosticado nas revistas da década de 1920: o artista e o público que voltando seus olhos para a vida de fora, transformou-se em estrangeiro em seu próprio país, os que conhecendo bem o *foxtrote* desconheciam o batuque vindo da África, no qual as diferenças culturais de “nossa mixórdia étnica” ressoavam.

A cortina, tecida simbolicamente com teia falsa, adornada com “enfeite ruim de caipira”, ao recuperar a crítica à inautenticidade que o polímata apontava em “Tarsiwald”, “uns caipiras em Paris”¹⁰⁴⁶ a se banhar numa cultura alheia, reforça o convite à mata-virgem. Incita à remoção desse caráter postiço e imitado da vida cultural para que na “gupiara” brasileira transformada em “capoeira” de desconhecimento, as refrações de séculos deixem a luz entrar. Na ambivalência que a palavra “capoeira” carrega, surgem

¹⁰⁴⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁴⁵ ANDRADE, Mário de. “Lundu do Escritor Difícil”. In: *R.de Antropofagia*. a.1, n. 7, nov. 1928, p. 3.

¹⁰⁴⁶ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

amalgamados: o desabafo do sujeito poético que evoca a riqueza da floresta brasileira, onde o índio corria solto, bem como o da cultura africana que gingando adicionou elementos ao “angu de caroço”, à “sopa de caruru” que são a cultura brasileira e suas danças. A “macaqueação”¹⁰⁴⁷ dos costumes denunciada em *Klaxon* no cinema, e contra a qual o polímata abriu fogo também em *Terra Roxa*, na avaliação do teatro nacional em que somente as pantomimas de Piolin davam conta de misturar saborosamente os elementos nacionais e estrangeiros, na *Revista de Antropofagia* é reelaborada e censurada de maneira poética. Seu projeto poético-pedagógico ao refratar também propõe luzes de intervenção: “abasta a gente saber”. Conclusão que, ao retomarmos a correspondência com Carlos Drummond de Andrade, notaremos que passava pela urgência de “desprimitivar”¹⁰⁴⁸ o país, como o tatu do “Lundu” (e “bobo de que não o é”) escavar a terra, se cobrir de Brasil com o trabalho das próprias mãos: “descontaminar-se” indo em busca da arte ingênua que o palhaço “malabaristava”, em *Klaxon*, e criava misturando Brasil e *Far-West*, em *Terra Roxa*: “virtude de urubutinga / de enxergar tudo de longe”.¹⁰⁴⁹

O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, **contaminação** dos costumes estrangeiros por causa da **ingênita macaqueação** que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. [...] É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil, [...] você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego. De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas.¹⁰⁵⁰

Nessa toada, a proximidade dos substantivos no verso “Pois é macaco, seu mano” nos leva a pensar em unir as pontas de 1922 e 1928: denuncia a persistência da inautenticidade assistida no cinema de *Klaxon*, censurada em romances nos quais o Brasil não se revelava, provocada pela “ingênita macaqueação” que Mário de Andrade diagnosticou, na carta a Drummond, “num país primitivo e de pequena tradição como o

¹⁰⁴⁷ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 2, jun.1922, p. 16.

¹⁰⁴⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 3. (Carta sem data).

¹⁰⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁰⁵⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *Op. Cit.*, p. 3.

nosso”.¹⁰⁵¹ Mas, se em *Klaxon*, valendo-se da voz coletiva da redação, anunciava no editorial que a “buzina literária” não se queixaria de ser incompreendida, pois o brasileiro é que deveria se esforçar para compreendê-la, em 1928, reforçando o perfil pedagógico que seria iluminado nas críticas seguintes, seu discurso é pragmático: “Fale fala brasileira / Que você enxerga bonito”. Conforme se observa, ainda que se afine o projeto da *Antropofagia*, não deixa também de criticá-lo: “Não precisa vestir tanga / para penetrar meu cassange”, referindo-se a sua expressão poética que, de tão abasileirada, para alguns chegava a parecer desforme, contaminada, mal falada. Matematicamente, sobrepondo uma afirmativa a outra, ao retomar perto do desfecho o primeiro verso, “Eu sou um escritor difícil”, parece negar, por tabela, que o seria. Refuta a acusação dos que sobre ele despejavam a própria ignorância sobre a diversidade brasileira e aponta para o mesmo aspecto que no final do “Lundu do Escravo” indicara: a observação da realidade, a procura dos meios culturais que nos distinguissem de outros povos.

No “Lundu”, João Luiz Lafetá observou a existência de um “brilho irônico permanente” e, até mesmo, “agressivo”.¹⁰⁵² Para o crítico, a sequência sonora do verso “Bagé, piché, chué, ôh ‘xavié’” semanticamente funcionaria como uma espécie de “vaia”¹⁰⁵³ modernista” lançada contra a ignorância. A essa interpretação do arguto leitor de Mário de Andrade, acrescentamos que a invocação dos termos que causam estranheza à medida que o poema se encaminha para o desfecho, quando pensado a partir da dialética “fácil/fóssil” que na sequência se instaura; parece também reforçar a orientação do sujeito poético de que era preciso, como um tatu, se empenhar na arqueologia da fala brasileira, “desprimitivar”, como pontuou na carta a Drummond, a fala esquecida e menosprezada, e que por isso mesmo se tornara difícil de ser compreendida. Mais que agressão, uma tentativa de ardilosamente despertar a curiosidade, indicar a necessidade do estudo. Tecla sobre a qual o polímata batia desde *Klaxon*. Reforçando o aspecto coletivo do projeto modernista que defende nas revistas anteriores, no “Lundu” antropofágico, como avaliou Lafetá, manifesta-se o desejo de que a “identidade seja reconhecida pelo outro”, o convite à “compreensão do seu eu interior”.¹⁰⁵⁴ Dessa forma, na dificuldade que assombra a expressão artística de Mário de Andrade, estrangeiro no Brasil que pretendia tornar

¹⁰⁵¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵² LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mario de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 60.

¹⁰⁵³ LAFETÁ, João Luiz. *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁰⁵⁴ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mario de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 63.

brasileiro para seu próprio povo, reside a tensão que, em 1986, João Luiz Lafetá sublinhou em nota de rodapé: a “consciência de si” e a “consciência da coletividade”. Esforço que da *Revista Klaxon a Antropofagia*, não se resume em pensar o problema da identidade pessoal do escritor difícil, restringindo-se ao campo pessoal, “mas dirige-se também à ‘praça dos convites’, ao espaço aberto do ‘choque social’ e à ‘tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo’”.¹⁰⁵⁵

Discutindo com o jovem poeta Carlos Drummond de Andrade, em 1924, Mário de Andrade já afirmava que assim como a moléstia de Chagas, também teríamos a “Moléstia de Nabuco”, que consistia em brasileiros, como Drummond que em carta admitia sofrer desse mal, “andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista” e em “falar de um jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente”,¹⁰⁵⁶ numa referência irônica à filóloga da língua portuguesa Carolina Michaëlis. “Moléstia de Nabuco” foi como Mário de Andrade criticou nos artistas da época a tendência de se relacionarem com o Brasil somente como lugar de sentimento e não como um lugar de imaginação criativa.¹⁰⁵⁷ Para Nabuco, o vasto território brasileiro e suas paisagens não valeriam um passeio no cais do Sena ou na estrada de Amalfi, em termos de densidade e referência intelectual, e por isso preferia o “espírito humano”, que a seu ver só existia do outro lado do oceano, à paisagem sem história do trópico, embora daqui sentisse saudades. Opondo-se ao pensamento de Nabuco, Mário de Andrade ironicamente afirmava que se Carlos Chagas havia descoberto uma doença fundamental que estaria acabando com o Brasil, ele teria descoberto na juventude brasileira de então, outra. Para sanar o mal, Mário de Andrade receitou: “Estilize a sua fala, sinta a Quinta da Boa Vista pelo que é e foi, e estará curado da moléstia de Nabuco”.¹⁰⁵⁸ Nesses versos impressos na *Revista de Antropofagia*, para que deixasse de ser o polímata que a muita gente enquizilava, Mário de Andrade aconselhava público e artistas brasileiros a volverem olhos e ouvidos para o próprio país, buscando, independente se nas artes plásticas, na

¹⁰⁵⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵⁶ ANDRADE, Mário. *Entrevistas e Depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 18-19.

¹⁰⁵⁷ Nesse diagnóstico, Mário de Andrade ironicamente recupera as memórias que Joaquim Nabuco estampou na obra *Minha Formação*, na qual afirma em um de seus capítulos que “O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia. As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do velho Louvre”. (NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 49).

¹⁰⁵⁸ ANDRADE, Mário. *Entrevistas e Depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 18-19.

música ou no trabalho com a palavra, realizar uma jornada de redenção à maneira do palhaço Piolin: indo do penumbrismo às fontes populares, como indicado em *Klaxon*, deixando de vestir a epiderme burguesa e de se “parisianizar”,¹⁰⁵⁹ como no desafio a Tarsiwald, no tempo de *Terra Roxa*; que de virtuosos, como Guiomar Novaes em busca de brilho fácil, se tornassem virtuosos, como Germaninha Bittencourt. Essa, atenta às vibrações modernistas de São Paulo, abria os ouvidos para o chamado do “timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado”,¹⁰⁶⁰ o “timbre racial”¹⁰⁶¹ brasileiro.

¹⁰⁵⁹ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

¹⁰⁶⁰ ANDRADE, Mário de. “Chico Antônio” (artigo publicado em *A República*, Natal, 27 de janeiro de 1929). In: ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Brasília: Duas Cidades/INL, 1984, p. 378.

¹⁰⁶¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1965, p. 127.

ARREIMATE

Seria mais hábil lhe ceder um desses estudos especializados, que salvasse em sua máscara os meus louros possíveis de escritor. Mas ainda conservo das minhas aventuras literárias, aquela audácia de poder errar.

Mário de Andrade

Logo nas primeiras linhas de *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido sublinhou que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro”.¹⁰⁶² Aconselhados por Candido, a preocupação constante no presente trabalho foi destacar que o projeto modernista deflagrado no tempo de *Klaxon* nunca pertenceu exclusivamente à figura de Mário de Andrade. Ainda que, como confessou Mário da Silva Brito,¹⁰⁶³ a ele tenham sido atribuídas as alcunhas de papa, mestre e “São João Batista do Modernismo”. O interesse, na verdade, foi o de refletir sobre as contribuições que a atividade “múltipla sem ser dispersiva”, no dizer de Antonio Candido sobre Mário de Andrade, acrescentou aos diferenciados projetos estéticos que o Modernismo desenvolveu, ao longo dessa década de “fértil explosão nas artes”, como a caracterizou Maria Augusta Fonseca.¹⁰⁶⁴ Desse modo, se em um primeiro instante, esse projeto se voltou para a atualização da expressão cultural brasileira, como avaliamos em *Klaxon*, em seguida, ele se encarregou de buscar a adequação do modernismo em marcha à realidade brasileira; desaguando, conforme se captou a partir da *Revista de Antropofagia*, num projeto mais abrangente de redescoberta da complexidade cultural e racial do brasileiro e suas contradições.

Engajando-se nas redações dos periódicos paulistas, o pensamento de Mário de Andrade tomou sempre proporções coletivas, fosse orientando caminhos diversos, fosse procurando articular as suas ideias àquelas dos colegas de *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Antropofagia*, ainda que à distância. Ou mesmo embrenhando-se nas trincheiras das

¹⁰⁶² CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 12.

¹⁰⁶³ BRITO, Mário da Silva. “O Grifo da Morte”. In: *4º Noticiário da Livraria Martins Editora*, jan./abr, 1945. (Coleção CAP, Série MEP, IEB-USP).

¹⁰⁶⁴ FONSECA, Maria Augusta. “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”. In: *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 202.

polêmicas rumo ao ideal que ele e seu grupo almejavam: o Modernismo brasileiro. Forçar a nota no sentido contrário, a fim de alçá-lo ao papel de protagonista seria, no mínimo, uma injustiça. Quem melhor confirma essas relações de sociabilidade entre os intelectuais e suas ideias, das quais a revista representa uma das estruturas elementares, como pontuou Jean-François Sirinelli, é o próprio criador de *Macunaíma*. Em 1925, quando Oswald de Andrade trouxe a lume os versos de *Pau Brasil*, em carta a Tarsilwald – junção carinhosa que o autor engendrara, unindo num só vocábulo os nomes de Tarsila e Oswald – o polímata não deixou de declarar que estava se “paubrasileirando” inteiramente.¹⁰⁶⁵ De fato, Mário de Andrade, em 1923, desenvolve reflexões sobre a mata-virgem, imagem por ele forjada para iluminar a identidade brasileira. Mas, isso não o impediu de se “ajuntar”, como revela a confissão ao casal de amigos em viagem pela Europa, ao influxo declarado por Oswald de Andrade. Nessa correspondência, confessou que estava mesmo a fazer propaganda intensiva das ideias pinçadas no “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*”. Em outra ocasião, nas vésperas de publicação de *Macunaíma*, em 1928, é novamente o próprio polímata que irá constatar – não sem destilar sua fina ironia – que sua futura obra novamente se afinaria às propostas disseminadas pelo autor de *Serafim Ponte Grande*, na *Revista de Antropofagia*.¹⁰⁶⁶ Ressonâncias, ideias no ar, atmosfera intelectual de uma época, questões em voga no momento ou “processo de interrelações que constrói a história da literatura”,¹⁰⁶⁷ como escreveu Benedito Nunes: em todas essas proposições capazes de interpretar as afinidades presentes no movimento modernista, essa essência coletiva não se descola da argamassa que sustenta as bases da nova construção. Fundamento que se liga à noção de solidariedade, de “intelectualidade coletiva”, bandeira da qual Mário de Andrade nunca se afastou.

¹⁰⁶⁵ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

¹⁰⁶⁶ Em carta a Alceu de Amoroso Lima, datada de 19 de maio de 1928, Mário de Andrade declara que apesar das divergências que possuía em relação às ideias de Oswald de Andrade, sua obra se incorporava nos manifestos publicados pelo criador de *Serafim Ponte Grande*, mesmo que sem intenção. Apresenta como exemplos a *Pauliceia Desvairada*, livro que escrevera no desejo de “forçar nota no brasileirismo [...] para chamar a atenção sobre ele”. Na sequência, lembra que “meti a cara na mata virgem” e Oswald de Andrade chegou da Europa com o *Pau Brasil*. Àquela altura, com o *Losango Cáqui* escrito desde 1922, mas publicado somente em 1926, Mário de Andrade observa: “virei pau-brasil pra todos os efeitos”. Na mesma carta, informa: “Agora vai ser da mesma coisa. *Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago”. (*71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fagundes. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963, p. 30).

¹⁰⁶⁷ NUNES, Benedito. *Oswald canibal*, p. 15.

Sua recusa ao título de mestre, palavra que muitas vezes insistiam em lhe juntar ao nome, bem como seu receio de ficar para a história como um discípulo de outros escritores, servem para acentuar a postura coletiva de Mário, sempre interessado pelas diversas manifestações da cultura brasileira, assumindo conscientemente essa atitude, desde a redação do manifesto que abriu as portas da primeira revista modernista brasileira. Desde então a “coletividade intelectual” é o princípio que Mário de Andrade insiste em ressaltar, frente ao projeto modernista que estava por vir. Tentando se afastar da postura hierárquica que a figura do mestre traduzia, Mário de Andrade se aproximou da juventude artística, mas não deixou de cumprir o papel de professor, de orientador sério e firme, como pontuava em “Luzes & Refrações”, seção regular nos nove números da *Revista Klaxon*.

As contribuições do grupo reunido em torno de *Klaxon* para o desempenhar das engrenagens da literatura modernista brasileira, numa esfera dialética de percepção desse panorama do primeiro tempo modernista, não pode ser negada. De acordo com Antonio Candido e nesse estudo pudemos acompanhar, essas revistas e suas articulações serviram como espaço próspero e plataforma para o desenvolvimento da consciência social dos moços para com os fatos de nossa vida literária e política. Apesar disso, Mário de Andrade, duas décadas depois, em 1944, envolto nos trabalhos de preparação das *Obras Completas* a serem editadas pela Martins Fontes, confessou em entrevista a Jussieu da Cunha Batista que essa oportunidade serviria para “alimpar” suas obras “duma porção de defeitos inúteis (...) e também renegar umas tantas coisas que positivamente consigo hoje perceber também que nada valem”. Questionado sobre essa decisão que possivelmente destinaria parcela de sua produção ao esquecimento, o criador de *Pauliceia desvairada* declarou que renegava, sobretudo: “os artigos e estudos que publiquei em revistas e jornais”, porque considerava “tudo muito apressado e cheio de descaídas”, acrescentando: “Quase que renego tudo o que é anterior a 1930, e está esparramado nos jornais e nas revistas”.¹⁰⁶⁸

Essa declaração de Mário de Andrade – flagrada na entrevista com cabeçalho sugestivo “Minha obra pode servir de lição [e não de exemplo]” – parece pôr em xeque o “valor” desses artigos e estudos publicados nos periódicos que aqui investigamos. No entanto, proferida em 1944 e aparentemente incisiva, pede por uma contextualização porque além de enredar narrativas que excedem o terreno movediço da entrevista, parece diminuir a significativa atuação desses primeiros andares marioandradianos para a

¹⁰⁶⁸ ANDRADE. Mário de. “1944 – Minha obra pode servir de lição”. In: *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983, p. 111.

consolidação da estética modernista em nossa literatura. É preciso observar que o “tom” de grande parte dos depoimentos de Mário de Andrade publicados do final da década de 1930 até meados de 1944 – ano que antecede ao de sua morte – esconde em suas entrelinhas as frequentes inquietações do intelectual que, se detendo numa reflexão intensiva sobre a fixação de sua própria obra numa edição completa, volta seu olhar meticuloso não apenas sobre sua própria vida literária, mas, sobretudo, para sua conduta social que, como se sabe, estiveram sempre entrelaçadas a seu *métier*.

Nesse sentido, a intenção declarada de Mário de Andrade de “alimpar” de sua obra os artigos escritos e publicados nas revistas da década de 1920, parcela de sua produção que em 1944 assevera não ser mais útil, “de nada valer”, porque estava marcada pela pressa modernista e repleta das flutuações do seu pensamento em formação, parece ser uma consequência das preocupações de Mário de Andrade com o sentimento social do artista e da literatura que, como avaliou Antonio Candido, se intensificaram em seus últimos trabalhos e momentos de vida. Preocupações ligadas à imagem do “artista não-conformista”, enquanto homem “que propõe uma vida melhor”; que “por intermédio da obra-de-arte e da beleza, participa da realidade da vida e busca dar definição de tudo”.¹⁰⁶⁹ Essa visão aguda de Mário de Andrade a respeito de seus textos publicados nas revistas e jornais da década de 1920, portanto, não deve ser analisada isoladamente e a decisão severa do criador de *A escrava que não é Isaura* não está livre de contestações. Como alertou Jean-François Sirinelli, essa comparação entre épocas diferentes é sempre delicada, devido às mutações sociológicas, e seria ilógico propor uma definição demasiado rígida que, precisamente, “apagaria de maneira artificial essas mutações”.¹⁰⁷⁰

Além disso, segundo destacou Telê Ancona Lopez, os textos de crítica que Mário de Andrade publicou em *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*, assim como em outros periódicos do modernismo, além de reiterar a figura do intelectual responsável, sempre preocupado com os destinos de seu país, permitem que se acompanhe de perto o desenvolvimento de seus planos e projetos ligados à sua produção de ficcionista e poeta ou de ensaísta. Nessa chave de leitura, textos como os que foram discutidos em *Klaxon* iluminam o “vagaroso ruminar” característico do processo intelectual de Mário de Andrade, no dizer de Antonio Candido, revelando seu modo de ação “múltiplo sem ser

¹⁰⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁰⁷⁰ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: *Por uma história política*. [Direção de] René Rémond; tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2003, p. 243.

dispersivo”.¹⁰⁷¹ Contrariando, mais uma vez, o julgamento do polímata de que sua produção em periódicos sobre a qual investimos estaria recheada de “descaídas”, é importante lembrar que, na maioria das vezes, publicado o estudo ou o artigo, Mário de Andrade recortava-o do jornal ou da revista, levava-o para um álbum, e, ali, escrevia na margem as correções que julgava necessárias. Nesse movimento, Mário de Andrade não apenas extirpava dos textos os problemas tipográficos, como também reparava as incompreensões da composição e restaurava sua ortografia renovada, inclusive, quando ela era alvo de “correções” por parte de revisores.¹⁰⁷²

No ensaio “Os Intelectuais”, Jean François-Sirinelli ilumina nova questão que parece essencial a uma pesquisa desta natureza, que intencionou não apenas refletir sobre a construção do projeto modernista de Mário de Andrade nas revistas de São Paulo mas também avaliar a participação desses periódicos na formação do pensamento do autor e sua posição na própria engrenagem modernista.¹⁰⁷³ Nesses periódicos selecionados, a presença do criador do “Noturno de Belo Horizonte” e a evolução de suas ideias não se isolaram do contato e do debate com os intelectuais que o rodearam. Nessas páginas apressadas, Mário de Andrade se dividiu entre o desejo de orientar o público sobre a estética que se construía naquele momento, esclarecendo as diretrizes até ali estabelecidas, assumindo, portanto, a posição de professor da qual confessou nunca ter se afastado; ao mesmo tempo se coloca numa posição de ouvinte aberto às contribuições daqueles que se dispuseram a dialogar, revelando que seu projeto modernista em construção não está isento de problematizações. Nessa perspectiva, Jean-François Sirinelli destacou justamente as revistas como uma das estruturas mais elementares de sociabilidade. Em sua reflexão, o crítico avaliou que as revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem; mas também de exclusão, pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas.

Ao mesmo tempo em que revistas como *Klaxon* e suas sucessoras paulistas *Terra Roxa* e *Outras Terras* e *Revista de Antropofagia* revelam-se como “observatório de

¹⁰⁷¹ CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Dept. de Cultura de São Paulo, 1946.

¹⁰⁷² LOPEZ, Telê Ancona. “Reunindo entrevistas e depoimentos”. In: ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Org., introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz. 1983, p. 1.

¹⁰⁷³ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: *Por uma história política*. [Direção de] René Rémond; tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003, p. 249.

primeiro plano da sociabilidade” do microcosmo intelectual paulistano, elas se configuram como lugar privilegiado para a análise do movimento das ideias. Para Jean-François Sirinelli, uma revista é antes de tudo “um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva”, ao mesmo tempo “viveiro e espaço de sociabilidade”, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nessa dupla dimensão. Essas revistas da primeira hora modernista, junto de seus célebres manifestos, permitiram aos participantes “contarem-se num protesto”, nos termos de Charles Maurras, e se revestiram também de novo aspecto: serviram como “sismógrafo” a partir do qual foi possível “revelar e medir as ondas, os abalos e estremecimentos que percorreram a consciência nacional”.

Apesar disso, na famosa conferência de 1942, de acordo com Ivan Marques, Mário de Andrade omitiu qualquer referência aos periódicos modernistas, caracterizando a década de 1920 como “um tempo de festa”, “essencialmente destruidor”. Enxergando-o apenas sob o ponto de vista da alegria, aura que conforme destacamos em *Klaxon*, era o desejo dos modernistas, Mário de Andrade avaliou que o movimento teria sido, com sua impetuosidade, “até destruidor de nós mesmos”, porque havia exigido o sacrifício da própria produção artística de sua própria geração. Proferidas pouco antes da mencionada entrevista a Jussieu da Cunha Batista, essa declaração comprova a permanência de uma opinião contraditória no pensamento de Mário de Andrade, pois como contestaria Manuel Bandeira, anos depois, na “Apresentação da poesia brasileira”, se o modernismo desenvolvido nas revistas havia se caracterizado como uma “atitude destruidora”, não haveria lhe faltado “o sentido grave da vida e do momento social que viviam”.

Conforme se observou na análise dos textos críticos do polímata e na significativa produção literária e artística em *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e na *Revista de Antropofagia*, por trás desse movimento “essencialmente destruidor”, iluminou-se desde os primórdios seu constante desejo de construção. Na trajetória delimitada, o debate crítico que se inaugurou na “buzina literária” prosseguiu nas demais revistas da década de 1920, revelando o esforço contínuo de depuração das ideias modernistas e de compreensão do que significava para muito além da esfera literária, a modernidade brasileira. Nesse sentido, mais do que um “tempo de festa”, centrando-se na reflexão e na teorização, o “artefazer” do polímata nessas revistas atesta que o modernismo, ainda que em *Klaxon* procurasse assumir a alma de brinquedo, foi um movimento organizado, um período de pesquisa e intenso debate de ideias. Antonio Candido, em breve ensaio publicado nas páginas do *Diário de São Paulo*, em 6 de junho de 1946, contribuiu com novo argumento

que torna a opinião manifesta por Mário de Andrade – há apenas dois anos – questionável. Como advertiu Candido, apesar de não representarem, forçosamente, sinais de boa qualidade literária, não resta dúvidas de que nada melhor do que as revistas e os jornais literários para atestarem a “vitalidade média da literatura”.¹⁰⁷⁴ Na análise de Antonio Candido, seria possível que houvesse muitas revistas e jornais literários em circulação sem que nelas se fizesse presente um único escritor eminente, uma vez que este dispensava o amparo concedido por essa espécie de suporte. Entretanto, sublinha Antonio Candido que, sem o periódico literário, não se pode atestar que determinado momento de nossa história apresentou vitalidade literária, pois ainda que o Brasil fosse – nos termos do crítico – o “purgatório das publicações periódicas”,¹⁰⁷⁵ esporadicamente chegou a contar com algumas de qualidade admirável.

À maneira de João Luiz Lafetá que, ao estudar a poesia de Mário de Andrade, no encerramento de sua análise buscou recapitular as etapas, não para tirar conclusões, mas para fornecer a súpula do caminho percorrido, salientamos que “essas, quando necessárias, foram enunciadas ao longo do próprio trabalho”.¹⁰⁷⁶ Nesse breve espaço, vale lembrar que, no primeiro capítulo, a procura pelo presente artístico, pela atualidade da expressão brasileira, na qual Mário de Andrade se empenhava em 1922 relacionando-a, naquele momento, às noções de progresso e de modernização, se abre a uma nova perspectiva nas páginas da *Revista de Antropofagia*, na terceira parte deste estudo: o presente flagrado pelo olhar do artista desloca-se da metrópole para o cotidiano do interior brasileiro, dos coqueiros repentistas, dos terreiros amazônicos, iluminando uma realidade que se aproximava mais do passado do que do futuro antes vislumbrado, em virtude de seus diferentes atrasos. Nesse sentido, a almejada correlação nacional-internacional que em *Klaxon* demarcava a preocupação do grupo de seguir “lado a lado” com a literatura francesa, rompendo com as cadeias da subordinação, também se transforma: partindo da busca quase obsessiva pelo ritmo da modernidade, a adequação à cadência universal, Mário de Andrade chega à busca da vivência do povo brasileiro, constatando nas páginas do diário contemporâneo à *Revista de Antropofagia* a miséria e o atraso de regiões alheias ao desenvolvimento. Lugares onde o cinema reconhecido em *Klaxon* como a criação mais

¹⁰⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de S. Paulo*, 6 de junho de 1946; republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP). Edição comemorativa. São Paulo, n. 5, 2000, p. 230.

¹⁰⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁷⁶ LAFETÁ, João Luiz. “Recapitulando”. In: *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mario de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 217.

representativa da época, da qual a literatura deveria observar-lhe as lições, é possível que não se apresente como realidade ainda hoje. Apesar das inquietações que já revelava, em *Klaxon*, a crítica polímata de Mário de Andrade era regida, sobretudo, pela procura da forma atualizada, empenhada na superação das inferioridades estéticas, do atraso intelectual, mas mantinha-se distante da realidade cultural de um país desigual. Todavia, refletindo os anseios de uma ala esclarecida e que já revelava inquietação diante dos problemas sociais, a “buzina literária” é o ponto de onde a consciência dos modernistas partirá. Quatro anos depois, em *Terra Roxa*, já se perceberá o olhar mais abrangente sobre a dialética “vida e arte” que destacavam na primeira revista.

Dialética que servia, naquele tempo, principalmente para denunciar o “passadismo” e o “penumbrismo” de uma expressão artística anacrônica, que se afastava da alegria que os “klaxistas” exigiam para a literatura do primeiro pós-guerra, mas que logo passaria a representar uma concepção mais larga sobre a cultura brasileira, suas contradições, seus recuos, preconceitos, percebendo a arte enquanto elemento que brotava dos substratos mais áridos. Nesse primeiro instante, ao analisar obras literárias e investir sobre as apresentações musicais da época, Mário de Andrade indaga: “Quando iniciará no Brasil a literatura da alegria?” Na *Antropofagia*, surge *Macunaíma*. O elogio da “alegria” que em *Klaxon* respondia à tarefa de afastar da literatura a tradição “passadista” das lágrimas, assume nas colaborações que Mário de Andrade remete para as dentições da revista criada por Oswald de Andrade, a perspectiva do “marupiara” que, mesmo diante dos problemas políticos que se anunciavam no horizonte, procurava filtrar na realidade contraditória da cultura brasileira motivos para sua arte. Se em *Klaxon* confessava-se internacionalista, buscando romper os limites geográficos do Brasil, na época da *Antropofagia* o anseio de Mário de Andrade volta-se para a urgência de se estudar a própria fala brasileira e a psicologia do povo que nela se imbricava, compreendendo suas dinâmicas internas. O alargamento dos limites da inteligência nacional que visava acompanhar a evolução de fora converge, na revista de 1928, para a busca do caráter nacional, “no fundo da mata virgem”, onde se realiza a construção/compreensão do corpo miscigenado alusivo das nossas diferenças.

Os “frutos verdes” produzidos pela Semana de Arte Moderna, que incitaram a criação do primeiro periódico modernista, as “ideias inadmissíveis” que levaram Mário de Andrade a afirmar a urgência da reflexão, do esclarecimento e da construção, no artigo de abertura da “buzina literária”, em 1928, parecem amadurecer: os textos da *Antropofagia* revelam tanto a procura de Mário de Andrade pela renovação dos procedimentos estéticos,

incitada pelo contato com as manifestações populares, quanto sua redescoberta do Brasil que levariam João Luiz Lafetá a elogiar em Mário de Andrade o “esforço mais bem sucedido” de ajuste dos projetos estético e ideológico do modernismo. A constância e transformação latente nos textos das revistas comprovarão que a década de 1920 será para Mário de Andrade marcada pela procura e encontro com a psicologia desse povo. Como resumiria Antonio Candido, nesse caminho de ambivalências, Mário de Andrade vai aos poucos retirando da literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos.

Embora em *Klaxon*, uma das principais preocupações de Mário de Andrade fosse a mudança dos rumos do ensino musical em São Paulo, a revista que havia nascido com a intenção de orientar a construção da estética modernista, prontamente estendeu seus tentáculos pedagógicos para outras áreas. Vale recordar que desde os textos da “buzina”, o polímata prezava pela “observação” da realidade como requisito para alcançar a liberdade e a superação dos “preconceitos artísticos”.¹⁰⁷⁷ Estudo e análise da realidade social que, em 1928, ao serem reafirmadas também pelo poeta do “Lundu do Escritor Difícil”, reafirmam as exigências de Mário de Andrade ao artista e o público brasileiro: a relação direta do artista com a realidade de seu país fosse na música, na literatura, nas artes plásticas, no teatro, no circo ou no cinema. Aspecto que deveria, ainda, se conjugar à sinceridade da arte, à humanidade da literatura: conceitos abstratos que incluíam em sua significação tanto respeito pelas inclinações do artista, sua sensibilidade, como também à adequação à modernidade e seus desdobramentos reais.

Em 1928, “observando”, Mário de Andrade buscará nas festas de catimbó, nas lendas, nos cocos e nas manifestações musicais do povo os termos e as estruturas para sua criação. Nesse sentido, o “gozo profundo ante a manhã sol, a vida carnaval”, na revista de 1922, bem como os versos do autor em *Terra Roxa e Outras Terras* atestam a observação da vida, a perspectiva da alegria e o otimismo que se afinam aos versos cantados pelo marupiara de 1928. Além disso, a imaginação criadora, o desprezo pelas formas consagradas, a literatura ágil, renovadora e munida da capacidade natural da síntese que Mário de Andrade defendia em *Klaxon* encontra a sùmula na criação popular que, em contato direto com o povo, vai se modificando. Os romances cantados pelos palhaços e coligidos pelo “folclorista pesquisador”¹⁰⁷⁸ despontavam como exemplos dessa literatura que se transformava diariamente, que evoluía com o tempo e que até hoje é viva. No modo

¹⁰⁷⁷ As aspas demarcaram expressões transpostas do editorial da revista de 1922.

¹⁰⁷⁸ FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 36: 141-158, 1994, p. 151.

de agir de palhaços como Piolin e Veludo, encontrava a realização do que explicava em *Klaxon*: a necessidade de inovação, a permanência da atitude de inquietação no trabalho do artista, que deveria sempre buscar a evolução, a fim de burlar os perigos da repetição e da alienação. Investindo contra o falso refinamento das elites, na trajetória das revistas o polímata parte em busca da variação da fala e da cultura popular. Nessa aventura, seu olhar não deixou de captar as esferas sociais que se inscreviam nas modalidades artísticas: ainda que elege-se para seu projeto o prisma da cultura popular, porque a partir dela conseguia perceber a dimensão psicológica e sociológica da realidade brasileira, avaliava também o “gosto tradicional da elite burguesa”, o “eruditismo” da “literatura oficial” de maneira dialética, observando-lhe suas tensões e contribuições.

Dessa maneira, nas revistas, revela-se a consciência que Mário de Andrade tinha de seu papel e a necessidade que sentia de que a arte e o intelectual existissem para servir à “humanidade”, elemento que para ele era “vital” em qualquer arte. Em *Klaxon*, sua principal denúncia era justamente a dessa ausência. Nela, ocupava-se da análise das películas que o incipiente cinema nacional produzia, flagrando a “imitação de hábitos esportivos que não são nossos”. Advertia, já em 1922, que deveríamos aproveitar as lições norte-americanas no que ele tinha “de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes”. Revelando um pensamento que ainda hoje é atual, Mário de Andrade censurava a falta de sinceridade, provocada pelos convencionalismos, pelo distanciamento do artista das fontes da arte que residem na dinâmica da vida. Investia contra a influência externa que levava à criação de obras em português que não traduziam a psicologia brasileira. Anos depois, em *Terra Roxa*, suas preocupações continuam a girar em torno da dependência que artistas e público revelavam das grandes civilizações. Denunciava a imitação estrangeira que dificultava a concretização dos esforços que regiam a criação da seção “Luzes & Refrações”: relegando a cultura popular ao esquecimento, artistas e público perpetuavam as lições de um lirismo brotado em condições humanas alheias às brasileiras, numa dependência que acabava por minar a “adaptação do meio a si mesmo”, processo pelo qual a cultura se consolidaria. Conforme discutia em *Terra Roxa*, cultura nasceria das necessidades vitais do organismo nacional, formando-se também a partir das possibilidades artísticas do país.

Conforme observamos na *Antropofagia*, Mário de Andrade não levantou bandeiras isolacionistas, mas defendeu e analisou positivamente esse contato desde que a autonomia da cultura nacional fosse preservada. Por isso, investiu sobre as importações/apropriações

que contrariassem as necessidades da entidade racial brasileira, numa postura de avaliação crítica que se articulava aos pressupostos de Oswald de Andrade. Ao investir sobre o romance cantado pelo “palhaço preto” Veludo, por exemplo, não deixou de criticar a apropriação que o “povo preguiça” brasileiro realizava, iluminando caminhos para sua resolução. Como vimos, Mário de Andrade defendia a arte motivada pelas necessidades artísticas do momento. Este será um dos motivos pelos quais se afeiçoou à pantomima de Piolin, no qual vislumbrava a inteligência em arte, o rompimento com a superstição subalterna pelo estrangeiro, pelo exótico e pelo passado. Na arte do palhaço, apontava a cultura popular enquanto manifestação de natureza espontânea, livre das intenções perniciosas de originalidade, a arte do povo, distanciada da arte acadêmica e do gosto considerado erudito que se aproximava das raízes e dos caracteres de nossa cultura. À maneira do circo de Piolin, Mário de Andrade vai buscar no vasto repertório da cultura popular as temáticas de sua criação. Em 1926, a utilização segura do elemento importado concebida pelo palhaço, a “mistura saborosa do elemento nacional e do estrangeiro”,¹⁰⁷⁹ processo de criação musical que desponta também no “Romance do Veludo” logo se iluminariam na tessitura da rapsódia iniciada naquele ano.

Essas articulações revelam que assim como na “buzina”, onde Mário de Andrade costurava os temas, os textos na *Revista de Antropofagia* também dialogavam indiferentemente do gênero literário a que se filiavam. Fosse na poesia, na prosa ou na documentação etnográfica, a cultura popular, o registro do folclore revelavam-se como ponto de afinidade. Vale recordar, todavia, que já em *Terra Roxa*, ao criar o poema “Iara”, Mário de Andrade já se voltava para a existência do processo de mistura, fusão e assimilação que permeia os elementos da cultura popular brasileira. Lembremos que nos versos do jornal de 1926, poeticamente já explorava a dinâmica de contaminação dos mitos indígenas pelo imaginário português, num processo parecido com que flagraria, adiante, na incorporação de referências diferentes na construção do populário, no “Romance do Veludo” e no “Lundu do Escravo”. Nesse sentido, a trajetória de Mário de Andrade, gravada nas páginas desses periódicos, revela o aprofundamento de lições sugeridas em 1922: a “trabalheira técnica incessante” indicada em *Terra Roxa* é a responsável pela criação de estilo próprio, torna possível a liberdade que só podem ser alcançadas com as

¹⁰⁷⁹ ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far West – Piolin”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 2.

disciplinas “pacientes e severíssimas”.¹⁰⁸⁰ A persistência e dedicação que Mário de Andrade indicou a Navarro da Costa como caminho para solucionar os defeitos da arte alienada ressurgem no próprio trabalho do polímata, quando se flagra o mergulho nas pesquisas etnográficas que empreende de criação do poema “Iara”, em *Terra Roxa*, até a construção de *Macunaíma*. Coletivas, as provocações que o crítico lança operam sempre numa mão dupla, uma vez que se voltam para si mesmo, como confessou em carta a Oneyda de Alvarenga, na qual declara pensar nos artistas como um todo quando elegia a um como alvo. Nessa carta, tocava novamente no refrão ensaiado nas revistas: a necessidade de o artista brasileiro superar a si mesmo sempre em função do seu país.¹⁰⁸¹ O terreno movediço e semeado de inquietações que faltava à música de Guiomar Novaes, bem como à literatura de Afrânio Peixoto, em *Klaxon*, e que era indicado a Gastão Worms em *Terra Roxa*, parece ser justamente o que Mário de Andrade percorrerá ao longo das revistas da década de 1920, conforme atestam as incursões por tantas searas diferentes. Fugindo à “epiderme burguesa”,¹⁰⁸² censurada em Tarsiwald, e recusando “os retratos bem feitinhos e parecidos”,¹⁰⁸³ que poderiam facilmente agradar ao público, mas que não captariam a psicologia de *Macunaíma* nem dos santos de catimbó, a figura de Mário de Andrade se revestiu das lições do que ele chamava “escola da Inteligência”,¹⁰⁸⁴ iluminando em sua natureza inquieta aquilo que ele mesmo chamaria de “artista-guaçu”.¹⁰⁸⁵

É apropriado relembrar que os textos de crítica e de criação de Mário de Andrade publicados nos periódicos das próximas décadas oferecerão a complementação necessária e a visão mais ampla do desenvolvimento desse projeto coletivo aqui pinçado no espaço de sociabilidade das paulistas *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*. A contribuição que poderá nascer da análise de sua continuidade, cuja importância para se compreender o desenvolvimento do modernismo foi ressaltada por Antonio Candido, reside também na possibilidade de abertura de novas leituras. A que se intentou neste

¹⁰⁸⁰ ANDRADE, Mário de. “Moderno Antimoderno”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 3. 27 de fevereiro de 1926, p. 3.

¹⁰⁸¹ Carta a Oneyda Alvarenga, 14 set. 1940. In: ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 282.

¹⁰⁸² Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral. [São Paulo], 15 de novembro de [1923] - Viva a República! In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, p. 78-79.

¹⁰⁸³ ANDRADE, Mário de. “Gastão Worms”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I – n. 1. 20 de janeiro de 1926, p. 1.

¹⁰⁸⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁸⁵ Idem, *ibidem*.

espaço jamais se guiou pela pretensão de chegar a sínteses redutoras. A reflexão presente neste estudo procurou respeitar a dialética do próprio movimento modernista que se inscreveu em *Klaxon* e, sobretudo, no pensamento do idealizador daquela “buzina” literária. Nas revistas, buscou-se ressaltar que a obra de Mário de Andrade desde o começo ali seria marcada pela rejeição de toda uma forma de comportamento social acomodado da intelectualidade brasileira. Mas a contribuição do polímata, cujo valor já foi reconhecido pela crítica, legitima-se, também, nas respostas que não encontra e nos instantes de tensão em que desata os pontos já arrematados. Afinal, vem das fiandeiras o ensinamento de que ao se tentar refazer um bordado, a costura que ali existiu deixa marcas indeléveis no tecido.¹⁰⁸⁶ Esta pesquisa que agora se encerra, aceitou as marcas da literatura e intentou, na medida do possível, oferecer mais um novelo. Não nos propusemos em nossa investigação a “pegar o boi à unha”, aludindo ao elemento popular que Mário de Andrade valorizava. Nesse particular, reaviva-se a angústia de Mário de Andrade com os jovens escritores que tentavam encontrar uma definição final para a estética modernista, recorrendo a inoportunas e limitadas soluções. Tomamos dele essa importante lição e convencionamos chamar, à maneira de João Luiz Lafetá, a este encerramento de “arremate” e não de conclusão, pois apesar das muitas refrações que aqui se encerram, novas luzes se anunciam no horizonte.

¹⁰⁸⁶ Registro aqui, uma vez mais, meu agradecimento a minha mãe, Maria Blandina Alves Pinto Guimarães, pela lição compartilhada diariamente sobre o trabalho paciente com o bordado e com a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário / posfácio André Botelho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento de texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983
- ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920 e 1921. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Mário de. “Esboços para a Gramatiquinha da fala brasileira”. In: PINTO, Edith Pimentel (Org.). *A Gramatiquinha de Mário de Andrade - Texto e Contexto*. São Paulo: Duas Cidades, [1928] 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento do texto por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. (Orgs. Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteado). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015. 464 p.

ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda de Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Os Filhos da Candinha*. Edição Anotada. Estabelecimento do texto e notas por João Francisco Gonçalves, revisão do texto estabelecido por Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Estabelecimento do texto por Maria Silvia Ianni Barsalini e Aline Nogueira Marques. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1951.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1938.

ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário de. *71 Cartas de Mário de Andrade coligidas e anotadas por Lygia Fernandes*. Rio de Janeiro: Livraria São José, [s. d.].

Obras sobre Mário de Andrade

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio/SCET-CEC, 1974.

AMARAL, Aracy. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros,

Universidade de São Paulo, 2001, p. 79. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 2).

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Edição da UFRS, 1998.

ALMEIDA, Fernando Mendes de. “Notas para um estudo crítico sobre a poesia de Mário de Andrade: documentado em face dos seus primeiros livros”. In: *Mário de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, 1962. p. 09-23.

AREAS, Vilma. “Mário: Alguns Comentários à Contra-luz”. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 89-95.

BARBOSA, João Alexandre. “As Tensões de Mário de Andrade”. In: *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. p. 223-238.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma – Filosofia, gênero e época*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IEL/UNICAMP, 1987.

BRANDÃO, Roberto de. “Consciência e Criação na Poesia de Mário de Andrade”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP – São Paulo, nº. 36. p. 121-132. 1994.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Imagens de São Paulo na Poesia de Mário de Andrade”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 54, p. 15-24, 1994.

BRITO, Mário da Silva. “Mário de Andrade”. In: *Diário Intemporal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BRITO, Mário da Silva. “O Grifo da Morte”, *4º Noticiário da Livraria Martins Editora*, jan.-abr. 1945. (Coleção CAP, Série MEP, IEB-USP).

CANDIDO, Antonio. “Lembrança de Mário de Andrade”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Mário de Andrade e a Música Brasileira”. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 225-238.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CUNHA, Paulo José da Silva. *No Écran Das Folhas Brancas: O Cinema Nas Leituras, Produção Jornalística e Criação Literária de Mário de Andrade*. 195 p. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DASSIN, Joan Rosalie. *Política e Poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec - Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1977.

ESCOREL, Eduardo. “A Décima Musa – Mário de Andrade e o Cinema”. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 271-292.

FACIOLI, Valentim. “Mário de Andrade e a Cidade de São Paulo: Aspectos”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 50, p. 62-79, 1992.

FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 36: 141-158, 1994.

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

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. “A presença das notas de trabalho, das matrizes e da marginália na criação do romance *Café*, de Mário de Andrade”. In: José Cirillo e Ângela Grando. (Org.). *Processo de Criação e Interações: crítica genéticas em debate nas artes, ensino e literatura*. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008, v. 1, p. 337-341.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. “As primeiras fichas do modernista Mário de Andrade”. In: *Remate de Males*, Campinas-SP, v.33, p. 245-254, Jan./Dez. 2013.

FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamíabas”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.).

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013.

FONSECA, Maria Augusta. “Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade”. In: Lígia Chiappini; Maria Stella Bresciani. (Orgs.). *Literatura e Cultura no Brasil - identidades e fronteira*. 1. ed. São Paulo-Berlim: Cortez Editora e Iberoamerikanisches Institut, 2002. v. 1, p. 125-135.

GALVÃO, Cláudio. “Mário de Andrade e a Música Brasileira: As Modinhas Imperiais”. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 239-245.

KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924-1936. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *Mário de Andrade: Literatura Comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LINS, Álvaro. “Na primeira linha da vanguarda”. In: *Poesia moderna do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967. p. 48-56.

LOPEZ, Telê Ancona. “II- O Texto”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.).

LOPEZ, Telê Ancona. “A bagagem poética do Turista Aprendiz”. In: *Mariodendradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

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

LOPEZ, Telê Ancona. *Marioandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: cronista na imprensa*. Tese de livre-docência em Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1991.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ideologia e Cultura Popular*. (Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1970.

LOPEZ, Telê Ancona. “Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália”. In: *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 53-76, 2013.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, Telê Ancona. “Nos caminhos do texto”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopez. 2. ed., 1. reimp. Madrid/São Paulo, ALLCA XX/Scipione, 1997, (Coleção Arquivos, v. 6.).

LOPEZ, Telê Ancona. “O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v. 13, nº. 2, jul. dez. 2005, p. 135-164.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.

KNOLL, Vítor. *Paciente Arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

KOSSOVITCH, Elisa. *Mário de Andrade, Plural*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MARQUES, Ivan. "Modernismo de pés descalços - Mário de Andrade e a cultura caipira". In: *Revista IEB*. n. 55, 2012 mar./set, p. 27-42.

MORAES, Marcos Antonio de. "Abrasilizar o Brasil" (Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade). In: *Caravelle* (Toulouse), Toulouse, v. 80, p. 33-47, 2003.

MORAES, Marcos Antonio de (organização, notas e posfácio). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001, p. 218. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 1).

MORAES, Marcos Antonio de. "Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade". In: *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 15, p. 55-67, 2003.

MORAES, Marcos Antonio de. "Extraordinária floração": Mário de Andrade lê o romance de 30. In: *Teresa* (USP), v. 16, p. 35-54, 2015.

MORAES, Marcos Antonio de. "Mário de Andrade entre a erudição e o conhecimento". In: João Cezar de Castro Rocha; Valdeir Lopes de Araújo. (Org.). *Nenhum Brasil Existe*. Rio de Janeiro: Topbooks/UERJ/UniverCidade, 2003, v., p. 627-644.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.

MORAES, R. Gaiotto de. *Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*. Universidade Estadual de Campinas. (Tese de Doutorado). 2014. 177 p.

MOTTA, Dantas. *Mário de Andrade: Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

MOTTA FILHO, Cândido. "Piolim e o circo de Cavalinho". In: *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1977.

NUNES, Benedito. "Mário de Andrade: as enfiaduras do modernismo". In: *Revista Iberoamericana*, n. 125, p.63-75, Ene-Mar, 1984.

PAULINO, Ana Maria. Mário de Andrade: Olhar Privilegiado e Fotógrafo Moderno. In:

AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 213-224.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Mário de Andrade: Ficção*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

RIBEIRO, Neto Amador. A poesia de Mário: pé dentro, pé fora. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 35-44.

ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotinismo”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTIAGO, Silviano (org). *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de Meus Amores*. São Paulo: Terra e Paz, 2003. 250 p.

SCHWARZ, Roberto. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SILVEIRA, Sirlei. *O Brasil de Mário de Andrade*. Campo Grande: EdUFMS, 1999.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2008. 204 f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Piolin: o corpo e a alma do circo*. São Paulo: ECA/USP, 2015. 194p.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura em palavras*. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Cartas a Mário – 1ª parte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 96 p.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

VASCONCELOS, Otília Maia de. “Mário de Andrade e a Língua Viva”. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.). *Múltiplo Mário – ensaios*. Natal: Ed. UFPB; Ed. UFRN, 1997. p. 207-212.

VITA, Luís Washington. “A Estética Modernista”. In: VITA, Luís Washington. *Tendências do Pensamento Estético Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 01-27.

ZILBERMAM, Regina. “Mário de Andrade, ou como um modernista editava”. In: *Itinerários*, São Paulo, n. 7, p. 113-124, 1994.

Referências de *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*

KLAXON: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 1-9, maio 1922/jan, 1923. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, São Paulo. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico.

TERRA ROXA e outras terras. Introdução de Cecília de Lara. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, nº 1-7, 1926.

TERRA ROXA e outras terras. In: *Revistas do Modernismo* (1922-1929). Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, nº 1-7, 1926.

Referências Gerais

ALPHONSUS, João. “À deriva”. In: CAVALHEIRO, Edgar. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 135-157.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da *Poesia Pau Brasil*”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de; GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*. Edição completa e fac-similar, Imprensa Oficial do Estado S. A. Imesp/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1984.

ANTELO, Raúl. “As revistas literárias brasileiras”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC* 2 (2), 3-11, 1997.

ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.

ASSIS, Machado de. “O ideal do crítico”. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. p. 1101-1104.

AVERMAETE, Roger. “Le Tendances Actuelles de La Peinture”. In: *KLAXON*: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 1, maio 1922. Edição Fac-similar, São Paulo: Livraria Martins, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do*

Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993. p. 13-70.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. 4. ed. Trad. de Ivan Junqueira. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 45. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, Mário da Silva. “A Revolução Modernista”. In: *A Literatura no Brasil*. Modernismo. (Direção de Afrânio Coutinho). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de Klaxon”. In: *Klaxon*. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 01-24.

BÜRGER, Peter. “Vanguarda e Engajamento”. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 165-184.

CADEMARTORI, Ligia. “Aventuras poéticas – imagens, sons e sentidos”. In: *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 97-126.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Resistência e Crítica: Revistas Culturais Brasileiras nos tempos da Ditadura*. Boletim de Pesquisa NELIC, v. 10, p. 05-33, 2010.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Sobre revistas, periódicos e qualis tais”. In: *Travessia* (UFSC). Florianópolis, v. 40, n. 40, p. 21-36, 2003.

CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista De Antropofagia*. Edição Fac-similar. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Carrossel”. In: *Na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. In: *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: *Silvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1976. p. 09-30.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Resenha sem título”. In: *Clima*. São Paulo, n. 8, p. 72-78, 1942.

CANDIDO, Antonio. “Revistas”. In: *Diário de São Paulo*, 6 de junho de 1946; Republicado em *Literatura e Sociedade* (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Edição comemorativa, São Paulo, n. 5, 2000. p. 230-234.

CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. In: *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas cidades. 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

CARVALHAL, Tânia. “Encontros na Travessia”. In: *Literatura e Sociedade* (USP). v. 09, p. 70-81, 2006.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionários do folclore brasileiro*. 11 ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

CONTIER, A. D. “Revista *Klaxon*: reflexões sobre o modernismo no Brasil”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e história da Cultura do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte História da Cultura*, São Paulo, v. 5, 2005.

COSTA, Maria Suely da. *Produção em Revista – Representação do Moderno e do Regional na Experiência Potiguar – Anos 1920*. 176 p. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

CORTEZ, C. Z.; RODRIGUES, M. H. “Operadores de leitura da poesia”. In: BONNICI, T. & ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 59-92.

COSTA LIMA, Luiz. “Poesia e crítica”. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 14-25.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Modernismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. Vol. 5.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo: Editora Parnatz, 1980.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. Trad. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FONSECA, Maria Augusta. “Modernismos daqui e de lá”. In: *Doleitura*, São Paulo, v. 1, p. 45-55, 2002.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Liv. Ed. Pólis, 1979.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. 1. ed. São Paulo: Editora Globo S.A., 2008. v. 1. 170p.

FONSECA, Maria Augusta. “Rebeldia e sementeira (Aspectos da Semana de 22)”. In: *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 33, p. 11-22, Jan./Dez. 2013.

FONSECA, Maria Augusta. “Vertentes e processos da criação literária”. In: Eneida Maria de Souza; Wander Mello Miranda. (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, v., p. 93-101.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1995.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUASTINI, Mário. “Autógrafo Quinhentista”. In: *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo. p. 69-77.

GUIMARÃES, A. Rafael. “*Cartas Perto Do Coração*: a construção da identidade na escrita de si de Fernando Sabino e Clarice Lispector.” In: *Revista Eletrônica Araticum*, v. 7, p. 1-15, 2013.

GUIMARÃES, A. Rafael. “João Luiz Lafetá: consciência da linguagem e ideal de crítica em Mário de Andrade.” In: *Revista Eletrônica Araticum*, v. 9, p. 1-12, 2014.

GUIMARÃES, A. Rafael. “Hilda Hilst em-cena: subversão e ruptura feminina em seu teatro”. In: *Revista Caderno Espaço Feminino do Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa sobre a Mulher*. v. 30, p. 244-259, 2017.

GUIMARÃES, A. Rafael. “Música, cinema e literatura na crítica de Mário de Andrade em *Klaxon*: Mensário de Arte Moderna”. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 24, p. 27-38, 2012.

GUIMARÃES, A. Rafael. “O som da 'buzina literária' ecoa: o projeto modernista de Mário de Andrade na *Revista Klaxon*: Mensário de Arte Moderna (1922)”. In: *Revista Litteris*, v. 19, p. 1-20, 2017.

GUIMARÃES, A. Rafael. *Revista Klaxon: estética e ideologia modernista na crítica e na poesia de Mário de Andrade*. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2013. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira). 186 p.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 57-58.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1996.

HELENA, Lúcia. “Sobre a História da Semana de 22”. In: MALLARD, Leticia *et al.* *História da Literatura*. Ensaios. 2. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. “Formas da poesia”. In: *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 3. ed. Coimbra: Armênio Armado. 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LARA, Cecília de. “A Colaboração Estrangeira na *Revista Klaxon*”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP – São Paulo, nº. 19. 1977.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Mário, Klaxon, Estética e Terra Roxa”. In: *Itinerários*, São Paulo, n. 7, p. 101-112, 1994.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: O Cinema Brasileiro em Revista (1926-1942)*. 174 p. (Dissertação de Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUZ, Nícia Vilela. A década de 20 e suas crises. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 6, p. 65-79, 1969.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. Passos e Descompasso à Margem. In: *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 164 -172, 2007.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um Modernismo de Província*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República, São Paulo (1890-1922)*. 1. ed. 1. Reimpressão. São Paulo: Edusp: Fapesp. 2008

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. Vol. II.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira. O Modernismo (1916-1945)*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. Vol. VI.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Organização e introdução de Osvaldo Coggiola; [tradução do *Manifesto* Álvaro Pina e Ivana Jinkings]. – 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2010.

MATTAR, Denise (org.). *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteadó, a Senhora das Artes*. São Paulo: FAAP, 2002.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORAES, Rubem Borba de. “Memórias de um sobrevivente de *Klaxon*”. In: *ANHEMBI*, Ano XII, v. XIV, nº; 138, maio de 1962.

MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”. In: *Correio Braziliense*, 21 fev 1970. Disponível em: <http://derblauereiterr.blogspot.com.br/2011/09/recordacoes-de-um-sobrevivente-da.html>. Acesso em: 19 jan. 2016.

MORAES FILHO, J. G. “Um suposto autógrafo de Anchieta”. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, set. 1952, ano 19, v. 151, p. 3-12.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

NUNES, Benedito. “Antropofagia e Vanguarda – Acerca do Canibalismo Literário”. In: *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 20-21.

ORAÇÃO ao menino Jesus de Praga. In: <http://materdeusvivo.com.br/oracoes/meninojesus.html>. Acesso em: 19 jan. 2016.

OSÓRIO, José. “Revistas literárias, la memória de la literatura”. Disponível em <http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php>. Acesso em: 19 jan. 2014.

PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma Tradição, à procura do Novo*. 254 p. (Tese de Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PAREYSON, Luigi. “A arte e as outras atividades”. In: *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes: 1997.

PAZ, Octavio. “Poesia e Poema”. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-31.

PAZ, Octavio. “Analogia e Ironia”. In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 61-80.

PRADO, Miguel Arcanjo. “Língua Concreta (e afiada)”. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1534/sexta.shtml>. Acesso em: 19 jan. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da Crítica: o caso Lautréamont*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “História e julgamento de valor”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 19-60.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Que fim levou a crítica literária?” In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-345.

PICOLI, Fabíola. *Terra Roxa e Outras Terras: modernismo e paulistanidade*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1997.

PONTES, Heloísa. *Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945)”. In: *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971. p. 336-358.

PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação”. In: *Revistas do Modernismo (1922-1929)*. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 18. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIEGO, Christina Barros. O Teatro Brasileiro nas Revistas Literárias e Culturais do Modernismo: 1922-1932. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 68, p. 69-85, Ed. UFPR, 2006.

ROCCA, Pablo. “Por que, para que uma revista”. Tradução de Doralícia Furtado (UFSC) e George Luiz França. In: *Boletim de Pesquisa – NELIC. Instabilidades e modernismos*. v. 7. n. 10, janeiro de 2007.

RODRIGUES, A Medina *et al.* *Antologia da Literatura Brasileira: textos comentados – O modernismo*. São Paulo: Marco Editorial, 1979.

RODRIGUES, Wladimir Wagner. *As Mulheres de Klaxon: o universo feminino a partir dos modernistas*. 189 p. (Dissertação de Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2011.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre o entendimento das línguas*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.11-28.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992, p. 13-28.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Caminhos recentes da poesia brasileira”. In: *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

SHOJI, Eduardo Akio. *Entre práticas artísticas e editoriais: as publicações coletivas no museu*. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. (Museu de Arte Contemporânea). 2014.

SILVA, Margaret Abdumalssih Wood. “O Projeto de Estudos de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 21, 1979. p. 117-122.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: *Por uma história política*. [Direção de] René Rémond; tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Seus Fundamentos Econômicos. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal*. v. 1. Trad. Manuel G. Morente. 6. ed. Madrid: Spasa-Calpe S. A., 1944.

STEFANO, Fabiane Rodrigues. *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*. 113 p. (Dissertação de Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores e paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

TINIANOV, Iuri. “O Ritmo como Fator Construtivo do Verso”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 473-486. Vol.1.

TRILLING, Lionel. “A Função da Pequena Revista”. In: TRILLING, Lionel. *Literatura e Sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1977. p.113-123.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 15-34. Vol. 1.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira 1601 a Machado de Assis (1908)*. 5. ed. Brasília: UnB, 1998.

ZILBERMAN, Regina. “Crítica”. In: JOBIM, José Luís. (Org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 97-13.