

MÁRIO DE ANDRADE
AUTOR EM CENA

versão corrigida

2023

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

Mário de Andrade: Autor em cena

(cenografia autoral e recitação literária)

MARCELO MARANINCHI

versão corrigida

SÃO PAULO
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Anuência do orientador

Nome do aluno: MARCELO CASTRO DA SILVA MARANINCHI

Data da defesa: 05/05/2023

Nome do Prof. Orientador: VAGNER CAMILO

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 1º/07/2023



Assinatura do orientador

Tese apresentada ao Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas sob a
orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo
como requisito para a obtenção do título
de Doutor em Literatura Brasileira.

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

M311M Maraninchi, Marcelo
Mário de Andrade: Autor em cena (cenografia autoral e recitação literária) / Marcelo Maraninchi; orientador Vagner Camilo - São Paulo, 2023.
325 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. 2. poesia. 3. recitação. 4. declamação. 5. modernismo. I. Camilo, Vagner, orient. II. Título.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, IEB-USP (Presidente)

Profª. Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez, IEB-USP (Titular)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, FFLCH-USP (Titular)

Profª. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza, Unesp (Titular)

Profª. Dra. Renata Azevedo Requião, UFPel (Suplente)

Prof. Dr. Walter Garcia, IEB-USP (Suplente)

Dra. Ligia Rivello Baranda Kimori (Suplente)

Agradecimentos

Este trabalho contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo / Fapesp nas modalidades Bolsa Regular no País (Proc. nº 2017-26782-6) e Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (Proc. nº 2019-27051-0).

Quero agradecer a todos que contribuíram para a pesquisa, o que recua a tempos bem anteriores a ela.

Esta tese não seria possível sem a orientação brilhante do Prof. Vagner Camilo, que lançou a faísca do projeto com a disciplina “O poeta e seu lugar: construções da autoimagem e algumas formas de inserção do poeta na literatura brasileira” e a manteve acesa por meio do diálogo estimulante e de seus trabalhos sobre a lírica brasileira.

Agradeço à Secretaria do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira – Vera Mendes, Lucas Toriani – e aos Professores Simone Rossinetti Rufinoni e Erwin Torralbo Gimenez; ao Núcleo de Estudos de Línguas Estrangeiras da FFLCH; ao Goethe Institut, DAAD e Institut für Internationale Kommunikation de Berlim; às equipes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Centro de Documentação Alexandre Eulalio (Unicamp), Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), Biblioteca Paulo Freire (FE-USP), Fundação Casa de Rui Barbosa, Ibero-Amerikanisches Institut Berlin e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; aos professores Maristela Machado, Paula Brauner, Roger Chartier, João Adolfo Hansen, Cilaine Alves Cunha, José Miguel Wisnik, Ricardo Fabbrini e Marilena Chauí, que ensinam com tanta inteligência e paixão.

Sou muito grato ao Prof. Michel Riaudel, do CRIMIC/Sorbonne Université, e à Profa. Susanne Klengel, do Lateinamerika-Institut/Freie Universität Berlin, que me receberam para dois estágios extraordinários. Além da supervisão cuidadosa, pude frequentar seminários que ampliaram muito minha perspectiva e tive a sorte de discutir com Berrit Calsen, Luis Miguel Isava, Phillip Seidel, Mateus Timm, Leandro Bessa, Patrícia Guimarães, Vera Wurst, entre outros pesquisadores.

O Instituto de Estudos Brasileiros sempre ofereceu condições ideais de pesquisa no Arquivo, na Biblioteca e na Coleção de Artes, onde consultei edições, manuscritos, fotografias, todos tesouros bem conservados por Elisabete Marin Ribas, Daniela Piantola, Denise de Almeida Silva, Márcia Dias de Oliveira Leme, Silvana Bonifácio e Bianca Det-

tino. Agradeço aos funcionários do IEB, que me acolhem com tanta simpatia, em especial Maria Iracema da Silva e Flávio Ribeiro Mariano; e aos professores Alexandre Freitas Barbosa, Ana Paula Simioni e Flávia Toni, por quem tenho carinho e muita admiração.

Agradeço enormemente o apoio e as contribuições de Marcos Antonio de Moraes, mestre muito generoso, amigo, que desejo sempre por perto.

Certas vozes, com seus timbres e inflexões inconfundíveis, dizendo poemas, moveram a escrita do trabalho: Bethânia, Sarah, Helene, Therese, Denise, Mme. Unger et son Chevalier du Pas; meu pai, antes de todos, na récita doméstica do *Contrabando*.

Sou grato de modo muito especial às artistas que aceitaram o convite para dizer Mário de Andrade, num desdobramento criativo que, espero, levará a novos projetos: Juçara Marçal, Odile Kennel, Alaíde Costa e Lívia Nestrovski.

Às amigas e aos amigos que me fizeram sentir em casa onde fosse: Gil, Iza, Yannick, Lígia, Cristiane, Naíza, Pliger, Clarissa, Malu, Gabriela, Rosana, Anna, Fah, Marina, Armando, Maria Luiza; ao Peu, por todos os salves, conversas e aventuras; aos meus tios Ronaldo e Rosana; à Nara, prima querida; à minha madrinha amada, Heloísa; à Natália, por tantos anos de apoio; e à Iyá Cléo, com as bênçãos de Oyá.

Vou passar a vida agradecendo à Marcela, minha comadre amadíssima, que me acolheu, nos dias de conclusão do trabalho, na varanda da rua Margarida, oferecendo café, cachaça, cafuné e um lindo projeto gráfico.

Agradeço o carinho da minha família em Jundiaí: Sílvia, Célio, Ga, Fernanda!

E aos meus amores do Sul: à Taia, tia maravilhosa; a meus irmãos, Fernando e Eduardo; à Bia, tão doce, carinhosa, multiplicada; e de modo muito especial aos meus pais, artistas e apaixonados, Leonor e Artur.

Às crianças que adoro: Pedro, Bernardo, Lucca, ao Theo recém-chegado, e à Maria Luísa, que leva as máscaras a sério.

Ao Gabriel, *mi amor, con sus ojazos*.

Dedico este trabalho a três professoras fundamentais na minha formação – Maria Laura Maciel Alves, Renata Azevedo Requião e Telê Ancona Lopez – amigas e grandes *diseuses* que me ensinaram a cultivar o amor da poesia.

E a Mário de Andrade, que foi ao longo dos últimos anos uma voz inspiradora.

Muito obrigado!

“... o curso aos domingos, o chá no Trianon...
E ascidades, ascidades,
ascidades, ascidades,
e milcidades..”

“Aqui o leitor, se for partidário dos
ORIENTALISMOS, porá nomes de escritores
paulistas que aprecia, se das JUVENILIDADES, os
que detesta. Exemplo com meu próprio nome: E as
mariocidades. Não existe esse sufixo: quero assim
para bater melhor o ritmo.”

“As Enfibraturas do Ipiranga”,
Pauliceia desvairada (1922)

Resumo

Este trabalho investiga as máscaras, vozes e gestos da poesia de Mário de Andrade. A hipótese é que a recitação literária deixou marcas profundas – ainda inexploradas – na figuração autoral e nos elementos formais de *Pauliceia desvairada* (1922) e *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* (1926). Muito difundida no começo do século 20, tanto nos círculos parnasiano-simbolistas quanto de vanguarda, a recitação era assunto de poéticas e manuais, tinha destaque em salões e solenidades públicas, compunha a cultura oral de prestígio e fazia parte da formação dos poetas. Cogitações teóricas, cartas e obras dotadas de marginalia, na falta do registro sonoro, esclarecem o peso da voz para a concepção e a prática poética de Mário de Andrade. Mais que tudo, os poemas de *Pauliceia desvairada*, no quadro de uma teoria do verso harmônico, sedimentam a arte de dizer em sua pontuação, onomatopeias, interjeições, vocativos, epítetos, melodias, rubricas cênicas e nos procedimentos construtivos de montagem e colagem. Além dos poemas e paratextos, documentos de arquivo informam a recitação como parte da gênese da obra e da identidade autoral. A análise desses componentes vocogestuais respalda uma interpretação épica, distanciada e anti-ilusionista da poesia e do Autor.

Palavras-chave: poesia brasileira; Mário de Andrade; figuração autoral; voz; gesto; recitação.

Résumé

Ce travail recherche les masques, les voix et les gestes dans la poésie de Mário de Andrade. L'hypothèse est que la récitation a laissé des traces profondes – encore inexplorées – dans la figuration auctoriale et dans les éléments formels de *Pauliceia desvairada* (1922) et *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* (1926). Largement diffusée aux années 1910 et 1920, aussi bien dans les cercles parnassiens et symbolistes qu'aux milieux d'avant-garde, la récitation faisait l'objet de poétiques et manuels, brillait aux salons et solennités publiques, tout en faisant partie de la culture orale de prestige et de la formation des poètes. Lettres, esquisses théoriques et ouvrages dotés de *marginalia* attestent l'importance de la voix pour la conception poétique de Mário de Andrade. Surtout les poèmes de *Pauliceia desvairada* – dans le cadre d'une théorie du vers harmonique – semblent sédimenter l'art de dire dans sa ponctuation, ses onomatopées, interjections, vocatifs, épithètes, mélodies, sa didascalie et dans les procédés de montage et collage. Outre les poèmes et les paratextes, l'archive de l'écrivain éclaircit le rôle de la pratique de réciter pour l'identité auctoriale. L'analyse de ces composants vocaux-gestuels cautionne une interprétation épique, anti-illusionniste et distanciée de la poésie et de l'Auteur.

Mots-clés: poésie brésilienne; Mário de Andrade; figuration auctoriale; voix; geste; récitation.

Lista de imagens

1. *Watteau* (Paris: Pierre Lafitte 19-?.), exemplar da coleção *Les peintres illustrés* na Biblioteca de Mário de Andrade. Acervo IEB-USP; Localização: MA 759.4 W344.
2. “Conception Immaculée de la Vierge”, in: *Murillo* (Paris: Pierre Lafitte 19-?.), exemplar da coleção *Les peintres illustrés* na Biblioteca de MA. Acervo IEB-USP; Localização: MA 759.6 M977.
3. “Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache” (1498), xilogravura de Albrecht Dürer, ilustrando a edição do Apocalipse de São João: *Die Offenbarung Sankt Johannis (mit den 16 Holzschnitten von Albrecht Dürer)*. (Berlin: Funche, 1919). Exemplar na Biblioteca de Mário de Andrade. Acervo IEB-USP; Localização: MA 228 B5820.
4. Folha de rosto do *Tratado de metrificacão portugueza*, de A. F. Castilho (Pelotas: Eche-nique Irmãos, 1907). Exemplar na Biblioteca de Mário de Andrade. Acervo IEB-USP; Localização: MA 469.6 C352t.
5. Folha de rosto e página anotada em *Curso de dicção: Arte de dizer*, de José Antonio Moniz (Lisboa: S.N., 1903). Exemplar na Biblioteca de Mário de Andrade. Acervo IEB-USP; Localização: MA 808.51 M966a.
6. Fotografias extraídas de *Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)*, de Miguel Milano (São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914). Biblioteca Paulo Freire, FE-USP.
7. Exame de dicção de Hermínia Russo, datado de 14 de dezembro, 1922, extraído do prontuário da aluna no Arquivo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

	Introdução	13
	O escritor imaginário	14
	Mário Sobral, Mário de Andrade	16
	Vocalidade	24
	Margens românticas	27
	Candido, Haroldo, Bürger, Bourriaud	31
	Fábrica de fantasmas	34
	Montagem do trabalho	36
capítulo I	As figuras	38
	Sobrevoo da fortuna crítica	39
	Arlequinal	47
	Criança	56
	Mestre e discípulo	62
	Dândi	68
	Louco	75
	Pintor	82
	Anfião moreno	93
	Trovador-tupi	98
	Profeta	109
	Nijinsky, bailarino	120
	Parsifal	128
	Soldado-raso da República	136
	Considerações finais do capítulo	149
capítulo II	Vozes e gestos	151
	1. Poética e recitação na biblioteca do Autor	156
	<i>Tratado de Metrificação Portuguesa</i> (1867),	
	Antonio Feliciano de Castilho	156
	<i>Tratado de versificação</i> (1908),	
	Olavo Bilac & Guimaraens Passos	169
	<i>Curso de Dicção: Arte de dizer</i> (1903),	
	José Antonio Moniz	172
	<i>Le Langage musical et ses troubles hystériques</i> (1907),	
	José Ingenieros	182
	<i>La Musique et les lettres</i> (1895), Stéphane Mallarmé	187

	<i>L'Art poétique</i> (1922), Max Jacob	191
2.	Outras obras sobre recitação	193
	<i>Leitura e recitação</i> (1885), Antonio Maria Batista	196
	<i>Para bem ler e bem recitar: methodo orthophonico</i> (1914), Miguel Milano	196
	<i>Étude sur l'art de la diction, lecture à haute voix, débit oratoire, diction dramatique</i> (1883), Eugène Monrose	208
3.	Em torno da voz e do gesto em Mário de Andrade	214
	“Prefácio interessantíssimo” (1922)	214
	Correspondência com Manuel Bandeira (1922-1924)	215
	<i>A Escrava que não é Isaura</i> (1925)	225
	Gramofone escravo	228
	<i>Pequena história da música</i> (1942)	231
	“Castro Alves” (1939)	234
	Carta a Sérgio Buarque de Holanda (1944)	235
4.	Conclusão	237
capítulo III	Autor em cena	239
1.	Nome literário, nome estranho	241
2.	Mário jogral, Mário rapsodo	247
3.	Voz e gesto entranhados na fatura	255
	Apelo aos sentidos	260
	Pontuação	262
	Indicações cênicas e dinâmicas	264
	Onomatopeias	266
	Estrangeirismos	271
	Apóstrofe, endereçamento lírico, epítetos, vocativos	277
4.	Recitação épica	284
	Identificação com o rapsodo	286
	Vozes trocadas	289
	Montagem autoral	291
	Distanciamento e anti-ilusionismo	295
	Considerações finais	300
	Referências	308

Introdução

As figuras, vozes e gestos elaborados na poesia de Mário de Andrade formam a matéria deste trabalho. Em *Remate de males* (1930), quando canta a sua multiplicidade, o sujeito refrata muitos passos de uma obra poética em que se apresenta como Arlequim, novo Anfião moreno, trovador tupi, soldado raso da República, Zeus de casimira, barão mestiço, trezentos e cinquenta Mários. Extraídos de poemas e paratextos, os modos de representação do Autor parecem proporcionais à magnitude da biografia. Formado no contexto dos polígrafos, em meio à inteligência anatoliana da Primeira República, Mário de Andrade teve papel singular: “primeiro intelectual moderno”, “pai da moderna cultura brasileira”, “Marioenorme, multimário, plurimário”, espécie de James Joyce do Brasil, pela transformação decisiva da língua literária¹. A estatura afirma-se nos volumes de poesia, poética, romances, contos, crônicas, artigos de crítica, trabalhos sobre música e artes plásticas. Sua atuação como professor de estética e história da música no Conservatório Dramático e Musical (embora se esqueça o cargo de professor de dicção), o papel fundador no Departamento Municipal de Cultura, patrocinando a Missão de Pesquisas Folclóricas, o projeto para o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, a pesquisa de melodias, danças, modinhas, lundus, o preparo do *Dicionário musical*, a invenção de *Macunaíma*. A biblioteca, o arquivo, a coleção de objetos sagrados e material etnográfico, o acervo de artes visuais atestam o espectro de interesses, que se estende ao cinema, à fotografia e à arquitetura. Mário deixou ainda uma correspondência vasta, talvez “o maior monumento do gênero, em língua portuguesa”², que vem enriquecendo sua obra publicada, e muitos manuscritos, documentos pessoais e livros com marginalia que representam um tesouro para a pesquisa.

Trato aqui de uma parcela bem limitada desse conjunto – os modos de representação do Autor na poesia – e de um intervalo mais ou menos preciso, cujo centro de

1. Expressões de Sérgio Miceli (“Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro”, in *Um Enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 160.), Telê Ancona Lopez (“Mário de Andrade permanece ‘o pai da modernidade brasileira’”, in *Leituras, percursos*, p. 297; “O Riso e o rictus”, in *A imagem de Mário*, p. 9), e Pascale Casanova (*A República mundial das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 343).
2. CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade”. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 106. (Ed. fac-similar nº 198. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1990, p. 69).

gravidade é o ano de 1922, quando Mário participa, em fevereiro, da histórica Semana de Arte Moderna; dirige *Klaxon* e inicia o diálogo epistolar com Manuel Bandeira em maio; publica *Pauliceia desvairada* em julho; desfila, em setembro, na parada do Centenário da Independência como soldado-raso da República, tirando da experiência os versos de *Losango cáqui*, que vem a público em 1926. O objetivo é compreender como os modos de representação elaborados entre 1917 e 1922, período de ingresso no campo literário, articulam-se à fatura dos poemas, às ideias do “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*, ou seja, ao propósito de fazer literatura de vanguarda. De início, a análise concentrava-se nas figuras ou máscaras do Autor. Mas a recitação literária mostrou-se decisiva. As ideias teóricas, a correspondência e os elementos voco-gestuais de seus versos encaminham a hipótese de que a poesia de Mário de Andrade deva ser entendida como uma arte da cena, ou do Autor em cena.

O corpus é composto de seus três primeiros livros de poesia: (i) *Há uma gota de sangue em cada poema*. Pocaí & Comp., 1917; (ii) *Pauliceia desvairada – dezembro de 1920 a dezembro de 1921*. Casa Mayença, 1922; (iii) *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. Casa Editora A. Tisi, 1926³. De modo suplementar, integram o corpus poemas esparsos, cartas, artigos e crônicas na imprensa, manuscritos e documentos pessoais no arquivo do escritor, notas de margem nos volumes de sua biblioteca. A maior parte do material está no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); mas também na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae-Unicamp) e na Biblioteca Brasileira Gita e José Mindlin.

○ escritor imaginário

A cenografia autoral é uma espécie de instância mediadora – e reveladora das mediações – entre vida e literatura e alinha-se como conceito a certa perspectiva crítica para a qual a modernidade artística é marcada, desde o romantismo, pelo projeto de estetização do mundo. A partir disso, segundo a tese de Paul Bénichou sobre as vertentes do movi-

3. Os títulos estão ligados às edições *princeps*, digitalizadas pela Biblioteca Brasileira Gita e José Mindlin.

mento na França⁴, os escritores assumiram um caráter quase sagrado, disputando o exercício de um magistério laico. *O homem de letras* do século 18 é substituído pelo *gênio, poeta, artista* no 19, e suas imagens autorais multiplicam-se. Na esteira de Bénichou, José-Luis Diaz sustenta que os românticos voltam o foco ao sujeito da literatura, não só à obra⁵. Diaz propõe conceber o *espaço autoral* para além do escritor *biográfico* (que ensejou por muito tempo a articulação imediata entre vida e literatura), considerando o escritor *imaginário*, o *escritor como figura*, explícita ou não, apreensível através da obra. Para isso, argumenta, “não convém o reduzir ao homem, nem tampouco à simples função linguística de um puro ‘sujeito de enunciação’ cuja existência estaria restrita a marcas textuais”⁶. Com base em Michel Foucault, ele advoga que a função-autor supõe uma estrutura de dispositivos complexos e o jogo de uma ‘pluralidade de eus’. Para Foucault, “seria tão falso buscar o autor do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício”, reduzido a suas marcas de enunciação, pois “a função-autor se efetua na cisão mesmo – nessa divisão e nessa distância”⁷.

A teoria de José-Luis Diaz convida a diferenciar três planos ou “estratos virtuais superpostos” que compõem a realidade do espaço-autor: o real, o textual e o imaginário. O primeiro plano corresponderia ao sujeito biográfico, o ator social envolvido em uma atividade socioeconômica, que assume a parte concreta da prática literária, digamos que aí se encontra o homem civil Mário Raul de Moraes Andrade. No segundo plano, as marcas gramaticais que constituem o aparelho formal de enunciação é que têm existência tangível; o espaço-autor é ocupado por aquele que desempenha a função-sujeito, pelo administrador formal do texto, que não configura um ‘ser do mundo’, mas uma instância nominal: “aquele que diz eu; aquele também que ‘se indica’ de maneira textual – como sendo, ao mesmo tempo, o fabricante e o signatário responsável”; aí se encontrariam, segundo creio, Mário Sobral e Mário de Andrade, entre outros nomes literários fabricados pelo escritor⁸. O terceiro plano equivaleria à dimensão imaginária da função-autor, à ideia do escritor como fantasma, fantasia ou representação: “a instância autoral supõe de imediato imagem, fantasma, *mise-en-scène*. Queira ou não, o escritor desempenha um

4. BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français I et II*. Paris: Gallimard, 2004.

5. Em sentido similar: ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

6. DIAZ, J-L. *L'Écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007. p. 18, trad. minha.

7. FOUCAULT, M. “Qu'est-ce qu'un auteur”, *Dits et récits I*. Paris: Éditions Gallimard, 1994, p. 803.

8. DIAZ, J-L. *op. cit.*, p. 18.

papel, veste uma túnica, escolhe suas insígnias”⁹. Esse último plano talvez pudesse ser lido como o do novo Anfião moreno e caixa d’óculos ou do Arlequim (paratextuais), a ele se conjugando dispositivos identitários no interior dos poemas, figuras com que o eu lírico se representa e que, de vários modos, transbordam dos versos para a caracterização do próprio Autor.

Diaz reconhece, no entanto, a dificuldade de separar as instâncias e isolar os elementos desse *roteiro*, deixando de lado a conduta do sujeito biográfico e suas escolhas de enunciação. Seria necessário, às vezes, neutralizar as distinções, na impossibilidade de estabelecer um limite claro entre uma instância real, social, biográfica, sem perceber que ela se articula ao imaginário. Por meio de dispositivos identitários, o autor indica sua posição estética, política, social. A noção não se esgotaria na *imagem autoral*, sendo preferível, segundo ele, o termo *cenografia*, que estende o estudo dos roteiros autorais e da figuração ao espaço que envolve o Autor e a outros sujeitos mobilizados pelos textos¹⁰.

Mário Sobral, Mário de Andrade

Desde que tomei contato com a obra de Mário de Andrade, me intriga que seu primeiro livro tenha sido publicado sob o pseudônimo Mário Sobral. Sempre me questionei se o gesto de fabricar um nome literário que, aliás, combina o prenome de batismo com um quase anagrama de Brasil, não ia além do simples propósito de esconder o nome civil. Não seria um gesto de recusa da identidade designada desde fora? Como se ele tentasse driblar o caráter arbitrário dos signos, dando a si próprio uma designação auto-motivada. Hoje vejo como indício de um procedimento de *montagem* da personalidade autoral, que sugere nuances a leituras clássicas de sua obra como “*descoberta* da própria identidade através da

9. *Ibidem*, p. 20.

10. “A dimensão cênica que se acha na noção de fantasma merece ser destacada. A metáfora teatral (ou cinematográfica) é ainda mais importante por introduzir uma dimensão essencial de jogo. Desde o romantismo, ser escritor é sempre, em alguma medida, ‘encenar o escritor’. A expressão de roteiro autoral tem o mérito de marcar essa dimensão teatral da performance do escritor, e insistir no lado estereotipado dessas *mises-en-scènes*. A noção de ‘cenografia autoral’ tem assim a vantagem de designar a instância autor como um espaço, ao mesmo tempo sideral e cênico. Ela insiste tanto no autor, em seu sentido restrito, quanto no universo fictício no seio do qual ele quer ter o seu papel.” *ibidem*, p. 22.

procura da identidade nacional”¹¹ ou do modernismo como “veemente *desrecale*, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas pela ideologia tradicional [o folclore, a herança africana e ameríndia, a arte popular], foram trazidas à tona da consciência artística”¹². Descoberta e *desrecale* soam, não sei, como um meio de encontrar a identidade mediante a busca e revelação.

Assim, uma das perguntas-chave que nortearam este trabalho foi a seguinte: *Como interpretar a passagem do autor discreto a uma espécie de hipertrofia e transformação constante do Autor e do sujeito lírico misturados? E é preciso ter em conta que essa passagem, coincidindo com a troca Mário Sobral por Mário de Andrade, passa por uma constelação de pseudônimos, nomes literários, nomes estranhos, em um procedimento cênico em si mesmo.*

Há uma gota de sangue em cada poema e Pauliceia desvairada oferecem um contraste que de certo modo explica essa mudança como atestado de conversão à vanguarda. Diaz afirma que “todo autor é antes de tudo autor de si mesmo”¹³, pelo que se entende que a definição da imagem importa ainda mais para o estreante. O livro de 1917, de feições parnasianas e neo-simbolistas, é criação de circunstância, pacifista, e responde ao contexto da Primeira Guerra Mundial. As matrizes unanimistas e a estrutura plasmada na missa e no rito eucarístico foram assinaladas pela crítica. Até o momento de redação da obra, o Brasil era um mero espectador do conflito, no qual em seguida toma parte como coadjuvante. É justo na passagem de espectador a coadjuvante que o volume vem a público, tornando a *poesia de circunstância* obsoleta já no seu surgimento. Na “Explicação”, o Autor condena os brasileiros alinhados à Alemanha, chora “pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo”. E assegura que, caso composta após a entrada do país no conflito, a obra representaria um “coração que sangra e estua”. O texto de abertura, intitulado “Biografia”, apresenta um pequeno retrato psicológico do Autor: ele é caracterizado como medroso e humilde, de uma sensibilidade estragosa “que deprime os seres e prejudica a existência”. Os poemas, no correr do livro, exaltam a paz, retratam a devastação de Reims e Louvain, e acusam o imperador alemão Guilherme II de ser o responsável pela guerra. Confirmando a mistura de humildade e medo, o sujeito lírico praticamente não se expõe.

11. ROSENFELD, A.. “Mário e o cabotinismo”, in *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

12. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

13. “Para que a obra saia do limbo, será preciso que ele engendre a si próprio como seu autor. O que supõe uma série de decisões, gestos, todo um trabalho de produção de si. Pois todo ‘autor’ é antes de tudo autor de si mesmo.” DIAZ, *op. cit., ed. cit.*, p. 106.

A passagem de um livro para o outro tem ares de revolução. Se o marco do modernismo guarda elos aparentes com o passado simbolista e parnasiano – “uso do cachimbo”, segundo a blague do prefácio –, predomina a inversão dos sinais, que se entrega no *ethos* do Autor e do eu lírico, isto é, em seu comportamento e disposição de espírito. Outro signo que sugere o contraste forte entre as duas obras é o tratamento da loucura. Na estreia, ela aparece indiretamente no “desvairado” matar que desfigura as cidades europeias e no soldado agonizando. As avenidas e alamedas de Lovaina são “tresloucadas”, e é o “desvario” dos idólatras uma das causas da guerra. Em *Pauliceia*, a loucura perde o caráter pejorativo; passa a ser vista, sob certo aspecto, como lucidez ou entusiasmo poético – loucura divina, conforme a tópica estudada por Curtius¹⁴ – que investe contra os vícios da normalidade. Ela qualifica a cidade moderna, no título da obra¹⁵; dá nome à escola fundada no prefácio, o Desvairismo; é o soprano ligeiro que profetiza a Primavera, no oratório profano “As Enfibraturas do Ipiranga”. Compondo sua estrutura, dá à obra uma regularidade rítmica que alterna excitação e esgotamento.

A métrica e a estrofação talvez confirmem o contraste assinalado aqui. O dodecassílabo, em *Pauliceia*, é aceito por força da sinceridade lírica. É o que se lê no Prefácio e na réplica de Mário a Manuel Bandeira¹⁶. No livro anterior, qualificado por Bandeira como “ruim esquisito”, o próprio título era um alexandrino. Num, os metros regulares; no outro, o predomínio do verso livre, que distingue *Pauliceia* de modo inaugural em nossa poesia¹⁷. Hipérbatos e termos raros formam o soneto que serve de prefácio para o livro pacifista. Cinco anos mais tarde o “Prefácio interessantíssimo” elege a estrutura para demonstrar a perícia no manejo das formas antigas, pondo-as um tanto ao ridículo (“Perto de dez anos metrifiquei, rimei”), e dá como exemplo de sua prática o poema “Artista”, onde também declara o ideal de ser pintor, como Da Vinci e Veronèse.”¹⁸.

14. CURTIUS. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.
15. Adiante procuro sugerir que Pauliceia não se reduz à cidade, prestando-se a designar um processo histórico bem mais largo do que o vivido no começo do século 20.

16. “Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente?” MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB/Edusp, 2001, p. 72.

17. No “Prefácio interessantíssimo”: “Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito.” E também: “Mas não desdenho balouços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos.” *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, pp. 65-66.

18. *ibidem*, p. 61.

A dissonância entre as duas obras pode ser vista sob óticas variadas. Aqui interessa lançar luz sobre o modo como se constrói a cenografia autoral – como o poeta “medroso e humilde”, oculto sob um pseudônimo, julga mais conveniente, na obra seguinte, apresentar-se como louco.

Diaz postula que os textos da juventude, éditos e inéditos, assim como a prática epistolar, permitem seguir os esforços para “existir literariamente”. Com frequência, os sucessivos prefácios deixam perceber soluções para os problemas de figuração. Neles, o escritor se exhibe em relação à obra, revela quem gostaria de ser, dando um retrato ideal do eu, e propondo imagens de si que evoluem conforme suas concepções poéticas e também políticas¹⁹. Balzac e Victor Hugo, autores de identidade flutuante, são nesse aspecto paradigmáticos, mas é Musset, nos *Contes d’Espagne et d’Italie*, quem dá uma imagem da função do prefácio para o debutante²⁰.

O soneto parnasiano que prefacia *Há uma gota de sangue em cada poema* começa com um “Perdão” propício a captar a benevolência do leitor. A humildade do poeta realça, por contraste, o brilho solar do canto, “Maio em Sol dum estro”, e a confiança investida nele. O poema em decassílabos, marcado por expressões eruditas (“Pollice verso, gládio irial, exício medonho”), compara a guerra à tempestade devastadora da floresta. O sujeito lírico pretende recompor a vida, como símile da primavera. A “Biografia” de metro maleável, antes mesmo do prefácio, fixa a imagem do poeta “medroso e humilde”, ser de exceção que revive a fragilidade do nascimento ao publicar seus poemas.

“São Paulo o viu primeiro.

Foi em 93.

Nasceu, acompanhado daquela
estragosa sensibilidade que
deprime os seres e prejudica
as existências, medroso e humilde.

E, para a publicação destes
poemas, sentiu-se mais medroso e mais humilde, que ao nascer.

19. DIAZ. *op. cit.*, *ed. cit.*, pp. 127-137.

20. “Une préface est presque toujours, sinon une histoire ou une théorie, une espèce de salutation théâtrale, où l’auteur, comme nouveau venu, rend hommage à ses devanciers, cite des noms, la plupart anciens, pareil à un provincial qui, en entrant au bal, s’incline à droite et à gauche cherchant un visage ami.” MUSSET. “Préface des *Contes d’Espagne et d’Italie*”, in *Poésies complètes*. Paris: Gallimard, 1951, p. 581.

Vida e literatura são propostas em paralelo, assim como a entrada em cada uma delas, o que os anos indicados reforçam. A “estragosa sensibilidade” é o anjo torto do jovem poeta. A expressão de benevolência, pacifismo e solidariedade, mediante o discurso elevado, destoa desde o começo da gravidade do referente. Os epítetos da paz, no poema que a exalta, são exemplos da elevação de tom. “Divina geratriz do riso”, ela é doce, meiga, suave, grandiosa e linda, tratada continuamente na segunda pessoa do plural. Em prejuízo da representação da guerra, há uma preferência geral por elementos da natureza (o Sol, a lua, o vento), valores morais e sentimentos (a paz, as virtudes, a saudade). Assim como existem mais abelhas do que moscas, há também mais prados, campinas e trigo do que trincheiras (influência das paisagens de Corot e das *glaneuses* de Millet, telas mencionadas no livro). São abundantes os passarinhos, cotovias, calhandras e o rouxinol, ao lado de “beijos mornos de favônios” e do “beijo doce em cada lábio amargo”. “Espasmo”, ágil no ritmo, pinta em tons insólitos um soldado prestes a expirar: ele é envolto pela “noite encantada dum estio morno”, sob a “Lua cálida e trigueira” e o “broche colossal das estrelas douradas”. Nenhum parentesco com o cotidiano das batalhas, captado em sua intensidade trágica por Ungaretti²².

Compadecido do horror, o eu lírico deseja restaurar a paz, como anuncia no prefácio. Vê *reflexos* de baioneta, divisa *do alto* paisagens devastadas, mas não desce às trincheiras para enfrentar a barbárie. A distância e a neutralidade não suscitam, contudo, uma resposta isenta de partidarismo. O leitor de hoje tem a impressão que os interesses em jogo são incompreendidos ou negligenciados e que o sujeito mede tudo pelo metro moral, algo ingênuo. “Guilherme” exhibe traços de cartilha. As estrofes iniciais esculpem os valores positivos, em progressão de equivalências: ser feliz = ser grande = ser bom = ser justo. Magnanimidade e abnegação apontam, em última instância, a figura modelar do Cristo. No polo oposto, a inveja, o sarcasmo, a ironia e o imperador alemão, “o pior dos homens deste mundo”.

Para apresentar a matéria, em linhas gerais é esta a imagem autoral elaborada em *Há uma gota de sangue em cada poema*: retrato de timidez e modéstia, boa-vontade ante os leitores, amor à pátria, crença no poder redentor da poesia, desejo de restauração. A máscara do Autor compõe com sua estética, onde não há intenção contestadora ou

21. *Há uma gota de sangue em cada poema*, in *Obra imatura*. ed. cit., p. 9.

22. UNGARETTI, G.. “Veglia”, in *L’Allegria*. Milano: Mondadori, 1945, p. 34.

vanguardista, e os valores morais do eu lírico conformam-se ao mesmo padrão estético e ideológico conservador.

Já na dedicatória, *Pauliceia desvairada* configura uma atitude radicalmente diversa. O tom é de afetação, explicitamente insincero, e a coincidência entre o nome do discípulo e do mestre vinca a ironia, que também se manifesta em inversões pomposas, no emprego da segunda pessoa do plural, Verdade e Ideal representados em maiúsculas, como na enumeração Guia, Mestre e Senhor. Se o medo presente na “Biografia” de 1917 reaparece nas linhas finais, é também duvidoso:

“A MÁRIO DE ANDRADE

Mestre querido.

Nas muitas horas breves que me fizestes ganhar
a vosso lado dizíeis da vossa confiança pela arte
livre e sincera... Não de mim, mas de vossa
experiência recebi a coragem da minha Verdade
e o orgulho do meu Ideal.

Permiti-me que ora vos oferte este livro que
de vós me veio. Prouvera Deus! nunca vos
perturbe a dúvida feroz de Adriano Sixte...
Mas não sei, Mestre, se me perdoareis a distância
mediada entre estes poemas e vossas altíssimas
lições... Recebi no vosso perdão o esforço
do escolhido por vós para único discípulo;
daquele que neste momento de martírio muito
a medo inda vos chama o seu Guia, o seu Mestre,
o seu Senhor.

Mário de Andrade – São Paulo, 14 de dezembro de 1921”

A teatralidade desenhada por Musset mostra-se em alto grau nessa dedicatória encenada e prosseguirá no prefácio. O sujeito que enuncia o discurso tem algo de maluco e palhaço, mas nada disso o desmerece. Ao invés, a irreverência é especialmente fértil. Introduce um gesto fundamental do livro, junto a questões-chave, como a sinceridade

(tensionada com a ironia do discurso) e o sujeito múltiplo e fraturado²³. Como tema, a sinceridade estará na crítica às máscaras sociais (“Veste o water-proof dos também!”), aos ritos esvaziados (“Missas de chegar tarde, em rendas / e dos olhares acrobáticos...”), à castração (“Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmim”), que também se liga ao sujeito múltiplo e colonizado (“Sou um tupi tangendo um alaúde!”²⁴). A ironia, ela mesma, é sintoma de cisão, volta da consciência sobre si, e sobre o próprio enunciado, que se desmente. Põe o discurso sob suspeita. Talvez só um sujeito cindido – consciente e distanciado – comporte o discurso irônico²⁵. Tanto o universo cênico, quanto o do circo e o do manicômio, ligados a imagens que o livro circula, parecem pressupostos nessa dedicatória de si para si. A estratégia também aponta uma certa hipertrofia do eu, reforçada na epígrafe do “Prefácio interessantíssimo” (“Dans mon pays de fiel et d’or, j’en suis la loi” – Verhaeren); no expressionismo de certos poemas; e no oratório final, megalomaniaco, com a cidade de 550 mil habitantes dividida em grupos vocais, enquanto a loucura do eu lírico assume o papel de solista.

Ao contrário de *Há uma gota de sangue em cada poema*, o prefácio de *Pauliceia* não mostra benevolência com o leitor, ao contrário, parece revelar desprezo: “Para quem me rejeita, trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou”. Em outro trecho, faz uma pergunta e pressupõe a resposta negativa, que indicaria a ignorância do interlocutor: “Já raciocinou sobre o chamado ‘belo horrível’? É pena”. Logo declara soberba e indiferença: “Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa”. E arrisca a comparação desmedida com profetas e livros sagrados: “Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá. Diferença cabal entre nós dois: Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco.”²⁶

Dicção autoconfiante e citações em abundância respaldam a orientação estética do Autor incompreendido e têm em vista firmar autoridade. A segurança com que mobiliza ou rejeita referências, provando a inconsciência de Victor Hugo ou sentenciando que Marinetti errou, é a mesma com que se exhibe em teorias engenhosas: “Quer ver?”, pergunta. Os

23. Drummond, por outras vias, também elabora um discurso irônico e uma imagem fraturada no “Poema de sete faces”. *Alguma poesia* [1930]. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11.

24. *Poesias completas. ed. cit.*, pp. 104, 82, 90, 98, 78.

25. Devo o raciocínio às discussões e leituras propostas pela Profa. Cilaine Alves Cunha no curso “Prosa e poesia do romantismo brasileiro”, ministrado no PPGLB.

26. *ibidem*, p. 60.

gestos guardam afinidade com a postura do bailarino e do saltimbanco, exímio no trapézio ou nos malabares. Como um manual de instruções da obra, o prefácio antecipa figuras com que o eu lírico se identificará, e o faz na atitude autoral, no *ethos*, por meio de uma cenografia e um elenco de imagens explícitas ou pressupostas pelo texto.

O “Prefácio interessantíssimo” esboça ainda uma concepção relativa de história e afirma a transitoriedade de arte. Quando se confessa passadista, em oposição ao futurismo mal atribuído a ele, Mário de Andrade desnor-teia o leitor (possivelmente para delimitar suas diferenças com os futuristas; Mário não incendiaria o Louvre). A fundação do Desvairismo no começo e o decreto final representam, de forma acelerada, o caráter fugaz da estética e da história, em sintonia com a volubilidade do sujeito²⁷. Como quem cria teorias ciente de que são temporárias, antevendo o descarte²⁸. O sujeito lírico de 1917, ao invés, apostava em valores eternos. Em “Devastação”, a história é um acúmulo de conquistas, até o orgulho tresmalhar a afeição. Não percebendo divisões, ele cantava melodicamente, em uníssono. Em “Os Carnívoros”, também na obra de 17, projeta imagens harmônicas do trabalho pré-industrial²⁹ e, no epílogo, acredita que a *Saudade do lar* possa determinar o fim do conflito. Em *Pauliceia*, sofre as fraturas, não se ilude quanto à harmonia do mundo. Mais uma razão, talvez, para que a ironia seja listada entre os males em 1917, enquanto em *Pauliceia* será fundamental.

No poder encantatório da poesia, passa-se algo parecido. Os versos da estreia almejam o efeito regenerador da natureza, conforme se viu na comparação de contornos organicistas. Em 1922, ao se caracterizar como “novo Anfião moreno e caixa d’óculos”, o Autor assume a metáfora construtiva do poeta moderno, que deseja inaugurar um espaço novo: “farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar”, como mais tarde João Cabral de Melo Neto³⁰. Encerra o prefácio a afirmação de que “toda canção de liberdade vem do cárcere”, imagem de aprisionamento que será retomada pelo eu lírico, com a guarda-cívica vigiando o São Bobo a cantar, ou no lamento pungente do “Noturno”, quando se debate em grades e inveja a sexualidade livre.

27. “E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’. Próximo livro fundarei outra”. *ibidem*, p. 76.

28. “Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí”. *ibidem*, p. 69.

29. “Virão novas colheitas, / virão risadas a remir fadigas, / virão manhãs de acordar cedo, / virão as tardes feitas / de conversas à sombra do arvoredo, virão as noites de bailados e cantigas!...”. *ed. cit.*, p. 39.

30. CAMILO, Vagner. “De poetas, funcionários e engenheiros (De Drummond a Cabral)”, in *Remate de Males*. v. 26.2, 2008, p. 307-320.

Este exame de contraste discerne dois modos de representação, duas cenografias distintas, que articulam as atitudes do Autor e do sujeito lírico à forma e à concepção estética das obras. Polissêmica, a fórmula *representação do autor* me parece especialmente adequada: como encenação, conserva elos com o tema das máscaras e da sinceridade, presente em parte expressiva da obra de Mário³¹; como produção de imagens, desdobra-se imaginativamente em louco varrido, Anfião, tupi, Arlequim e tantos outros; como termo ligado à filosofia, também é uma visão de mundo produzida pela forma literária.

Vocalidade

Caracterizada a multiplicidade do Autor e do sujeito lírico, quero assinalar uma diferença entre a proposta de José-Luis Diaz e os resultados da pesquisa. Trabalhos posteriores à teoria de Diaz suscitam a hipótese de que as cenografias autorais guardem uma relação não apenas *simbólica* com as artes performativas, isto é, que o espaço autoral e as cenas não sejam apenas um exercício imaginativo dos poetas. As cenografias talvez possam ser vistas também como a sedimentação textual de uma prática. Vincent Laisney, em um livro interessantíssimo sobre a literatura do século 19 – lidando com um *corpus* que coincide, em parte, com o da obra de Diaz –, expõe o quanto a leitura em voz alta, em *pequenos grupos*, compõe a gênese da poesia, como prática “constitutiva da vida literária da Belle Époque, e mesmo do século 19 inteiro”³². A industrialização da literatura não teria desencorajado a leitura pública, favorecendo sem exceções ou alternativas o regime impresso³³; ao contrário, as condições sociais, políticas, culturais da dupla revolução teriam sido acompanhadas de uma arte da palavra viva, valorizando e renovando formas de oralidade como a canção, o discurso público, o monólogo dramático e a recitação poética.

A obra fundamental sobre o tema, a meu ver, é a *História da recitação literária* de Reinhart Meyer-Kalkus. Mesmo focada no contexto alemão, seu aporte metodológico e

31. João Luiz Lafetá afirma que a obra de MA “parece toda ela girar em torno da dialética da sinceridade e do cabotismo.” “A poesia de Mário de Andrade”, in *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 307.

32. *En lisant, en écoutant: lectures en petit comité de Hugo à Mallarmé*. Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2017.

33. SCHÖN, E.. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

histórico ressoou muito na pesquisa. O capítulo “O Retorno dos Aedos e Rapsodos” atesta que a reflexão e a produção literária de Herder, Goethe, Schiller estiveram intimamente ligadas à leitura pública e à encenação dramática³⁴. Meyer-Kalkus explora seus efeitos na fixação escrita dos textos, tendo em vista o ambiente histórico da Alemanha, ainda dividida, buscando afirmar um idioma de valor estético próprio. Junto ao teatro, a recitação literária tornou-se, no fim do século 18 e além, “o palco experimental para disciplinar e refinar a língua falada”. O prestígio da poesia em alemão tornou-se a pedra angular de uma consciência nacional em ascensão. Surgiram sociedades de leitura, salões, teatros, salas de conferência, escolas e universidades, onde a língua e a literatura eram cultivadas. A criação literária voltada à voz e ao ouvido foi acompanhada de manuais de declamação com instruções precisas. O ensino baseado em modelos literários tornou-se parte da formação de professores, teólogos e bacharéis. Associada à música e à dança (como no conceito de poesia formulado por Mário de Andrade, conforme se verá no capítulo 2), a declamação foi alçada a modelo ideal de recepção literária. Dotar a poesia de efeito vivo, segundo Meyer-Kalkus, não era um propósito exclusivamente teórico; Schiller buscou com suas baladas uma popularidade capaz de superar as divisões sociais. Um de seus temas de predileção foi o destino de bardos e rapsodos, papéis com “fundamento fático na apresentação oral”. A invocação dessas figuras correspondia a práticas orais de leitura, canto e declamação. A arte da recitação contribuiu para fortalecer o alemão como idioma de cultura e meio de comunicação nacional. Meyer-Kalkus faz uma observação interessante para o contexto brasileiro, de que a recitação teria gozado de popularidade especial em países onde a esfera política esteve sob censura, como Alemanha e Rússia. O que não se admitia no discurso político podia circular na declamação, em condições mais ou menos análogas ao que se deu com a canção na ditadura civil-militar do Brasil. Ainda no século 20, a recitação serviu para combinar pretensões estéticas e políticas.

Esse percurso bibliográfico pelas leituras de Laisney e Meyer-Kalkus pretende superar, na análise, um caráter estritamente *simbólico*, o sentido das máscaras, para recuperar sua possível dimensão *indicial*. Em outras palavras, o quanto elementos em si mesmo cênicos, ligados não raro ao universo do espetáculo, refratam a prática de recitar. Algumas das leituras e discussões mais importantes do doutoramento foram voltadas à materialidade das obras, sua historicidade pregnante. Acredito também que os poemas de Mário

34. MEYER-KALKUS, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: Metzler, 2020.

de Andrade são depositários de relações históricas e sociais. O partido crítico é que as obras documentam relações no que incorporam à fatura – em temas, formas e materiais – modos de criação e circulação, valores e funções. Tomo como referência, entre outras, a obra de Michael Baxandall, que mostra como as telas e afrescos da renascença italiana são o resultado de um contrato entre o artista e o mecenas³⁵. Este último tem parte ativa na produção; ao detalhar contratualmente a encomenda. As práticas econômicas do período sedimentam-se nas pinturas, segundo Baxandall. Um pouco inspirado em Baxandall, que busca condicionantes sociais para resultados estéticos, tentei considerar, na análise da cenografia autoral, índices históricos e sociais sedimentados nos materiais que compõem o Fundo do escritor.

Roger Chartier critica a semelhança de perspectiva entre a bibliografia tradicional, que se dedica ao estudo da materialidade do livro, e o *New Criticism*: ambos se recusaram a considerar os modos de leitura, recepção e interpretação como parte da produção de sentido, negando importância às intenções do autor³⁶. A situação é paradoxal, no entender de Chartier, pois o estudo do livro teve como finalidade principal o estabelecimento e a edição de textos corretos e autênticos, segundo o projeto de seu criador. Na tradição historiográfica francesa, a materialidade das edições teria sido negligenciada por outros motivos, mas com resultado similar. Como o projeto intelectual de Chartier contrasta com essa perspectiva, parece ser com satisfação que ele relata o retorno do Autor, patrocinado por correntes diversas. Entre elas, o *New Historicism*, que se empenha em situar a obra literária em sua relação com textos comuns (práticos, jurídicos, políticos, religiosos etc). A literatura elabora-se em paralelo a outros regimes de textos, que ajudam na compreensão do literário. Outra vertente que curiosamente teria contribuído para recuperar o autor, segundo Chartier, foi a estética da recepção, que tem em conta, entre seus aspectos primordiais, a relação dialógica entre uma obra e o horizonte de expectativa, as convenções e referências compartilhadas entre autor e o público. Também a sociologia da produção cultural, a partir de Pierre Bourdieu, examina leis de funcionamento e hierarquias do campo cultural, relações e posições dos agentes, estratégias individuais e coletivas, assim como a internalização das condições sociais de produção nas obras. Por fim, a Bibliografia, como

35. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

36. *Culture écrite et société*. Paris: Albin Michel, 1996.

proposto por Donald McKenzie – como “sociologia dos textos”, atenta à forma física e ao modo como o texto chega até os receptores –, teria sido capaz de dar destaque ao objeto livro no processo de construção do sentido. “Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades liga-se necessariamente ao controle que autores e editores têm sobre as formas encarregadas de exprimir uma intenção, governar a recepção, constranger a interpretação”, afirma Chartier.

Margens românticas

Este trabalho não pôde cumprir tudo o que essas referências propõem. Elas são direções. O trabalho tem início, na verdade, na minha pesquisa para o mestrado, quando procurei entender como a marginália de Mário de Andrade na poesia do romantismo brasileiro revelava os métodos do crítico e as matrizes do criador³⁷. As muitas notas a grafite nos volumes da biblioteca do escritor conservam o processo de criação de “Amor e medo”³⁸, que se estende de 1925 a 1931. Essas marcas, junto a outros manuscritos³⁹, atestam que o exercício da escrita tinha em mira projetos maiores do que o artigo para a *Revista Nova* (1931). Primeiro, elaborar uma *Histórica crítica da poesia brasileira*, projeto realmente ambicioso, cujos vestígios no Arquivo derivam para uma visão ampla do processo histórico e da formação do Brasil. Depois, dado o tamanho desse plano, Mário pensa um livro focado só no romantismo, que chamaria *Lirismo romântico no Brasil*. Além desses projetos que vão ficando pelo caminho, latentes, a marginália revela a busca de elementos para o *Dicionário musical*, a *Gramatiquinha da fala*, o *Sequestro da dona ausente*, e a coleta de dados para crônicas e poemas. Duas das obras pelas quais Mário é mais conhecido, também pelas versões para o cinema – *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* – aproveitam o material. A autenticidade do indianismo de Gonçalves Dias, o sentimento da natureza em Fagundes Varela, o *ethos* burguês de Casimiro de Abreu movem a volúpia do leitor, que preenche as laterais, o rodapé, o alto da página, analisa apaixonadamente a produção romântica. Na

37. *O segredo dos sentimentos sinceros: estudo da marginália de Mário de Andrade na poesia do romantismo brasileiro*. Dissertação, IEB-USP, 2017. Orientadora: Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez. A pesquisa contou com financiamento da Fapesp – Proc. nº 2014/20620-6.

38. “Amor e medo”, in *Revista Nova*, 1931, nº 3.

39. Faço referência aos dossiês “Amor e medo”, “Castro Alves” e “Artigos por escrever”.

chave psicanalítica, que provocou críticas contundentes, o foco esteve na realização amorosa: de um lado, o recalque atribuído a Álvares de Azevedo, de outro, a sensualidade sadia de Castro Alves. Organizei um extenso caderno de notas e, ao final, percebi que Mário traçava perfis dos românticos, um a um, oferecendo também uma imagem de grupo.

A aproximação entre vida e obra, como a crítica por meio do retrato, construindo a personalidade do Autor no contato com o texto, são práticas que marcam o romantismo. José-Luis Diaz relata o interesse crescente pela vida dos homens de letras, a partir do século 18, intensificado decisivamente pelos românticos⁴⁰. A sacração do escritor e a literatura do eu satisfazem e incitam uma demanda biográfica por parte do público, cuja curiosidade procura identificar-se com o sujeito que firma o texto. Os retratos de Sainte Beuve, voltados mais à psicologia do que ao dado biográfico, compõem com essa tendência; ao estudo do estilo associam traços da personalidade. Embora tenha perdido prestígio, com a ascensão da prosa realista e da poesia parnasiana, o biografismo permaneceu forte na edição, na imprensa e no ensino. Foi no contato com as edições que me dei conta do quanto a leitura de Mário de Andrade é tributária desse paradigma. Os sinais a grafite, intervindo nos prólogos, prefácios, notícias biográficas e estudos críticos mostram bem isso. Para diagnosticar a fixação de Álvares de Azevedo na mãe, Mário se apoia em biografemas colhidos de Joaquim Norberto e Jacy Monteiro. Se difere de Ramalho Ortigão sobre a timidez de Casimiro, é quanto à sua conclusão, não quanto às premissas que levam o escritor português a atar a poesia e o caráter. A ideia de que a obra traduz a psicologia do poeta, confundido com o eu lírico, leva a considerações incertas. O apuro e a variedade formal de Gonçalves Dias, por exemplo, levantam o diagnóstico de criação insincera, e um defeito de fatura n'As *Primaveras* é percebido como resultado expressivo, fruto de um momento de lirismo transbordante⁴¹.

A marginalia me coloca ainda hoje a questão se o que Mário intentava não era uma espécie de interpretação autêntica: ler a poesia do romantismo a partir de uma perspectiva entendida por ele como romântica. A hipótese surge do primeiro artigo da série “Mestres do passado”. O sentido geral dessa série de estudos polêmicos era marcar o parnasianismo como superado. Mário nem por isso se abstém de declarar sua compreensão simpática de Olavo Bilac e Francisca Júlia. E o faz a partir de uma espécie de cenografia parnasiana, em contraste à modernista:

40. *L'homme et l'oeuvre: contribution à l'histoire de la critique*. Paris: PUF, 2011

41. Coberto de notas, o poema “Minh'alma é triste”, de Casimiro de Abreu, suscita o comentário.

“Porém, é claro: não me pus a reler essas obras parnasianas com a alma vária, pueril e fantástica, correspondente ao meu tempo, mas fui buscar, dentre as minhas muitas almas, aquela que construí para entender a geração parnasiana (...) Pois, para ler os parnasianos, fui vestir a minha alma parnasiana. (...) abri uma gaveta de cômoda larga, jacarandá maciço, negra, assaz poenta; e, abandonando a alma de fogo e flores de estufa, gasolina e asas de aeroplano (não sei se me compreendem...) que é a minha alma contemporânea e alimento com o meu sangue e minhas células atuais, revesti-me pomposamente com a armadura de oiro e marfim da minha alma parnasiana.”⁴²

Seriam as notas de margem e os manuscritos dedicados ao romantismo brasileiro também resultado do ritual que vasculha, dentre as “muitas almas”, a romântica, adequada a compreender cismas e gestos dramáticos, o sentimento amoroso intenso, frustrado, a idealização e o desencanto inclusive em relação ao povo e à história? Ou, ao contrário, a crítica mobiliza principalmente critérios modernistas – a exemplo da fórmula de Paul Dermée que define a poesia como soma de lirismo e arte? Essa polaridade fácil entre projeção no passado *vs* interpretação autêntica não é justa pelo fato de que, e não só quando lê Gonçalves Dias ou Castro Alves, Mário de Andrade guarda na própria obra – e na atitude de criador – trejeitos românticos. Já aludi seus projetos tributários do romantismo, como fonte de pesquisa e objeto de crítica. No âmbito da poesia, duas tópicas da psicologia romântica, o *puer senex* e o poeta morrendo, são matéria de criação⁴³. Não são, está claro, marcas exclusivas dele: ecos da sensibilidade romântica repercutem, por exemplo, no *ethos* melancólico que aparentam certos versos de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Serge Milliet⁴⁴ e Guilherme de Almeida.

A afinidade com os românticos aparece na relação com a língua e a identidade nacional, entendidas como objeto passível de invenção. Também na aproximação entre literatura e vida, e no problema da poesia de circunstância. Em 1924, na “Advertência” ao

42. “I - Glorificação”, in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 253.

43. Refiro-me ao poema “A emboscada”, entre as obras anteriores a 1917 transmitidas a Oneyda Alvarenga, e “Quando eu morrer quero ficar...”, de *Lira paulistana*. Vagner Camilo estuda ambas as tópicas em “Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado”, in *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p.61-108, jul./dez. 2011

44. “O mon passé, passé d’amertume et d’angoisse, / tu reviens vers mon coeur, mélancolique et lourd, / sans même prendre garde au bonheur que tu froisses”, “II”, in *Le départ sous la pluie*. São Paulo / Genève: Édition du Groupe Littéraire ‘Jean Violette’, 1919, p. 18.

Losango cáqui, o autor apresenta suas anotações líricas como parte de “um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem”. Nega a “intenção de poema” no momento da escrita e se ressentida da falta de universalidade das obras, onde falta a dimensão de arte, o trabalho que apura a forma. Bem antes da pesquisa de formas do *Losango cáqui*, a circunstância já era dado central. Vimos que *Há uma gota de sangue em cada poema* é composto na urgência histórica. No poeta de vanguarda, a circunstância se acentua. O livro de 1922, cujo título costuma aparecer abreviado, carrega o complemento esclarecedor: *dezembro de 1920 a dezembro de 1921*. Goethe, referência-matriz para Mário de Andrade ajudou a atar os nós entre poesia e verdade, sublinhando o peso da circunstância na própria criação.

O peso da circunstância bem como as referências cotidianas no interior da poesia realçam a importância de investigar o Arquivo do escritor. Dediquei boa parte do trabalho a consultar cartas, fotografias, manuscritos e livros na biblioteca do IEB-USP⁴⁵. Busquei tudo que estivesse situado no intervalo entre 1917 e 1922. As instâncias que compõem o laboratório⁴⁶ da criação, sem serem puramente biográficas (porque não é aí que se centra o interesse; espero passar ao largo do biografismo), permitem ter em conta o que Stephan Greenblatt chamou “circulação da energia social”⁴⁷. A publicidade, as ilustrações, a fotografia, a crônica; bem como as cartas, postais, recibos, bilhetes, dedicatórias, documentos em geral, vão montando quadros, ou números de voz e corpo.

Entendo, em suma, que analisar a cenografia autoral de Mário de Andrade dá seguimento a essa pesquisa da marginalia. Tive acesso à obra de José-Luis Diaz graças à disciplina “O poeta e seu lugar: construções da autoimagem e algumas formas de inserção do poeta na literatura brasileira”, ministrada pelo Prof. Vagner Camilo. O conceito é apropriado e compreendido em seus limites, mas vem em auxílio de questões postas pelo objeto: a perspectiva cenográfica com que Mário, como leitor e crítico, trata românticos e parnasianos; a variação acelerada de figuras identitárias na poesia do começo dos anos 1920 e a recorrência nela de artistas ou personagens do espetáculo. Mas, embora adote um termo das artes da cena para pensar a representação autoral, o trabalho de Diaz, como procurei apontar, passa ao largo da instância performática ou performancial como objeto

45. Para o Exame de Qualificação, organizei um dossiê de documentos do Fundo MA, no IEB-USP.

46. “Quelle génétique pour les correspondances?”. In: *Genesis*, n. 13, 1999. pp. 11-31.

47. GREENBLATT, S. *Shakespearean negotiations*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1988.

de estudo.

Candido, Haroldo, Bürger, Bourriaud

Antonio Candido, em 1959, fixa o conceito que propõe encarar a literatura como “sistema de obras ligadas por denominadores comuns”. Estes seriam as características internas (língua, temas, imagens) e elementos “de natureza social e psíquica, que, literariamente organizados, se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização”⁴⁸. Candido desdobra tais elementos psico-sociais em três: “um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (uma linguagem, traduzida em estilos)”. O resultado dinâmico é um sistema simbólico que serve à comunicação inter-humana. A tradição literária, formada em processo contínuo, estabeleceria padrões “que se impõem ao pensamento ou ao comportamento.

O ponto de vista histórico assumido por Antonio Candido para esclarecer a formação da literatura brasileira enquanto sistema autônomo leva a diferenciar este, o *sistema*, do que seriam *manifestações literárias*, sem o mesmo grau de organização, porque isoladas e desarticuladas – o que não tira das obras o seu valor, ele frisa. Como se sabe, essa distinção entre literatura e manifestação literária foi objeto de um debate intenso, que serve para esclarecer uma perspectiva sobre o sistema centrada no texto impresso. Gregório de Matos, ponto central da crítica de Haroldo de Campos, não teria “[existido] literariamente até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado”⁴⁹. O título do ensaio de Haroldo remete diretamente a Mário de Andrade, que dá ao termo *sequestro* o sentido de *refoulement*, mescla dos processos psicanalíticos de recalque e sublimação. Adotando a perspectiva dos primeiros românticos, de aspirações classicizantes, imbuídos da missão de dotar a pátria de uma literatura, Candido teria censurado as funções poética e metalinguística características do barroco, sua autorreflexividade e autotematização do código. A *Formação* teria assim

48. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo; Rio: Ouro sobre Azul, 2009, p. 25.

49. *O Sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 26.

privilegiado as funções referencial e emotiva. Em síntese, segundo Haroldo de Campos, não só o critério sociológico decidiria a diferença entre literatura e manifestações literárias, mas um juízo de valor. Dois pontos no argumento de Haroldo de Campos interessam diretamente ao esforço de incluir a recitação como objeto legítimo e necessário nos estudos literários: o de que a circulação no período colonial teria se dado por “mecanismos transmissores peculiares à época”, como a comunicação oral e a mala direta dos códices de mão, e o de que a comunicação barroca teria um aspecto físico, seria uma “arte de comunicação lúdica, do comprometimento persuasivo, como também da afetividade erótica e da desafeição satírica, ambas formas de afetar um público de destinatários bastante corpóreo”⁵⁰.

Em que pese a impressão sumária de uma perspectiva apoiada exclusivamente em obras impressas, já em um texto anterior à *Formação*, Antonio Candido menciona repetidas vezes o peso das formas de sociabilidade literária e de outros meios de produção e circulação de poesia. Trata-se do ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, publicado originalmente em 1954, em comemoração ao quarto centenário da cidade de São Paulo. Ali, adianta elementos para o conceito de sistema, tomando o cuidado de incluir na definição de literatura “*atitudes* que exprimem certas relações dos homens entre si” (grifo meu)⁵¹. A congregação espiritual e formal, o pertencimento de grupo, a existência de um estilo e uma estrutura de valores, de público e continuidade no tempo, tudo aponta o sistema. Há uma ênfase nas relações entre a produção literária e a vida social. No exame das relações entre boêmia e literatura, entram *tipos de comportamento*, *ethos peculiar*, e um sistema de intercâmbio e circulação bibliográfica que inclui “frequentes sessões de grêmio, recitativos, discursos e debates de república ou tertúlia”. Na sociabilidade da Belle Époque, Candido destaca a sintonia entre a produção, o gosto do público e a aprovação das elites, e a circulação de “poemas sonoros, límpidos, fáceis de decorar e recitar”. No modernismo, evoca as “interpelações públicas, protestos, intimidação, confusão do adversário” e a organização de “tertúlias famosas, espécies de cerimônias confirmatórias em fazendas e salões de amigos, em excursões distantes”. Embora privilegiando o impresso, a produção crítica de Antonio Candido revela-se sensível aos vestígios vocais e reconhece a importância de atitudes e gestos na criação literária. E alude ao peso desses elementos para o modernismo: “e muito do que se tornou expressão oficial do movimento, e pareceu

50. *ibidem*, p. 50.

51. in *Literatura e sociedade. ed. cit.*, p. 147.

ao público hermetismo voluntariamente perverso, se explica no fundo por certas formas de intercomunicação dos seus membros”⁵².

Entre as categorias estéticas transformadas pela vanguarda está, na lição de Peter Bürger, a de meio artístico e obra de arte. Sua tese é que a vanguarda se elaborou como autocrítica da arte na sociedade burguesa. A falta de consequência social da arte foi percebida como resultado de ter-se tornado uma instituição à parte. É contra essa autonomia que a vanguarda se coloca. Por instituição, Bürger compreende “tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”⁵³. O crítico observa que a vanguarda acabou com os estilos de época e uma estética de feições prescritivas (veremos um pouco disso no cap. 2, examinando tratados de poética e manuais de recitação). Os vanguardistas tornaram os procedimentos de todas as épocas anteriores disponíveis para serem usados a critério dos artistas, conforme cada obra singular. A obra de arte alarga-se: liberta-se de um ideal de estrutura orgânica, em que as partes compõem o todo, e supera os limites de objeto/artefato para abarcar atitudes, manifestações, acontecimentos.

Intervir na práxis vital, recusando a ideia de autonomia e ampliando a noção de obra, é um propósito anterior à vanguarda, argumenta Nicolas Bourriaud⁵⁴. A modernidade artística seria um produto da civilização industrial. Nascida no processo de racionalização do trabalho, teria assumido o objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, que reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis. Como o tempo passa a ser integralmente submetido à produtividade, refugiam-se no campo artístico práticas que minimizam a importância dos ‘produtos’, exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação de energias. A produção do século 20, para Bourriaud, fundamenta-se em um conjunto de dispositivos formais que criam pontos de passagem entre a arte e a vida. Não se trata de abolir a fronteira que as separa, mas de suspendê-la. A obra de arte moderna passa a exigir uma *economia global do signo* que reúna, para além do objeto, um conjunto de elementos menosprezados: as circunstâncias de produção, a maneira como o autor expõe sua própria existência, as relações que a obra man-

52. *ibidem*, p. 170.

53. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 53.

54. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

tém com seu público. Essa “arte das atividades ordinárias” profetizada por Paul Valéry teria suas fontes no protocolo dândi, derivada assim das *atitudes* criadas por Manet ou Seurat como de seus quadros. As obras expressariam disposições éticas através da forma.

As teorias de Bürger e Bourriaud, e uma perspectiva que, sem descuidar do texto, atente à gênese, a formas de produção e circulação que escapam ao impresso, parece imprescindível para a criação vanguardista de Mário de Andrade. No caso específico, trata-se de incluir na análise não o documento sonoro, mas perceber a voz e o gesto como matéria da poesia; em outros termos, como a dimensão cênica participa da gênese e da recepção, que em certos casos coincidem no tempo. A falta de registros de Mário de Andrade dizendo seus versos encaminha os métodos possíveis para estudar a importância da recitação em sua cenografia. É impossível a análise da *poesia ao vivo*, como na proposta instigante de Julia Novak, ou de fonogramas, fitas cassete e arquivos digitais, como fazem Michel Murat, Susana González Aktories, Alessandro Mistrorigo⁵⁵. A voz de Mário era até há pouco desconhecida – a não ser pela imitação de Antonio Candido, que, segundo dizem, era muito hábil⁵⁶. Por isso, busco aproveitar contribuições de Paul Zumthor, Blake Wilson, Irmgard Weithase, além de Vincent Laisney e Meyer-Kalkus, para desentranhar do texto uma “gênese sem o apoio de manuscritos”, conforme expressão de Telê Ancona Lopez, que sedimenta a prática da recitação⁵⁷.

Fábrica de fantasmas

Se entendermos a Literatura não apenas como conjunto de obras e escritores/as, mas como complexo de práticas, objetos e funções, é possível resgatar e reelaborar sentidos inscritos nos textos. Itamar Even-Zohar problematiza a concentração exclusiva

55. NOVAK. *Live poetry: an integrated approach to poetry in performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011. LANG, MURAT, PARDO (org.). *Archives sonores de la poésie*. Dijon: Les Presses du réel, 2020. AKTORIES. “Poésía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis”. *Acta Poetica*, nº 29 (2) OTOÑO, 2008. MISTRORIGO. “Phonodia: La voce dei poeti e l’uso delle registrazioni”, in *L’Arte Orale: poesia, musica, performance*. Torino: Accademia University Press, 2020.
56. Ana Luisa Escorel refere-se ao talento de Candido como imitador em *O pai, a mãe e a filha*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 51.
57. ZUMTHOR. *La Voix et la lettre*. Paris: Gallimard, 1987; WILSON. *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*. Cambridge University Press, 2020; WEITHASE. *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar: Böhlau, 1949.

dos estudos literários sobre o texto impresso, para defender a compreensão da literatura como rede de atividades. Para isso, apoia-se em discussões do formalismo russo, sobretudo ideias de Tynianov e Eichenbaum. “Tynjanov ‘concibe la literatura’ como un ‘sistema’ perteneciente a la totalidad de la producción y consumo literarios”; “en Eichenbaum ‘el ‘producto’ literario se discute, analiza y describe en términos de la intrincada red de relaciones que lo condicionan”; “el ‘sistema literario’ comprende de este modo una gama de hechos/factores mucho mayor de lo que se acepta normalmente en los estudios literarios estándar”. Sua teoria dos polissistemas, ancorada na reflexão de Tynjanov, pretende alargar o leque de fatores que compõem o sistema e retomar o interesse pelos produtores. A noção de “vida literária” surgiu, no contexto do formalismo, como parte da intrincada rede de relações que determinam as atividades; Eichenbaum seria precursor da noção de *campo literário*, desenvolvida mais tarde por Bourdieu. Sob o risco de dissolver as particularidades dentro do formalismo, mas acompanhando os argumentos de Even-Zohar, destaco a ideia de que o texto escrito deixa de ser o único produto da atividade literária⁵⁸. O produtor é compreendido como força condicionante e condicionada, ligado aos demais fatores do sistema (mercado, instituição, repertório, receptores...), mas seu produto não é apenas textual; em determinadas épocas, a verdadeira mercadoria se acha em outra esfera, “la producción política e interpersonal de imágenes, estados de ánimo y opciones de acción”, e ao leitor também deve ser reconhecido papel ativo – em vários níveis, ele participa das atividades literárias.

As ideias de Even-Zohar em sua discussão do formalismo russo alinham-se a uma proposta instigante de Mário de Andrade, que, em 1940, defende uma história da literatura baseada não no repertório de nomes e textos, antes na pesquisa de práticas e técnicas. Essa ideia, apresentada no artigo “A fábrica de fantasmas”, no *Diário Carioca*, parece tributária de suas leituras de etnologia, de seu interesse sensível às práticas, objetos e representações: “Não seria possível”, ele questiona,

“escrever uma verdadeira História da Literatura, que não fosse, como todas são até agora,

58. “El ‘texto’ ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema. Además, este marco no requiere jerarquías a priori de importancia relativa de los factores supuestos. Basta con reconocer que son las interdependencias entre estos factores lo que les permite funcionar.” ZOHAR. *Polisistemas de la cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel-Aviv: Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de investigación de la cultura, 2017, p. 8.

história dos literatos? Quero dizer: uma descrição e crítica histórica do aparecimento, do desenvolvimento, do espírito, da morte das formas literárias, da técnica de escrever, das ideias e tendências humanas que se revestiram com essas formas e se serviram dessas técnicas diferentes. Ao mesmo tempo, está claro, seriam expostas as condições de diversa ordem social que levaram a inteligência à criação dessas formas e técnicas e ao abandono delas. Só assim se fará uma legítima história da literatura”.

A proposta instigante, associada à teoria dos polissistemas de Even-Zohar, respalda uma compreensão mais ampla de obra e literatura. Esta, em suma, a finalidade deste percurso teórico: avançar a análise da cenografia através de dados históricos, concepções teóricas e vestígios da voz e da prática de recitar na obra de Mário.

Montagem do trabalho

Além desta Introdução, o trabalho estrutura-se em três capítulos e Considerações finais. O primeiro – “**As figuras**” – é consagrado ao problema da multiplicidade. A figuração autoral diversa traduz-se numa pluralidade de egos ou identidades vicárias, com que Autor e sujeito lírico se apresentam. Após um repasse da fortuna crítica, centrado na poesia, serão exploradas as figuras principais: Arlequim; criança; mestre e discípulo; Anfião; dândi; louco; profeta; pintor; trovador tupi; profeta; bailarino; Parsifal; soldado-raso da República. O segundo capítulo – “**Vozes e gestos**” – lida com a concepção de poesia de Mário de Andrade. Examina suas ideias sobre o tema no “Prefácio interessantíssimo” e n’*A Escrava que não é Isaura*, na correspondência com Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda, na *Pequena história da música*, no *Dicionário musical brasileiro* e nos discos de música popular conservados em sua coleção. São examinados tratados de metrificação e versificação na Biblioteca do escritor, além de um manual da arte de dizer versos, todos dotados de marginalia. Outros títulos servem de referência para a discussão, oferecendo uma visão do contexto de criação e circulação da poesia como prática ligada à recitação. O capítulo terceiro – “**O Autor em cena**” – procura pôr em ação os elementos cênicos, explicitando a fatura voco-gestual de *Pauliceia desvairada* e *Losango cáqui*: a pontuação, as interjeições e onomatopeias, os vocativos e apóstrofes, as indicações cênicas e dinâmicas, as citações e os diálogos. Espaço limiar e dispositivo de passagem entre arte e vida, o Autor é encarado como produto da obra (em uma concepção ampliada pela vanguarda que

deve abarcar a performance autoral). A pléiade de pseudônimos, o exercício da recitação documentado na biografia, a produção dramaturgica encaminham a hipótese de que a incorporação do nome civil no interior dos poemas é mais uma estratégia de distanciamento ou desmascaramento, épica, que se resolve formalmente em técnicas de montagem e colagem estendidas à própria identidade. Talvez por uma traição dos materiais, a identidade deixa de ser percebida como natural e orgânica e se explicita como artifício e fabricação.

capítulo I
as figuras

Este capítulo é consagrado à multiplicidade identitária em Pauliceia desvairada e Losango cáqui. O exame das máscaras do Autor e do sujeito lírico dá início à análise de sua cenografia autoral e da relação desta com a vocalidade da poesia. Heterogênea e cambiante, a figuração apresenta-se como sucessão de quadros ou fluxo de cenas do “trovador arlequinal”, conforme a caracterização de João Luiz Lafetá, um dos mais importantes críticos da poesia de Mário de Andrade, com quem dialogo em vários pontos do capítulo.

Após um repasse breve da fortuna crítica, são exploradas as principais máscaras do Autor e do sujeito lírico. Em todas, procuro ressaltar a dimensão voco-gestual, explorando como a figuração é pautada não só por propósitos simbólicos, mas sobretudo por atitudes e práticas, contendo, por isso, um aspecto indicial.

Sobrevoos da fortuna crítica

A crítica sublinha a identidade como tema central em Mário de Andrade. As *faces* ou *máscaras* do poeta, a relação entre sujeito, idioma e nacionalidade encaminha algumas das leituras mais importantes dessa obra. Embora fosse desejável um repasse mais completo da extensa fortuna crítica da poesia dele, valendo como estado da arte, atenho-me a leituras que contribuíram de modo decisivo para a formulação do problema e da hipótese, bem como deste resultado que considero parcial. Mesmo no âmbito dos textos de crítica aqui discutidos, o foco volta-se a três aspectos principais. Primeiro, a concordância em aproximar-se da obra pelas faces e a personalidade do Autor. Segundo,

a apreensão da poesia em sua função emotiva (o que acata, de certo modo, o postulado de sinceridade do poeta), em descompasso, inclusive, com o o juízo dos contemporâneos quanto à intencionalidade da obra de Mário, sobretudo no aspecto formal e linguístico. Por último, um certo despreço pelo resultado poético de *Pauliceia desvairada* e mesmo de *Losango cáqui*, reconhecida, contudo, a importância histórica das obras e o peso que a leitura pública teve para seu impacto. Como se vê, essa apreensão de conjunto é sinuosa, e não apenas porque contempla uma pluralidade de críticos. O aspecto multifacetado da obra e da imagem autoral por ela produzida rejeita simplificações.

Em 1942, Antonio Candido sugere, no calor da hora, um roteiro pelas faces do poeta Mário de Andrade: em *Pauliceia* e no *Losango* estaria manifesto o *poeta do cotidiano*. Além dela, o poeta contaria outras três: o *poeta folclórico*; o *poeta de si mesmo* junto ao *poeta eu mais o mundo*; enfim, o *criador de Poética*. Candido discerne também três *maneiras*: no início, a maneira de guerra; em seguida, o encantamento rítmico, repleto de virtuosismos saborosos; por fim, a maneira despojada com que baixa o tom, esquecendo o brilho para dedicar-se ao essencial. A síntese brilhante destaca, por último, os temas: o Brasil; o conhecimento amoroso e o amor falhado; o auto-conhecimento e a conduta em face do mundo¹.

No esquema proposto por Candido, João Luiz Lafetá sugere incluir a face do *poeta político*, a maneira de *combate engajado* e o tema do *choque social*, expressos em *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*², todas publicações posteriores à resenha para *Clima*.

Para Lafetá, a crítica nunca assimilou de forma integral a complexidade de Mário, e os estudos sobre sua poesia teriam ficado “longe de abarcar o significado dessa aventura pela pesquisa formal que compõe as *Poesias completas*”. O crítico sublinha, entre muitos aspectos, as variações de registro: de uma função eminentemente emotiva, de “consumo subjetivista”, até a função mágica, da pompa ao coloquial e à metalinguagem. Nesses aspectos estaria seu “interesse para a literatura brasileira contemporânea”³. Alinhado às faces, Lafetá apresenta as *máscaras* do poeta. A primeira delas seria a do *trovador arlequinal*, que corresponde à “pesquisa da identidade do poeta e da sua Pauliceia cosmopolita”. Os

1. CANDIDO, A. “Poesias”, in: *Clima*, São Paulo, jan. 1942, nº 8, pp. 72-78.

2. Minha opinião é que o poeta político, o combate engajado e o tema do choque social já estão plasmados na forma de *Pauliceia desvairada* e do *Losango cáqui* assim como a máscara do *espelho sem reflexo*.

3. “de *Pauliceia* a *Café*, a linguagem de seus poemas reflete a mesma inquietação básica e a mesma descon-fiança radical que caracterizam grande parte da melhor literatura produzida no século 20.”, *op. cit.*, p. 299.

poemas de 1922 teriam nascido do choque com as ruas e multidões, “lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desenhando-a a golpes de sons chocantes, hipérbolos, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações”. A dissonância na forma, reconhece o crítico, “nasce (ao menos em parte) da própria matéria que os constitui”. E a dicção é percebida como “artificial e falsa”, como a cidade que representa: os poemas seriam compostos de “antíteses, embates e convergências de sons, cortes bruscos, associações livres, suspensão do sentido – uma linguagem que parece não ter referência fixa à qual voltar, dissonante, labiríntica, dispersa.”⁴

Com a segunda máscara, de *poeta aplicado*, Mário teria feito simultaneamente “a descoberta, revelação e aprimoramento do Brasil” e do próprio eu⁵, fixando uma “relação imediata entre Brasil, língua e ‘eu’”. A terceira máscara seria a do *poeta múltiplo*, “dividido entre muitos rumos”⁶, e a quarta, a do *espelho sem reflexo*, composta por poemas densos, explosivos ou contidos, ora registrando uma agitação paroxística, ora beirando a absoluta imobilidade. A visão das potencialidades do ‘país novo’ teria sido substituída pelo questionamento da realidade de opressão e miséria. Última máscara: o poeta político, já mencionada como acréscimo ao quadro traçado por Candido. A denúncia da exploração social, a revisão amarga do que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo, tudo entraria nessa máscara derradeira, segundo a síntese de Lafetá. O empenho, agora no interior da luta de classes, prolonga inquietações íntimas. Diante dos problemas sociais, a imagem do ‘eu’ é ainda “atormentada, dividida”, procurando-se sempre.⁷

Mas as faces ou máscaras, na apreensão de conjunto feita pelos dois críticos, mostram-se insuficientes para a diversidade de dispositivos identitários de Mário de An-

4. “A poesia de Mário de Andrade”, in *A Dimensão da noite*, ed. cit., p. 318-9.

5. “O estudioso que pesquisa, em manifestações culturais do país todo, um jeito de ser com o qual se identifique. alinha-se a uma das funções tradicionais de nossa literatura – a de transformar-se em instrumento de descoberta e interpretação da realidade brasileira”, *ibidem*, p. 327.

6. “*Remate de males*, típico dessa máscara, talvez seja o livro mais variado de Mário, uma exibição extraordinária e depurada de todas as conquistas técnicas dos anos 20; tem o estilo de combate, fragmentário e destruidor das ‘Danças’; o estilo construtivo, pitoresco, saboroso e brasileiro do ‘Tempo da Maria’; a meditação interiorizada que prenuncia a produção madura e equilibrada dos anos 30, em ‘Poemas da negra’ (1929) e os ‘Poemas da amiga’ (1929-1930).”, *ibidem*, p. 328.

7. *ibidem*, pp. 333, 334, 335.

drade, mesmo em suas obras iniciais. A expressão *trovador arlequinal* monta duas figuras, associa o modo arlequinal à figura substantiva do trovador. Para complicar, o retrato d'“O trovador”, em movimento, exhibe-o como *tupi* tocando um alaúde, o instrumento de cordas dedilhadas e acompanhador de canções eruditas, de cuja presença no Brasil não se tem notícia⁸. Ambas as figuras são performativas, não identificações estáveis. São figuras artísticas, criadoras, que atuam a partir dos movimentos do corpo e inflexões musicais da voz. Daí a hipótese de que seja pertinente buscar as variações de gesto e expressão fisionômica, e sobretudo a vocalidade dessas e das demais configurações que o Autor e o sujeito lírico assumem. Seria preciso acrescentar ao esquema clássico de Candido algumas nuances e, mais que tudo, considerar que Mário de Andrade dizia os próprios versos, fato que sempre se destaca mas nunca se quis examinar com mais atenção. A um dado momento, sujeito empírico-poeta, Autor e sujeito lírico se condensavam na prática da declamação. E, de um modo ou de outro, Mário de Andrade precisava assumir a máscara do trovador-tupi-arlequinal. Esse seria um ponto surdo da nossa crítica, que procuro explorar como abertura de campo a novas abordagens de sua obra, a meu ver, ainda compreendida de modo insuficiente, em parte, talvez, por esse esquecimento da voz nos estudos literários, e da dimensão cênica da poesia.

Esse repasse da fortuna crítica organiza-se no sentido de caracterizar esse suposto ponto surdo e a apreensão da obra de Mário pela identidade ou personalidade literária. Para Anatol Rosenfeld, a “busca da própria identidade através da procura da identidade nacional” marca toda sua obra. A criação literária em língua brasileira não seria mostra de nacionalismo, antes um modo de encaminhar o desejo de sinceridade e expressão espontânea, próprio de movimentos, como o Modernismo, de tendências irracionalistas. Seriam as “estratificações do espírito coletivo” as responsáveis por petrificar a língua, que, alienada, “se torna máscara rígida, borrando a verdadeira identidade; torna-se mera aparência, forma fixa que não corresponde à vida fluida.” Anatol nota os elos da sinceridade com a pureza, o ideal do ser sem duplicidade ou mescla psíquica, que não raro estiliza a ingenuidade popular para resgatar sua autenticidade. A busca resultaria em perceber a “simplicidade impossível”, a “duplicidade inevitável”, afirmando-se a multiplicidade e a fragmentação⁹.

8. Segundo o verbete redigido por Oneyda Alvarenga no *Dicionário musical brasileiro*, ed. cit., p. 15.

9. “Mário e o cabotinismo”, ed. cit., p. 191.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira sublinha em Mário de Andrade, desde sua estreia, a procura de formas novas e novos elementos de expressão¹⁰. Com *Pauliceia desvairada*, começaria “sua obra toda em função do momento atual brasileiro”: “Brasilizar o brasileiro num sentido total, patriarizar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, influir para a unificação psicológica do Brasil – tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação”. O aspecto modelar não tem aí uma dimensão insincera? E o poeta teria traduzido em apostolado sua atividade intelectual, focalizando em particular a pesquisa linguística, no propósito de “abrasileiramento da linguagem literária”¹¹.

Gilda de Melo e Souza reconhece Mário como “uma das personalidades literárias mais expressivas que o Brasil produziu no século 20”. Sobre *Pauliceia e Losango*, tece observações interessantes, que os dois livros, embora contemporâneos, seriam “muito diversos do ponto de vista da psicologia da criação”¹². A conquista do verso verdadeiramente livre, segundo Gilda, foi mais lenta e trabalhosa, e *Pauliceia* seria ainda uma “ponte entre o passado e o futuro, conservando, ao lado da feição modernista, vários traços herdados do parnasianismo e do simbolismo.” Do ponto de vista técnico, ela salienta que “a novidade chocante do verso livre é frequentemente mitigada pelo contrabando das rimas internas, a utilização no mesmo poema de rimas, ora consoantes, ora toantes, e ainda a exploração irônica de formas gastas, como o soneto”. Gilda defende que, ao se afastar dos “aspectos belicosos, a poesia de Mário vai ficando progressivamente mais subjetiva”. Na lírica amorosa, “essa contaminação recíproca do sentimento da paisagem e dos estados afetivos” avança e se mostra com maior nitidez. Retrata a personalidade do autor como dividida, cujas oposições muitas vezes se revelam na natureza externa: rio/lagoa, altitude/planície, manhã/tarde, dia/noite. Mário de Andrade teria, segundo ela, um pendor muito vivo para a meditação, “que leva o poeta a passar da experiência imediata para a reflexão sobre a vida, o eu, a pátria”. A realização do novo pela fidelidade à tradição é uma marca do conjunto de sua obra. A lucidez de Gilda, ao reconhecer a influência de *Pauliceia* ligada à performance do Autor, merece transcrição:

10. BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 155.

11. “Numa linguagem brasileira artificial, porque é uma síntese e sistematização literária pessoal de modismos dos quatro cantos do Brasil, passou MA a escrever os seus livros, na poesia desde *Losango cáqui*, publicado em 1924” BANDEIRA, *op. cit.*, p. 158.

12. SOUZA. “A poesia de Mário de Andrade”, in: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

“Cronologicamente, *Pauliceia desvairada* (1922) é o primeiro livro de poesias a difundir no Brasil os princípios estéticos das vanguardas europeias, além de sistematizar o uso do verso livre. Foi composto em 1921 e, antes de ser publicado, lido pelo autor, primeiro em São Paulo, para os companheiros do movimento, e em seguida no Rio de Janeiro. Essas leituras históricas incentivaram sobretudo a implantação dos processos modernistas.”¹³

Álvaro Lins também toma a poesia de Mário como a “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” – o que explicaria a pluralidade de temas e técnicas. A poesia de Mário constitui, segundo Lafetá, em diálogo com Álvaro Lins, “uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país”¹⁴ Lafetá analisa “a busca ‘sincera’ da auto-identidade, envolvida pela crise que cinde e fragmenta”¹⁵. A intenção de forçar a nota do brasileiro para provocar uma libertação da linguagem literária, assumida em carta a Augusto Meyer, não pode ser dissociada da fala brasileira, e da dimensão vocal que anima sua poesia¹⁶. Lafetá chega a considerar as várias máscaras do poeta como representativas dos movimentos ideológicos da burguesia brasileira, constituindo verdadeiras cristalizações de sua auto-imagem [da burguesia], mas logo em seguida matiza essa correspondência mecânica, felizmente:

“o esquema pode dar a impressão de que Mário foi um simples ‘intelectual orgânico’ da burguesia brasileira, o que seria falso. (...) como todo artista autêntico, ele trabalha antes com as contradições e as fraturas de sua classe do que com a apologia de suas realizações. É isso, aliás, que sustenta sua poesia tão irregular: a luta corpo-a-corpo com as aparências, em busca da verdade das máscaras. Dissimulações, disfarces e despistes mas sempre no caminho da sinceridade.”¹⁷

Lafetá explica que em *Losango cáqui* outra máscara insinua-se, embora o livro ainda seja arlequinal. A pesquisa do ‘eu’ progride e encontra algo que se ajusta melhor ao corpo rítmico do poema. Cabo Machado (que teria características do próprio Mário) é “arlequim

13. *ibidem*, p. 27.

14. *ibidem*, p. 305.

15. *ibidem*, p. 305.

16. *ibidem*, pp. 302, 305 e 310.

17. *ibidem*, pp. 311, 313, 315, 329.

fantasiando-se de malandro”, e essa passagem ‘naturalizadora’ teria aperfeiçoado a linguagem: “a pompa da *Pauliceia* cede lugar a uma realidade mais modesta, de baixa patente, dentes obturados, mas os versos ganham segurança e encantamento sonoro”. A mudança teria trazido alguma perda, como “o impulso de violência da cidade”, porém, sem abandonar as técnicas da vanguarda, estaria mais próximo “da realidade que deseja cantar”. E Lafetá celebra, em *Losango*, “a conquista definitiva para a poesia da linguagem coloquial”¹⁸

Essa retomada de algumas interpretações da poesia e da personalidade literária de Mário de Andrade situa o problema da identidade, reconhecido desde cedo pela crítica, que tende a associá-la, conforme se viu, à pesquisa e invenção de uma obra *brasileira* e à *descoberta* de si. Aproveitando a discussão de Candido, Lafetá, Anatol Rosenfeld e Gilda de Mello e Sousa, busco a partir daqui esmiuçar algumas figuras subsumidas na face do *trovador arlequinal*.

O repasse das figuras, daqui em diante, organiza-se no sentido de caracterizar o modo como as máscaras sedimentam a prática da recitação. E, com isso, considerar que, a um dado momento, poeta, Autor e sujeito lírico se condensam na performance da obra. Lafetá, segundo creio, desconsidera a realização performancial como núcleo gerador da obra. Reconhece, porém, na mesma linha de Gilda de Mello e Souza, que “apesar de suas irregularidades, a *Pauliceia desvairada* fez um enorme sucesso quando foi lida para o pequeno grupo de escritores modernistas”¹⁹.

Gostaria, pois, de propor que a identidade fosse pensada não a partir de uma angústia ou drama que o escritor possa ter vivido, mas como fábrica e jogo, construída *na* e *através da* linguagem. E isso também com apoio em trabalhos de crítica que sublinham, desde muito, traços cênicos e musicais na poesia de Mário de Andrade. Roger Bastide sintetizou de modo seminal o volume das *Poesias*, portanto o grosso da produção poética, por sua inclinação ao diálogo e à dança, sugerindo que a obra de Mário seria um convite ao bailado, ou uma variação erudita das danças dramáticas.²⁰ Continuamente, desde *O Coro dos contrários*, José Miguel Wisnik vem destacando o molde musical, sensível, em suas leituras, à “poética musical mário-andradina”, que praticaria “uma autêntica e toscamente sofisticada harmonia de timbres (...), potenciando a capacidade percussiva das oclusivas,

18. *ibidem*, p. 322

19. “Mário de Andrade: o arlequim estudioso”, in *A dimensão da noite*, ed. cit., p. 220.

20. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1977.

o brilho atritivo das fricativas e vibrantes aliteradas (...) e acentuando o traço semimusical que resulta da mistura lexical”²¹. Mais recentemente, um ensaio de Wisnik a partir da divulgação do inédito registro da voz de Mário, acrescentou elementos importantes de reflexão sobre como a voz representa uma encruzilhada de fatores históricos, sociais, biográficos e poéticos²². Cristiane Rodrigues de Sousa tem explorado as relações da poesia de Mário com a música, examinando o ritmo singular, a sonoridade contraditória e a voz lírica plural²³. A pesquisa de Lígia Rivello Baranda Kimori, centrada nos volumes de poesia do parnasianismo brasileiro, revela a formação do poeta. As notas de margem classificadas minuciosamente mostram que Mário não lê os poemas de Bilac apenas de lupa, ele inclui a voz, o corpo e as expressões faciais, planejando a execução vocal²⁴. As figuras não são nem pontos de repouso no fluxo das identificações, nem substâncias que tranquilizem o sujeito, resolvam sua inquietude ou *nenhum caráter*. Ganhariam em ser compreendidas, penso, como *modos* de representação, na linha de uma das máscaras mais emblemáticas, o Arlequim, que não aparece como designação inteira e explícita, antes por meio de seus losangos coloridos, aos cortes, e através do neologismo “arlequinal”.

No interior de cada figura, desponta seu dinamismo e caráter performático. Nem mesmo o retrato pintoresco, um dos dispositivos fugazes do Autor, equivale a uma figura imóvel; o *Indiferente*, de Watteau, anima-se como quadro-vivo, presente nos programas de cabaré, no entretenimento dos salões e nas origens do cinema. É pelo Arlequim que proponho começar a parada, que não forma uma galeria de retratos, ou esculturas. Estamos no terreno dos dançarinos, acrobatas, músicos, clowns, dos *tableaux vivants* e das *moving*

21. *Danças dramáticas*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária. FFLCH-USP. São Paulo, 1979, p. 34.
22. “O que se pode saber de um homem?”, Revista Piauí, nº 109, outubro, 2015.
23. *Mário de Andrade: poesia, amor e música*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2017. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Anneblume, 2006.
24. *Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*. op. cit., ed. cit.

*pictures*²⁵, de máscaras que não ficam expostas, mas que o sujeito empunha, prova, anima. Assim espero mostrar que a multiplicidade identitária se caracteriza, principalmente, pelo movimento e a montagem, de maneira distanciada e anti-ilusionista.

Arlequinal

Em *Pauliceia desvairada*, arlequinal é o adjetivo que especifica o traje do trovador – “Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...”; o coração e a psicologia do sujeito lírico – “As primaveras de sarcasmo / intermitentemente no meu coração arlequinal...”; “Eu nunca em guizos nos meus interiores arlequinais!...”; as clivagens sociais – “São as califórnia duma vida milionária / numa cidade arlequinal...”; o clima – “Arlequinal!... / Há duas horas queimou sol. / Daqui a duas horas queima sol.”; “Olha a vida dos nossos setembros! / Fará sol? Choverá? Arlequinal!”; o céu – “Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira / sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...”; as oscilações bruscas, em que se afinam o clima exterior e a psicologia do sujeito – “Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria! / A bruma neva... Arlequinal! / Mas viva o Ideal! God save the poetry!”; as correntes da moral – “Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmins, / enquanto as travessas do Cambuci nos livres / da liberdade dos lábios entreabertos!... / Arlequinal! Arlequinal!”; enfim, as matinadas modernistas, desprezadas pelos Orientalismos Convencionais:

“Somos os Orientalismos Convencionais!
Os alicerces não devem cair mais!

25. O surgimento do cinema coincide com a mania pelos quadros vivos, corrente nas festas, salões e teatros de variedades, muito difundido na segunda metade do 19. As próprias imagens do cinema foram chamadas de *living pictures*. A afinidade também se explica pelo local de exibição, os *music-halls*. O cinematógrafo não constituía um espetáculo autônomo; os filmes eram inseridos como “números” de um espetáculo de variedades. Os projetionistas, como as trupes, saíam em turnê, apresentavam sua atração em locais de espetáculo popular. A projeção era uma performance “tecnológica e perceptiva”. Os quadros-vivos filmados constituem o ápice desse encontro, como no filme de Edison, de 1904, que documenta as poses de Miss Marshall. Os quadros-vivos nunca foram puramente imóveis, e o interesse da performance estava justamente em animar as obras, insuflando o movimento. A maioria dos quadros vivos eram apresentados em série e não raro acompanhados de música ou declamação. ROBERT, Valentine. “Le tableau vivant ou l’origine de ‘l’art’ cinématographique”, in *Le tableau vivant ou l’image performé*, pp. 263-282.

Nada de subidas ou de verticais!
Amamos as chatezas horizontais!
Abatemos perobas de ramos desiguais!
Odiamos as matinadas arlequinais!
Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais!
Somos os Orientalismos Convencionais”

Vibrando muitas vezes sozinho, com ares de advérbio, o termo imanta os elementos em volta, expande-se, em variações, como “as partes distintas de um todo relativas à cidade, ao país, à vida psicológica (sentimento e personalidade), ao ambiente, ao clima, à situação social, à constituição racial, ao folclore, e por fim à criação e ao dizer do poeta”, como resume Victor Knoll²⁶. Em *Losango cáqui*, a expressão aparece uma única vez, arrebatando o caderno de anotações líricas:

“Afinal,
Este mês de exercícios militares:
Losango cáqui em minha vida.
... arlequinal...”

Na crônica sobre o banquete em homenagem a Menotti del Picchia, na revista *Ilustração Brasileira*, o Arlequim é destacado por sua “audácia vertical”, em contraste com a tristura do pierrô²⁷. O retrato feito por Anita Malfatti, em 1922, faz o modo arlequinal saltar da poesia para a imagem plástica do poeta, sobrepondo planos coloridos:

“Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que era minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus impetus entusiásticos...”²⁸

Mais tarde, de novo na poesia, o neologismo arlequinal estará no “Carnaval cario-

26. *Paciente arlequinada*. São Paulo: HUCITEC; Secretaria de Estado da Cultura, 1983. p. 52.

27. “Ficando para trás, no recinto já nu, eu vi que nos lábios sensuais da máscara brônzea de Hélio entreparava uma lágrima verde, vertida pelos olhos semiabertos... E senti que pelos tempos ainda o artífice continuará a desparzir uma leve tristura de Pierrô sobre a audácia vertical dos Arlequins.” *De São Paulo*, ed. cit., p. 106.

28. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, Documento AM-04.01.0013.

ca”: “E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins ”; no “Noturno de Belo Horizonte”: “Afinal Belo Horizonte é uma tolice como as outras. / São Paulo não é a única cidade arlequinal.”; no “Improvisado do mal da América”, “Mas eu não posso, não, me sentir negro nem vermelho! / De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal”; no poema “Dor”, parte da série *Grã cão do outubro*: “Mas pra viver na cidade de São Paulo escondi na corrente de prata / A inútil semente do milho, a maniva, / E enroupei de acerba seda o arlequinal do meu dizer...”; em “Girassol da madrugada”, “Eis que ciumenta noção de tempo, tropeçando em maracás, / Assusta guarás, colhereiras e briga com os arlequins, / Vem chegando a manhã.”.

Victor Knoll observa no traje arlequinal de Mário de Andrade “a fragmentação, a multiplicidade, a dilaceração”. Arlequim viria, do alemão *hoellenkind*: criança infernal. Na França, *Harlequin*, *Herlequin* ou *Hellequin* era o diabo que fazia a apresentação de outros demônios em mistérios populares do século 12. Na Itália, “atemorizava os camponeses fazendo grande ruído”, com a máscara de couro negra e o sabre de madeira na cintura²⁹. Seu figurino presta-se a referir tudo que seja composto de “peças disparatadas”: dos restos de carne, peixe e doces, “provenientes das mesas das grandes casas e vendidos a baixo preço”, aos políticos sem “princípios rígidos e acabados” e às pessoas de “duplo caráter ou comportamento dividido”.

Como personagem das mais difundidas no imaginário ocidental, frequentada por artistas e poetas, o Arlequim foi apropriado por Menotti del Picchia (*As Máscaras*, 1920), Martins Fontes (*Arlequinada*, 1922), Manuel Bandeira (*Carnaval*, 1919), Guilherme de Almeida (*Encantamento*, 1925), entre outros. Ferrignac (*Bailarino*, c. 1927-28) representou seu colorido e flexibilidade de corpo; Di Cavalcanti deu à figura ares de criança triste (*Arlequins*, 1943), atmosfera sombria (*Arlequim*, 1964). No largo rol de apropriações, além de Cézanne, Degas, Severini, Dérain, destacam-se os arlequins de Picasso, cujas diferentes versões foram associadas por Veronica Stigger à capa de *Pauliceia desvairada* e à teorização em torno do verso harmônico³⁰. As transformações da figura e das técnicas atravessam mais de duas décadas da produção picassiana, segundo Stigger, aparecendo azul, melancólico, como alter ego do pintor nos primeiros anos do século, e mais tarde, em desenhos

29. KNOLL. *op. cit.*, p. 52.

30. “Estudo sobre as capas”, in FONSECA & ANTELO (Org.). *Lirismo + Crítica + Arte = Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)*. São Paulo: Edições Sesc, 2022, pp. 40-53.

e pinturas de 1915 e 1916, geometrizado, quase irreconhecível à primeira vista. São estas últimas versões que constam no primeiro número da *Esprit Nouveau*, em 1920. A distribuição irregular e o contraste das cores, bem como os losangos de viés, produzem, na capa desenhada por Guilherme de Almeida, como bem observa Veronica Stigger, efeitos de movimento, dança “quebrada, que rompe com o ritmo esperado”. O fato de Mário retratar a “audácia vertical” do Arlequim, na crônica há pouco citada, corresponderia à forma como relaciona os versos à combinação de tons – alturas – na escala musical, formando acordes simultâneos ou arpejados³¹. Já na capa, o modo arlequinal aproximaria, portanto, poesia, música e dança por meio de vibrações. Saltador e bailarino, o Arlequim encontrará em Nijinsky um intérprete icônico.

Há uma diferença, no entanto, no arlequinal, para Telê Ancona Lopez: enquanto nos poetas contemporâneos dele os arlequins são nostálgicos, em Mário ele seria “fortemente marcado pelo presente”³². Telê destaca “o desejo de modernidade e a necessidade de participação”³³ nessa versão construída. Traje teórico e motivo que organiza esteticamente a *Pauliceia*, o arlequim expressa, segundo ela, “aspectos múltiplos e antinomias”; é o feixe mutável que costura o louco, o clown, o domador, representa o primitivo e a absorção crítica das vanguardas. Como bufão sarcástico, sintetiza o circo cubista e o fascínio provocado por este nas páginas da *Esprit Nouveau*; os traços anarquistas de dadá, as experiências simultaneístas de Russolo e Divoire, a ânsia de participação do Expressionismo³⁴ são objeto de seleção e costura em uma fatura própria. Associado à loucura, o

31. José Miguel Wisnik observa: “Nesse ponto, a aproximação da poesia à música [por MA] se dá sob o tema dominante da oposição entre a *linearidade* e a *simultaneidade* (...); o poeta propõe o verso harmônico, obtido pela ruptura da sequência gramatical do discurso, fazendo com que as ‘palavras em liberdade’, não sujeitas à conexão linear, ressoem entre si, produzindo um *efeito de superposição* (...); a música ocorre ao mesmo tempo em dois eixos, trabalhando explicitamente com *horizontalidades* e *verticalidades* (...); sua proposta é a de que o texto pode investir de simultaneidade a linearidade das palavras. Para estabelecer a correlação, a chave mais adequada está num elemento musical que consiste exatamente na projeção da simultaneidade harmônica sobre a sucessão melódica: o *acorde arpejado*”. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 115-117)

32. LOPEZ. “Arlequim e modernidade”, in *Mariodeandradiando*, p. 24-5.

33. *Ibidem*, p. 17-18.

34. “Todas as linhas modernizadoras, de uma forma ou de outra postulam o advento de uma nova lógica para permitir a revelação livre do subconsciente e do inconsciente e quebrar a perspectiva gasta do antigo conceito de razão. Dentro desse cadinho de descobertas, possui, sem dúvida, peso significativo, a pesquisa dos expressionistas visando à contribuição popular, a do ‘primitivo’, a dos esquizofrênicos, possuidores de uma nova ótica, de outros modos de ver o mundo.” *ibidem*, p. 27.

arlequim seria capaz de “enxergar além das aparências, percebendo que o lírico poderia estar fundido ao dramático, ao patético”³⁵. Mário de Andrade teria recebido do *Arlecchino* (1918), de Ardengo Soffici, estímulos para desenvolver a perspectiva impressionista da *Pauliceia*. O sarcasmo e a melancolia, o interesse no passado e na nacionalidade, como as imagens diluídas em seus contornos, “pela fumaça ou pela bruma”, teriam marcado o poeta. Na revista *Deutsch Kunst und Dekoration*, fartamente ilustrada com obras de arte e design, Mário descobre o fragmento de Worringer, “Natur und Expressionismus”, que reconhece a transitoriedade do belo e diferencia as leis da arte e da natureza (no “Prefácio interessantíssimo”, um dos pontos de debate é o contraste entre o belo da arte e o belo da natureza). Dois textos ilustrados com a figura do Arlequim, nas páginas da revista alemã, reforçam o vínculo: em “Die Kunst und ihre Publikum” [“A arte e seu público”], H. Ritter defende que o artista aja como revolucionário, “tenaz na desmistificação das ilusões do leigo”; Karl Heckel postula no artigo “Der Quell der Kunst” [“A fonte da arte”] que o “resultado criativo” provém da combinação de sentimento e vontade. A síntese arlequinial de Mário de Andrade teria captado e refundido as matrizes expressionistas às teorias de Ribot, Freud e Paul Dermée, que localizam a vontade criadora no inconsciente e na intuição. O grotesco expressionista, que pretende denunciar o *status quo* e as contradições sociais (como na obra de George Grosz), será transposto nos parlamentares virando cabras e pastando junto ao palácio presidencial³⁶. E o avesso da moral burguesa estará no contraste entre a liberdade sexual dos marginalizados – o *bas-fond* do Cambuci – e os pruridos do moço católico, represando a sexualidade, no “Noturno”.

O modo de representação arlequinial liga-se, portanto, à apropriação das vanguardas e à construção literária da multiplicidade, do sujeito lírico e Autor, e do espaço-tempo urbanos. Considero importante acrescentar alguns elementos cênicos às interpretações do modo arlequinial. Destaco a encenação muitas vezes externa; a habilidade verbal da personagem; a combinação de improviso e técnica nos espetáculos da *commedia dell'arte*; a relação com a folia, quando os arlequins se reproduzem em larga escala, do Carnaval romano aos salões e ruas da Belle Époque brasileira; o vínculo com a dança dramática do Bumba-meu-boi e, enfim, o losango da bandeira nacional.

35. A deriva de gêneros contém uma observação de grande importância para o trabalho.

36. V. PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade da leitura à criação*. São Paulo: 2007.

Marlyse Meyer³⁷ caracteriza a *commedia dell'arte* como comédia das máscaras, fundada no estilo de representar mais do que em textos escritos. Coletivo e itinerante, o espetáculo foi desenvolvido em reação à cultura livresca e às montagens de corte e academia. Apoiada sobre o dualismo técnica-improvisado, liberdade-rigor, a *commedia* apela a todos os sentidos; combina música, mímica, agilidade física e vocal, enredo elaborado a partir de fontes populares e literárias, baseado em quiproquós, raptos, disfarces e outras peripécias, tirando o fôlego do espectador. O ritmo da ação é desenfreado, com invenções burlescas alucinantes, intermédios líricos, danças, acrobacias; mobiliza tudo que possa “suscitar o riso e abrir a porta ao sonho”. A composição típica de uma companhia no fim do século 16 revela a distribuição social das personagens: dois velhos (Pantaleão e o Doutor Graziano), dois servos ou *zanni* (um esperto, Brighella, outro abobalhado, Arlequim); um Capitão. Todas essas figuras usavam meia-máscara, cobriam o rosto apenas parcialmente, de modo a não abafar a voz, e evitar a impressão de completo artifício entre personagens com e sem máscara. Além deles, dois pares de namorados; uma criada, a *servetta*; uma cantora. Meyer acompanha derivações do espetáculo, como a *comédie italienne*, reelaboração francesa onde o improvisado perde espaço; nela, a estrutura em quadros tomará feições do teatro de variedades, alternando canções, trechos em prosa e verso, danças e episódios cômicos, “com grandes efeitos de maquinismos, truques cênicos, fogos de artifício”, e onde a “sátira impera”³⁸. Os espetáculos de feira, com frequência sob censura, reforçarão a mobilidade e a invenção de formas, explorando gêneros como o monólogo, o vaudeville, a ópera-cômica, e antecipando de certo modo o cinema, nas pantomimas ilustradas por cartazes. A crítica observa ainda que a releitura cênica da *commedia*, no mundo de fantasia dos espetáculos de feira, foi captada de modo singular pela pintura de

37. Trata-se dos seguintes textos: “A ‘Moscheta’ de Angelo Beolco, o ‘Ruzante’”; A ‘Comédie Italienne’: um avatar francês da *commedia dell'arte*; “Um Arlequim afrancesado: da ‘comédie italienne’ a Marivaux”; “O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro: bumba-meu-boi”. *Pireneus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991.

38. “Lazzi, cantos e danças destacam-se totalmente da ação e chega-se a algo semelhante ao teatro de variedades: os temas, geralmente inspirados na realidade cotidiana, desenvolvem-se numa alternância de. A sátira impera.” *ibidem*, p. 38

Antoine Watteau³⁹.

Como espetáculo popular, encenado na rua, a *commedia dell'arte* dispunha de um sistema de convenções apto a permitir o reconhecimento imediato das personagens. Além da máscara de couro, que lhe dava aparência de bicho, Arlequim tinha um modo particular de falar ou grunhir, “vocabulário, gestos e posturas que deviam exprimir comicamente seu caráter de segundo *zanni*, criado obtuso e tonto, cúpido e glutão.”⁴⁰ A improvisação exigia trabalho árduo e um repertório decorado de “sentenças, aforismos, discursos galantes, cenas de ciúme e reconciliação, loucuras (*pazzie*)”⁴¹. Nos *Zibaldoni*, os artistas reuniam “monólogos, diálogos, *concetti*, provérbios, piadas, canções, metáforas, anedotas, suscetíveis de enriquecer sua personagem”. Através do que restou dessa coleta de fragmentos verbais, pode-se conhecer as linhas gerais do gênero. Na *comédie italienne*, o Arlequim passará ao centro da cena, como herói, acentuando-se sua capacidade de metamorfose⁴². A descrição de Thomassin, Thomasso Vicentini, grande intérprete do Arlequim, combina o riso e a melancolia característicos da personagem, afins ao temperamento pendular do sujeito lírico de *Pauliceia desvairada*. Desse espetáculo múltiplo e, em suas origens, ambulante, Meyer salienta o valor criativo das convenções, e a importância cênica dos gestos e inflexões de voz: “uma pirueta, um gesto, o silêncio ou mudança de tom valem tanto quanto a palavra, onde a total sinceridade pode tomar o aspecto de uma máscara”⁴³. A função reveladora dos disfarces e quiproquós dialoga bem com a dialética das máscaras de Mário de Andrade, e sua reflexão sobre a arte em termos de cabotinismo e sinceridade.

Ainda dos estudos de Marlyse Meyer, julgo importante relacionar a criação de

39. “A *commedia* revista pela Foire não correspondia à lembrança que dela guardava um certo público, nem à imagem que formaram as novas gerações. (...) era principalmente saudade do mundo livre, de puro jogo, de um teatro anticlássico, liberto das convenções realistas ou literárias, guiado por uma ilimitada fantasia (...) O gracioso testemunho dessa poetização da *commedia* está na pintura da época, tendo sido Watteau, principalmente, o porta-voz genial dessa sensibilidade saudosista.” *ibidem*, p. 39.

40. *ibidem*, p. 31.

41. Os que fazem a parte dos namorados devem estudar história, fábulas, versos, retórica... os Doutores devem procurar nos livros científicos antigos ou modernos tudo aquilo que lhes permita nutrir sua personagem... os *zanni* devem submeter-se ao mesmo trabalho e conhecer os *lazzi* ligados a cada situação etc.” *ibidem*, p. 33.

42. “Torna-se imperador na lua, feiticeiro, viajante, vendeiro, pai de família burguês, lavadeira, enfim, são múltiplas as metamorfoses do personagem. (...) acaba sendo, justamente por causa de seu aspecto proreiforme, tudo e nada.” *ibidem*, p. 37.

43. *ibidem*, p. 51

Angelo Beolco – comediógrafo vêneto do século 16 que se apresentava sob o nome de Ruzante. No centro dela estava o trabalho linguístico. Seu ciclo dialetal, consagrado à vida do camponês, teria sido o ponto alto de sua obra, assimilando o *contadino* não apenas como “matéria de sátira e brincadeira”, mas “sentido e tratado na sua humanidade, com simpatia, mas lucidez”⁴⁴. As considerações sobre a *Moscheta*, uma das peças mais célebres do repertório de Beolco, representada pela primeira vez no Carnaval de 1528, contribuem para se compreender a apropriação da figura do Arlequim, ou do modo arlequinal, em suas relações com o trabalho linguístico empreendido por Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada*. A diferença de dialetos está no centro do jogo cômico da *peça*, estruturada como sucessão de quadros. *Moscheta* é o dialeto que mescla espanhol e italiano, com uma “sintaxe enroladíssima”. Cada personagem expressava-se de um modo: Pantaleão, no seu veneziano ciciante, Brighela e Arlequim, no rude bergamasco, o Capitão, em espanhol macarrônico, e o Doutor, em bolonhês, “sem falar nos salpicos de outros dialetos, conforme a origem dos diferentes tipos”⁴⁵. Os artistas jogavam com a variação dos registros; ao se disfarçar, imitando o dialeto de outra personagem, produziam-se efeitos de grande comicidade. Beolco pretendia dar “foros literários à sua língua cotidiana”, fazendo dela “autêntico modo de expressão”, submetida a “tratamento artístico”⁴⁶. O enredo da *Moscheta* reincide na farsa do marido enganado (de que Mário de Andrade tirará proveito em *Malazarte*)⁴⁷. Nela, a comédia constrói-se em função do herói: seu temperamento evolui da simples invenção à mais delirante fantasia. Meyer sublinha o delírio verbal, os diálogos bilíngues, e a “pesquisa de contrastes de sons e de ritmo, que revelam a profunda sensibilidade do autor às possibilidades estéticas da língua”, em descrições que parecem se ajustar à matéria poética de *Pauliceia*.

Por fim, o Arlequim ressurgue no Bumba-meu-boi, a “mais complexa e bela das danças dramáticas”, encontrada por todo o Brasil, segundo Mário de Andrade⁴⁸. Organizado numa série de pequenos quadros independentes, as diferentes personagens do bailado

44. *ibidem*, p. 15.

45. *ibidem*, p. 211.

46. Na síntese afirmativa: “esser pavan è pur una bela cossa” *ibidem*, p. 21.

47. Ópera-bufa em um ato, musicada por Camargo Guarnieri, *Malazarte* (1928) será uma espécie de arlequim malandro. O “moço magro e moreno”, conforme a apresentação das personagens no libreto, aproveita a ausência do Alamão para desfrutar dos talentos culinários de sua esposa. Tacacá com tucupi, língua do Rio Grande, doce de bacuri e caninha do Ó compõem o menu preparado pela Baiana.

48. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.

dançam ou representam sucessivamente um tema a partir de uma canção. O espetáculo popular termina com a morte e ressurreição do Boi. Numerosos episódios vieram se acrescentar ao tema do Boi, alguns tomados de empréstimo do Reisado, outros de cenas e tipos populares, revestindo-se da função de crítica de costumes. O conjunto forma uma longa rapsódia. Os atores escondem-se sob armações e, dentre as personagens, estão o Capitão, Cavalo-Marinheiro ou Mestre, que é o proprietário do Boi; os vaqueiros que o rodeiam, entre eles Birico, Fidélis, Sebastião e, em alguns lugares, Arreliquino. Às vezes, os atores usam máscaras. As cenas satirizam médicos, padres e autoridades e a “adesão dos espectadores ao espetáculo é total”, o público “não distingue espetáculo e realidade”, segundo Meyer. Os vaqueiros-palhaços tornam-se os verdadeiros heróis do espetáculo. Além de encarnar as forças genésicas, o Boi é símbolo de transformação, e teve papel crucial na história brasileira. “Cavaleiro da armadura de couro”, o vaqueiro é mitologizado na dança.

Vimos, em suma, que o modo arlequinal reúne diferentes aspectos na recomposição de fragmentos díspares: traços de língua, psicologia, posição social, disposições artísticas da tradição e da vanguarda, gestos e movimentos de corpo, máscaras parciais, fundos de retrato, audácia vertical, musicalidade harmônica dos versos. Transformado em adjetivo, com ares de advérbio e interjeição, o Arlequim desdobra-se nas demais figuras adotadas pelo Autor, sendo ele próprio um mestre da imitação e do disfarce, hábil em fingir, ao mesmo tempo sincero, produzindo sons vocais e adotando a melhor pose para “imbrogliare tutto il mondo”. Ele sintetiza, especialmente, figuras do universo circense, como o acrobata e o palhaço; na visão de Jean Starobinski⁴⁹, “imagens hiperbólicas e voluntariamente deformantes que os artistas produziram de si próprios e da condição da arte”. O herói bufão pode ser o porta-voz da melancolia do poeta e chegar até a figura do Redentor – na encenação dos tapas, por exemplo, típica do picadeiro, o palhaço se identifica com o Cristo. Ele será um intruso e potencial estraga-prazeres. A função do clown é trazer a contradição, “cujo caráter essencial de transgressão se referirá aos tabus da ordem social e da disciplina dos costumes”, para Starobinski. No circo, a performance circular e a visibilidade absoluta fazem de tudo uma cena⁵⁰. Pantomima, modo de vida nômade, senso cômico tiveram relevância para a aproximação dos gêne-

49. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

50. PETRINI, S. “The Circus and the Artist as Saltimbanco”, in: BALME, VESCOVO & VIANELLO. *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge: University Press, 2018, pp. 195-207.

ros e a apropriação das vanguardas, do ballet russo ao futurismo italiano. Todos esses ingredientes multifários, dispersos, dinâmicos compõem a receita arlequinal.

Criança

Há uma gota de sangue em cada poema assimila, na “Biografia” que abre o livro, a fragilidade do Autor ao recém-nascido. A voz da criança, nesse paratexto em versos, é balbuciante, tímida, fala aos tropeços. Medroso e humilde, o poeta revive a cruzeza do parto ao publicar seus poemas. Estabelece-se, de saída, o paralelo entre poesia e vida reforçado pelas datas – 1893 e 1917 – que coincidem com os dados biográficos, o nascimento e a publicação do livro de estreia. A estragosa sensibilidade foi uma espécie de *anjo torto* para Mário Sobral, e o verso de nascimento rompe a ordem direta. Na verdade, a abertura é direta, mas misteriosa, ao fazer constar um pronome sem referente: “São Paulo o viu primeiro”. A construção retorcida conserva oculto o sujeito, insinuando-o apenas pela desinência do verbo (“Nasceu...”). Como em todo o livro, os versos respeitam a gramática. Não há destruição da sintaxe, nem imaginação sem fio ou palavras em liberdade – alguns dos princípios preconizados por Marinetti em 1913 e que serviram de diretriz para a poesia de vanguarda. O sentido depende dos *enjambements*⁵¹. Apesar da linearidade, os cortes produzem uma leitura engasgada, soluçante, com o ritmo interrompido pela tendência a uma pausa breve ao final de cada linha. Esses soluços, por sua vez, casam bem com os adjetivos e se realçam nos encontros consonantais (estragosa, deprime, prejudica, medroso). Depois do período longo e entrecortado, chega a estranha virgulação das linhas finais. Essa primeira figura autoral é, portanto, oculta e claudicante, como uma criança tímida que gagueja e se esconde. Mesmo que se possa ver a sintonia biografizante na referência ao ano de nascimento de Mário de Andrade, o paralelo reforça, ao mesmo tempo, a ideia de que o Autor não preexiste à obra; nasce com ela. O perfil psicológico, que afirma o estigma de nascença, e a expressão dura, de aliteraões e quebras de linha, resultam num

51. Telê Ancona Lopez atribui à influência de Paul Claudel, em *Corona benignitatis anni Dei* (1915), presente na biblioteca do autor, “a liberdade métrica e a possibilidade do pensamento seguir de um verso para outro, sem maiúscula inicial”. “A estreia poética de Mário de Andrade”, in *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 6.

retrato diverso da figuração exuberante e exibicionista da *Pauliceia*, distoando também de outras identificações com a criança na obra de Mário. Nas variações desta como dispositivo identitário, está o contraste entre o medo e a humildade, de um lado, e a aquisição inventiva da linguagem, a liberdade anterior aos tabus da civilização, que se verá nos *Contos novos*, por exemplo; e principalmente, para os fins da pesquisa, a fixação das vozes infantis recitadas pelo poeta, em paralelo à *Pauliceia*, nas “Cenas de crianças”.

Primeiro, vamos recuar ao poeta menino, ou melhor a duas criações oriundas da infância e que permaneceram na memória – uma integralmente, outra em fragmentos – como voz e gesto. Mário de Andrade refere-se a um poema que teria recitado para si mesmo ao longo da vida, assobiando e cantando. A composição de fonemas faz pensar no valor do *nonsense* para as vanguardas, como em Max Jacob e Hugo Ball. E antes deles, a experimentação verbal de Rimbaud, homenageado em *A Escrava que não é Isaura*. A invenção de palavras novas, e de uma sintaxe imponderável, assemelham a criança e o poeta moderno. O poeminha de Mário, dadaísta *avant la lettre*, mesmo sem ressonância pública, indica um modo de expressão livre de sentido e muito ancorado na performance. Seria um fragmento do *babil* lírico. A repetição tem contornos encantatórios, absorve e convoca energias do inconsciente. Mesmo sabido de cor, portanto bem íntimo e dito de modo espontâneo, o seu sentido teria permanecido estranho ao criador⁵². Em longa carta a Ribeiro Couto, Mário assim relata duas criações da infância. A primeira acompanhada de melodia, conhecida na íntegra; da outra recorda apenas o verso final, que recorre a um gesto dramático:

“A primeira poesia que fiz nem sei si eu já estava no ginásio ou si foi antes porém sei decorzinha até hoje e é assim:

Geni de la pá!

52. José Miguel Wisnik comenta brilhantemente o poema: “Essa invencionice poético-musical, feita de palavrinhas não só melodizadas mas puramente sonoras, com seus significados apenas sugeridos ou entremostrados, permaneceu reverberando nele como uma *nota pedal* (como se diz em música) que continuasse soando afetivamente da infância ao fim da vida. O impacto emocional era tão mais intrigante e enigmático, segundo diz ele, ‘pela coincidência das sílabas’ contida nessa palavra Jení, por três vezes repetida, sendo ‘absolutamente certo que jamais houve em minha vida nenhuma Genny’. (...) há sim uma Genny na vida de todo mundo – a *Genitrix*, a mãegenitora. (...) Por tudo isso, ela soa como uma pequena partitura inconsciente na qual se pode ler uma invocação ao enigma da sexualidade, tendo a entidade-mãe como estribilho, oscilante sem resolução entre o masculino e o feminino, na fronteira da palavra-música.” “O que se pode saber de um homem?”, *Revista Piauí*, nº 109, outubro, 2015.

Geni transféli gúide nós pigorde!

Geni trans!... Féli guinórde!

Geni!

Depois ajuntei música nisso e você não imagina como eu gostava da cantar isso botando a boca no mundo. A segunda poesia já se compreende um pouco. Se compreendia ao menos e era séria. Me esqueci dela. Só me lembro que o último verso era ‘E o moço pegou na faca e disse: Oh Morte!’ Recitei isso em família e meu irmão mais velho fez muita caçoada.”⁵³

No “Prefácio interessantíssimo”, ao contrário, a infância, já sob censura, encena a expressão ordenada pelas regras poéticas: “Perto de dez anos rimei, metrifiquei”. A representação carrega um pouco do ridículo das formas tradicionais, fabricáveis mesmo por uma criança, mas, quem sabe, também a precocidade do Autor, mobilizando da Vinci e Veronese no propósito de colorir a vida. O mais interessante é interrogar a passagem do verso livre, de metro e sentido, antecipação do nonsense dada, para a prisão alexandrina, como o Autor caracteriza a certa altura o metro consagrado, favorito entre os parnasianos. Há uma potência livre de criação no poema da infância. A criança exhibe os sentimentos mais espontaneamente, por sons puros de sentido. No soneto do “Prefácio”, o metro e a rima são símbolos de *prisão* e *civilização*. O, no fluxo lírico a princípio sem filtros é um vetor da poética de Mário de Andrade. Relaciona-se com o chute de Rimbaud menino que permitiu resgatar a poesia nua. Além da disposição ao jogo e à brincadeira, a infância suscita um ideal sem tabus com o corpo, menos sujeita ao rigor moral da “sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual”. São aspectos que vão reaparecer bem mais tarde em “Vestida de Preto” e “Tempo da camisolinha”, ambos em *Contos novos*.

Antes, em *Losango cáqui*, há três aparições explícitas da criança, não como identificação, antes como personagem captada na circulação urbana do eu lírico, evidentemente aberta à fantasia: protegida do mundo do trabalho pela avó lavadeira, a criança brinca e

53. Carta datada de 20 de janeiro, 1927. Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundo Ribeiro Couto.

cantarola pelas ruas, em “A menina e a cantiga”⁵⁴; em meio aos bondes e automóveis da cidade moderna, outra menina pastoreia uma cabra com dificuldade, e convida o poeta à *rêverie* em “XXVII - A menina e a cabra”. No poema “XXXIII”, quando se reconhece como a Assunção de Murillo, “os piás imigrantes” rodeiam o eu lírico, “pedindo retratinhos de artistas de cinema, desses que vêm nos maços de cigarro”. As crianças são suprimidas da reescrita do poema, que aparece em versão parnasiana, como soneto, em *Klaxon*, edição de novembro, 1922, em meio ao tom polêmico do artigo “Farauto”. A supressão mostra como a criança incorpora a manifestação espontânea e livre; ela é abolida do soneto, que recebe o título de “Platão”, idealmente perfeito no metro, na rima e na chave de ouro.

Enfim o fecho do *Losango cáqui*, tingido de melancolia pelo amor que se foi, canta a tristeza irreparável, que faz o eu lírico indefeso enfim identificar-se como criança e, afirmando seu desamparo, buscar consolo na lua e no colo da mãe:

“Suspiro talqual na infância.
– Que queres, Mário? – Mamãe, Quero a lua!
– Hoje é impossível,
Já vai longe. Tem paciência,
Te dou a lua amanhã.

E espero. Esperas... Espera...
– Pinhões!”

No “Carnaval carioca”, dedicado a Manuel Bandeira, a metamorfose do eu lírico se escande na enumeração exclamativa, que produz o acúmulo de avatares: “Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!” E é esse verso que Bandeira retoma para saudar o amigo da Lopes Chaves na dedicatória de exemplar de *Poesias*: “A Mário de Andrade / dansarino brasileiro / poeta / juiz / criancinha, / com o coração cheio / de admirações do / Manuel

54. Tratando-o como “poema cinematográfico”, Angela Teodoro Grillo comenta que nele “o sujeito lírico *flâneur* solidariza-se com o negro ao denunciar, em uma cena nas ruas de São Paulo, condições de trabalho que o subjugam. A beleza dos versos está no contraste da ingenuidade da criança que brinca, canta e se disponibiliza a ajudar, com a renúncia da avó, mantendo a menina negra longe da realidade violenta do mundo adulto. Nos versos coexistem a denúncia do passado escravocrata – o duro trabalho braçal – e a esperança de mudança, representada no categórico ‘Não’ que transfigura o ímpeto da avó para que a vida da neta seja diferente, ou que, pelo menos, lhe seja adiado o sofrimento.” (*O losango negro na poesia de Mário de Andrade*; Tese (Doutorado) - FFLCH-USP. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, p. 59)

Bandeira / Rio, junho de 24”.

Imagens da criança como ser ora indefeso, ora lúdico e incorrigível, ressurgem em cartas a Manuel Bandeira como identificação do Autor ao criar *Macunaíma*, e em outros passos da obra de Mário de Andrade, fora do corpus da pesquisa.

Por fim, as “Cenas de crianças”. A correspondência com Bandeira documenta a série de poemas inspirados nas *Kinderszenen* de Schumann, e possivelmente nas criações de Villa Lobos. Como o conjunto não foi publicado, essas menções são o único vestígio dos poemas, nos quais a criança, ao que tudo indica, não aparece como simples motivo da composição, ou objeto de comentário; ela é o próprio sujeito lírico. E até de modo mais radical do que na “Toada da esquina”, há pouco citada, em que o eu lírico momentaneamente, na alucinação lírica, reconhece-se de novo frágil e carente. Em outubro de 1924, tem-se a primeira referência ao conjunto, remetido por Mário a Bandeira:

“Aqui vão *Primeiro andar* e ‘Cenas de crianças’. Estas foram escritas como férias à Pauliceia no mês seguinte do da escritura primeira e tumultuária desta. Não lhes dou a mínima importância e nunca as publicarei creio. Talvez alguma servisse pro Villa musicar. Villa que surpreendeu mais que ninguém no Brasil, na América, quase que no mundo, sendo-lhe superior apenas Mussorgski, o material musical da criança.”⁵⁵

O valor lírico da série de poemas encanta Bandeira:

“Mário:

recebi as ‘Cenas de crianças’ e o *Primeiro andar*. Já os li. Você me diz que não pretende publicar as ‘Cenas’. Por quê? O que acho de pau ali são aqueles andaimes de Schumann. A obra está feita e é bem sua: retire os andaimes. Não intitule ‘Cenas de crianças’. É mais do que isso. É um poemazinho infantil. O menino, a irmazinha de leite, o irmão da bicicleta, a ama Tita, o passarinho amarelo. Apague também nos subtítulos os vestígios das *Kinderszenen*. Por. ex.: ‘Gata borrarheira’ em vez de ‘Imagens da terra e homens estrangeiros’; ‘Homem-na-chuva’ em vez de ‘História curiosa’; ‘Cabra cega’ pode ficar; ‘Tita’ em vez de ‘Criança roja’; ‘Tchem! ou o Palhaço preto’ em vez de ‘Completa felicidade’; ‘A gata tem dois gatinhos’ em vez de ‘Grave acontecimento’. ‘O moço de cabelos cacheados’ (por que encaichado? diz-se assim em São Paulo?) em vez de ‘Cismando’; ‘Boizinho branco’ em vez de ‘Assustando’, etc. etc. e etc. E suprimir ‘Fala o poeta’. Por quê? Pelo seguinte: aquilo é bonito e eu me lembrei de ver

55. *ibidem*, p. 142

se achava editor para oferecê-lo às crianças. Acho que as crianças gostarão. 'Fala o poeta' não é para crianças. O meu plano seria o seguinte. Fazer um desenhista meigo, o Angelus por ex., desenhar uma figura para cada poemeto e levar a coisa ao Paulo de Azevedo que um dia disse que quem fizesse um bom livro para crianças no Brasil ganharia muito dinheiro. Você consente e aprova o plano? Proponho mudar o nome de Carlinhos para Cicico. O irmão da bicicleta seria Lilico. Cicico e Lilico são os apelidos dos netinhos gêmeos do Henrique Oswald. Adoráveis. Tita é uma maravilha. É Tininha também muito bom."⁵⁶

Já que Mário não diz sim nem não, semanas mais tarde Bandeira volta ao assunto, mostrando o efeito dos poemas sobre sua própria criação. A vocalidade da figura está também no modo duradouro com que os versos (dicção e imagens) se fixaram na memória de Manuel Bandeira:

"Tinha feito uns versos, onde descobro que há uma coisa sua. Naturalmente me ficou da leitura que você fez dos 'Kinderszenen' em casa do Ronald. Como você não pretende publicar as 'Cenas', venho pedir-lhe licença para o plágio. Julgue você mesmo se pode ser.

CAMELÔS

'Abençoado seja o camelô que vende brinquedinhos de tostão.
O que vende balõezinhos de cor
O macaquinho que trepa pelo coqueiro
O cachorrinho que bate com o rabo
Os homenzinhos que jogam box
A perereca verde que de repente dá um pulo, chi que engraçado!
E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma!

'Alegria das calçadas...

Uns falam pelos cotovelos:

'- O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o cigarro. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu...

Outros, coitados, têm a língua atada.

56. *ibidem*, p. 147 e 148.

Todos, porém, sabem mexer nos cordéis com aquele tino ingênuo de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice.

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.’

Me dá aquele ‘chi que engraçado?’”⁵⁷

Mestre e discípulo

As posições de mestre e discípulo aparecem primeiro na dedicatória de *Pauliceia desvairada*, em seguida no “Prefácio interessantíssimo”. A dicção elevada e o gesto pedagógico, que, ao ensinar, também domestica e reproduz, parecem as razões para um movimento de recusa das duas figuras. A Dedicatória confere ao Autor a posição de mestre, elevando-o com artifício; o “Prefácio”, sem rapapés, trata de descartá-la: “Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho”; “E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.”⁵⁸ A equivalência proposta pelo aforismo de Max Jacob, sublinhado por Mário em seu volume da *Art poétique* – “Le style de maître, c’est le style d’élève”⁵⁹ –, entra na equação com que o Autor pretende libertar-se dessas posições.

Professor do Conservatório e cobiçado instrutor particular de piano, Mário guardou mostras da afeição dos alunos. Entre os documentos, um conjunto de retratos com dedicatória, e a carta de um aluno de Estética Musical e História da Música que, em nome próprio e dos colegas, cumprimenta o professor por seu aniversário, em 1921. Ao lado da importância (e beleza) dos retratos, que documentam as poses da burguesia paulista, as dedicatórias testemunham a sociabilidade, as distâncias de hierarquia e gênero: “Ao estimado professor e amigo Mario de Moraes Andrade, uma prova de amizade da alumna Emilia Oliveira. São Paulo, 5.II.919”; “Ao bom professor gratidão de sua alumna Julieta Michel 18/12/919”; “A Mario de Andrade, o insigne Maestro e amigo, a sua alumna muito grata Herminia Russo São Paulo 1-6-923”; “Ao estimado mestre Sr. Mario de Andrade,

57. *ibidem*, p. 158.

58. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 67 e 76.

59. *Art poétique*. Paris: Chez Emile-Paul frères, 1922.

offerece Adalgysa Pereira da Costa São Paulo 27 de Março de 1924”⁶⁰. Anos mais tarde, quando escreve a primeira carta ao professor, Oneyda Alvarenga o chama “Seu Mário” e com isso desperta o entusiasmo pela simplicidade natural do vocativo: “Antes de mais nada, deixe que lhe diga que gostei enormemente de ver você principiando sua carta por um ‘Seu Mário’ tão humanamente brasileiro”. E despede-se de Oneyda dizendo-se “pouco mestre e muito amigo”⁶¹.

A carta de João da Cunha Caldeira Filho tem traços afins à dedicatória de *Pau-liceia*, de cuja escrita e apresentação oral é contemporânea. Não que seja a matriz desse paratexto importantíssimo, mas informa sobre a dicção corrente, pomposa, superlativa, que cinge o docente como medalhão e que será parodiada no ano seguinte:

“Snr. Mario Andrade

Mandatario dos meus collegas das aulas de Esthetica Musical e Historia da Musica, venho apresentar-vos, em nome delles e no meu, as nossas felicitações e saudações.

Transcorre hoje a data do vosso natal e não podiamos deixar que ella passasse desapercibida. Pela expontaneidade do gesto desses vossos alumnos podeis avaliar da sua sinceridade.

Tendes sido o nosso professor cheio de bondade. Mais do que isso, conseguistes ser como que o centro em torno do qual gravitam as nossas intelligencias, cuja formação, neste ramo de estudos, dirigis. A fineza do vosso trato, o criterio dos vossos ensinamentos, e, sobretudo a amizade que nos dispensaes, actuam como forças attractivas.

Não somos uma turma de alumnos que se submetteu ao mestre pelo tamanho de uma respeitavel sobrecasaca, pela gravidade solemne e um tanto embolorada das lições profundas, discursadas magestosamente. Nem vós vos apresentastes nunca como tal mestre, contendo os alumnos sob uma autoridade arrogante e absoluta de pedagogo infallivel.

Diversissimo é o ambiente das vossas lições.

Encontrámos em vós o camarada mais velho e mais experiente; o amigo mais sabio que nos vae guiar no caminho da formação do espirito.

Imprimis ás vossas preleções um cunho de intimidade que cada vez mais nos aproxima de vós, sem que, entretanto, o respeito mutuo que vos devemos diminua de uma só linha.

Soubestes, pelas vossas qualidades, conquistar um punhado de almas jovens, animados pelo vosso exemplo e cheias de dedicação aos empreendimentos iniciados,

60. Arquivo IEB-USP, Fundo MA. Documentos MA-F-0030; MA-F-0031; MA-F-0066; MA-F-0087.

61. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

alunos que vos admiram, respeitam e estimam.

A tarefa gratíssima da qual me encarreguei, cumpro-a agora: peço-vos aceiteis esta lembrança. Ella vae acompanhada dos nossos votos de felicidades.

São Paulo, 9-10-21

J.CaldeiraF.”

A relação mestre-discípulo, que enquadra *Pauliceia desvairada* através da dedicatória, já citada na Introdução, frisa ao mesmo tempo um enquadramento histórico, social e editorial na escolha do paratexto. Rubens Borba de Moraes, bibliófilo, evoca alguns dados sobre a edição da obra:

“Todos, ou quase todos os seus livros, foram impressos à própria custa. Só no fim da vida encontrou editor. O primeiro foi José de Barros Martins, que publicou em 1942 a *Pequena História da Música* e acabou sendo seu editor efetivo e amigo. A impressão de *Pauliceia desvairada* custou-lhe um conto e duzentos. Era muito dinheiro. Esse fato nada tinha de excepcional na época. Manoel Bandeira e Oswald de Andrade pagaram a impressão de seus primeiros livros. Guilheme de Almeida foi o único do grupo que, depois de *Messidor*, sempre encontrou quem o editasse e lhe pagasse direitos autorais. Seus versos vendiam-se bem a uma clientela feminina, disse-me um livreiro. Esses fatos explicam por que as primeiras edições das obras de Mário de Andrade são tão mal impressas, em papel barato. Ele tinha muito gosto por edições bonitas, era um bibliófilo entendido, mas as lições de piano não davam para o luxo de imprimir os próprios livros em papel caro.”⁶²

Como informa Gérard Genette, a dedicatória comporta duas modalidades: de obra e de exemplar. Uma se liga à realidade *material* do exemplar específico; outra, à realidade *ideal* da obra, cuja posse se restringe ao plano simbólico. Enquanto a dedicatória de exemplar dirige-se necessariamente a destinatários reais, a de obra pode remeter a conceitos, vultos ilustres, entidades ficcionais, a Deus ou ao diabo, conforme lembra Genette com humor. A dedicatória de *Há uma gota de sangue em cada poema*, ao final do volume, era voltada, por exemplo, à “Saudade do lar”. A relação triangulada das dedicatórias testemunha e celebra um vínculo, sendo propícias a sintetizar o sentido/função/valor da obra, como também evocar as posições relativas entre remetente e destinatário. Por

62. Lembrança de Mário de Andrade: 7 cartas. São Paulo S.N., 1979.

isso, o gênero é fértil para o exercício da cenografia. O contexto de criação, o estado de espírito, as funções, práticas, valores e posições relativas no campo literário são resumidas e teatralizadas. Há uma carga performativa: dedicar é realizar um ato, o enunciado é um gesto de oferta e homenagem.

Segundo Genette, a dedicatória de obra teve origem na Roma antiga. Já atendia, então, ao propósito de angariar simpatia de um protetor ou benfeitor – como nas *Geórgicas*, dedicadas por Virgílio a Mecenas. Sua posição e formato adquirem aos poucos contornos mais definidos. Torna-se um enunciado autônomo, como menção simples ou discurso longo, elaborado e dirigido, quando então recebe o nome de *epístola dedicatória*. Valores materiais e simbólicos mesclam-se na evolução do gênero: sua presença quase obrigatória no período clássico coincide, não por acaso, com o não reconhecimento da literatura como um ofício, a prática dos direitos autorais ainda não estando consolidada. Nesse momento, a dedicatória tinha o caráter de homenagem remunerada. Em princípios do século 19, a função econômica e a forma expandida tendem a desaparecer com a profissionalização, o enfraquecimento do mecenato e a submissão ao regime de mercado⁶³. Voltando: a epístola dedicatória recua no século 19 para fórmulas mais concisas ou transborda para as funções de prefácio. Nesse caso, pode informar as fontes e a gênese da obra, comentar a forma e o sentido. A função prefacial passa a orientar a dedicatória de obra no 19, e o destinatário é, no mais das vezes, um colega de ofício ou um mestre.

Nenhum dos aspectos historiados por Genette distancia-se da dedicatória de *Pauliceia*. O fato de que ela seja de Mário de Andrade a Mário de Andrade recupera o modo de produção em que o discípulo aprende e se exercita sob o olhar atento do mestre, que lhe serve de modelo, como no âmbito das corporações de ofício. Junto à duplicidade ou cisão do sujeito, bem moderna, está representada uma prática artística/editorial antiga, sedimentada na forma. O propósito é crítico e irônico, como se percebe na elevação do tom e no desvio de função. Ela não insere a obra numa teia de relações sociais e políticas, granjeando benefícios de proteção, como no regime de mecenato (emblemático de um período anterior à dupla revolução, industrial e política, e confundindo-se com a sociedade de corte). O gênero, assim, parece indiciar a condição material do livro – a edição

63. Raymond Williams associa a ideologia do gênio ao fim do mecenato e à necessidade de os escritores produzirem para um público anônimo, que desconhecem e do qual costumam ter opinião desfavorável. *Culture and society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press 1983.

às expensas e sob o comando do Autor. É provável que combine, portanto, a autonomia material ao projeto de liberdade estética ante os padrões vigentes, marcados pelas formas fixas e convenções acadêmicas. É também uma auto-coroação.

Retomando a conferência de Foucault, “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, o historiador Roger Chartier acusa a leitura por vezes distorcida do texto, que associa a função-autor exclusivamente ao sistema de propriedade intelectual, como se os direitos autorais fossem a única razão para sua existência. Esse é apenas um dos indícios dos quais Foucault lança mão para caracterizar a variabilidade histórica da categoria. Antes da proteção jurídica da autoria, Foucault identifica a responsabilidade civil e penal pelo discurso. Outro signo histórico, para ele, seria a mudança de estatuto ocorrida entre dois grandes regimes de discurso, o científico e o literário. Enquanto a ciência esteve por muito tempo baseada na autoridade dos mestres, como Aristóteles, Plínio ou Hipócrates, a literatura circulava sem atribuição de autoria. Em torno dos séculos 17 e 18, a ciência passa a repousar sobre um sistema de proposições partilhadas, enquanto a literatura encontra apoio, cada vez mais, na autoridade da figura singular. Ao largo do fundamento histórico-factual da argumentação, contestado parcialmente por Chartier (no que tange ao papel dos direitos autorais), o raciocínio de ambos atesta a historicidade da categoria, as condições de produção, disseminação e apropriação dos textos.

Como parte dos esforços para reconhecer aos escritores um direito exclusivo e perpétuo sobre suas obras, Chartier caracteriza um deslocamento fundamental no critério da propriedade autoral. Se as ideias podem ser comuns a todos os homens, o que impediria o direito individual sobre as obras, a forma, por seu turno, manifesta a “singularidade irreduzível do estilo e do sentimento”. O trabalho de legitimar a propriedade literária concentra-se agora em “uma nova percepção estética, que designa a obra como criação original, reconhecível pela especificidade de sua expressão”. É na Alemanha que a polémica alcança maior desenvolvimento, mobilizando Kant, Fichte e Herder na elaboração de um novo conceito de obra, não mais definida pelas ideias, mas pela forma. A obra passa a transcender, assim, a materialidade circunstancial, o aspecto de invenção mecânica (como defendiam, por analogia com as invenções técnicas, alguns dos debatedores ingleses do século 18, para justificar o direito autoral). Passa a ser vista como “resultado de um processo orgânico comparável às criações da natureza, investida de uma estética da originalidade” e atada à subjetividade do autor. Eis um ponto importante da exposição de Foucault, a função-autor como “princípio de uma unidade de escritura”. A

nova situação social e material dos escritores e a ideologia que envolve a criação literária cruzam-se de modo paradoxal. De um lado, a ideologia do gênio, que produz movido por sua autonomia e desinteresse; de outro, a condição de mercadoria que a obra adquire, seu valor comercial: “a nova economia da escritura supõe a plena visibilidade do autor, criador original de uma obra da qual ele pode legitimamente esperar um proveito ou lucro [*profit*, no original]”.

Mecenato e mercado não são incompatíveis, esclarece Roger Chartier. O regime híbrido já estampa a página de título da edição princeps de *Dom Quixote*, em 1605. Chartier menciona outros casos em que os dois regimes aparecem indicados textualmente, como a edição das obras de Ben Jonson. Todos os autores dos séculos 16 e 17 estiveram submetidos à mesma necessidade de “adaptar”, nas palavras de Joseph Loewenstein, “a tecnologia moderna de disseminação à economia arcaica do mecenato”. Ainda um século mais tarde, as possibilidades de viver da própria pluma eram significativamente restritas. Os escritores estavam constrangidos a gozar uma independência financeira garantida pelo nascimento ou pelo exercício de outra profissão, ou a depender das gratificações de um mecenas. O que Chartier explica acerca dos séculos 16, 17 e 18 valia ainda para o século 20 brasileiro, conforme observa Sérgio Miceli acerca da relação dos intelectuais modernistas com a oligarquia do café⁶⁴. E lamentando a publicação tardia d’*A Escrava*, Mário de Andrade comenta no Posfácio: “Reconheça-se que é lamentável a posição dos que escrevem livros no Brasil e não têm dinheiro para publicá-los imediatamente. Ao menos certa casta de livros que lidam tentativas e para certa raça de escritores que não dão à eternidade e à vaidade a mínima importância”⁶⁵.

Enfim, em *Pauliceia desvairada*, o jogo da dedicatória desnorteia. Afinal quem é o discípulo e quem o mestre? O tom formalíssimo, arcaizante, nitidamente irônico reafirma o desvairio do título, a personalidade fracionada. Se os paratextos, na teoria de Genette,

64. “Os feitos dos escritores modernistas em matéria de decoração, vestuário, ética sexual etc se inscrevem mais acertadamente na história da importação dos padrões de gosto da classe dirigente ligada à expansão do café do que na história da produção intelectual. As viagens à Europa, o aprendizado dos modelos estéticos e éticos de vanguarda, as formas requintadas de consumo, tudo isso impregna as obras dos escritores modernistas que dependiam das prodigalidades dos mecenas que mantinham salões na capital. (...) As obras da primeira leva se destinavam a um círculo bastante reduzido de iniciados, pertencentes a famílias abastadas da oligarquia local, e que detinham as chaves para decifrar tais obras”. (*Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1979, p. 14)

65.. *A Escrava que não é Isaura*, ed. cit., p. 276.

têm função de soleira ou umbral, a mensagem ao Guia, Mestre e Senhor poder ser tomada como portal (ou abre-alas) do desvairismo. Ao mesmo tempo que ilustra a loucura, indica as condições materiais de publicação da obra – donde se vê que a desrazão pode ser um diagnóstico que antecede e ultrapassa o sujeito. Genette e Chartier mostram o quanto a versão expandida do gênero, com sua retórica servil, celebrando as virtudes imaginárias de um príncipe-mecenas, é própria do Antigo Regime. As figuras fugazes de Mestre e Discípulo consignam na dedicatória, a meu ver, a edição por meios próprios, ou seja, a situação precária dos ingressantes no campo literário. Bem mais que uma mensagem do sujeito empírico ao sujeito lírico⁶⁶, creio que mestre e discípulo respondem à recusa de Monteiro Lobato em publicar *Pauliceia*, com receio de o grito vermelho provocar a fúria burguesa e levar sua editora à falência. Na resposta direta a Lobato, Mário concorda: “*Previsão utilíssima*”. E na voz de soprano, encarnando a Mimì de *La Bohème*, despede-se: “*Addio, senza rancore*”⁶⁷.

Dândi

A atitude do “Prefácio interessantíssimo”, em mais de um ponto, configura o *ethos* do dândi, com seus gestos de superioridade. Ao perguntar ao leitor se conhece uma categoria estética, o Autor pressupõe a negativa, aposta na falta de cultura do público: “Já raciocinou sobre o chamado ‘belo horrível’? É pena”. Quando diferencia o belo da arte (“arbitrário, convencional, transitório – questão de moda”) e o da natureza (“imutável, objetivo, natural”), insiste na deformação como recurso legítimo e infere que se afastar

66. SÁ, Marina Damasceno de. “Mestre querido: sujeito lírico e empírico na poesia de Mário de Andrade”, in PILATI, A. (org.) *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Brasília / Campinas: Editora da Universidade de Brasília / Pontes Editores, 2020, pp. 107-120.

67. Arquivo IEB-USP. Fundo Mário de Andrade. Documento MA-C-CPL 4330. Na ária de Puccini, “*Donde lieta uscì*”, a protagonista canta: “*Donde lieta uscì / Al tuo grido d’amore / Torna sola Mimì / Al solitario nido / Ritorna un’altra volta / A intesser finti fior / Addio, senza rancore*”.

do belo natural é ser tanto mais artístico⁶⁸. No elogio do artifício, exprime-se de novo com indiferença e soberba: “Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa”. A dicção autoconfiante firma autoridade. As remissões em abundância, por outro lado, equilibram a orientação inovadora, de modo a tornar patente que as transgressões do Autor moderno são feitas com pleno conhecimento de causa. Entre as leis do campo literário, Pierre Bourdieu enumera o conhecimento do passado; todo jovem artista deve dispor de um repertório vasto se pretende questionar os critérios em vigor para estabelecer novos em seu lugar. Em outros termos, para invocar outra das figuras que aparecem como lampejo na cenografia autoral: um profeta deve dominar o código melhor que um sacerdote. A segurança com que Mário de Andrade mobiliza e rejeita referências estrangeiras no “Prefácio” – provando, por exemplo, a inconsciência de Victor Hugo quanto às harmonias vocais em sua obra, ou quando condena os erros de Filippo Tommaso Marinetti – é complementar à astúcia com que se exhibe: “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?”. E isso num contexto, como lembra Sérgio Miceli, de dupla subordinação dos intelectuais no Brasil⁶⁹, dominados tanto em face do campo do poder como periféricos na República mundial das letras.

Como se viu, o Prefácio vale como manual de instruções da obra, antecipando parte do repertório de figuras e de atitudes com que o eu lírico se identificará. Atitudes valem tanto quanto a autodesignação, de maneira que o dispositivo pode estar explícito ou mais ou menos cifrado no estilo. O tom de manifesto, a afetação, o gosto do choque e do paradoxo, como a fartura de citações podem ser compreendidos, segundo creio, como expressão do dandismo do Autor, justificando a inclusão da figura no exame da cenografia. A máscara e o figurino aprumado insinuam a apropriação de Oscar Wilde e João do Rio (em ambos os casos com as conotações de ambivalência sexual que a identificação podia implicar), e o jogo mundano e literário, marcado ainda, nas primeiras décadas do século 20, por muitos trejeitos *fin-de-siècle*. Além da atmosfera do “Prefácio”, as crônicas

68. Também no “Prefácio”: “Fujamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida.” “A arte moderna”, sintetiza Mário Pedrosa, “foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do Ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico (...) ela recusa-se a continuar a ser serva da religião, do Estado, das Igrejas, do rei, dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos. (...) resolutamente hostil à representação naturalista das coisas, deixando à fotografia a função de documentar e copiar a realidade aparente do mundo exterior”. “Semana de Arte Moderna”, in *Arte: Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 222.

69. *Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatolianos)*. São Paulo: Perspectiva, 1977

“De São Paulo” e a correspondência ajudam a delinear sua silhueta – aliás, afixada como estrutura metálica na lateral da casa do escritor, de chapéu, postura elegante e cigarro entre os dedos.

Quem sabe um olhar sobre os retratos do escritor não ajuda a situar um pouco essa figura? Não para assumir o viés biográfico – como se a biografia caucionasse a verdade sobre a obra. Reconhecendo, ao contrário, o caráter imaginário de certas práticas, a escolha do vestiário, o caráter construído da própria personalidade. Em 1917, a fotografia de estúdio estampa o olhar sereno, e o aprumo do jovem trajando paletó escuro, camisa e lenço alvíssimos, ante o cenário de uma floresta em preto e branco. O retrato de grupo, no ano seguinte, é mais espontâneo. Mário aparece junto a professores e colegas do Conservatório, como Giuseppe Wancolle, catedrático de piano, e Maria Lúcia Branco. Guarda as mãos no bolso, a boca entreaberta, o olhar direto para a objetiva. O paletó está desabotoado e ele tem uma pose feminina, com a perna esquerda dobrada e a ponta do sapato pousando dois degraus acima. O apuro na toilette exhibe sofisticação, extrovertendo o espírito aristocrático. O testemunho de Rubens Borba de Moraes ilustra seu modo de vestir, o uso do perfume e da maquiagem:

“Sempre cuidou muito de sua aparência: usava água de colônia, perfume francês no lenço, como, aliás, todos os homens elegantes da época. Vestia-se com apuro um tanto vistoso para meu gosto. (...) Usou muito tempo trazer no bolso, como muitos nesse tempo, um caderninho de folhas de papel de seda com pó de arroz grudado que passava no rosto para tirar o brilho da pele. Naquele tempo os homens usavam pó de arroz, depois de fazer a barba. Era a moda.”⁷⁰

Ao largo de indícios que mostram o figurino alinhado ao *ethos* de seus textos, dândi e flâneur associam-se na série publicada entre 1920 e 1921 na revista *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro, a convite de Álvaro Moreyra. As crônicas “De São Paulo” têm muito do desejo de descoberta da cidade. Dinâmica de cortejo e sedução difícil do cronista com a cidade. Como esta não se exhibe aos olhos estrangeiros, é preciso sua mediação: “Eu sei de coisas lindas, singulares, que Pauliceia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita.” A mulher-cidade que se

70. MORAES, Rubens Borba de. *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 9.

guarda rudemente é também, segundo o cronista, “curiosa, viva, singular; e para o paulistano inveterado, que a ama e contempla, tem sugestões tão inéditas como os versos de Mallarmé”. O propósito da série seria valorizar os avanços recentes da “urbe de Amador Bueno” perante os leitores de todo o país. A dinâmica do texto produz a impressão de novidade. São Paulo enfim desperta, constroi edifícios, cultiva a sociabilidade sofisticada. Mas as novidades não são aceitas sem crítica, pois os enfeites com que se adorna podem tanto ser joias puras como, em maior número, falsas. A arte de Brecheret e seu projeto de Monumento às bandeiras seria uma joia pura; ele faz reviver a tradição escultórica dos tempos coloniais em linha com a arte de vanguarda. Falsas, em contraste, as obras do italiano Ettore Ximenes, “que infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro de mesa de porcelana de Sèvres”; as figuras gregas espalhadas nas praças e jardins; o palácio florentino construído como sede de um banco. Assim, se o flâneur percorre a cidade (com ênfase nos espaços de gente rica: Trianon, Automóvel Clube, Triângulo), e apresenta as novidades, a crônica expõe, na ironia quase imperceptível do dândi, traços inautênticos do mesmo progresso colossal, assim como exhibe, em paralelo, o caráter do texto como construto. Veja-se que a cidade também se mascara com enfeites, e a questão, para o cronista, está na correspondência entre a escolha dos adornos e o temperamento e a história do lugar. As figuras gregas e o palácio florentino em plena rua Quinze são enfeites, em suma, que não quadram com a personalidade da Pauliceia, aos olhos críticos do cronista.

As marcas exteriores do dandismo podem ser encaradas como sintoma da relação com as elites e alienação. Foi assim minha leitura das “Crônicas de São Paulo” a princípio. Na conferência sobre o modernismo, em 1942, Mário de Andrade reconhece o vínculo aristocrático como vício do movimento. Mas o fato é que o dândi é mais do que um esnobe. Ele é uma figura recorrente de identificação para os artistas da modernidade. Para Nicolas Bourriaud, ao afirmar um sujeito autônomo e soberano, que não depende de nenhuma regra moral comunitária e declara-se o único autor das obrigações que se atribui, o dândi seria talvez a primeira manifestação da subjetividade moderna. Baudelaire afirma que o dandismo é uma instituição antiga, que remonta a César, Catilina, Alcibíades, difundida entre as mais diversas sociedades humanas; Chateaubriand teria encontrado exemplos entre os indígenas da América. O culto do paradoxo é uma de suas marcas. Ao mesmo tempo que se sente fora da lei, o dândi assume as regras mais severas. Seu objetivo é satisfazer as paixões, pensar, sentir, cultivar em si mesmo a ideia do belo. Para que a fantasia possa se traduzir em ação, é necessário tempo e recursos, o que não quer

dizer que o dândi tenha amor ao dinheiro; basta-lhe, na formulação de Baudelaire, um crédito ilimitado. Nele o vestuário não é um fim em si, mas o “símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito”. D’Aurevilly sugere a convivência de disposições contrárias, o sujeito hábil em mesclar audácia e respeito: “todo dândi é ousado, mas um ousado que tem tato”. Capaz de agradar, ainda que se valendo do sarcasmo, está apto ao cálculo e ao sonho. Na forma de lidar com o discurso, alterna a loquacidade e o silêncio críptico. Sua ambivalência desdobra-se no caráter compósito da personalidade, podendo beirar a androginia. E tem o talento do espetáculo: onde quer que vá, cria uma cena. Combina o rousseuismo e o elogio da maquiagem, daí que se esfume nele a oposição entre natureza e cultura. Como o flâneur, ocupa o espaço vago do herói, ao resistir à reificação da sociedade de massas – “Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences”, sol poente, soberbo, sem calor e cheio de melancolia, nas belas imagens baudelairianas. A dedicatória de Martim Damy, ao oferecer *Le spleen de Paris* a Mário de Andrade, projeta no jovem a categoria baudelairiana: “Ao mais bizarro e encantador espírito dos moços que eu conheço. Natal de 1919 - Damy”. Baudelaire estabelece a ideia célebre de que o belo é sempre bizarro. E uma carta de Damy, em fevereiro, 1920, é especialmente instrutiva de duas dicções em contraste, que sugerem, por contaminação, o quanto Mário estava consciente das técnicas e podia, também no dandismo das Crônicas, testá-las criticamente.

26 de fevereiro de 1920

Meu longo e austero amigo:

Quer o sr. de Freitas Valle que a minha humilde letra chegue até ao Sacratio magnifico do teu gabinete de estudo com o fim de tirar-te, um instante, do convívio dos <?> consorciados com o Frei Luis de Sousa, e dizer-te que, domingo, às 12 horas, tu és esperado na Villa Kyrial, para ennobreceres, com tua mirifica pessoa de visionario da fórma e do som, uma das mais banaes contingencias da vida humana, o almoço! (Safa! Que periodo.)

Estou certo que não faltarás a esse agape onde o menu, talvez raro e esquisito, será tão somente pretexto para se congregarem talentos magnificos, como os de Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Felipe de Oliveira, ... Mario Sobral, em companhia de alguns outros artistas, pintores e musicos, e outros mais... que têm ou a arte do encanto, ou tão somente o bafejo da arte da caridade generosa, como o teu humilde missivista que tanto amôr e affecto dedica ao amigo ingrato.

(Os meus periodos estão quasi... kilometricos. São verdadeiros tiros... 420.)

Adeus e queira sempre ao teu

Orna Levin⁷¹ mostra em importante estudo os modos como a atitude dândi repercute no estilo literário. A figura, associada ao diletantismo, à retórica e aos ornamentos das crônicas sociais, amarraria duas vertentes, os acadêmicos e aqueles que, à margem, deglutiam a produção acadêmica, dando-lhe um tom picante, rebelde, mas via de regra superficial. O dândi teria um caráter conservador na literatura da Belle-époque, contentando-se em atenuar certos traços da estética decadentista. Em João do Rio, é na face do flâneur, com o qual “forma um par no meio da cidade”, que a escrita se renova. A circulação fora dos ambientes aristocráticos permite trazer notícias da rua. Orna observa a elaboração das personagens e a constituição da voz narrativa. Sobre aquelas, nota a dimensão única, como se fossem “figuras de revista, nobres saídos dos textos de Wilde ou imagens pictóricas das grandes exposições”. O figurino serve de emblema das personagens e a enumeração assemelha-se aos cordões do “Carnaval carioca”: “Havia Franceses condecorados, de gestos vulgares, Ingleses de smoking e parasita à lapela, Americanos de casaca e também de brin branco com sapatos de jogar football e lawn-tenis, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos a contragosto do corpo”. A duplicidade da personagem João do Rio, “dândi marginal que frequenta tanto as altas rodas quanto o bas-fonds da sociedade”, é examinada por Christine Ritui⁷². Ele percorre a capital e relata suas zonas obscuras, as vítimas da renovação urbana, o bota-baixo. A provocação integra o *ethos* do autor, provavelmente inspirado em Oscar Wilde, do qual foi tradutor. A crônica Pall Mall Rio, observa Ritui, adapta ao contexto local a Pall Mall Gazette, com que Wilde colaborava. A estratégia do pseudônimo não significa, nele, o propósito de se ocultar. Exibe-se em todas as suas contradições e cultiva o paradoxo: “sério e frívolo, diletante e militante, adapta o discurso ao objeto”⁷³. Claude, Paulo José, Joe, José Antonio José, Godofredo de Alencar, Máscara Negra são alguns dos nomes que adota para pintar a alta sociedade, imprescindíveis em um mundo de artifício e representação, “que cultiva a arte da máscara”. Quando cruza a fronteira em direção às áreas pobres, e faz a crôni-

71. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

72. Christine Ritui: “João do Rio: ombre et lumière du Rio de Janeiro de la Belle Époque”, in: PASTA JR., José Antonio & PENJON, Jacqueline. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 31-40.

73. *ibidem*, p. 36.

ca das favelas e das manifestações populares reprimidas pelo governo de Pereira Passos, como a macumba e a capoeira, teria adotado, segundo Ritui, a máscara de João do Rio. Como repórter, é que sai em busca de informações para municiar seu texto, entregue a uma espécie de exercício etnográfico, pelo qual aborda a prostituição, as drogas, o sistema carcerário, a infância abandonada. Sua prosa tem em mira a informação; aproxima-se da comunicação oral e visual, do cinema; mistura a gíria popular a expressões estrangeiras.

Nicolas Bourriaud⁷⁴ descobre no dândi, ainda, os ingredientes de uma modernidade artística selvagem, não institucionalizada nem integrada à cultura. O elogio da maquiagem torna ridículos o mito da autenticidade e a lei natural. Ele conforma-se a uma ética criativa que anuncia as ‘mitologias pessoais’ características da arte do século 20 e teria antecipado a configuração ética do artista moderno, na qual pensamento e atos terão por único sustento a dúvida, o arbitrário e o individualismo. A obra de arte moderna se apresenta como uma realidade a ser experimentada e vivida, para Bourriaud. Do mesmo modo, a arte da existência dândi não tomava forma num objeto material, pois não há dandismo fora da consciência do efeito produzido, sem avaliar previamente e apostar em uma determinada reação do interlocutor. Na leitura de Bourriaud, o dândi antecipa, pois, a intervenção no mundo proposta pela vanguarda, como a ideia de que um pequeno gesto pode ter efeitos ampliados. Com o alargamento da categoria de obra, passando a abarcar também o happening, a performance, as poéticas do gesto, o elogio da fantasia e da singularidade ecoam em artistas tão díspares quanto Gustav Klimt, Salvador Dalí e Marcel Duchamp.

Tipos marcantes da obra de Baudelaire, emblemático cultor do dandismo, circulam também na correspondência de Mário de Andrade. É o caso da carta de Pio Lourenço Corrêa, em 1922, em que refuta com elegância as intenções de ruptura da Semana de Arte Moderna, incluindo uma figuração de si como “basbaque”:

“Na divisão do trabalho humano, a que obriga a eterna e universal Lei da capacidade de cada um, a mim me toca plantar batatas e matar formigas. Em parte (já V. o sabia) sou simplesmente um by stander, um mirone, um badaud, um basbaque. De toda essa nomenclatura internacional, escolha V. a que mais me convier.”⁷⁵

74. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. D. de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
75. Arquivo IEB-USP, Fundo MA, MA-C-CPA2189.

Louco

Do primeiro ao último de seus livros, a loucura sempre marca presença na poesia de Mário de Andrade, variando sentidos e intensidades. A insistência em imagens e expressões ligadas a ela retrata a apropriação complexa de matrizes e a posição estético-ideológica. Sinaliza, ainda, a experiência de ingresso no campo literário, seja os desafios de inserção exitosa, como a proposta de irreverência e mudança nas regras do jogo. Mário Sobral dá à loucura uma conotação marcadamente negativa em *Há uma gota de sangue em cada poema*. Na “Exaltação da paz” o desvairado matar compõe a enumeração catastrófica, o cenário das regiões devastadas:

“Insultos, cóleras, apodos,
a carniçal volúpia das chacinas,
os ódios que se batem,
as mil raivas que se combatem,
Alsácias vergastadas,
heróicas Belégicas dilaceradas,
Lièges desfiguradas,
sânie, ruína, infinitas sepulturas,
desvairado matar, hecatombes monstruosas...
E de nenhuma parte um beijo de perdão!”

Em “Espasmo”, o sujeito solidariza-se com o soldado alemão, agonizando no campo de batalha: “Vai expirar. Já, numa ardência louca, / sente a sede da febre que o acabrunha...”. Em “Lovaina”, as avenidas e alamedas da cidade, em ruínas, recebem o qualificativo de “tresloucadas”. O panorama da terra arrasada – praças, ruas de comércio, palácios, mansardas, escolas, cadáveres fardados, canhões – envolve a contemplação do eu lírico, atônito diante do incêndio da biblioteca: “só, dentre as ruínas da universidade, / eu vi os grandes livros fumegando!”. A página acrescida de última hora para precisar as circunstâncias de publicação do volume esclarece que os poemas foram “compostos todos em abril; e desde logo o autor quis dar-lhes a vitalidade de livro – antes de ter o desvairo dos idólatras atingido o nosso Brasil.”

O campo semântico negativo da loucura no livro de estreia transforma-se em *Pauliceia desvairada*. De causa e efeito perniciosos em 1917, torna-se ambivalente em 22. Como identidade vicária ou atributo do Autor, a figura do louco exhibe-se nos paratextos (título

e “Prefácio”) e expande-se nos versos do livro. Caracteriza o poeta e o conjunto da cidade: as pessoas, as práticas de trabalho, a mundanidade, as relações sociais, em suma. No título, qualifica a urbe moderna (*Pauliceia* seria o topônimo de São Paulo⁷⁶), sua vitalidade acelerada e seus desequilíbrios; no “Prefácio” dá nome ao movimento *ad hoc*, fundado ali mesmo, o Desvairismo. Ao longo dos poemas, serve de companheira e interlocutora. Com a voz de soprano ligeiro, embala as Juventudes Auriverdes, na profecia de maíus futuros. Logo no começo do “Prefácio”, o Autor esclarece que a adoção do figurino de louco explica-se por conveniência, sem explicitar de que ordem esta seria. No intertexto machadiano, apropriado pela audácia do Autor, o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* discute se o romance deveria principiar pelo berço ou a campa, quando compara a si próprio e a estrutura narrativa com as escolhas de redação de Moisés no Pentateuco! Acatando a lição de Genette, de que nos prefácios, via de regra, é o Autor que fala – nas *Memórias póstumas*, o prefácio é assinado por Brás Cubas – em *Pauliceia* estamos como que diante de um autor maluco. Pouco adiante, o lirismo – “estado afetivo sublime” – é disposto como “vizinho da sublime loucura”.

A loucura ressurge como a lucidez que investe contra os limites e a hipocrisia da normalidade, profundamente enraizada na tradição do entusiasmo poético, conforme a tópica analisada por Ernst Robert Curtius. Em sua obra magna, Curtius ensina que a loucura divina dos poetas se estabelece com o *Fedro* de Platão, embora tenha origens pré-socráticas. Ela aparece em Horácio (*amabilis insania*), Ovídio, Estácio (*entheus* é o inspirado pelos deuses), Plínio (“É permitido aos poetas ficar furiosos”), Claudiano e Fulgêncio (“Eu delirava como vate insano”). Não faltou, segundo o romanista, quem relacionasse poesia e loucura etimologicamente: Isidoro advogava que *carmen* teria o sentido de carecer de razão, *carere mente*. Era a concepção vulgar de inspiração considerar o poeta como louco. Projetando em Anita Malfatti sua auto-imagem idealizada, Mário emprega a exata expressão clássica: “Anita criava! Como inconsciente, na exaltação que a possuía, na *divina*

76. Digo “seria” porque, além de topônimo, creio que *Pauliceia* tem o sentido de processo histórico, mais amplo do que a designação da cidade como espaço. Mário afirma em carta a Ribeiro Couto o seu “sentimento histórico da paisagem”, e os poemas indicam continuamente a assombração do passado, sua irrupção por fantasmas que confundem os tempos. *Pauliceia*, me convenço cada vez mais, é a epopeia da gente paulista e, por extensão, a épica de formação do país. Por essa hipótese, que pretendo desenvolver futuramente, o *desvairio* acentua seu caráter negativo, deixa de ser prioritariamente associado aos anos loucos/*années folles* da vanguarda, mostrando-se como o vício de origem que atravessa as violências da colonização e da autonomia política, no Império como na República nascente.

loucura da inspiração, murmurava frases sem sentido, contradizia-se, respondia perguntas inexistentes.”⁷⁷

O Romantismo, de tendências marcadamente irracionais, valorizou a loucura em muitas de suas criações, e muitas de suas figuras de proa foram marcadas por ela. Charles Rosen entende que a loucura traduz a angústia da vida cotidiana, a recusa do racionalismo, a revolta ante condições sociais intoleráveis e também a impossibilidade de se conformar à realidade profissional⁷⁸. Menciona, em seu estudo sobre a literatura romântica, uma porção de escritores que encenaram ou sofreram a loucura: os britânicos William Cowper, Charles Lamb, Christopher Smart, John Clare e William Blake, e os alemães Jakob Lenz, Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist e Clemens Brentano (Lenz teve a carreira destruída pela doença mental; Hölderlin passou as últimas décadas de sua vida numa quase total esquizofrenia; Kleist terminou a sua com um pacto de suicídio; Brentano foi acometido de melancolia e depressão religiosa). Fosse como “passaporte para um mundo perdido” ou resposta aos estreitos limites da moral sexual, a loucura oferecia um outro modo de pensar e se expressar. As razões históricas para a intensidade do *topos*, identificado por Rosen entre as gerações do final do século 18 e início do 19, ligam-se à posição do artista romântico, nos termos estabelecidos por Raymond Williams. A relação entre escritor e público, agora mediada pelo mercado, tornava a produção literária um negócio qualquer. Ante o rebaixamento do artista, ganhou força, segundo Williams, a teoria da realidade superior da arte, espaço da verdade criativa, que casava à perfeição com a ideia do gênio romântico, independente e imaginoso.

Pauliceia é sem dúvida a obra de maior frequência e vigor da loucura, quando, substantiva, pauta o movimento dos poemas, manifesta-se no humor do eu lírico, explicita-se na pontuação desequilibrada. Em *Remate de Males* ainda aparece forte, mas justamente no poema “Danças”, escrito em 1924. *Pauliceia* e *A Escrava que não é Isaura* trazem, em profusão, referências à posição marginal de onde o olhar do eu lírico se lança sobre o mundo, posição a partir da qual o esteta teoriza sobre as tendências da poesia modernista. Podemos situar nessa época o contato com três fontes importantes que enriquecem o tema da loucura em seus escritos: o movimento expressionista, a poesia de Verhaeren e a reflexão científica de dois psiquiatras franceses, Antheaume e Dromard.

A matriz expressionista de *Pauliceia desvairada* foi estudada por Rosângela Asche

77. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, Documento AM-04-01-0013; grifo meu.

78. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

de Paula⁷⁹. O contato com a estética da *Blaue Reiter* e do grupo *Die Brücke* começa provavelmente em 1917, na exposição de Anita Malfatti, e segue no diálogo com o escultor Wilhelm Hauberg, por volta de 1919. Na biblioteca do escritor, 29 livros e doze títulos de revistas atestam a interlocução fecunda. A histórica coletânea *Menschheitsdämmerung*, de Kurt Pinthus, tem 107 de seus 270 poemas anotados à margem. Mário encontra a atmosfera boêmia e a multiplicidade de personagens urbanos: proletários, ladrões, mendigos, burgueses, prostitutas e loucos. Em Klemm, assinala o abismo da loucura. De Heynicke matiza o verde que caracterizará os olhos insanos do eu lírico em “Religião” e “Paisagem nº 2”. Em Pfeiffer, encontra sugestões sobre o que há de comum na criação de crianças, primitivos e loucos. E em “Weltende”, de van Hoddis, apreende o grotesco que usará ao representar os políticos em “Rebanho”. Além da coletânea, Mário dialoga com o movimento através do livro de Franz Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus*, e da revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, em particular através do artigo de Worringer, “Natur und Expressionismus”.

Na poesia de Émile Verhaeren, o tema da loucura expressa-se já no título de *Les Campagnes hallucinées*, reaparecendo em *Les Villes tentaculaires*. Em “La ville”, primeiro poema da obra de 1893, a cidade é exposta aos ventos da demência⁸⁰. São sete as “Chanson de fou” que integram as *Campagnes* de Verhaeren. A quarta delas encerra-se com os versos: “Je suis le fou des longues plaines, / Infiniment, que bat le vent / A grands coups d’ailes, / Comme les peines éternelles”. Disseminada, a loucura está em dezenas de páginas das duas obras de Verhaeren. Moinhos, coração, horas, mendigos, sinos, desejos, esperança, todos manifestam o atributo. Nessas cidades da demência, há muita loucura cristã, chegando ao porto os barcos da “loucura universal”. Como em *Há uma gota de sangue em cada poema*, ela parece predominantemente negativa nos livros de Verhaeren, exorcizada na profecia final, “Vers le futur”.

Compondo a estrutura do livro de 1922, a loucura dá ao conjunto uma regularidade rítmica que alterna excitação e esgotamento. Essa sequência é caracterizada na obra de Antheaume e Dromard, *Poésie et folie*, cujo exemplar na Biblioteca de Mário de

79. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira; FFLCH-USP; 2007.

80. “Et les comptoirs mornes et noirs / Et les bureaux louches et faux / Et les banques battent des portes / Aux coups de vent de la démence.”

Andrade é fartamente anotado⁸¹. O livro liga-se à reflexão poética do “Prefácio Interessantíssimo” e de *A Escrava que não é Isaura*, e traz uma enormidade de vínculos entre a expressão dos poetas e a patologia. As considerações clínicas estão, é claro, dentro dos limites da ciência na virada do século e testemunham a curiosidade científica de Mário pelo tema. Os dois autores apresentam um histórico do assunto, perguntam se todo gênio seria louco e apresentam respostas colhidas desde os gregos e latinos. Há uma longa descrição de sintomas, como a sequência excitação esgotamento característica dos maníaco-depressivos. Esse o ritmo que rege o eu lírico em *Pauliceia desvairada*, como se vê na alternância de reticências e exclamações, como nas variações de humor, entre as “primaveras de sarcasmo” e o “outras vezes era um doente, um frio”. A oscilação de ânimo, típica entre os maníaco-depressivos, sugere que a construção da *Pauliceia* é informada por obras de medicina e psicologia, e que forma e imagem autoral são elaboradas consequentemente. Antheaume e Dromard tratam de inspiração e subconsciente, devaneios, associação de imagens, as relações entre poetas e “primitivos”. Incluem exemplos de poesia manicomial e analisam a saúde mental de escritores ilustres, como Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Shelley e Musset.

A representação da loucura é recorrente em *Pauliceia*. Em “Rua de São Bento”, o eu lírico pede calma e conformismo à Loucura: “Veste o water-proof dos tambéns!”. Em “Paisagem nº 1”, “passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos” e é de pronto encarcerado. “A caçada” mostra “perdidos os poetas, os moços, os loucos”. “Paisagem nº 2” menciona o verde como a “cor dos olhos dos loucos”. Em “Tu”, os pasmos das torres de São Bento são alucinados como em sua matriz verhaeriana. E na “Paisagem nº 3”, é a loucura personificada que, ao contrário, insta Mário a vestir a máscara. Ele acede: “Tens razão, minha Loucura, tens razão”. No livro a loucura é também iluminação e sacra fúria: deposita a coroa sobre os pés da Virgem, que aparece verde como os olhos loucos do eu lírico. E Minha Loucura, soprano ligeiro, profetiza a vitória das ideias modernas na megalomania do oratório profano – nova associação entre profetas e loucos.

Em *Losango cáqui*, a advertência inicial ressalva que o livro não é composto de poemas, antes de “sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas”. Já nos primeiros versos, o eu lírico suplica: “Minha Loucura, acalma-te”. Pouco à frente, o

81. Paris: Octave Doin, 1908.

comandante de tropas desvairadas passa montado em seu alazão – é marechal “do país de Mim-Mesmo...”.

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

(vii) “O snr. presidente do Estado não gosta de Modernismo...
Olha pra mim!
– ‘Fora de forma!
Quarenta dias de prisão!...’
Oh, minhas alucinações!” (Lc, “XXXIX - Parada”)

Como atributo do poeta e de sua obra, atenua-se no posfácio de *A Escrava que não é Isaura*, em 1924, como que encerrando a fase mais combativa, heroica, de Mário de Andrade em sua pregação das ideias modernas, e acenando com um desejo de pacificação:

“É que também muita gente começa a reconhecer que a louca não era tão louca assim e que certos exageros são naturais nas revoltas. Mas eu não pretendo ficar um revoltado toda a vida, pinhões! A gente se revolta, diz muito desaforo, abre caminho e se liberta. Está livre. E agora? Ora essa! retoma o caminho descendente da vida. As revoltas passaram, estouros de pneu, cortes de cobertão, naturais em todos os caminhos que têm a coragem de ser calvários. Calvários pelo que há de mais nobre no espírito humano, a fé.”⁸²

Mário empenhou-se em mostrar que não era um louco que andasse sozinho, lançando mão de uma vasta bibliografia de nomes estrangeiros de todas as épocas, dos mais canônicos aos mais revolucionários e modernos, justo num contexto onde as ideias estrangeiras costumavam ter legitimidade maior. É, portanto, interessante que a loucura sofra uma conversão de valor entre a estreia poética e o segundo livro. A insanidade sob

82. *A Escrava*, ed. cit., p. 276.

crítica dá lugar à loucura crítica, coincidindo com a passagem da moral conciliatória – imbuída das noções de fé, caridade e grandeza, “de quem acolhe o ideal cristão” e, ingenuamente, tacha Guilherme II de o pior dos homens, como aponta Telê Ancona Lopez – para o poeta e eu lírico de 1922, que faz terra arrasada do universo social, da estreiteza de visão e costumes da burguesia de seu tempo. Os insultos da “Ode ao burguês” são exemplo suficiente. O *topos* talvez fosse útil para decretar a falência do parnasianismo, assumir a *revolução simbólica*, fazer a crítica veemente da ordem social. Voluntário, lisonjeiro até, o adjetivo caucionava a radicalidade da vanguarda:

“Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefone, o Fox-Jornal existem e que a SIMULTANEIDADE EXISTE.” Em outro trecho: “Houve já quem tomasse a sério essa acusação de loucura e provasse inutilmente, meu Deus! as diferenças fundamentais entre a literatura dos modernistas e a dos alienados. Foi caso unico. Em geral nós nos rimos dessa acusação. Deu-nos apenas motivos para mais lirismo”.

E mais à frente:

“Ergo-me mais uma vez. E ante a risada má, inconsciente, universal tenho a orgulhosa alegria de ser um homem triste. E continuo para a frente. Ninguém se aproxima de mim. Gritam de longe: — ‘Louco! Louco!’ Volto-me. Respondo: — ‘Loucos! Loucos!’ É engraçadíssimo. E termino finalmente achando em tudo um cômico profundo: na humanidade, em mim, na fadiga, na inquietação e na famigerada liberdade.”⁸³

Medroso e humilde em 1917, o Autor troca de nome e torna-se louco em 1922. Paulatinamente, porém, assume uma postura mais séria, em que mantém o traje de arlequim, mas veste com um pouco mais de parcimônia o figurino insano, associando a loucura especialmente à utopia social. A intensidade variável com que as imagens da loucura se deixam ver em sua obra relacionam-se à inserção no campo literário: frequência maior

83. *ibidem*, pp. 247 e 273.

no começo, certo esmaecimento (como identidade vicária do Autor) acompanhando a consagração progressiva, para ressurgir com força no ideal revolucionário de arte engajada, no *Grã cão de outubro* e na imagem da mãe louca, em *Café*, ou na evocação do Arlequim multifacetado.

Pergunto-me se o enfraquecimento da imagem da loucura se relaciona de algum modo à rotinização das práticas modernistas, identificada por Lafetá, ou à suposta conversão de Mário de Andrade a um lirismo menos individual, buscando a emoção coletiva do folclore, valorizando menos a inspiração telegrafada pelo subconsciente para realçar, em vez, a importância do preparo técnico e cultural. Manuel Bandeira é uma referência importante a secundar a hipótese, quando resume o deslocamento entre *Pauliceia* e *Remate de males*:

“O mais romântico, o mais rebelde, o mais brabo dos nossos poetas – o flexionador de advérbios de *Pauliceia*, o deslocador de pronomes, o possesso lírico invectivador de burgueses, o pontilhista do carnaval carioca, o clown trágico das ‘Danças’, que são neste volume como uma reminiscência do puro lírico que foi o poeta, se transformou nos ‘Poemas da negra’ e nos ‘Poemas da amiga’ no mais sereno, no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos. Que vitória para o homem e para o poeta! Esses poemas, que são a verdadeira novidade do *Remate de Males*, nos dão o sentido da concepção de felicidade a que chegou o poeta: a de conformidade com o seu destino.”⁸⁴

Pintor, pintura

Em *Há uma gota de sangue em cada poema*, Mário Sobral faz duas referências à pintura francesa, de modo a ambientar os poemas no cenário europeu. Na “Exaltação da Paz”, que abre o volume, é Camille Corot, consagrado pintor de paisagens, que ajuda a compor o cenário, a natureza benfazeja que antecede e contrasta com a “cólera infinda” dos eventos. No outro extremo do livro, em “Os carnívoros”, serve-se de um quadro de Milliet, “Les glaneuses”, para representar a colheita feminina, no campo, no dia em que a paz for restabelecida. Esse esquema de referências à pintura europeia mantém-se em *Pauliceia desvairada*, mas aí a pintura não é simplesmente uma ilustração do espaço lírico. O soneto

84. Apresentação da poesia brasileira. op. cit., p. 102.

No. 18.

LES PEINTRES ILLUSTRES

1893

WATTEAU



ARTISTIC-BIBLIOTHÈQUE en COULEURS

PIERRE LAFITTE & C^{IE} EDITEURS

de feitio clássico incluído no “Prefácio interessantíssimo” mostra a perícia nas formas tradicionais e ao mesmo tempo parece que se ri das convenções, mencionado como obra do menino: “Perto de dez anos, metrifique, rimei”. A novidade ante as menções a Corot e Milliet é que agora se trata de identificar-se com os pintores em sua atividade criadora. Não por acaso o título do soneto é “Artista”. Nessa peça com caráter de poética, o Autor declara uma diretriz da própria criação. O desejo de ser pintor serve a uma causa humana, fazer da piedade profissão, espalhando a cor ao “fundo pardo da vida” e ao rosto triste dos sofredores. É nítida a missão moral do artista, mesmo que se reconheça a crença ingênua do rapazola – para usar o termo com que Mário, a um dado ponto da marginália, se refere a Álvares de Azevedo. O esquema de rimas, todo em versos graves, é o tradicional ABBA ABBA CCD EDE. Para caber no decassílabo, o verso dois exige uma elisão um pouco lusa para não escapar à regularidade métrica e rítmica. O poema tem uma tonalidade alegre, ajustada ao anseio colorido e que se confirma nos adjetivos (ampla, ilustre, exaltado), nas exclamações estratégicas – a primeira ressaltando a apóstrofe a Veronèse, a outra enfatizando o movimento ascendente da chave de ouro – e no futuro que embala o terceto final, afirmação certa da tarefa do poeta.

“ARTISTA

O meu desejo é ser pintor – Lionardo,
cujo ideal em piedades se acrisola;
fazendo abrir-se ao mundo a ampla corola
do sonho ilustre que em meu peito guardo...

Meu anseio é, trazendo ao fundo pardo
da vida, a cor da veneziana escola,
dar tons de rosa e de ouro, por esmola,”
“a quanto houver de penedia ou cardo.

Quando encontrar o manancial das tintas
e os pincéis exaltados com que pintas,
Veronese! teus quadros e teus frisos,

irei morar onde as Desgraças moram;
e viverei de colorir sorrisos

nos lábios dos que imprecam ou que choram!”⁸⁵

De certo modo, até aqui, temos só referências antigas e estrangeiras, dois pintores do 19 francês e dois do renascimento italiano, da Toscana e do Vêneto, dos séculos 15 e 16. A sonoridade um pouco lusa do soneto também ajuda a produzir um caráter um tanto passadista, pois entre ouvidos brasileiros é bem frequente que se associe à dicção de Portugal um ar de coisa antiga, não só reminiscência da colonização, como efeito de vocabulário e sintaxe que nos parecem corretos e cômicos. Não é um bocado curioso que o modernismo de Mário se faça com referências ao cânone estrangeiro, tradicional, bem distante das inovações de vanguarda que ele acessava através das revistas europeias que chegavam na Barra Funda? *Esprit Nouveau*, por exemplo, em seu editorial de fundação, restringe seu interesse em pintura apenas ao que veio a partir de Cézanne. O *Almanach Der Blaue Reiter* era curado por Kandinski.

Quero insistir com isso na ausência de modernolatria, Mário não sectário, e que talvez module a ironia no “Prefácio”: “Sou passadista, confesso”. Reforçando esse quadro de referências – sem que fale em Kandinski, Picasso, Matisse – gostaria de me deter em duas identificações no campo da pintura, uma em *Pauliceia*, outra publicada em *Klaxon* e recolhida em *Losango cáqui*. Trata-se de um exemplo interessante de como a identificação com um retrato, deixando a função ilustrativa, pode importar um traço da personagem na tela, assim como o método de trabalho inscrito na obra, ou seja, também as afinidades entre o poeta e o pintor.

A pintura é mobilizada nos livros por meio de duas imagens potentes: *O Indiferente*, de Watteau, e a *Assunção ou Imaculada Conceição*, de Murillo. O primeiro surge também no “Prefácio interessantíssimo”. O gesto da personagem justifica sua integração à *Pauliceia*: “Andarei a vida de braços no ar, como o *Indiferente* de Watteau.” Exponente rococó, Antoine Watteau (1684-1721) é reconhecido pela criação de um mundo pintoresco novo, que inclui a invenção do gênero *fête galante*. Trata-se de uma pintura de cavalete, na qual pessoas elegantes conversam ou tocam música, num cenário campestre e afastado. A originalidade se situa na expressão amorosa geralmente contida das personagens, transmitida pelo olhar, e na combinação de figuras em trajes comuns

85. *Poesias completas, ed. cit.*, p. 61.

com outras em figurino teatral, o que mistura referências de tempo e lugar, real e fantasia. O encontro de Watteau com o pintor Claude Gillot e a consequente aproximação com o universo do espetáculo são distintivos de sua obra. Gillot retratava cenas de teatro, além de temas e personagens da *commedia dell'arte*; por dois anos, Watteau trabalhou como assistente dele, absorvendo o repertório de temas e personagens teatrais. Arlequim, Colombina e Scaramouche, expulsos da corte por Luís XIV, permaneciam em voga nos espetáculos de feira.

Também no que se refere às *fêtes galantes* achei dados que esclarecem a apropriação de Watteau por Mário – apropriação textual de uma personagem dele, mas, também, sou levado a crer, de seu método e persona artística. Comentando a tela *Les Jaloux*, Humphrey Wine observa a ausência de ação, sem que se perceba o encadeamento de episódios em uma trama. Watteau representa personagens em repouso, trajando fantasias, cercadas de objetos que simbolizam suas qualidades e desejos⁸⁶. O interesse de Mário de Andrade pode se amparar na invenção do gênero novo – ele que se exercitou em gêneros da tradição, reinventando-os, como a rapsódia, o idílio, o discurso – mas também, para o argumento do trabalho, na mistura de realidade e fantasia, tão presente em Watteau. Diante de certos quadros, como *Arlequim e Colombina*, é de se perguntar quais figuras são artistas, e o que sentem efetivamente? Estão à frente de uma paisagem natural ou de um mero pano de fundo? As ilusões criadas com maestria seriam análogas à irrealidade das relações sociais. Em “Colloque Sentimental”, poema de *Pauliceia desvairada*, além da crítica às máscaras sociais, aos ritos esvaziados, faz-se também referência à maquiagem e ao delírio hierárquico das elites:

“A preamar dos brilhos das mansões...
O jazz-band da cor... O arco-íris dos perfumes...
O clamor dos cofres abarrotados de vidas...
Ombros nus, ombros nus, lábios pesados de adultério...
E o rouge – cogumelo das podridões...
Exércitos de casacas eruditamente bem talhadas...”

86. “*Les Jaloux* has a mood, contains a situation, but shows no event. As such it did not fall within any of the accepted categories of painting”. WINE. “(Jean-)Antoine Watteau”, in TURNER, Jane (org.). *The Dictionary of Art*. London / New York: Grove’s Dictionaries / Macmillan Publishers, 1996, v. 32, p. 913-920.

Sem crimes, sem roubos o carnaval dos títulos...
Se não fosse o talco adeus sacos de farinha!
Impiedosamente...”

Também nas *fêtes galantes* Watteau focalizava humores e situações, mais que acontecimentos. O retrato das reuniões da sociedade elegante está ancorado na interação psicológica das personagens, como na localização espaço-temporal que funde o presente com figurinos. Mais que isso, pessoas reais, como amigos do pintor, integram a cena, encarnando os tipos da *commedia dell'arte*. Em linha com o que tenho encontrado quanto às práticas de nome e identidade social, Humphrey Wine informa que os ricos assumiam regularmente personas sociais alternativas – vestes de camponês, ou pierrots e colombianas – nas festas que patrocinavam nos subúrbios de Paris. Na sociabilidade modernista, não é demais lembrar, a fantasia também combinava o desejo lúdico com o disfarce de classe, por vezes um tanto perverso, como no São Silvestre em farrapos⁸⁷.

Minha hipótese é que a disposição do Autor de andar a vida de braços no ar, como proclama no “Prefácio”, não se resume à pose afetada d’O *indiferente*: semblante melancólico, boca entreaberta, bosque ao fundo, que efetivamente parece mais cenário que paisagem natural. No que concerne à técnica e aos métodos de trabalho de Watteau, o desenho ocupa posição de destaque como prática constante, segundo seus biógrafos. O exercício não se restringia ao estudo dos mestres flamengos, italianos e franceses; incluía o desenho vivo e esboços rápidos de atores ou pessoas vistas na rua.

As implicações da presença do artista na cena retratada, e da experiência da rua, fora do ateliê, recomendam trazer, em proveito da análise, o ensaio “Le peintre de la vie moderne”, uma das chaves para o *ethos* artístico dos modernos. Depois de um período em baixa no gosto do público, a partir de 1830 Watteau recupera prestígio junto a pintores e colecionadores; é mencionado no romance de Balzac, *Le Cousin Pons* (1846), como extremamente em voga. Os Irmãos Goncourt atribuíram a ele a inspiração do poeta romântico e explicaram o traço de melancolia identificado em suas pinturas através da própria melancolia do pintor.

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), pintor sevilhano, é reconhecido pela mescla de realismo e beleza doce e sentimental. Participou da fundação da Academia Real

87 PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

de pintura em sua cidade, pela qual muito lutou, sendo a primeira instituição da Espanha orientada pelo modelo italiano. Entre as pinturas de temática religiosa, destacam-se as muitas imagens da Imaculada Conceição, cercada por uma multidão de anjinhos. É reconhecido e valorizado como um dos maiores retratistas de seu tempo, famoso pelas pinturas de criança. Produziu exemplos singulares da representação religiosa através do cotidiano doméstico, marcado por impressões flamengas e holandesas: é o caso da *Sagrada Família com um pássaro* (1649; Madrid, Prado), que assinala a assimilação de recursos naturalistas. Murillo adota a estratégia de Caravaggio de representar soldados, pastores e homens do povo com os pés sujos. São os pobres, mendigos e os santos caridosos as figuras em que atingia sua mais alta habilidade de representação. A multidão de anjos também é apontada como marca de sua obra, razão mais evidente para Mário assumir a identidade da Virgem, na manhã ensolarada em que, cercado de meninos, recebe pedidos insistentes de fotografias de artistas de cinema. Em Murillo, é perceptível a mistura do sagrado e do profano; em *O sonho do patrício*, o interior doméstico, naturalista, coexiste com a visão celestial da Virgem e do Menino. *A Assunção* (1670; São Petersburgo, Hermitage), óleo sobre tela, com 1,95 x 1,45m, coincide cronologicamente com o início de um período mais intimista, mas não estou seguro de que se encaixe na classificação. Além de brincadeiras, como os meninos jogando dados, ele retrata cenas de rua, crianças vendendo flores, ou comendo uvas e melão. É o limiar entre real e ideal, o cotidiano vivo e o mistério religioso, mais do que um ícone despido de marcas terrenas, o que parece explicar a incorporação de Murillo ao repertório de imagens autorais. Estou advogando que esse repertório é constituído não apenas de personagens, mas também de critérios como o tratamento do tema e as práticas de criação.

Comentando a série de crônicas “De São Paulo”, para a revista *Ilustração brasileira*, Telê Ancona Lopez lembra que as referências de Mário de Andrade, no que diz respeito à arte europeia, se baseavam sobretudo em livros e reproduções, já que o escritor não saiu

do Brasil⁸⁸. O acervo de Mário de Andrade possui dois volumes da coleção *Les Peintres Illustrés* dedicados a Watteau e Murillo (Paris: Pierre Lafitte, 19uu), ambos com um resumo biográfico, comentário sobre pinturas emblemáticas, citações de outros críticos, além de oito reproduções em cores – *O Indiferente* e a *Assunção* estão entre elas. Reitero aqui alguns elementos já mencionados porque os livros me parecem matriz decisiva para o modo como Mário via os dois artistas. O material reforça a hipótese de que a apropriação das figuras incorpora consigo aspectos da técnica e da personalidade dos criadores.

O perfil atribuído a Watteau no volume da coleção é o de um inovador, que introduz, com suas *fêtes galantes*, “a alegria e a vida” na arte acadêmica. A saúde frágil, que lhe afetava o temperamento, tornando-o inquieto, desconfiado e triste, é apreendida como fator de criação. Segundo a narrativa da obra, Watteau tinha o gosto de representar a si mesmo nos quadros, conservando no olhar do homem maduro algo da infância ingênua. Desde pequeno, desenhou cenas e tipos urbanos. A atitude de fascínio pelos cenários e figurinos de teatro, personagens da *commedia dell’arte*, como o Arlequim, e seu tipo sonhador situava essas figuras de fantasia em cenários reais, como os jardins frequentados por ele: “sous les ombrages du jardin, il errait observateur de la nature et du paysage; son souvenir y plaçait les personnages de Gillot, les décors de théâtre de Métayer, et la fantaisie ornementale d’Audran”⁸⁹. Vida e obra são associadas também no comentário à tela mais célebre de Watteau, com a qual ele confirmou seu ingresso na Academia, *O Embarque para a Ilha de Citera*⁹⁰.

O espectador melancólico, que não se entrega ele próprio mas assiste ao prazer dos outros, não soa algo similar à posição do eu lírico no “Noturno” de *Pauliceia desvai-*

88. “É importante pensar que as observações sobre Cimabue, Pierro della Francesca e outros pintores do passado ou contemporâneos na Europa, assim como sobre escultura e arquitetura, feitas em outros texto desta série, repousam em leituras realizadas pelo escritor ou na contemplação das reproduções existentes, então, em livros da sua ou da biblioteca de outros, imagens fotográficas de tamanho e resolução bem limitados. (...) Entre outros títulos e autores, além da revista *Deutsche Kunst und Dekoration* (Darmstadt) e da coleção *Les peintres illustrés* (Paris: Pierre Lafitte), que, desde mais ou menos 1915, lhe forneciam reproduções da arte e da arquitetura de todos os séculos, embasaram-lhe o conhecimento e garantiram-lhe a desenvoltura das referências.” “Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921”, in *De São Paulo*, ed. cit., p. 72r.

89. *Watteau* (Collection *Les Peintres Illustrés*), Paris: Pierre Lafitte, 19uu, p. 27.

90. “Comme ces pèlerins d’amour de l’Embarquement [pour Cythère], il fut toujours celui qui part, ardent de désir, vers une île enchantée, mais sans jamais aborder à une cité durable. Et il s’est représenté souventes fois dans ses tableaux, c’est lui, cet homme qui, dédaigneux, assiste à la fête champêtre sans y prendre part, parce qu’il sait combien est illusoire ce simulacre de joie, mais il reste, n’ayant rien de mieux à faire, et il regarde...”. *ibidem*, p. 14.



rada? No alargamento dos assuntos e na pintura ao ar livre, Watteau é consagrado como antecessor do Impressionismo; como se sabe, Mário de Andrade se refere a *Pauliceia* como “Livro evidentemente impressionista”, havendo na obra uma sequência numerada de quatro paisagens, que carregam a escolha de identificação com a pintura.

O volume dedicado a Murillo também apresenta dados interessantes para compreender a apropriação cenográfica empreendida por Mário nas páginas de *Klaxon*. Pintados com realismo, os meninos de rua de suas telas teriam sido as crianças com quem o próprio pintor sevilhano brincara na infância – “l'enfant vagabondait avec les petits mendians qu'il devait immortaliser plus tard par son pinceau”. Como Watteau – e como Mário de Andrade – Murillo também escolhia os modelos no seu entorno. Jovem, trabalhava nas feiras de Sevilha, estudando os rostos e gestos, e vendendo suas obras. A comunhão do artista com a cidade é repisada diversas vezes. Em Madri, recusou a oferta de Velásquez para viajar à Itália, onde teria contato com a obra dos grandes mestres, preferindo retornar à capital andaluza: “Séville l'attirait irrésistiblement”⁹¹. O interesse pelas cenas de infância é igualmente realçado na obra e são os quadros de costumes e cenas urbanas que evitariam o fastio das obras religiosas do pintor. Um ponto curioso diz respeito ao título da pintura evocada por Mário de Andrade. Duas vezes o autor afirma que o quadro é conhecido erroneamente como *Assunção*; seu nome correto seria *Imaculada Conceição*. Não sei que razões podem ter decidido o poeta a invocar o quadro pelo título suspeito. No poema chama atenção o contraste entre o quadro da Virgem, com quem o eu lírico se identifica, e os artistas de cinema, cuja imagem circula nos maços de cigarro. Lado a lado dois regimes opostos, a aura da pintura de cavalete, única, voltada à representação do sagrado, e a condição prosaica da imagem na era da reprodutibilidade técnica, que ilustra e acompanha mercadorias de menor valor, sendo também ela mercadoria. Mas o fato é que a *Assunção/Imaculada Conceição*, já no começo do século 20, é descrita no volume da coleção *Les Peintres Illustrés* como a obra mais reproduzida da história da arte.

Anfião moreno

91. Murillo (*Collection Les Peintres Illustrés*), Paris: Pierre Lafitte, 1900, p. 26.

Na mitologia grega, Zeus, em forma de sátiro, engravida a filha do rei de Tebas, Antíope. Fugindo do castigo do pai, Antíope encontra abrigo junto ao rei de Sikyon, Epopeu, que a toma como noiva. O pai de Antíope, no entanto, insiste em restabelecer a honra da família e disso incumbe o irmão, Lycos, que parte em missão para resgatar a sobrinha; vence Epopeu e leva Antíope de volta. Na Beócia, ela dá à luz gêmeos. Abandonados por Lycos no alto do monte Citéron, consagrado ao deus Dionisos, eles são recolhidos por um pastor, que os cria. O domínio de Zethos são as lutas, a agricultura, a criação de animais; Anfião, por sua vez, dedica-se à lira, presente dado a ele pelo deus Hermes. Na disputa dos irmãos quanto à primazia de suas artes, Anfião, mais doce, costuma ceder. Antíope, enquanto isso, fica sob o jugo do tio, invejada em sua beleza pela mulher dele, a rainha Dirce, que a trata como escrava. Antíope consegue libertar-se milagrosamente do cativo e chega em segredo até a morada dos filhos. Dirce pretende puni-la e, para isso, convoca os próprios Zethos e Anfião. Graças ao pastor, eles tomam conhecimento de sua história. Reconhecem Antíope como mãe e decidem vingá-la, impondo a Dirce a mesma pena que fixara para a sobrinha, isto é, que fosse arrastada por um touro selvagem até a morte. Anfião e Zethos matam, então, Lycos e passam juntos a reinar sobre Tebas, decidindo cercar a cidade com uma muralha de sete portas. É este o trecho do mito que interessa em especial: enquanto Zethos carrega as pedras nas costas, Anfião as faz mover ao toque da lira. Mais tarde, Anfião casa com a filha de Tântalo, Níobe. Diz a lenda que se tornou louco, ao tentar destruir um templo de Apolo e que por isso foi morto pelo deus com uma flecha⁹².

Anfião foi objeto de inúmeras referências na poesia clássica. Horácio, nas *Odes*, invoca Mercúrio, cuja lira de sete cordas teria inspirado Anfião a mover as pedras. Nas *Metamorfoses*, Ovídio o representa chorando. No “Inferno”, Dante pede a ajuda das musas, como antes haviam feito com Anfião, para que seus versos não se afastem da verdade⁹³. Uma versão menos difundida situa Antíope como rainha das Amazonas; a partir do argumento, o francês Étienne de Jouy (1764-1846) cria, no começo do 19, “Les Amazones, ou la Fondation de Thèbes”, ópera musicada por Méhul. A cena de abertura representa a cidade em construção, com os monumentos envoltos em tapumes e andaimes. Com a lira na mão, segundo a

92. O mito é sintetizado por Pierre Grimal – *Dictionnaire de la mythologie grèque et romaine*. Paris: PUF, 1958 – e relatado com mais detalhes por Franz Heger – “Amphion”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). Zürich & München: Artemis, 1981.

93. “Ma quelle donne [as Musas] aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe, / sì che dal fatto il dir non sia diverso.”

rubrica, Anfião dirige os trabalhos e anima a coragem dos tebanos⁹⁴. Paul Valéry concluiu em 1929 seu melodrama com o nome do herói, que estreia dois anos mais tarde com música de Arthur Honegger⁹⁵. Se a invocação da Antiguidade, pontua Eduardo Sterzi, visava “dar corpo às ideias através dos mitos”, Valéry estava imbuído da preocupação bem moderna de figurar o princípio arquitetônico-musical como “momento apolíneo de pura construção”, passagem do caos à ordem⁹⁶. Junto à conferência “Histoire d’Amphion”, o melodrama servirá de matriz para João Cabral de Mello Neto compor a “Fábula de Anfion” – parte da inflexão neoclássica por que passa a lírica brasileira nos anos 1940 e 1950, conforme o exame minucioso de Vagner Camilo⁹⁷. Como coadjuvante de Orfeu, Anfião manifesta, na figuração do poeta, a retomada de formas e temas convencionais. Vestir a máscara dos mitos fundadores teria o sentido estético e social de reclamar o prestígio da lírica num momento de reconfiguração do campo literário, com a progressiva especialização do trabalho intelectual e a dificuldade de penetração mais ampla da poesia. Vagner Camilo argumenta que Anfião se ajustava ao diálogo com as propostas da arquitetura e do urbanismo modernos e sublinha os elos entre a apropriação do mito e o estabelecimento de uma nova ordem⁹⁸.

Pois é no trecho mais belo e afirmativo do “Prefácio interessantíssimo”, em contraste com o tom sabichão, irônico ou blasé de tantas passagens, que Mário de Andrade esposa o mito grego para se representar, enquanto Autor, como “novo Anfião moreno e caixa d’óculos”. Em vez da lira, traz o “vário alaúde” de fabricação própria. A figura conjuga a habilidade tradicional de mover as pedras e de tocar o espírito dos seres. Em linha com suas reflexões posteriores sobre a dinamogenia, Mário pretende que o canto seja um agente simpático, isto é, que faça brotar no público o estado lírico – a princípio indivi-

94. À la voix d’Amphion, Thébains, prêtez l’oreille; / Fuyez les langueurs du repos, / Et, poursuivant le cours de vos nobles travaux, / Que votre ardeur à mes chants se réveille!”, ao que o Coro responde: “Travaillons; / Écoutons.”

95. VALÉRY. “Histoire d’Amphion” (1932) e “Amphion (mélodrame)” (1931), em *Variétés III, IV et V*, Paris: Gallimard, 2002, pp. 83-93 e 95-115.

96. STERZI, Eduardo. “O Reino e o Deserto: A Inquietante Medievalidade do Moderno”, *Litterature d’America*, Roma, 125 (2010), pp. 61-87.

97. *Modernidade entre tapumes*, ed. cit., pp. 371-427.

98. “Está visto que, ao fazê-lo, Cabral está pensando na nova ordem social que nasceria dessas intervenções arquitetônicas e urbanísticas, na linha de Le Corbusier. É a ‘nuvem civil sonhada’ que articula a poesia ao impulso construtivista do pós-guerra e que o construtor de Tebas como mito civilizador se presta bem a representar. Cabral persistiu nessa utopia arquitetônica até muito adiante no percurso poético, mesmo com todas as contradições que ela revelaria inclusive no Brasil.” *ibidem*, p. 422.

dual, personalíssimo – em que os poemas foram criados:

“Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d’óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.”⁹⁹

Como se percebe, o trecho condensa uma arte poética. Nele estão em jogo tanto a causa da poetagem (o estado lírico que dita a criação, “as alegrias, sofrimentos, ideais”); o resultado, que é voz e música, canto à maneira própria; o desafio de comunicação com o público – “Incomunicabilidade dolorosíssima das almas!”, exclama Bandeira, quando os dois discutem as ressonâncias musicais do novelozinho de linha, poema “Debussy”; a liberdade formal, profissão de fé dos modernos – “cadência libertária dos meus versos” – que requer do público uma predisposição ou a alma “sinceramente curiosa e livre”. Tudo concentra-se na figura grega, que não é, contudo, exibida em sua representação tradicional, como na gravura de Antoine Caron, onde aparece com uma *lira da braccio*, ou no ás de paus, de arco e violino em punho¹⁰⁰. Mais que a troca da lira pelo alaúde, e mais tarde pela viola caipira, Mário incorpora e atualiza o referencial clássico, matizando a *hybris* da comparação pelo acessório prosaico dos óculos. A prótese redimensiona o mito no traço anti-sublime, que guarda o aspecto cômico sempre captado em suas caricaturas, como se o herói civilizador não enxergasse muito longe.

O afirmar-se moreno – que no país vincado pelo racismo é designação atenuada do negro e sinônimo possível do pardo da nomenclatura oficial de hoje, como lembra

99. *Poesias completas, ed. cit.*, p. 74.

100. A legenda: “Roy de Thèbes, bastit les murs de Thèbes au son de la Lyre, les pierres suivant les cadences, et se rangeant d’elles memes”.

Angela Grillo, apoiada em Lilia Schwarcz e Oracy Nogueira¹⁰¹ – é outra atualização de importância. Contra o delírio eugenista, ou a fantasia helênica que circulava entre os intelectuais da Primeira República, a especificação tem o sentido da autenticidade nacional e biográfica, inclusão sutil da vasta mestiçagem brasileira e reconhecimento, alçado à própria cenografia, de suas raízes africanas. Sobre esse tema largo e doloroso, o depoimento mais pungente permanece, a meus olhos, o da escritora argentina Maria Rosa Oliver, comunista, citado por Moacir Werneck de Castro¹⁰². Mário explica a recusa aos sucessivos convites para visitar os Estados Unidos, “por ser mulato”: “Não aceitei. Você não sabe que tenho sangue negro?”. Achava que seria pessoalmente discriminado (na carteira de identidade constava ‘cor branca’), mas explicava: ‘Já sei, não sofreria por isso, mas outros iguais a mim sofrem, e isso eu não poderia tolerar’¹⁰³. Se em “O poeta come amendoim”, parece que somos morenos por obra do sol, no correr da poesia de Mário, conforme mostra Angela Grillo, apura-se o sentido racial – que, a meu ver, já está no auto-retrato de 1922. Exemplo é a síntese que inclui o sujeito lírico no “Noturno de Belo Horizonte”, após conclamar as gentes dos quatro cantos do país: “Toda a minha raça morena!” (v. 306). Na concepção melodramática de *Café*, a morenice encarna a promessa revolucionária – “Ainda não surgiu do enxurro das cidades, o Homem Zangado, o herói moreno que os há-de anular na erupção coletiva final” – e no “Poema” o Coral da Vida reitera as imagens, cantando que “tudo será desilusão constante”,

“Enquanto não nascer do enxurro da cidade
 O Homem Zangado, o herói do coração múltiplo,
 O justicador moreno, o esmurrador com mil punhos
 Amassando os gigantes da mina e peidando para os anões.”¹⁰⁴

101. GRILLO, A.. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese. São Paulo: FFLCH-USP, 2016, p. 27. Lilia Schwarcz examina mais de cem denominações citadas na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 1976 em “Nomes, cores e confusão”, *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001, pp. 68-70
102. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
103. María Rosa assim apresenta a figura de Mário de Andrade, “escritor, sociólogo y crítico, promotor de la famosa Semana de Arte de San Pablo”. Especifica o testemunho referido por Moacyr Werneck de Castro: “hablándome del racismo me dice que él [MA] no ha aceptado ninguna de las importantes invitaciones que le han hecho para ir a los Estados Unidos sencillamente porque es mulato. Oigo a ese hombre y me pregunto si un argentino de su nivel intelectual y con una distinción física como la suya, lo confesaría con tanta naturalidad, si no soslayaría el hecho tratando de que a los otros les pasara inadvertido. Admito que lo dudo”. *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1981, p. 67.>
104. *Café*, in *Poesias completas*, ed. cit., p. 602.

É ilustrativo, aliás, que o trecho com a aparição fulgurante de Anfião no “Prefácio interessantíssimo”, prenhe de referências à mitologia clássica e ao périplo de Dante pelo mundo dos mortos, conte entre suas matrizes um prefácio de Coelho Netto, chamado à época de “o último heleno”. O escritor faz um balanço de sua posição no campo literário, anterior à consagração que viria experimentar:

“Já lá vão quinze anos de sonhos e sofrimentos! Ei-nos acampados diante da cidadela e que temos nós? que tesouro possuímos depois de tão árduo combate? Temos ainda, e só, a moeda com que nos lançamos à aventura: Esperança, e alguns louros na frente: os primeiros cabelos brancos. Se ainda não tomamos de assalto a praça em que vive encastelada a indiferença pública, já cantamos em torno e, ao som dos nossos hinos, ruem os muros abalados e avistamos, não longe, pelas brechas, a cidade ideal dos nossos sonhos.”¹⁰⁵.

Se os hinos de Coelho Netto fariam ruir os muros, para entrever nas fissuras a cidade dos sonhos, em Mário de Andrade o canto mágico exibe caráter construtivo. A cidade por onde circula o Autor não tem nada de ideal: é um pouco como o inferno, *selva selvaggia*. O que a imaginação permite vislumbrar como resposta não será a derrubada para aceder a um ideal oculto; está em mira realizar o novo. Mas a despeito da audácia construtiva, que antecipa sob certo aspecto a fábula cabralina, a solução parece precária: esconder a própria tribo. Em toda a discussão sobre o poder civilizador da poesia, da qual o filho de Zeus e Antíope surge como emblema, pairam como contraponto Platão e *A República*, que cuida da cidade ideal, “fundada só em palavras” e que “não se encontra em parte alguma da terra”. Anfião declara a função dos poetas na República e a performatividade do canto, sentido comunitário que estará também no Parsifal.

Trovador-tupi

O trovador vale como emblema do quanto a identificação é performancial e como, ao mesmo tempo, é difícil isolar as máscaras de Mário de Andrade. Ele está indicado no título da segunda peça de *Pauliceia desvairada*; no interior do poema, contudo, desaparece

105. in: *A Conquista* (1899), “Aos da Caravana (Prólogo)”, apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 130

como designação explícita para afirmar-se na primeira pessoa. Ali canta a aspereza do sentimento e do espaço primitivos, marcado por intermitências: o alternar das estações e, em sintonia com elas, dos seus estados de ânimo. A primavera não consta como estação propícia à colheita e à regeneração; vem, em lugar, animada pelo sarcasmo. O frio e a doença, por sua vez, são elaborados como “longo som redondo”. Duas apóstrofes (“Cantabona! Cantabona!”) ao grande sino do mosteiro de São Bento (como esclarece Eduardo Sterzi¹⁰⁶) e o próprio efeito sonoro anunciam, quem sabe, o tema da morte, que ecoará em várias das peças. O “dlorom” onomatopaico parece o som “redondo” dos anúncios fúnebres. Esse retrato psicológico do trovador faz coincidir a pontuação expressiva, de exclamações e reticências, as variações bruscas no clima (conforme a epígrafe de Luís de Sousa no poema anterior) e a verticalidade abissal das classes, que entre o sarcasmo de uns e a moléstia de outros parece fixar desde o princípio, em *Pauliceia desvairada*, as duas raças, de Caim e Abel, tematizadas por Baudelaire¹⁰⁷. Só então é que o trovador alude a si próprio, apresenta sua identidade. E será na verdade tupi! Como tal, o trovador do título reaparece por metonímia, através do instrumento característico.

A origem do alaúde é árabe. No *Dicionário musical*, ele é associado ao bandolim, em versão menor. Suas cordas eram predominantemente dedilhadas, sendo introduzido só no século 17 o plectro. Oneyda Alvarenga acrescenta no verbete que o alaúde não foi utilizado como instrumento musical no Brasil. A figura do tupi, tocando o instrumento muito difundido na Europa medieval, faz pensar nos começos de Piratininga, quando os padres da Companhia de Jesus, em sua obra de catequese e dominação, propunham espetáculos em tupi, português, castelhano, criações de teatro e música, como os autos sacramentais e a apresentação de peças líricas¹⁰⁸. Entre eles, a primeira peça escrita e encenada na Colônia, o *Auto da Pregação Universal*, obra de José de Anchieta realizada nas ruas e praças de Piratininga em 1560¹⁰⁹. Também a lírica portuguesa e tupi de Anchieta é crivada de vozes, interjeições, imperativos, vocativos, perguntas, citações diretas. Ela mo-

106. “É o nome do maior dos seis sinos do Mosteiro de São Bento. Com suas cinco toneladas e meia, era também, no momento de sua consagração, o maior sino do Brasil e, conforme foi especulado na imprensa da época, provavelmente também o maior da América do Sul.” STERZI, E. “O trovador”, in *Lirismo + Crítica + Arte = Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)*. ed. cit., p. 111.

107. “Abel et Caïn”, in *Les Fleurs du Mal* (1861). Paris: Gallimard, 1972, p. 168.

108. CARVALHO. “A Literatura Jesuítica”, in: COUTINHO. *A Literatura no Brasil*. ed. cit., pp. 295-320.

109. *ibidem*, p. 305.

biliza o canto e a dança com insistência, como na “Dança para os reis magos”. Os termos não vertidos para o tupi são significativos, como missa e pecado, acomodações como Íesu, e traduções como Tupã sy, mãe de Deus¹¹⁰.

A figura compósita do trovador-tupi coincide com uma fotomontagem do final do século 19 realizada por Angelo Agostini, ilustrador e caricaturista, que teve uma produção profícua na imprensa liberal. A obra de Agostini antecipa os procedimentos de colagem e montagem da vanguarda, como as fotomontagens de Jorge de Lima no Fundo Mário de Andrade: a mulher com perfil de gorila, o gigante sem rosto, vestindo um casaco de pele, ou as cabeças bem-pensantes flutuando sobre uma comprida mesa de reuniões. Eduardo Sterzi comenta o quanto o romantismo brasileiro, em suas formulações programáticas, estabeleceu o paradigma da composição entre elementos europeus e americanos, representados estes pelos indígenas. E já em 1836, no “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, primeiro número da revista *Nitheroy*, Gonçalves de Magalhães elogia “os dotes musicais e poéticos de Tupinambás, Tamoios e Caetés”¹¹¹. Mais tarde, para a elite ou para a classe média, segundo diferentes intérpretes, a identificação miscigenada e o indianismo teriam servido como mito de origem heróica ou meio compensatório¹¹².

E o fato de que Agostini tenha representado como tupi, de saia e alaúde em punho, o poeta maranhense Antônio Gonçalves Dias, tido pelos literatos do século 19 como criador da nacionalidade literária, e também em alta conta por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, parece referir um compromisso de posições. Ele próprio mestiço, e nesse aspecto racial rebaixado por Silvio Romero, Gonçalves Dias foi um experimentador de formas, capaz de emular o português arcaico, na sátira do frei Antão, como cultivar os temas românticos do amor e da nacionalidade, na lírica e no drama. Tradutor competen-

110. ANCHIETA. *Poemas: Lírica portuguesa e tupi*. Edição preparada por Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Exemplos de vozes: pp. 5, 59, 65, 101, 150; interjeições: 2, 4, 21, 24, 26, 32, 38, 43, 53; imperativos: 22, 27, 57, 161, 163; vocativos: 39, 42, 61, 65; perguntas: 24, 25, 62, 73, 75; citações: 19, 42, 86, 175, 195.

111. STERZI, op. cit., ed. cit., p. 113.

112. “Igualmente fecunda é sua [de Roger Bastide] visão do indianismo romântico enquanto recurso ideológico da classe média em formação, na qual se encaixou o mestiço, e que teve por isso necessidade de elaborar uma noção compensatória, descartando a mestiçagem com o negro (elemento servil do momento) por meio da valorização da mestiçagem com o índio, que a podia substituir como disfarce. CANDIDO. “Roger Bastide e a literatura brasileira”, in *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 99-103.

te, a julgar pela versão de *A Noiva de Messina*, Gonçalves Dias foi também pesquisador do idioma tupi, autor de um dicionário, e fez uma incursão pela história etnográfica com *O Brasil e a Oceania*. Os volumes de sua lavra na Biblioteca de Mário de Andrade são extensamente anotados¹¹³. Em *O Brasil e a Oceania*, por exemplo, Mário destaca a “pedra verde”, matriz possível da muiraquitã de *Macunaíma*. Conforme observei na Introdução, ao longo das páginas do romantismo, Mário foi elaborando como que um perfil dos Autores. Condensando as notas dele sobre Gonçalves Dias, podemos traçar um retrato que mescla elementos biográficos e literários, muito influenciado pelo viés biografizante que prevaleceu, na edição de obras literárias, bem além do século 19:

“Romântico da pior espécie, de escola, à portuguesa. Poeta de inteligência, consciente em excesso, não sincero e franco à brasileira como os outros. Muito baladoso, o mais musical dos nossos poetas. A tristeza calma, regrada e discreta, parnasiana mesmo, confirma o grandíssimo artista e erudito. Sua riqueza artística foi muito superior à dos outros românticos. Único mais aproximadamente arte-pura, demonstra também a segura realista de pensamento.”

Telê Ancona Lopez sustenta haver no verso final de “O Trovador” uma dupla dimensão do primitivo: uma atada à estética nova e outra à condição de colonizado, porém provido de crivo crítico¹¹⁴. Telê também observou que o instrumento teria entre as matrizes o “grave alaúde” que Gonçalves Dias devota aos brasileiros, como instrumento adequado para cantar a nacionalidade. O comentário surge do poema “Canção”, em que o poeta reparte sua criação em funções, destinatários e instrumentos: a harpa religiosa, a lira mimosa e o grave alaúde. Gonçalves Dias atualiza, assim, a distinção que Virgílio e Camões, por exemplo, faziam de suas produções, associando gêneros e instrumentos.

Gonçalves Dias também é mencionado textualmente no “Prefácio interessantíssimo”: ali serve de exemplo precursor do verso harmônico com “a genial cena da luta” em *Y-juca pirama*, poemeto épico. Aliás, também para caracterizar uma deriva de gêneros bem própria da modernidade (em que perdem o feitio normativo e servem como modo e tonalidade, reconhecida a mescla como legítima e desejável), Mário escreve ao final do canto IV, em seu volume das *Poesias*: «*Os timbiras, poema lírico...*”. Antonio Candido, elo-

113. *Poesias*. Nova edição organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva e precedida de uma notícia sobre o autor e suas obras pelo Cônego Doutor Fernandes Pinheiro. Paris/Rio de Janeiro: Garnier, 1919. 2v.

114. LOPEZ. “Arlequim e modernidade”, *ed. cit.*, p. 31.

gioso à realização formal de alto nível do poeta maranhense, que dava seguimento à incorporação de padrões pelos árcades, salienta a dificuldade de organizar a matéria épica, a despeito de partes líricas admiráveis. Candido louva em *I-juca pirama* a riqueza plástica e coreográfica, notando a semelhança do poema com o bailado¹¹⁵.

Mais de uma vez, no diálogo com Telê, tive ocasião de perceber o quanto certos aspectos de Gonçalves Dias pareciam suscitar a identificação de Mário de Andrade. Entre eles, o interesse pela nacionalidade, as raízes ameríndias, a pesquisa da língua, o desejo de produzir uma obra de caráter brasileiro, e também por um aspecto que talvez desgostasse a Mário, a pecha de que sua criação em poesia seria por demais intencional, como se devesse, ao contrário, brotar naturalmente (assim pareciam pensar alguns de seus contemporâneos, como Augusto Meyer) de um reservatório lírico. Mário incorre no procedimento equívoco de julgar a sinceridade dos versos românticos, aprovando ou condenando conforme os supostos rastros da técnica. Gonçalves Dias nem sempre foi sincero pelo metro de Mário, já vimos no retrato. Contudo, diferindo do juízo de Antonio Candido, uma passagem da marginalia (não isenta de contradições) afirma que Gonçalves Dias, no que tange ao indianismo, teria sim sido sincero. Mário de Andrade utiliza como evidência o *Y-juca pirama*, que suscita nele a percepção de uma obra-prima, onde a pesquisa etnográfica e a criação lírica teriam se combinado, em um arranjo bem-sucedido de lirismo e arte (possivelmente mais arte que lirismo). Páginas antes, em “O canto do Piaga”, Mário destaca a qualidade dos versos e defende que o indianismo gonçalvino teria sido determinado mais pela inteligência do que pela sensibilidade: “A piedade de G. Dias pelo índio é uma pura piedade intelectual. O tema indígena foi pra ele mais propriamente um meio de criação artística que um meio de expressão. G. Dias único romântico que foi mais aproximadamente arte-pura. E atinge Camões neste poema.” O “Leito de folhas verdes” é considerado “Sublime. Perfeito. Inigualável”. Mas a respeito do poemeto épico, surge a avaliação diversa, acatando a sinceridade do poeta. Mário assinala:

“I-Juca Pirama a grande obra-prima da poesia brasileira em língua portuguesa. Poema a que nada falta, sem falha de concepção, sem falha de realização, unido todo, um marco de literatura universal, a mais perfeita obra literária inspirada pelo exótico existente no mundo. Chateaubriand desaparece. A pureza deste exotismo em comparação com o exotismo romântico dos outros. Não é

115. “Gonçalves Dias consolida o romantismo”, in *Formação da Literatura Brasileira*. ed. cit., pp. 401-416.

verdade que os heróis de G. Dias estejam vestidos de sentimentos de civilização cristã. São selvagens. O jovem tupi morre entre as lágrimas de prazer do pai. G Dias não transporta os seus heróis pra dentro de si, transporta-se pra dentro deles, e consegue a inconcebível virtuosidade de realizar os índios num português maravilhoso, perfeito, dando o que melhor tinha de si na musicalidade: no ritmo, na graça levemente arcaizante e amaneirada. É formidável.¹¹⁶

A matriz em Gonçalves Dias e na fotomontagem de Agostini é valiosa ao afirmar uma certa relação com a história literária do Brasil. Percebe-se o senso de continuidade nessa identificação. Creio que Mário se reconhece na figura do trovador-tupi pelo desejo, tão antigo quanto os princípios da formação, de dotar a pátria de uma literatura. Aliás, se Candido qualifica de medievismo coimbrão as poesias indianistas de Gonçalves Dias, nem por isso lhe tira o valor. Ao contrário, o poeta ocupa um posto de grande prestígio na *Formação da literatura brasileira*. Mas a matriz por meio da caricatura é significativa: gesto crítico que dessacraliza, reconhece o caráter problemático, algo inautêntico, da identificação com o “primitivo”. O gesto novamente anti-sublime, que não pretende simplesmente reencarnar o passado, ecoa o Anfião moreno e caixa-d’óculos. No contexto da Primeira República, é provável que essa identificação tivesse um caráter político. Na réplica de Mário de Andrade ao texto “Matemos Peri”, de Menotti del Picchia, ele pinta o Gedeão do Modernismo como o verdadeiro bárbaro, no sentido pejorativo da expressão, e sai em defesa tanto do Peri simbólico, como do homem real, que o etnocentrismo do amigo pintara como “vadio, estúpido, inútil”, de tez “acapetada, nariz chato, higiene discutível”. Diz possuir àquela altura – 1921 – poucos livros “sobre os nossos índios”, o suficiente para rebater “a loira visão de poeta” de Menotti, “que chega a negar que os índios tenham contribuído para a formação da nossa sub-raça, ou das nossas sub-raças!!...”. E passa ao elogio do Autor do “Leito de folhas verdes”:

“Sinto-o [Menotti] mais sonhador e romantizado que esse estudioso e grande Gonçalves Dias, autor de ensaios interessantíssimos e sérios, alcunhado com tanta impropriedade, pelo autor de *Lais de <ridículo>*. Ridículo por quê? Porque viveu as tendências da sua época? Porque sonhou, cantou, chorou, transplantando-os genialmente para o nosso meio os mesmos sonhos, cantares e lágrimas dos vates do seu tempo? (...) Amigo, desassombrado lhe conto que no dia em que li o seu escrito lucrei horas de glorioso lazer relendo ‘I-Juca-Pirama’ e ‘Os Timbiras’. ‘I-Juca-Pirama’, embora Saroléa o desconheça, é mais belo que

116. Notas MA. V. MARANINCHI, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 74.

Os Natchez, mais nobre que “Rolla”, mais forte que Hernani...”

Mesmo tomando Peri sobretudo como elaboração romanesca, a ideia de Menotti não estava distante de outras veiculadas à época, como a manifestação de Hermann von Ihering em favor do extermínio Kaingang no Paraná¹¹⁷, ou a disseminação proposital da varíola, praticada por certos paulistas abastados, no começo do século, segundo Claude Lévi-Strauss¹¹⁸.

Voltemos ao trovador medieval, à sua voz, performance, à musicalidade de seus versos, como seus modos de poetar e apelo à circunstância. Os trovadores compunham poesias transmitidas pelo canto, que chegavam aos destinatários pelo ouvido, segundo Martín de Riquier¹¹⁹. Henri-Irénée Marrou¹²⁰ enfatiza que essa poesia, acompanhada de instrumentos, é lírica em sentido pleno. Trovar é a arte de compor versos com melodia, cuja raiz mais provável é o latim medieval *tropare* e *tropatore*. Bem medida, rigidamente rimada, a obra dos trovadores podia incluir melodia criada especialmente para a peça, ou reaproveitar alguma existente. A circulação ficava a cargo de jograis, cantores e músicos, inclusive palhaços, funâmbulos, acrobatas e domadores. Ao trovador cabia compor e ao

117. Lilia Schwarcz comenta: “É famosa a polêmica em que se envolveu o diretor do Museu Paulista em 1911. O pomo das discórdias foram as declarações publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, acerca dos Kaingang. Nessa ocasião o zoólogo teria vindo a público pedir o extermínio desse grupo que, por habitar no caminho da estrada de ferro Noroeste do Brasil, impedia o desenrolar do progresso e da civilização”. *O Espetáculo das raças*, ed. cit., p. 107. Mário de Andrade, no mesmo artigo, comenta: “Realmente o anunciado crime do amigo renova em flamantes frases literárias o conselho que se disse foi dado por Von Ihering... Pois é mau o conselho.”
118. “ele [Luís de Sousa Dantas] preferia também, imagino, denegrir os brasileiros do século 16 para desviar a atenção do passatempo predileto que fora o dos homens da geração de seus pais, e até mesmo ainda do tempo de sua juventude: a saber, recolher nos hospitais as roupas infectadas das vítimas da varíola, para ir pendurá-las junto com outros presentes ao longo das trilhas ainda frequentadas pelas tribos. Graças ao quê, obteve-se este brilhante resultado: o estado de São Paulo, tão grande quanto a França, que os mapas de 1918 ainda indicavam com dois terços de ‘território desconhecido habitado somente por índios’, não tinha, quando cheguei em 1935, mais um único índio, a não ser um grupo de algumas famílias localizadas no litoral que vinham vender aos domingos, nas praias de Santos, pretensas curiosidades.” *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 47.
119. “Es éste un punto esencial que nunca debe ser olvidado: las poesías de los trovadores, a las que nos vemos forzados a acceder mediante la lectura (...) no fueron compostas para ser leídas, sino para ser escuchadas.” *Los trovadores: Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975, p. 19.
120. “questa poesia è ‘lirica’ nel senso pieno del termine: fatta per essere cantata con accompagnamento di strumenti, e non solo per essere scritta, stampata, letta, tutt’al più recitata” *I Trovatori*. Presentazione e traduzione di Anna Maria Finoli. Milano: Jaca Book, 2007, p. 89.

jogral executar, por isso a imagem de artista itinerante se ajusta melhor a este. A existência de folhas volantes, com letra e música, servia para que se aprendessem as peças de memória, e para difundi-las junto a protetores, damas e outros trovadores. Exemplo são as cantigas galegas de Martim Codax, descobertas em 1914, das quais seis incluem melodia – elas serviram de matriz para *Lira paulistana*.

A extração social dos trovadores era variada: reis, grandes senhores, bispos, militares, burgueses e gente de baixa condição. O trovador Gui Folqueis foi bispo do Pueg, arcebispo de Narbona, e enfim papa Clemente IV (1265-1268). Entre os reis, Afonso II de Aragão, Ricardo Coração de Leão, Federico III da Sicília e dom Dinis de Portugal. A maior parte, no entanto, teria sido de pequenos senhores. Os trovadores confluíam para o ambiente social e profissional das cortes, dotadas de um estilo de vida próprio, com seu ideal de elegância e mundanidade e interesses sociais complexos. Em certa medida, para Marrou, eles formavam, junto aos filósofos e teólogos, a classe intelectual da Idade Média. Vários deles tomaram parte nas cruzadas, como Guilherme de Poitiers, que lutou no Oriente e na Espanha. As relações sociais no medievo europeu pautavam-se por uma complexa rede de elos pessoais de dependência, numa estrutura hierárquica que descia do rei aos grandes vassalos, senhores de menor importância, até os simples cavaleiros. O território era dividido em feudos e o conjunto regido por um rei e pelo papa. O ideal cortês, fruto da estrutura feudal, expressava os valores da aristocracia guerreira. Marrou e Riquier comentam que a vida nas cortes era uma vida de relações, onde a riqueza e ostentação eram fonte de prestígio. E até mesmo a *toilette* absorvia esses valores. Ser *ensenhat*, bem educado, compreendia o cuidado com a aparência, cabelos, calçados, modos à mesa. Penso se esse ambiente de corte não sugere que a escolha do trovador pudesse apontar o caráter feudal do próprio Brasil na Primeira República. Clóvis Bevilacqua, em trecho comentado no próximo capítulo, trata a Idade Média como laboratório de formação de línguas e nacionalidades, e relaciona aquela ao estágio de civilização do Brasil à época. A existência de um baronato ligado à terra, o modo como o poder político estava sob o comando de clãs familiares, a influência da Igreja, o mecenato e a dinâmica de sociabilidade: há elementos para respaldar essa hipótese de que a figura pudesse acusar uma espécie

de medievalidade brasileira¹²¹.

O trovador profissional constituiria o primeiro caso reconhecido de escritor em exercício da Europa moderna. Cerca de uma centena deles têm biografias esquemáticas, redigidas em prosa, intituladas *Vidas*. A elas, juntam-se as *razós*, que esclarecem circunstâncias e finalidades do canto. Riquier observa que as *Vidas* e *razós* encabeçam, em alguns cancioneiros, a produção de um trovador, outras vezes são dispostas à parte. A poética também era objeto de discussão intensa. No começo do século 13 aparecem os primeiros tratados em provençal com preceitos de ordem gramatical, versificatória e estilística. Alguns gêneros, como a balada e a dança, eram caracterizados pela versificação. Apropriadas para dançar, essas formas eram executadas com a colaboração de coro e solista, caracterizando-se pela presença do refrão, enquanto as vozes eram entremeadas. Exigindo melodia original, a dança devia versar sobre matéria de amor.

A divisão principal na criação dos trovadores se dava entre as peças de conteúdo amoroso e as de conteúdo moral-político: de um lado a canção, de outro o *sirventês*. O *sirventês* literário consagrava-se à polêmica, podia satirizar por meio de retratos e parodiar os adversários. O *sirventês*-canção, por sua vez, mesclava os dois gêneros, e no meio do poema se dava uma transformação algo brusca do tema. Esse gênero híbrido talvez esclareça a transição repentina em um dos poemas de *Losango cáqui*, livro em que a farda do soldado-raso encobre o *ethos* do trovador. Após o tom solene da abertura, no poema de nº XVII, passa-se a um *sirventês* amotinado, cáustico na maneira com que contesta o papel repressor da corporação: “Minha alma cidade das grevas sangrentas”. Depois, observando a cidade sob o sol nascente, o sujeito lírico passeia os olhos pelo casario, divisa a casa da amante, e o poema vai se elevando da violência repressora à expressão do amor, sublimando a tal ponto a ira, que passa a admitir até a dor como felicidade.

Esse passeio por características da poesia trovadoresca chega, portanto, à imagem

121. “Sertório de Castro descreve o mapa das oligarquias estaduais em 1904 que corresponde àquela vigente à época da eleição de Hermes da Fonseca: ‘Imperavam no norte as oligarquias que constituíam o sólido alicerce do domínio de Pinheiro Machado. O Amazonas estava inteiro nas mãos do Sr. Sylvério Nery, como nas do Sr. Antonio Lemos estava o Pará. Imperava no Maranhão o Sr. Benedito Leite, no Piauí a família Pires Ferreira. O Ceará pertencia à família Accioly; em Pernambuco, era a vontade soberana e dominante o Sr. Rosa e Silva (...) O Espírito Santo era uma suserania dos irmãos Monteiro... Vicente Machado mandava discricionariamente no Paraná.’” SOUZA, Maria do Carmo Campello de. “O processo político-partidário na Primeira República”, in: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Difel, 1976

da *joi*, tão cara ao *fin'amors* provençal. O conceito admite matizes, entre gozo, prazer, alegria, júbilo. Jean Frappier define-o como exaltação interior, estado de espírito que eleva o homem acima de si, alegria tão violenta que todo o ser se sente renovado. Mas o conceito não pode ser separado do prazer amoroso, associado à primavera e ao canto dos pássaros. Nunca se apaga nele a ideia de felicidade carnal. Sendo uma poesia feudal, a lírica trovadoresca é tributária de uma linguagem técnica, “com vozes e expressões próprias do documento jurídico o do código feudal”, que se imiscui nos versos de amor. Na verdade, as próprias relações amorosas são entranhadas dos códigos feudais. Se a dama se apodera do coração de um trovador, ela o tem em *bailia*, tutela, proteção, amparo. A própria corte segue o modelo da vassalagem, designando a dama no masculino, como Senhor, *midon*. A cortesia supunha a perfeição moral e social do homem no feudalismo: “lealdade, generosidade, valentia, boa educação, trato elegante, jogos e prazeres refinados etc.”.

O *fin'amors* é um amor depurado, a arte de amar da cortesia, como documenta o *Tratado do amor cortês* de André Capelão. Há um ponto que merece destaque, as posições do enamorado ante a dama: *fenhedor*, tímido; *pregador*, suplicante; *entendedor*, enamorado aceito, tolerado; *druz*, amante. No *Losango*, o poeta é o *druz*, com o que Mário se diferencia da suposta tradição do amor irrealizado na lírica brasileira. E exige a discrição do poeta, pois a mulher é forçosamente casada. Como as relações matrimoniais eram decididas pelo cálculo econômico e político, o amor adúltero podia adquirir conteúdo espiritual, “repousa sobre um afeto verdadeiro, nascido da livre escolha, que se acrisola e põe à prova em sua clandestinidade e risco”. Daí ser essencial o segredo, o uso de pseudônimos misteriosos, *senhals*, para não revelar a identidade de sua dama. Em Ventadorn, Aziman, “Calamita”; Conort, “Conforto”; Belvezer, “Belvedere” – no *Losango*, “ponhamos...Guaraciaba”.

A técnica formal da poesia trovadoresca é complexa, difícil e rigorosíssima, segundo M. de Riquier. A começar pela música, que exige formação específica, e a intimidade com a retórica, seus recursos gramaticais e estilísticos. Os poetas costumavam classificar-se em dois grupos opostos. O *trobar leu* (ou *leugier*, ou *pla*) significa a versificação simples, fácil, ligeira, plana: a simplicidade de expressão, facilidade de compreensão, ausência de recursos sofisticados, como palavras de duplo sentido ou menos correntes. O público podia acompanhar as peças sem dificuldade. Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn, a Condessa de Dia são exemplos típicos. O *trobar clus* (versejar cerrado) – também dito *trobar ric*, *car*, *escur*, *cobert*, *sotil*, *prim* – implica a singularidade, a dificuldade, o rebuscamento. Ele liga-se à dicção enigmática, ao abuso da agudeza, sobrecarga de conceitos, e

resulta em obscuridade, à qual se soma, por vezes, o emprego de uma linguagem de tom baixo e popular. Marrou faz uma observação importante sobre a relação de sentido entre a melodia e o texto: o que se acha de excessivo ou artificioso no estilo hermético e rico dos trovadores ganha outra dimensão com a música. A voz e a melodia tornam agradáveis e compreensíveis versos que, apenas lidos, podem ser densos em excesso; construções interrompidas que adquirem fluidez na linha melódica, nos prolongamentos ou repetições.

A arte dos trovadores desenvolve-se em dois planos conjugados, *motz* e *son*. As dificuldades e imperfeições da notação fazem que não seja simples decifrar as melodias. A altura é precisa, mas há uma incerteza absoluta quanto à duração, observa Marrou, não é possível chegar a uma interpretação rítmica rigorosa. Normalmente os manuscritos utilizam as notas quadras do canto gregoriano. O curioso é que a despeito da imprecisão, segundo Marrou, os especialistas coincidem em um estilo de interpretação. A linha melódica ornada exige renunciar ao ritmo rigoroso, metronímico, do solfejo clássico, “con le sue barre di misura e la rigida alternanza dei tempi forti e dei tempi deboli: è opportuno dare a queste melodie un movimento agile e fluido, in ‘tempo rubato’”. O desenvolvimento da linha melódica faz com que deixe de ser silábica para florir em “mil ornamentos sinuosos”, especialmente na rima: melismas, embelezamentos abundantes, portamentos de voz, apoiaduras expressivas.

Já no século 12, jograis e trovadores de todas as partes da Península Ibérica compunham e cantavam em galego-português. Alguns trovadores ibéricos, cruzando os Pirineus, tomaram contato com a poesia provençal. A influência provençal não impediu que a lírica galego-portuguesa adquirisse autonomia em forma, conteúdo e estilo, e contribuiu para o florescimento de uma poesia nacional popular. Entre eles, destaca-se o rei Dom Dinis (1261-1325), que fundou a universidade de Lisboa, promoveu traduções e determinou a escrita dos processos e atos judiciais em língua vulgar. Em 1922, Mário de Andrade escolhe uma epígrafe dele para um artigo de polémica para *A Gazeta*: “E saben quantos saben vós e mi / Que nunca cousa come vós amey”. Caracteres formais da lírica galego-portuguesa reforçam a vocalidade da identificação com o trovador e coincidem com a poesia de Mário: o endereçamento, a imersão na circunstância, a troca de vozes, a sonoridade sibilante. As elisões, a censura aos hiatos e cacofonias dão mostra da maneira de cantar: “Non chegou madr’, o meu amigo, / e oj’ est’ o prazo saído, / Ai madre, moiro d’amor!”. Dom Dinis foi prolífico autor de versos, deixando 138 cantigas – 76 de amor, 52 de amigo e 10 de mal-dizer. E recolheu elementos de vários trovadores, como se pretendesse deixar

uma definição poética integral da psicologia amorosa.

Profeta

A identificação como profeta, por parte de Mário de Andrade, reúne alguns sentidos principais: o estilo inovador – obscuro, confuso, amalucado – e a posição contestatória, opondo-se às práticas e aos ritos rotinizados; a relação com o tempo, que implica um modo de interpretação da história; por fim, a vocalidade de base, o sopro, inspiração e eloquência das profecias, como também da poesia.

No “Prefácio interessantíssimo”, Mário recusa o figurino de profeta para declarar, em vez, a conveniência de identificar-se como louco. Ao citar o *Corão*, contudo, aproxima Maomé e os modernistas, como se as críticas ao livro sagrado do islamismo pudessem se aplicar à *Pauliceia*. Mário tinha uma edição italiana do *Corão*, de cuja “Sura dos profetas” retira a pequena passagem citada no “Prefácio”. Seria chegada a hora, segundo a Sura, de cada um prestar conta dos seus atos. No entanto, os homens seguiriam indiferentes, desconfiados de Maomé e de sua autenticidade como enviado divino. O trecho em que a mensagem do profeta é desqualificada como mera poesia recebe a sublinha no volume e a tradução no “Prefácio”:

“Ma dissero: questo Corano non è che un ammasso di sogni incoerenti e confusi. Questo non è da Dio; al contrario, egli l’ha foggiato da sè. Maometto non è un legato; al contrario, egli è un che fa versi! Venga dunque a noi con qualche segno, come furon mandati i profeti antichi!”¹²²

“Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. Que se apresente com algum sinal revelador do seu destino, como os antigos profetas”¹²³.

A despeito da recusa, fica sugerida, pois, a afinidade de estilo entre o profeta de

122. *Il Corano*. Trad. Aquilio Fracassi. Milano: Ulrico Hoepli, 1914, p. 221 e seguintes.

123. *Poesias completas*, ed. cit., p. 60.

estilo obscuro, desprovido de um sinal revelador, e o poeta moderno. É a “embrulhada de sonhos incoerentes e confusos” que justifica a comparação irreverente, assim como a rejeição do público. Essa foi uma crítica recorrente na primeira recepção de *Pauliceia*, que aparece tanto nas ressalvas familiares do irmão de Mário, Carlos de Moraes Andrade, quanto numa longa carta de Ruy Ribeiro Couto. Em 8 de outubro, 1922, felicitando pelo aniversário e a publicação de *Pauliceia*, Carlos afirma a solidariedade fraterna nos pesares e vitórias, com a delicada concessiva: “vibramos [ele e a esposa] sincronicamente contigo embora sejamos individualmente impressionados por outros excitantes”. Com vivacidade de estilo, ele passa a narrar a experiência tateante do leitor, restituída, na carta, como busca da expressão justa:

“Em verdade, por maior que seja a expectativa simpática com que procuramos descobrir belezas onde as encontras, não logramos senão, em geral, o assombro (não é bem isso!), o desconcerto (também não é!) a estupefação (parece-me isto, melhor!) produzida por um desarranjo que pretende ser estético, mas cujo critério não se consegue sequer vislumbrar.”²⁴

O desarranjo estético percebido pelo irmão, que afirma na mesma carta, kantianamente, o belo desinteressado da arte, concentra-se nesse defeito de obscuridade, também fugigado por Ribeiro Couto. Mesmo que valorize na *Pauliceia* a “dolorosa sinceridade” e as “súbitas aparições de carne viva, a sangrar”, o poeta d’*O jardim das confidências* pontua:

“Eu não aprecio a obscuridade, que é uma das características do desvairismo. ‘Oh! Incendiaria dos meus alens sonoros’ – ‘Monte São Bernardo sem cães para os alvissimos!’ Essas coisas deixam-me indiferente, como certos quadros cubistas. São cerebraes e confusas. Amo as coisas ditas com expressão intensa, sejam claras ou veladas.”²⁵

Ribeiro Couto elogia o verso “Ondula no ar a nostalgia das Bahias...”, do “Noturno”, censurando porém o hermetismo: “Como isto é delicioso de perversidades finas! Depois do mulato do violão, esse verso, essa nota abrange toda a scena, o luar, a noite, a canção, a rua morta... Expressão intensa. Não foi preciso metter coisas torcidas e charadísticas.” Referindo-se a “Tristura”, declara: “Sinto mais do que propriamente entendo... ‘Pobres cabellos cortados da nossa

124. Arquivo IEB-USP, Fundo MA, Doc. MA-C-CPL 496. Os destaques são do original.

125. Arquivo IEB-USP, Documento MA-C-CP 2339.

monja!’ *Escapa-me o sentido desse verso.*” E apesar da aprovação em conjunto do “Prefácio”, salienta a discordância com pontos específicos: “a forma dubitativa da linguagem, de que fala o velho amigo Renan, não é a obscuridade. ‘Distinguo!’, como dizem os escolásticos.”

Os dois testemunhos mostram que as liberdades expressivas de *Pauliceia desvairada*, reconhecendo o fluxo lírico provindo supostamente do inconsciente, devem ter sugerido essa identificação, mesmo que à meia máscara, com o profeta que ninguém entende, e no qual não crê. A referência a Jean Epstein também absorve o sinal de incompreensão ao “Prefácio interessantíssimo”¹²⁶. A reação confusa do meio atesta a qualidade da obra para o *ethos* dândi elaborado no texto: “Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: ‘Não entendi’. Pessoas houve porém que confessaram: ‘Entendi, mas não senti’. Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam. Evidentemente meu livro é bom.”

Fechadas as aspas de sua tradução para a “Sura dos profetas”, Mário de Andrade acrescenta: “Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá”. A designação ambivalente mistura (não se sabe ao certo em que doses) o espírito católico sectário ao espírito moderno do mundo sem deus, em que a divindade é invenção, e o poeta, seu próprio criador. A irreverência quase profanadora aparece também na “Parábola” que abre *A Escrava que não é Isaura*, quando Mário tem a audácia de comparar-se a Cristo: “Gosto de falar por parábolas como Cristo... Uma diferença essencial que desejo estabelecer desde o princípio: Cristo dizia: ‘Sou a Verdade.’ E tinha razão. Digo sempre: ‘Sou a minha verdade.’ E tenho razão.”. Em sentido análogo, quando recua da imagem da loucura no apêndice da obra, representa sua trajetória de combate pelos ideais modernistas como calvário: “As revoltas passaram, estouros de pneu, cortes de cobertão, naturais em todos os caminhos que têm a coragem de ser calvários. Calvários pelo que há de mais nobre no espírito humano, a fé.”¹²⁷

Pierre Bourdieu, dedicado a conceituar e analisar os campos que estruturam o

126. “Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asidades pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido porventura interessantíssimo, que havia qualquer coisa por compreender’. João Epstein.” “Prefácio interessantíssimo”, in *Poesias*, ed. cit., p. 62.

127. *A Escrava que não é Isaura*, ed. cit., pp. 190 e 276

mundo social, utiliza-se da figura do profeta para explicar não só as dinâmicas do campo religioso, como dos campos artístico e literário¹²⁸. Entramos, portanto, na possibilidade de a identificação com o profeta ser lida, na chave sociológica, como vestígio da dinâmica do campo literário, traduzida na vontade de contestar o rito estabelecido (rimas, metros, assuntos restritos) e fundar um credo novo (verso livre, abolição do assunto poético, renovação da *sacra furia*...). O profeta é a “encarnação típica do agente inovador e revolucionário”, segundo informa Sérgio Miceli, “que expressa, mediante um novo discurso e por uma nova prática, os interesses e reivindicações de determinados grupos sociais (...) é o portador de uma nova visão do mundo que surge aos olhos dos leigos como ‘revelação’, como um mandato divino”¹²⁹. No excerto de Miceli, está em questão a dinâmica do campo religioso, contudo também o campo literário compõe-se das posições relativas de profetas, sacerdotes e leigos, instâncias opostas e complementares de produção, conservação/consagração e consumo simbólicos¹³⁰. O processo de autonomia progressiva do campo intelectual levaria os agentes a “conceberem-se a si próprios como intelectuais ou artistas de direito divino, ‘criadores’ ‘reivindicando autoridade devido a seu carisma’ tal como os profetas”. Períodos de renovação artística estimulariam a equiparação de obras a profecias, autores a profetas, enquanto os sacerdotes representam as práticas e o cânone rotinizados (passadistas, ovelhas, carro de boi etc).

No romantismo francês, a identificação com os profetas serviu para afirmar a missão educativa e espiritual da poesia sobre o conjunto da sociedade. Passada a revolução política de 1789 e com a diminuição do poder da Igreja Católica, como propõe Paul Bénichou, entrava em jogo estabelecer um novo magistério laico para a França. Não apenas dentro do campo literário, como em disputa com as pretensões da filosofia, que gozara de tanto prestígio no período pré-revolucionário e durante a revolução mesmo, os poetas passaram a reclamar o papel de definir os fundamentos da nova ordem, suas leis de existência e seu futuro. Segundo Bénichou, as respostas a esses problemas variavam conforme a família espiritual – liberais, neocatólicos, saint-simonistas, positivistas, fourieristas – havendo, contudo, um chão comum em torno das ideias de liberdade, progresso, santida-

128. BOURDIEU, P. “Gênese e estrutura do campo religioso”, in *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

129. MICELI, Sérgio. “A força do sentido”, in BOURDIEU, op. cit., ed. cit. p. LVI.

130. BOURDIEU, “O Mercado de bens simbólicos”, op. cit., ed. cit., pp. 119 e 126.

de do ideal, dignidade da ciência, fé na Providência e no futuro da humanidade¹³¹. É claro que o estabelecimento de um magistério laico implicava também fixar os direitos da corporação espiritual. Bénichou observa que essa pretensão atualiza a função clerical e, no atribuir ao poeta e ao artista uma função elevada, deseja investi-los da “auréola do Belo”.

No “Oratório profano” que encerra *Pauliceia desvairada*, a personagem Minha Loucura adota o tom de profecia ao prever a superação do calvário e da cruz, quando as propostas modernistas de renovação da sensibilidade e da expressão, agora em termos modernos e nacionais, seriam enfim vitoriosas. Há duas passagens especificamente proféticas, uma delas entoada como “Cantiga de ninar”, em que Minha Loucura embala as Juventudes Auriverdes¹³².

Estilo obscuro e desafiador, posição à margem, em disputa, até o pleno reconhecimento e a coroação, eis algumas afinidades entre o Autor e o profeta, mesmo que a figura apareça, a princípio, sob o signo da recusa. Na embrulhada de sonhos incoerentes, como na recepção dos próximos, Mário depara-se mais de uma vez com o significante “confusão”, que nos serve para passar de Maomé a Jó, profeta do Antigo Testamento mencionado n’*A Escrava que não é Isaura* e no poema “Jorobabel”, em *Losango cáqui*. Neste, o “guaiar profético” – canto em som de lamentação – expande-se sobre a terra e prenuncia a catástrofe, mas é prenúncio do passado e do presente, pois os tempos do poema vibram em simultâneo:

Um choro aberto sobre o universo desaba

A badalar... Um choro aberto sobre a terra
Em bandos de ais... Guaiar profético se expande...
Anda franco no mundo o agouro da miséria...
Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta
A multidão que desapareceu Abel...
Um choro... E a vida excessivamente infinita!...
Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!...

Babel! Um choro aberto sobre a confusão

131. BÉNICHOU. “Le Temps des prophètes”, in: *Romantismes français*, ed. cit., p. 11.

132. *Poesias completas*, ed. cit., p. 125.

Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate!

Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!
Batem os bronzes bimbando! Pobre Job
Sem ouro, multidão devora e baba o fel..
Um choro aberto de entes misérrimos... Oh!...

Não sabemos ao certo se é o tempo de Jó, Caim e Abel, da construção da torre ordenada por Nemrod, se estamos na Babilônia de Nabuco ou na Jerusalém incendiada. Pontuação de reticências e exclamações, *enjambements*, sintaxe, tudo soa sob alarme. O choro e o clamor, os sinos em arremesso, os bronzes batendo, bimbando. E o leitor aturdido com a sonoridade desse poema apocalíptico, como se fosse obrigado a cobrir os ouvidos para não enlouquecer aos gritos da História. A “confusão das raças”, a referência fratricida à morte de Abel, o “b” plosivo e bilabial que atravessa como golpe sonoro todo o poema, tudo nos leva ao quadro disfórico do Brasil, segundo entendo, como um coro de lamento da formação. É preciso considerar aqui o contraste com a atmosfera predominantemente solar do *Losango cáqui*, e com a ordem e o progresso que o conjunto das anotações líricas problematiza. De uma perspectiva plástica, o contraste é também entre os tons cerúleos da manhã, os uniformes pardacentos, os cinzas da bruma, a evocação rubra dos cabelos da “emboaba tordilha”,¹³³ e esse caos escuro, do mundo em pânico. Talvez se possa representar esse choque visual como a passagem d’*A Assunção* de Murillo para uma xilogravura de Dürer¹³⁴, como as que ilustram o “Apocalipse de São João”, edição de luxo no acervo do escritor. A referência é não apenas para o resultado como para o processo: do colorido para o preto e branco, do pincel que aplica a tinta para o cinzel que arranha, fere, grava a placa de madeira.

Por sua qualidade acentuada, Luiz Costa-Lima considera “Jorobabel” uma exceção

133. *Há uma gota de sangue em cada poema* também refere os irmãos bíblicos: “Caim mata de novo Abel, – mas por mais alta / que sobressaia a eterna voz, / aos seus ouvidos não há voz que fira! – / Mesmos os Abéis tornaram-se Cains; / e os homens todos, na avareza atroz, / ganiram, defendendo os bens, como mastins...” *Obra imatura*, ed. cit., p. 46.

134. *Die Offenbarung Sankt Johanns*, mit den 16 Holzschnitten von Albrecht Dürer. Vorrede und Text wiedergegeben nach dem Septembertestament 1522 von D. Martin Luther. Berlin: Funche, 1919.



no conjunto do *Losango cáqui*, que ele reputa superior a *Pauliceia desvairada* mas, ainda assim, um livro defeituoso. Ao interpretá-lo, o crítico descarta a referência a Zorobabel, governador da Judeia encarregado de reconstruir o templo de Jerusalém. A tarefa de “revivescência e conagração” do povo, assumida por Zorobabel, não casaria com o ambiente de “puro caos e aniquilamento” do poema. Rejeitando o Jó símbolo da paciência, e o Jó submisso, que clama até o fim sua inocência, Costa-Lima identifica a atitude do poema ao “Jó cego de dor e de privação, acuado como uma fera por culpas que desconhece, irritado pelos prudentes que o importunam, (...) que interroga ao Deus ausente por que então haver nascido”¹³⁵. Ainda assim, Mário teria afastado o que há de mais poderoso em Jó, preferindo o “lado menos voluntarioso e mais corroído pelo desespero”, o que revelaria uma vez mais a “visão abrandada da realidade que notáramos brotando do uso do coloquial”¹³⁶.

Jó é referido n’*A Escrava que não é Isaura*, mas não exatamente no contexto de confusão de línguas e raças da torre de Babel, mito que simbolizaria a *hybris* humana e a perda de sua língua original, de sons e sentidos motivados¹³⁷. O profeta é aturdido pela simultaneidade de vozes que ressoam em sua cabeça:

“E lembrar que muito antes de Walt Whitman, mas muitíssimo antes, a multiplicidade dos pensamentos de Job preocupara um dos seus amigos! E no entanto é bem de supor que a Baldad não atraísse a resolução de problemas estéticos nem realizações artísticas. Mas não está lá, no Livro, esta sua pergunta admirada: “Até quando falarás semelhantes coisas e as palavras de tua boca serão um espírito multiplicado?”¹³⁸

135. “É este Jó desamparado, figura mais moderna que da família dos Prometeus, que não encontra adversário cabível contra que lutar e se consome na sua demanda inútil de justiça, o que cabe como tipo interpretado em “Jorobabel”. Assim se explica o compósito que forma com a terra do desterro, Babel, Babilônia, guardando como sílaba intermediária a terminal de choro. Mas, enquanto no livro bíblico estes três aspectos da mesma criatura convivem sem se anular, no poema de Mário o Jó desgarrado ainda mais se aniquilará com a convivência de Babel.” *Lira e Antílira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
136. “As duas ideias não se confundem, mas, na verdade, tampouco se opõem. O coloquial oferecerá o meio para uma verificação menos pungente da vida. Alívio contra as arestas de uma consciência conflitiva.” *ibidem*, p. 63 Penso que a leitura peca em focalizar o suposto subjetivismo expressionista do poema, descuidando da remissão insistente a seu chão histórico e social; e, no conjunto, estabelecendo a coloquialidade como destino da lírica moderna no Brasil, desconsidera variações ou alternativas à essa linha.
137. PARIZET, Sylvie. “Babel”, in: *La Bible dans les littératures du monde*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2016.
138. *A Escrava...*, ed. cit., pp. 248-9.

Na verdade, o que me interessa reter, de modo a finalizar esse percurso pelos sentidos da identificação profética, é a vocalidade entranhada nas profecias e na Bíblia. As profecias são marcadas pela pluralidade de sujeitos que assumem o discurso: Bildad, Eliphaz, Elihou, o próprio Iahvé por seus muitos nomes. Em especial, no texto dos profetas com que Mário de Andrade se relaciona, não só o Livro de Jó como de Isaías. No apelo vocal dos profetas, radica, em boa parte, a eloquência e a sacra fúria que Mário de Andrade vai propor como tarefa de resgate à poesia modernista¹³⁹.

A identificação profética, que investe o discurso do poeta de iluminação divina e clarividência, apoia-se na força da voz e em atributos estilísticos que garantem a eloquência da pregação oral. A criação do mundo, segundo o *Genesis*, deu-se através da palavra, e no Evangelho de João, Cristo é o *Verbo encarnado*. Em Isaías, primeiro dos quatro grandes profetas, são abundantes as remissões à fala e à escuta, que me permito citar na edição francesa, a que tive acesso durante a pesquisa: “Écoutez, cieux, prête l’oreille, terre, / car Iahvé parle”; “Entendez la parole de Iahvé, / magistrats de Sodome”; “Prêtez l’oreille à la loi de notre Dieu, peuple de Gomorrhe”¹⁴⁰. A boca de Iahvé, feroz, ameaça a rebeldia. O apelo ao público faz-se à maneira dos contadores de estórias e poetas ambulantes: “Je vais chanter pour mon ami / la chanson de mon ami sur sa vigne”. A censura, na visão de Isaías, no capítulo VI, volta-se à boca e aos lábios: “Je suis un homme aux lèvres impures, j’habite au milieu d’un peuple aux lèvres impures”. E o serafim, trazendo uma brasa na mão, toca a boca do profeta, para expiar sua falta. É frequente a transmissão da palavra, compondo diálogos. “Verbo”, no trecho em questão, segundo Édouard Dhorme, significa literalmente “boca”. O salmo de louvor, incluído no capítulo XII, dispõe Iahvé como a força, o canto, a salvação, e convida a cantar e gritar de alegria, no furor característico da comunhão com Deus. A devastação, ao invés, é representada pelo silêncio, no Oráculo sobre Moavb. Matriz segura para “Jorobabel”, o Livro de Isaías associa o tumulto da multidão ao mar agitado, o barulho intenso das ondas¹⁴¹. A fórmula que sintetiza a força vocal

139. “Da Itália, da Rússia, da Alemanha, dos Estados Unidos, povos de sentimentos fortes, de caracteres cubistas, angulares, o versomélisande, o verso-flou foi totalmente banido. Aliás nunca foi preceito estético nesses países. Mas na própria França (inegavelmente mais sutil) a eloquência profética dum Claudel existe e é apreciada. Duhamel, Salmon, Cendrars, Romains são eloquentes. – Abaixo a retórica! – Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida.” *ibidem*, p. 208.

140. *La Bible: l’Ancient Testament* (introduction par Édouard Dhorme). Paris: NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1957. 2 vols., p. 7.

141. *ibidem*, p. 58, vv. 14 e 15.

e sentença a expiação dos crimes é “car Iahvé a parlé” ou “car la bouche de Iahvé a parlé”. O caráter compósito da profecia, em sua relação com a vocalidade, também manifesta-se na fórmula: “Prêtez l’oreille et entendez ma voix, soyez attentifs et entendez ma parole”¹⁴². A ira é representada como os lábios plenos de cólera, e a língua como o fogo devorador (“ses lèvres sont remplies de courroux / et sa langue est un feu dévorant”). A recorrência do vocativo, pedindo a atenção dos ouvintes, atravessa o Livro de Isaías¹⁴³. Assim lábios, boca, língua, garganta e voz acusam a vocalidade entranhada.

Recorrência análoga de termos ligados à palavra viva e ao gesto observa-se no Livro de Jó. A maioria dos capítulos principiam com a fórmula “Et Job prit la parole et dit”. Mas além da moldura, o senso corporal do texto insiste nos órgãos e na matéria sonora. “Job ouvrit la bouche et maudit son jour”. A experiência sensorial é traço contumaz: “Oui, tout cela mon oeil l’a vu, / mon oreille l’a entendu et l’a compris”. Eliphaz retoma a discussão com Jó, acusa o vazio do discurso como fala inútil, palavras sem proveito, comparando-o a um ventre preenchido de vento, que o editor esclarece: o ventre, como o coração e os rins, é a sede do sopro interior que se expressa nas palavras. A ambivalência de ar, vento e espírito em movimento liga-se à *bocalidade* de Jó, que pergunta a Bildad: “Pour qui as-tu énoncé des mots / et de qui est l’esprit issu de toi?”¹⁴⁴. Lembrando seus dias de glória, quando falava em praça pública, Jó recorre à boca, à voz, ao palato, e associa a fala à chuva que anuncia a primavera, recebida gota a gota pelos ouvintes. Como gestos vocais de desprezo, indignação, cólera, o riso e o grito marcam presença. O palato, órgão do gosto, conforme observa o editor, é responsável por discernir a qualidade das palavras e associa-se na fala de Jó à virtude ou ao pecado: “Je n’ai même pas permis à mon palais de pécher”. No mesmo sentido, a fala de Élihou¹⁴⁵. Notável a passagem dele, particularmente sedutora para os poetas: “Car je suis rempli de mots, / mon souffle intérieur me presse”.

Ainda nas invectivas ao profeta, Élihou reforça uma vez mais o apelo vocal recordando que é pela voz que Deus opera seus milagres¹⁴⁶. E no capítulo XXXVIII, é o próprio Iahvé que faz um longo interrogatório, a partir do olho da tempestade, em uma das passagens mais belas da poesia hebraica, segundo Édouard Dhorme. A identificação profética

142. *ibidem*, pp. 94 e 133.

143. *ibidem*, p. 179, 180, 184.

144. *ibidem*, pp. 1225, 1292, 1300.

145. *ibidem*, pp. 1302, 1308, 1388.

146. *ibidem*, pp. 1313, 1324, 1328.

que investe a fala do poeta de iluminação divina, clarividência, poder de vaticínio, apoia-se na força da voz, em atributos que garantem eloquência à pregação oral. Esse repasse pretendeu sinalizar os traços mais evidentes, nos dois Livros do Antigo Testamento, do quanto a voz e o gesto acompanham a performance dos profetas, que também aproveitaram, aqui e ali, o canto e o pregão de rua.

Nijinsky, bailarino

No *Dicionário musical brasileiro*, num trecho redigido a partir da bibliografia de apoio, o termo *dança* é definido como “combinação ou encadeamento de passos (coreografias), de forma cadenciada conforme um determinado ritmo. As danças podem ser acompanhadas de canto, instrumentos, ou de ambos”. O verbete inclui o esboço de Mário de Andrade sobre a variação coreográfica como determinante para a diversidade de nomes na dança:

“Observar que a quantidade enorme de danças com nomes distintos que existem aqui [no Brasil] não representam formas rítmicas diferentes. Não é a música que difere nelas, pois muitas vezes é ritmicamente a mesma, porém a coreografia, as figuras coreográficas usadas. Às vezes também a psicologia da música implica mudança de nome, como o puladinho que é um maxixe mais sapeca.”¹⁴⁷

Em observação luminosa sobre a poesia de Mário, já referida na Introdução, Roger Bastide diz que toda sua obra poética converge para o diálogo e a dança: “Essa poesia não é uma simples emanção da alma, tende a se objetivar em gestos, em movimentos exteriores, em geometria colorida, tende para o *ballet*. Esse lirismo não é um lamento romântico, vai para o diálogo, dirige-se para o teatro.”¹⁴⁸ Roger Bastide prossegue sua leitura aguda, creio que uma das sínteses mais perspicazes da poesia de Mário de Andrade, dizendo que “o próprio Mário participa desse imenso *ballet*”. O poeta fica positivamente impressionado com o juízo crítico do amigo, apaga a tendência ao diálogo, e resume tudo

147. p. 171.

148. *Poetas do Brasil. ed. cit.*, p. 75.

ao *ethos* dançarino. O que é percebido como inclinação formal do conjunto apresenta-se como prática do sujeito lírico, em 1923, no “Carnaval carioca”. Na embolada de identificações, o folião, de início a contragosto¹⁴⁹, acaba arrastado pela festa:

“Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço!”¹⁵⁰

No exemplar de *Poesias* (1924) enviado por Manuel Bandeira ao amigo da Lopes Chaves, a dedicatória reitera as mesmas imagens, sinalizado uma vez mais a fluência entre as figuras de identificação em textos, paratextos e epitextos: “A Mario de Andrade, / dansarino brasileiro / poeta / juiz / criancinha, / com o coração cheio / de admiração do / Manuel Bandeira / Rio, junho de 24”¹⁵¹. O movimento coreográfico marcará ainda a desenvoltura formal das “Danças” (1924).

Mas dizer que o eu lírico, o Autor e as poesias em conjunto se assemelham ao bailarino e à dança é insuficiente, pois há muitos gêneros e ritmos a que o corpo pode se entregar, o que é bem percebido no estudo de Bastide¹⁵². Se a dança comportada dispõe os corpos no ritmo da valsa, como na metáfora que enumera as figuras femininas da Villa

149. Como Goethe em *Das römische Carneval [Carnaval romano]*, volume que aparece sob anonimato, em 1788, um ano após o retorno do poeta à Alemanha, e quase trinta anos antes da publicação de *Italienische Reise* (1816). Tenho o palpite que a “frieza de paulista” de Mário de Andrade, em contraste com o calor folião dos cariocas, aproveita-se da mesma ideia de impacto que o espírito germânico sofre ao encontrar o Corso, a ousadia e a liberdade festiva dos italianos. Mas, ao contrário de Goethe, que ressalta os limites de sua participação como mero espectador, que frui com os olhos (“der es zum erstenmal sieht und nur sehen will und kann”), como se sabe, Mário entrega-se de corpo e alma: “Meu Manuel... Carnaval!... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar... Fui ordinariíssimo” *ed. cit.*, p. 84. Na Barra Funda ou no Butantã, Mário de Andrade encontraria hoje, arrisco dizer, uma festa pelo menos tão intensa em música e ousadia quanto nos blocos do Rio.

150. *Poesias completas*, *ed. cit.*, p. 214.

151. BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1924.

152. “Mas há muitas danças, é claro. Há a dança dos ombros que sacodem quando se sofre muito, quando se chora. Existe a das mãos que tremem quando se aproximam timidamente da felicidade, quando vão surpreender o amor. Há a dança mecânica dos músculos, imposta pelo trabalho das máquinas. O beijo é dança dos lábios, e a amargura dança das pálpebras. Mas tudo é dança. Eis por que na vida sentimental de MA, tanto seus momentos dionisíacos como seus momentos tenebrosos, se tornam samba, coco, inventam novos passos, e sua obra nos toma pelos músculos, pelas vísceras, para impor seu ritmo a nosso ser, para nos transformar, por sua vez, em *ballet* brasileiro.” *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 79.

Kyrial, valsadoras da “inteligência e da graça”¹⁵³, a percussão, os metais, os chocalhos do carnaval imprimem movimentos de volúpia acentuada, um pouco como o puladinho, o maxixe sapeca, a umbigada, o corta-jaca. Na verdade, na carta que Mário envia a Bandeira, telegrafando a experiência de quatro dias de folia, chama a atenção o comentário de que o “legítimo carnavalesco” não tem lascívia nem sensualidade, é um puro¹⁵⁴. E, em outro passo de sua obra (que agora não localizo), há a inesquecível descrição de uma mulher toda entregue à música dos tambores, religiosamente, no Nordeste brasileiro.

Sobre essa identificação com o bailarino gostaria de fixar dois aspectos: a incorporação da agilidade corpórea, graça, ousadia de Nijinsky – sua feição revolucionária – e, mais largamente, a relação entre a poesia, construída no arranjo de vozes e gestos, com a dança. Nijinsky tem que ser apreendido pelos gestos, atitudes, o movimento do corpo: são valores e vestígios da poesia de Mário de Andrade. “Paisagem nº 2”, em *Pauliceia desvairada*, abriga a assimilação explícita do grande bailarino ao sujeito lírico, quando Tamara Karsavina, uma de suas parceiras mais célebres, assume a figura da Morte, com a maiúscula alegórica.

O poema começa pela atmosfera do meio-dia invernal, escuro como a meia-noite. O céu encoberto é representado pela imagem de uma batalha de *confetti* brancos, como se fosse carnaval. E a cidade cinza fantasia “primaveras eternas” além das montanhas, como duas décadas depois o operário Pedro, em *Lira paulistana*, que guardará sempre a expectativa de encontrar consolo ou redenção “atrás daquela serra”¹⁵⁵. “Paisagem nº 2” estrutura-se no contraste entre a imaginação edulcorada de barcarolas, céus azuis, águas verdes, cascatas, lagos, e o cinza industrial das fábricas do Ipiranga, que envolve os operários na fumaça tóxica:

“Mas os homens passam sonambulando...

E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,

153. “E, por último, um pormenor sublime: dança-se na Villa Kyrial! Entre os artistas gesticulantes e entusiasmados há sílfides que vivem valsando a valsa maravilhosa da inteligência e da graça. A excelentíssima senhora Chaves, a senhorinha Capote Valente, a admirável cantora Leonor de Aguiar e outras ainda... E, com a imaculada paz do seu espírito silencioso, a rainha de tantos feudatários, a senhorinha Leilah de Freitas Vale – que é como um som longínquo e longo de trompa numa tarde lenta...”, *De São Paulo...*, ed. cit., p. 115.

154. “Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso.” ed. cit., p. 85.

155. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 513-520.

as doenças jocotoam em redor...
Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.¹⁵⁶

O cenário insalubre, no qual as doenças se movimentam ritmicamente, é transposto pela fantasia do eu lírico, como se vê, em “função ao ar livre”. Estetiza, em princípio, o trabalho explorado e as moléstias, convertendo o quadro num bailado de Jean Cocteau ao som dos instrumentos futuristas de Luigi Russolo. Este buscava reconhecer e aproveitar o caráter musical dos ruídos, ampliando as possibilidades sonoras através de sons dissonantes, estranhos e ásperos ao ouvido¹⁵⁷. Russolo, no manifesto-carta dirigido a Pratella, outro teórico da música futurista, relaciona a proposta à multiplicação das máquinas e sustenta que o sujeito moderno goza muito mais a combinação dos ruídos de bonde, motores a combustão, multidões gritando, do que uma peça de Wagner ou Beethoven. O texto defende que a expansão musical mediante a inclusão dos barulhos poderá transformar cada oficina em uma “orquestra inebriante de ruídos”. A colaboração de Cocteau e Russolo, como observa Veronica Stigger¹⁵⁸, não existiu: é montagem idealizada pelo poema de Mário, sintetizando duas vertentes de vanguarda absorvidas por ele criticamente. A referência a Cocteau traz na bagagem *Parade* (1917), o ballet cubista com cenário e figurino de Picasso, emblemático do imaginário da vanguarda, que levou o compositor Érik Satie à prisão por responder à polêmica suscitada pelo espetáculo. Na *Pauliceia*, a cena a céu aberto é catalogada pelo ano, “Opus 1921”. A apreensão da realidade pela perspectiva da arte poderia soar como um mecanismo de defesa, similar àquela ilusão de primavera eterna além das montanhas. O coração arlequinal, ao encontrar o real bruto da exploração na indústria, que fazia parte da riqueza e orgulho do “estado amado”, ou o trabalho infantil anunciando os jornais¹⁵⁹, teria lançado mão, com a “Opus 1921”, de um dispositivo de

156. *ibidem*, pp. 101.

157. “L’arte dei rumori (11.3.1913)”, in: DE MARIA. *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973, p. 91-99.

158. “o poeta se identifica com o mais ousado dos bailarinos de então e concebe a cidade como palco dos balés vanguardistas de Diaghilev, que haviam se apresentado mais de uma vez no Brasil, não sem antes propor uma colaboração inédita entre o libretista de *Parade* e o principal teórico da música futurista”, *op. cit.*, p. 50.

159. “Tossem: O Diário! A Plateia... / Lívidos doze-anos por um tostão / Também quero ler o aniversário dos reis...”, “A Caçada”, vv. 27-29, in *Poesias completas, ed. cit.*, p. 95.

escape à melancolia? Não exatamente. “Paisagem nº 2” não só mescla “a denúncia incisiva à compaixão pelos oprimidos”, no que “descende do olhar plasmado no anseio pacifista de Mário Sobral”¹⁶⁰, como a *mise-en-scène* incorpora o grotesco; percebe o espetáculo do progresso como coreografia funérea, conforme a estrofe seguinte virá revelar:

“São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
e também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!”

O bailado russo e a identificação com Vaslav Nijinsky ocorrem, pois, em chave macabra, como irrupção do grotesco que, a meu ver, caracteriza a montagem de *Pauliceia desvairada*. A cidade é palco não para os passos românticos de *O Espectro da Rosa* (1911) ou para o exotismo de *Sherezade* (1912), duas das coreografias que imortalizaram o bailarino; seu ingresso na cenografia autoral tampouco se dá como o Arlequim mascarado que encarnou em *Carnaval* (1910), dançando ao lado de Tamara Karsavina¹⁶¹, ao som de Schumann. É por meio de uma suíte sinistra, que combina a sarabanda e o fox-trot, que os dançarinos se movem. E mais que isso: o corpo de baile é formado por uma enumeração negativa, que reúne doenças infecciosas, vícios e delitos, e a cena triunfal que arremata os espetáculos musicais.

A definição dos três termos – *suíte*, *sarabanda* e *fox-trote* – no *Dicionário musical brasileiro* ajuda a captar o ritmo esquipático que orienta a estrofe. Como sequência de diferentes danças, a suíte efetivamente “alterna um movimento binário e lento com um ternário, mais vivo”. É um processo compositivo de base para a música popular, presente nos fandangos, cateretês e cabocolinhos do Brasil, como na combinação de pares de dança, conforme exemplos do *Dicionário*: os pares pavana e galharda, gavota e museta, dançados

160. LOPEZ, Telê Ancona. “Paisagem nº 2’, ominosa.” in: FONSECA & ANTELO (Org.), *op. cit.*, p. 315.

161. Há registros de Karsavina *ensaiando* e dançando a coreografia de *The Torch Dance* (1909). De *Carnaval*, está disponível a *versão* de 1916 com Lydia Loupokova e Stanislas Idzikowski, também dos Ballets Russes.

na Europa¹⁶². A sarabanda tem origem espanhola, segundo o *Dicionário*, tocada em “compasso ternário e ritmo característico, andamento lento e coreografia que lhe imprimia feição grave e solene”. Mas o verbete inclui uma variação, que trata a sarabanda como “repreensão forte, e palavra vulgar”, radicada em sua origem de “dança saracoteada e indecente”. Por essa versão alternativa, mais o verbo sarabandear, que consta na coreografia de “inconcebível monstruosidade” de “A orgia das virgens”, as feições lentas e solenes se relativizam, incrementando o aspecto grotesco ou bizarro da cidade por notas de indecência monstruosa. Mas não penso que se deva descartar a gravidade da sarabanda, dançada nas cortes, pois contribui para o efeito de choque do fox-trote, que o *Dicionário* apresenta como “dança e gênero de música dos negros americanos que se popularizou um tempo no Brasil, em compasso quaternário, movimento rápido e aparentada com o jazz”¹⁶³.

Bom, aqui seria desejável fazer uma pequena pausa para acentuar a negatividade da cena. Nijinsky é o artista que se entrega a dois gêneros díspares, a sarabanda e o fox-trote, e com isso baila em tempos históricos, diversos, mas quase simultâneos, pois a suíte arma dois movimentos paralelos: a sarabanda dos vícios, realizada pelo corpo de baile, e o foxtrote do par de solistas. Na coreografia funesta, está miniaturizada a totalidade social, pois a cidade é o palco; a cena participa de uma veia fúnebre da *Pauliceia*, que aparece na ilustração de Antônio Garcia Moya, com seus blocos de mármore, a fileira de ciprestes, a lua cheia; nas origens diabólicas do Arlequim, capaz de transitar verticalmente entre o céu e os infernos; no epíteto “Pauliceia – a grande boca de mil dentes; / e os jorros dentre a língua trissulca / de pus e de mais pus de distinção...”, que faz da própria cidade uma figura mecanizada e bestial¹⁶⁴; e nos Sandapilários Indiferentes, coveiros que representam a “o operariado, gente pobre”, associados por Susanne Klengel à epidemia de gripe espanhola, que custou milhares de vidas a São Paulo¹⁶⁵. O *pas de deux* do poeta-Nijinsky com sua Morte-Karsavina, na verdade, é uma versão atualizada da dança macabra, que o *Dicionário musical* assim define:

“Dança ritual muito difundida na Europa, na Idade Média, ‘realizada nas florestas, à meia

162. *Dicionário musical brasileiro*, ed. cit., p. 490.

163. *ibidem*, p. 232.

164. “Os cortejos”, vv. 8-10, in *Poesias completas*, ed. cit., p. 79.

165. “Pandemic Avant-Garde: Urban Coexistence in Mário de Andrade’s *Pauliceia Desvairada* (1922) after the Spanish Flu”. in: *Mecila Working Paper Series*, No. 30, 2020.

noite, em sextas feiras aziagas. A morte era representada por um indivíduo magricela, com máscara de caveira, traje imitando esqueleto, a baquetear com dois ossos num tambor, para reunir o conclave. Até hoje, nos muros de certas igrejas da Espanha e da Suíça, e em velhíssimos livros de horas e missais, vêem-se pinturas descritivas dessa dança sinistra. ‘A significação histórica da dança macabra é de alto valor filosófico: ela procurava, num tempo de horror e opressão, como era a Idade Média, demonstrar que ao menos na morte, todos são iguais, pois na vida são todos desiguais e desgraçados.’ (FONTES, M. *A Dansa*, 1919, p. 26).¹⁶⁶

É notável o emprego do termo “desiguais” por Martins Fontes para definir a dança. No poema, os desiguais aparecem como objeto de riso, e, a julgar pela onomatopeia, de escárnio. A dança medieval agrega um tempo a mais à sarabanda do século 17 e ao foxtrote do século 20. Mas, ao que parece, o presente pode ser tão ruim como o “tempo de horror e opressão”, já que nem mesmo o jogo efêmero da dança é capaz de iludir quanto à igualdade universal. Henri Cazalis, simbolista francês, intitula “Liberté-Fraternité” um poema em que a morte toca violino, acompanhada do vento invernal, do gemido das árvores e da batida de ossos dos bailarinos; o canto do galo é que põe fim ao espetáculo lúgubre¹⁶⁷. Seus decassílabos marcados alternam na maioria das quadras versos graves e agudos. Minha inclinação seria ler a composição em tom lúdico, como brincadeira infantil, pela sequência “Zig et zig et zig” que abre o poema e se repete cinco vezes ao longo das estrofes. Além da morte que bate o compasso da dança, e do modo como os seres respondem à música, Cazalis acentua as *mésalliances*: a marquesa divertindo-se licenciosamente com o carpinteiro, assim como o o salto do rei de mãos dadas com o camponês. Quando, ao som do galo, a festa se acaba, os bailarinos apressam-se em abandonar o círculo e re-

166. “Dança macabra”, *Dicionário musical brasileiro*, ed. cit.

167. “Zig et zig et zig, la mort en cadence / Frappant une tombe avec son talon, / La mort à minuit joue un air de danse, / Zig et zig et zag, sur son violon. // (...) Les squelettes blancs vont à travers l’ombre / Courant et sautant sous leurs grands linceuls, // (...) Zig et zig et zig, chacun se trémousse, / On entend claquer les os des danseurs, / Un couple lascif s’assoit sur la mousse / Comme pour goûter d’anciennes douceurs. // Zig et zig et zag, la mort continue / De racler sans fin son aigre instrument. / Un voile est tombé ! La danseuse est nue ! / Son danseur la serre amoureuxment. // La dame est, dit-on, marquise ou baronne. / Et le vert galant un pauvre charron – / Horreur ! Et voilà qu’elle s’abandonne / Comme si le rustre était un baron ! // Zig et zig et zig, quelle sarabande ! / Quels cercles de morts se donnant la main ! / Zig et zig et zag, on voit dans la bande / Le roi gambader auprès du vilain ! // Mais psit ! Tout à coup on quitte la ronde, / On se pousse, on fuit, le coq a chanté / Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde ! / Et vivent la mort et l’égalité !”

tomar suas posições. O eu lírico encerra a dança com uma nota melancólica (“Oh la belle nuit pour le pauvre monde!”) e saúda a morte e a igualdade. Baseado no poema de Cazalis, Camille Saint-Saëns compôs *Danse Macabre*, poema sinfônico tenebroso e febril, do qual Liszt fez a versão para piano, *Totentanz*, dança dos mortos¹⁶⁸.

Voltemos a Nijinsky. Em 1919, a carreira meteórica do bailarino – concentrada entre 1907 e 1913, com o retorno breve em 1916 e 1917 – começava um ocaso que duraria mais de trinta anos, para terminar com sua morte, em 1950. O fascínio que despertou no público e nos artistas contemporâneos está documentado nas inúmeras representações plásticas de que foi objeto: Maillol, Kokoschka, as fotografias célebres de Adolph de Meyer, a escultura de Rodin, as caricaturas de Cocteau. Os pais de Nijinsky, poloneses, eram ambos bailarinos de uma trupe que se apresentava no circo; o pai provinha de uma antiga família de dançarinos e acrobatas, e o tio era um conhecido clown.

O virtuosismo de Nijinsky como coreógrafo combina a rigorosa formação clássica e a revisão de valores, que significou uma revolução técnica e expressiva na dança. As inovações foram também um retorno às formas simplificadas dos “primitivos”, segundo Françoise Reiss, um desejo de aproximação com a natureza, de fugir das convenções e expressar livremente os sentimentos¹⁶⁹. Reisse afirma que esses traços já estavam presentes nas coreografias de Mikhail Fokine – que buscou liberar o ballet do formalismo para aproximá-lo da vida, mas as criações de Fokine se encaminhavam, no entender da autora, para um novo classicismo, da graça pela graça. Na *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, e em *Jeux*, de Debussy, Nijinsky rejeita a harmonia dos gestos em prol de uma coreografia “angulosa, frenética, desnorteante”, ou, no caso de *Jeux*, de linhas esportivas bruscas. A liberação da dança diante da música foi outra contribuição renovadora: a dança encontra sua independência relativa, sem pretender ser uma tradução servil (Reisse nota que os princípios de Jacques Dalcroze teriam tido papel de relevo sob esse aspecto¹⁷⁰). A expres-

168. Strindberg e Wedekind intitularam assim criações dramáticas que constam, em edições alemãs, na Biblioteca de Mário de Andrade. As referências estão nas Considerações finais.

169. REISSE, Françoise. *Nijinsky ou la grace, Sa Vie, son esthétique et sa psychologie*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1980. Ver também: BÜCKLE, Richard. *Nijinsky*. Herford: Busse Seewald, 1987. NECTOUX, Jean-Michel & alli. *Nachmittag eines Fauns / Prélude à l'après-midi d'un faune. Dokumentation einer legendären Choreographie*. München: Schirmer/Mosel, 1989. NIEHAUS, Max. *Nijinsky: Gast aus einer anderen Welt*. München: Prestel-Verlag, 1961. NIJINSKY, Romola. *Nijinsky: Der Gott des Tanzes*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.

170. Ver também ROPA, Eugenia Casini. *A Dança e o Agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

são das paixões – em contraste com a abstração rigorosa dos clássicos – visava atingir o domínio subconsciente das emoções e sentimentos¹⁷¹.

Tamara Karsavina relata a impressão de ver os saltos de Nijinsky acima da cabeça dos companheiros, como se pairasse no ar. Mesmo nos passos de chão parecia flutuar, e não precisava de nenhum preparo para os saltos, como se fosse um pássaro abrindo voo. É claro que os relatos assinalam efeitos produzidos por uma dança ensaiada rigorosamente, como esforço físico e habilidade de concentração mobilizados em grau máximo. A habilidade nas piruetas, os *tours en bair* e *jetés en tournant*, assim como os inúmeros *entrechats*, antes que os pés tocassem de novo o chão, todo o virtuosismo e o desafio à gravidade hipnotizaram o mundo no começo do século 20. E ao lado da técnica extraordinária, Nijinsky demonstrava versatilidade dramática. Niehaus destaca que entre os cerca de vinte papéis que desempenhou, a diversidade era enorme, exigindo dele uma metamorfose entre a suavidade lírica do *Espectro da Rosa* ou do poeta pálido, nas Sífides, e o apaixonado negro em *Scheherazede*, o Arlequim ágil e brilhante do *Carnaval*, o trágico Petrushka, o Fauno primitivo ou o sentimental Albrecht, de *Gisele*. Diz a lenda que ao incorporar as personagens, antes mesmo de entrar no palco, maquiando-se no camarim, Nijinsky não falava com ninguém; suas interpretações teriam uma dimensão alucinatória, como se ele fosse capaz de abstrair o próprio eu e o entorno real. Em suma, formação clássica e inovação; coreografias angulosas, frenéticas, desnorteantes; versatilidade, virtuosismo, alucinação; e além disso a sintonia do corpo com tempos históricos diversos: essas seriam, segundo creio, as razões para Mário de Andrade identificar-se como Nijinsky bailarino.

Parsifal

Oswald de Andrade, em 1921, faz mistério em torno de um jovem futurista que deveria permanecer anônimo por vontade própria: “É longo como um círio e evoca para as minhas meditações um cálice do Graal suspenso aos lábios ávidos da ‘girl’ babilônica que é esta cidade de mil portas.”¹⁷² No *Jornal do Comércio*, o negaceio do cronista quanto à identidade do poeta, atíça e recua, desdobrando o mistério: “Chama-se... Não posso lhes contar o

171. REISSE, op. cit., ed. cit., p. 50.

172. “O meu poeta futurista”, in *Jornal do Commercio*, ed. SP, 27-5-1921.

nome simples. Proibiu-o o casto, o bom, o tímido. Contar-lhe-ei a figura e a arte.”

Sob medida pra despertar a curiosidade, a caracterização esquiva retoma imagens propostas pela poesia de Mário de Andrade, que Oswald podia conhecer pela recitação do Autor e pela circulação manuscrita. Para contar a figura e a arte, a crônica destaca objetos e traços da personalidade autoral: o Graal, a castidade, timidez e bondade. Tudo contribui para caracterizar o Autor à imagem e semelhança de Parsifal, personagem da mitologia ligada à épica arturiana, à obra *Perceval ou le Conte du Graal* (1181) de Chrétien de Troyes, objeto de diversas recriações, em especial a de Wagner (1882). A identificação com o mito que mescla elementos celtas e cristãos (híbrido, portanto, desde a origem), elaborado na poesia trovadoresca e recomposto para o canto lírico, explicita-se, em seguida, na fusão de dados biográficos do poeta com a fantasia literária do Autor da crônica. A estratégia é muito similar à de Baudelaire em “Le Peintre de la Vie Moderne” (1863), quando examina as virtudes da obra de Constantin Guys, sem revelar a identidade do artista:

“Esse lívido e longo Parsifal bem-educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da ‘Revista do Brasil’, escreve no ‘Jornal de Debates’, faz parte relevante de ‘Papel e Tinta’, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista invejável, o artista imenso da nossa cidade.”¹⁷³

Em agosto, 1922, Manuel Bandeira encerra uma carta a Mário de Andrade com uma pergunta, seguida de intimação: “Recebeu uma maçante carta minha? Escreva-me, Parsifal!”. Em outra carta, dois meses adiante, dando conta da leitura de *Pauliceia*, impresso havia pouco, Bandeira compara a experiência de ouvinte-espectador, de quando Mário foi ao Rio apresentar de viva voz sua poesia, à do leitor com o livro em mãos. Recordando a leitura do amigo, menciona um poema suprimido do livro: “O ‘Oratório’, o ‘Noturno’, e outro poema, que você suprimiu (‘Louco entre os loucos, eu sou Parsifal!’), deixaram em mim a ressonância de inumeráveis harmônicos.”¹⁷⁴

Com o escândalo que sucede à publicação da crônica de Oswald e com a réplica “Futurista?!” , também no *Jornal do Comércio*, assinada por Mário de Andrade, desfaz-se o

173. *ibidem.*

174. *Correspondência MA & MB, ed. cit., p. 69.*

semi-segredo em torno do Autor-Parsifal. Na réplica, aliás, em um curioso jogo de desdobramento, Mário refere-se ao poeta de *Pauliceia* sempre na terceira pessoa: “Conhece-se a paridade que existe entre mim e o meu amigo, o ‘poeta futurista’; sabe-se, portanto, que as minhas ideias, aqui lançadas, são exatissimamente as mesmas do infeliz autor de ‘*Pauliceia Desvairada*’.” É curioso porque, ao mesmo tempo que tem o cuidado de diferenciar o cronista do poeta, ou especificamente do autor de *Pauliceia*, a réplica fia também equivalências, na prática religiosa (“Ora, o ‘poeta futurista’ e eu somos católicos, católicos de prática diária”) –, na admiração pela língua portuguesa – (“Respeitamos e queremos, com enlevo de namorados, a língua que falou a Menina dos Rouxinóis”) – e no amor à pátria – (“E amamos de inconsultível amor estes chãos larguíssimos de onde vimos a luz; e estremeçemos a pátria, não pelo que é, nem pelo que será, mas pelo que já foi”). Reforçando essa comunhão com valores tradicionais, Mário procura atenuar, acredito, o incômodo que a fatura vanguardista dos poemas provocou¹⁷⁵.

O fato é que as referências a Parsifal permaneciam obscuras. Pareciam uma projeção de Oswald e Bandeira, como se não partissem da própria cenografia fabricada e vivida em cena pelo Autor. Nas “Crônicas de Malazarte”, série escrita para a revista *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional*, em dezembro, 1923, um trecho de poema dos “deliciosos tempos em que Oswald de Andrade, Brecheret, Menotti e eu vivíamos num Cadillac verde” aparece transcrito. Pegando dum bandolim – “não do bandolim de João Gris, que não dá sons terrestres” – Malazarte põe-se a cantar. A crônica nem sequer menciona Parsifal, mas reproduz versos que encontrei no exemplar pertencente a Manuel Bandeira, situado no precioso acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. O manuscrito autógrafo, apostado à edição *princeps* que Mário remete ao amigo em 1933, resgata a “Cantiga final”, poema inédito, ao que tudo indica conhecido apenas através da voz do Autor. Na folha de rosto do volume, o poeta escreve a tinta:

“A / Manuel Bandeira / acrescentando neste / reenvio de 1933, o poema / narcisista que omiti na / edição:

175. O artigo é transcrito em BRITO, Mário da Silva. *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 233.

Cantiga Final

*Eu tenho um orgulho louco
De ser louco varrido
Tenho a certeza de ser mais um pouco
Mais louco que todos os loucos!*

*Que me importa si os outros loucos
Me chamam o Grão Louco Varrido?
Si sou mais varrido que os outros
Sou mais limpo e sou mais ôco.*

*Si sou mais ôco o <...> espavorido
Entra por mim e tira um som mais longo!
Si sou mais limpo a chuva pingo a pingo
Cai sobre mim e tira um som mais longo!*

*Que me importa que me chamem louco,
Louco mais louco que os outros,
Louco varrido?
Si sou mais varrido que os outros
Sou mais limpo e sou mais ôco.*

*Si sou mais limpo os badalos dos martírios
Batem em mim tirando um som mais longo!*

*Si sou mais ôco as filhas do destino
Riem por mim tirando um som mais longo!*

*Quem é louco não canta versos broncos,
Suas ideas têm o gemido
Mais simples e mais natural!
Eu sou o mais louco dos loucos,
Louco entre os loucos, sou Parsifal!"*

*Mário de Andrade
S. Paulo"*

Pode-se considerar esse poema afirmador da loucura como uma espécie de fan-

tasia de identificação, um pouco como no *Enrico IV* de Luigi Pirandello, estritamente contemporâneo de *Pauliceia desvairada*, pois escrito em 1921 e tendo sua estreia em fevereiro, 1922. Na peça magistral de Pirandello, montada recentemente por Gabriel Villela, a personagem fantasia-se de Henrique IV para uma cavalgada de nobres, em que cada um assume um papel histórico, mas sofre um acidente e passa a acreditar no próprio papel. Depois de alguns anos, recobrando a identidade anterior, decide ser mais conveniente seguir na personagem, sendo tanto o imperador como um louco que se crê imperador. Já vimos que a loucura é uma máscara adotada por conveniência, segundo nos diz o próprio Autor. Em relação a Parsifal, cabe indagar quanto à adoção dessa identidade, transitando um pouco pelas duas versões mais conhecidas do mito, e as possíveis razões de sua supressão da edição impressa.

Perceval ou le Conte du Graal foi a última grande imagem criada pelo trovador Chrétien de Troyes (aprox. 1140-1190), celebrado como o cavaleiro do cálice sagrado. A mitologia do Graal liga-se à Última Ceia, identificado como o cálice com que Jesus estabeleceu o rito da comunhão, e com o ápice do seu calvário, quando é ferido no abdômen por uma lança; José de Arimateia teria utilizado o cálice para recolher o sangue de Cristo. É à busca da lança e do Graal, objetos sagrados, que Perceval-Parsifal se dedica.

O romance de Chrétien de Troyes está centrado na educação do herói, a passagem do instinto puro à condição de homem consciente. A iniciação nos mistérios do Graal coroa o amadurecimento do herói. O princípio estrutural do romance já foi caracterizado como a disrupção¹⁷⁶. O mundo problemático do romance arturiano estaria definido não como uma questão do indivíduo, mas social. Frappier, também comentando a estrutura, afirma que Chrétien de Troyes conduz a narrativa por um impressionismo psicológico e artístico; a forma parece falar de si mesma, sendo o herói seu próprio intérprete e a diegese interrompida por comentários breves, feitas pelo autor. Vivo, sutil e original, o método conserva obscuridades, e os continuadores dessa obra inacabada concentraram-se nas aventuras em busca do cálice.

No romance de Chrétien de Troyes, é o próprio Perceval que, indagado sobre seu nome, inventa-o, e embora inconscientemente, diz a verdade. O nome teria função reveladora, podendo mudar no curso da narrativa. Segundo Roger Dragonetti, Perceval

176. "Perceval disrupts the lives of his mother, of the Tent Maiden, of the Chevalier Vermeil, and the peace at Arthur's court." BUSBY, Keith.

tem origem em *percer*, penetrar, as profundezas da água (*eve*) e do vale (*val*). Chrétien de Troyes teria cifrado também em seu nome de Autor a relação dele com o fazer poético. Designação ambivalente, como cristão de Tróia – cidade que, na Idade Média, faria parte dos mitos de origem dos francos e gauleses, supostos descendentes dos príncipes troianos. É a trajetória de desenvolvimento espiritual, de jovem ingênuo e sem passado a amante cortês, que a narrativa conta. Sobre Perceval pesa a mácula, porém, de ter causado a morte de sua mãe, como, mais tarde, Macunaíma.

O retorno romântico da personagem deve-se a Richard Wagner, que desejava contrapô-lo, como exemplo de renúncia, ao herói apaixonado da ópera *Tristão e Isolda* (1865). Na obra de Wagner, Parsifal é um herói de ação, forte, impulsivo, conduzido por seu instinto a aventuras guerreiras. De início, vive na pureza e inocência, casto e assaltado por iluminações súbitas, que lhe revelam as exigências do destino. Sua história seria a da ascensão da alma, tornada consciente pelo sofrimento e piedade, de uma passagem da ignorância primitiva à ciência absoluta, que lhe permitirá redimir o mundo. Ante a morte do cisne, causada por sua flecha, toma conhecimento do sofrimento e presente a lei de solidariedade que une os seres. A fonte do mal é descoberta pelo herói no fundo do coração humano, na raiz do desejo. E só ele acha-se em condições de realizar as promessas de redenção. A criação recontrária no *Parsifal* de Wagner sua harmonia: simplicidade natural, amor, sabedoria. Com isso, o herói se torna superior à própria Igreja, é o “redentor do Redentor”. Sua salvação só poderia estar no heroísmo supremo e desinteressado que, quebrando as correntes de ilusão, reconciliaria as potências da vida, separadas pelo desejo. Em Wagner, o papel é cantado por um barítono. A elaboração definitiva da personagem seria tributária de Schopenhauer e do cristianismo pouco ortodoxo do compositor, mas não há ruptura entre Parsifal e os heróis épicos do ciclo dos Nibelungos. Ambas centradas no mito do Graal, *Lohengrin* e *Parsifal* são chave na obra de Wagner, embora separadas, em sua composição, por mais de três décadas. Em *Tristão e Isolda* Parsifal aparece como peregrino errante, e Wagner pensava em criar uma cena em que Tristão, agonizando, encontrasse Parsifal buscando em vão o cálice sagrado. William Kinderman nota como as percepções sobre a religiosidade divergem em Parsifal, tanto para sublinhar a ambiência cristã como defender o grotesco das figuras.

A recepção de Parsifal na Alemanha, nas primeiras décadas do século 20, é indissociável do nacionalismo antisemita. Stefan Mösch comenta o quanto o argumento e a *mise-en-scène* foram fecundos para a “representação hipnótica da identidade coletiva”. Alfred Lorenz, partidário do nazismo, sustentava, em 1933, a dimensão profética da obra:

Wagner teria antecipado a “regeneração racial” por meios políticos. O ajuste da obra para o nazismo estava em seu fecho triunfal, consagrador de um novo líder. A ascensão de Hitler, em 1933, coincide com o cinquentenário da morte de Wagner, o que foi lido pelo mesmo Lorenz como mais uma prova do caráter profético da ópera. Não faltaram cartazes representando o próprio Führer como Parsifal, segurando a bandeira com a suástica, ao fundo uma águia, e a luz irradiando das alturas. W. Kinderman pontua que, no interior do partido, o tema da compaixão, central para o libreto, suscitou resistências; qualquer um perceberia, para o estudioso, o descompasso do enredo com a violência nazista, mas Alfred Lorenz encontrava elementos na partitura para desmistificar a ternura da personagem, permitindo associá-lo, em nova apropriação espúria, ao *Übermensch* de Nietzsche.

É decerto nesse contexto político e espiritual que Mário dedica seu rodapé na Folha da Manhã, em julho, 1943, à obra de Wagner. Jorge Coli¹⁷⁷, estudando a coluna “Mundo musical”, caracteriza o texto como “sátira viva, panfleto irônico aparentado a um certo espírito jornalístico que existia desde o século 19” e observa que não era incomum aplicar o recurso satírico ao compositor alemão, cujos “entrechos solenes, míticos e obscuros (...) se prestam particularmente a esse tipo de humor”. A apreciação de Oneyda Alvarenga é que “sem traição aos seus elementos básicos reais, a ópera de Wagner se revela mesmo uma legítima história nazista de avança na terra alheia e de preconceitos raciais”. Há outro elemento no comentário de Coli que merece destaque, de que a crônica “inaugura um binômio de oposições”; de um lado a “indissociável afinidade” entre o nazismo e a música alemã, de outro, “o fascismo, intrinsecamente desmentido pela música italiana”.

Símbolo-chave em Parsifal e Lohengrin, e na história cultural europeia, Parsifal é lido como encarnação da busca da identidade e integração do eu ao mundo. O primeiro vestígio de Parsifal na ópera de Wagner é a flecha que atinge um cisne no peito, matando o animal sagrado. Seu ingresso se dá, portanto, mediante um crime. Gurnemanz pergunta quem atingiu o cisne (“Wer schoß den Schwan?”) e a resposta vem à medida que o herói entra no palco (“Der war’s! Der schoß!”), com a indicação do arco. Parsifal é responsável, com a morte do cisne sagrado, por uma mácula contra a ordem religiosa ou humana. Ele ouve as reprimendas de Gurnemanz sob abalo crescente. Ao fim, quebra o arco e joga fora as flechas. O diálogo é intensamente dramático, na medida em que adquire consciência

177. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística*. Campinas: Brasil Editora da Unicamp, 1998.

da culpa. A tudo – quem é, de onde vem, quem são seus pais – responde na negativa¹⁷⁸.

A resposta sobre o nome é importante: dos muitos que teve, Parsifal esqueceu-se de todos. Mais do que a consagração como o novo rei do Graal, que se dá ao fim, parece interessar a Mário, do meu ponto de vista, a busca e a indefinição do começo, como síntese do que ele, enquanto jovem Autor, original, moderno, é. Um ser irresolvido, em aberto, oco. O jovem sem consciência moral tinha a fisionomia de uma criança. Ulrike Kienzle¹⁷⁹, que aproxima a ópera de Wagner e a filosofia de Schopenhauer, sublinha que na obra do filósofo a infância aparece como imagem para uma condição anterior à filosofia e ao princípio de individuação (ela não tem ciência da divisão entre o eu e o mundo). Heinrich Reinhardt, precisando o lugar de *Parsifal* na história do espírito (*Geistesgeschichte*), indica a visão de uma humanidade regenerada, em que o passado é curado pelo novo. Essa é uma belíssima apreensão do sentido que a figura pode ter para Mário de Andrade. Reinhardt pontua ainda que *Parsifal* teria a pretensão de superar as dificuldades de linguagem, o próprio dilaceramento característico do século 19, como se tivesse função terapêutica¹⁸⁰. A função religiosa que Wagner atribui à arte faz com que o lugar da graça possa ser entendido como experiência estética.

É curioso pensar os sentidos da “Cantiga final” e sua exclusão de *Pauliceia desvairada*. Ela viria antes ou depois do Oratório profano? É possível que a exclusão tenha que ver com a dualidade que a figura comporta. A afirmação categórica do final sugere, até pela posição conclusiva, o triunfo redentor da personagem wagneriana, sua consagração que, aliás, susta o fluxo de identidades e vozes que a poesia de Mário põe em cena. E isso não apenas por uma designação que resolve, pelo menos no nome, a indefinição e o fluxo. O último verso, a chave de ouro, é mais uma vez uma autodeclaração: “Eu sou Parsifal”. Louco mais louco, o eu lírico identifica-se com a personagem que sintetiza – sem resolver – a questão do eu em busca de si. As iluminações súbitas, a ingenuidade, o vazio da identidade são sentidos prováveis da absorção da figura em termos de atitude. É que se observarmos a fatura antiga,

178. “G Sag, Knab’– erkennst du deine große Schuld? / Wie konntest du sie begehnt? / P Ich wußte sie nicht. / G Wo bist du her? / P Das weiß ich nicht. / G Wer ist dein Vater? / P Das weiß ich nicht. / G Wer sandte dich dieses Weges? / P Das weiß ich nicht. / G Dein Name denn? / P Ich hatte viele, doch weiß ich ihrer keinen mehr. / G Das weißt du Alles nicht?” WAGNER. *Parsifal*. Frankfurt: Reclam, 2005, p. 22.

179. KIENZLE, Ulrike. *Das Weltüberwindungswerk : Wagners ‘Parsifal’ - ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*. Laaber, 1992.

180. REINHARDT, Heinrich. *Parsifal : Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama / Heinrich Reinhardt*. Straubing: Donau-Verlag, 1979, p. 166.

vemos que, na superfície, ele é o mais conservador dos poemas de *Pauliceia*: os versos são melódicos, e a voz parte sempre de um mesmo sujeito-referente, sem disrupções evidentes. É, de certo modo, uma estrutura apaziguadora, como se, ao fim, *Pauliceia* encontrasse um trovador triunfante, que assossega o grito e o embate. Ora, esse ponto de chegada soa oposto ao resultado de *As Enfihraturas do Ipiranga*, cuja batuta final dispõe os sons bestiais da burguesia e dos passadistas. É preciso reter, também nesse caso, a circulação do dispositivo identitário entre instâncias várias: o sujeito lírico reconhece-se como Parsifal, o mais louco entre os loucos, e o Autor encarna os versos na apresentação da obra inédita; a crônica e a correspondência de Oswald e Bandeira ecoam a representação; por fim, a edição impressa descarta o poema, registrado apenas na dedicatória de exemplar¹⁸¹.

Soldado-raso da República

Esta pode ser considerada a novidade de *Losango cáqui* no repertório das máscaras autorais de Mário de Andrade. O volume foi publicado cerca de quatro anos após a criação da maioria de seus poemas. A “Parada” do 7 de setembro de 1922, em que o poeta toma parte, biograficamente, e que transpõe em versos vale como síntese do sentido irreverente que o Autor assume ante a nacionalidade e sua face oficial. E nesse poema longo, muito inventivo, multivocal, renova-se o contraste entre a voz lírica interior, crítica e desejosa de liberdade, e a voz hierárquica que pretende submeter a corporação, e toda a pátria, a um certo ideal de nacionalidade.

Desse ponto de vista, portanto, *Losango cáqui* pode ser ouvido como subversão dessa voz imperativa e da gestualidade mecanizada, desprovida de espontaneidade. Subversão que pode ser associada à marcha sincopada do cabo Machado, colega de baixa patente. Sob a farda do soldado-raso, disfarça-se ainda o *trovador arlequinal*, com seu canto crítico, que mistura o serviço militar ao culto da musa estrangeira. Como a farda e a caserna se ajustam mal ao corpo brasileiro do poeta, o apito e as ordens do tenente representam

181. Um último sentido da figura poderia ser o desejo de uma vez mais distanciar-se do futurismo italiano. Marinetti proscreve a personagem de Wagner no texto “Abasso il tango e Parsifal” (Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano, 11 gennaio 1914). in: DE MARIA. *Marinetti e il futurismo. ed. cit.*, pp. 138-140.

um eco da prisão alexandrina, a ordem social rebatendo na ordem estética. As anotações líricas do livro são brincadeiras ou alucinações que procuram ritmos mais livres. Há dois momentos em que o senso de estratégia e ação dos militares é absorvido como positivo: um, diurno, vale como preceito moral – “Faz da tua vida... “ ; outro, eu diria noturno, em que o soldado aparece em flash como se fosse um conspirador amotinado e onde talvez pudesse dizer em francês “Je suis la révolution”.

Lembremos que vanguarda é uma posição relativa, a dianteira no campo de batalha. Mário incluiu a guerra como fator de importância em precipitar o espírito modernista. Mas a despeito desses ocasionais momentos em que o *ethos* militar possa ser positivo, trazendo a raiva engatilhada, no conjunto o gesto poético é de crítica à corporação, tanto a seu espírito “porque me ufano de meu país” como ao binarismo *tic tac*, que faz dos corpos máquinas, bitolas, válvulas, peças de uma engrenagem mortífera, brasileira e moderna. Em síntese, vejo um gesto de crítica ao sectarismo dos Nacionalistas de fachada, e uma ressalva ao aspecto disciplinador da modernidade, marcando diferença ante os futuristas e, em particular, Marinetti, que declarava a guerra, tenebrosamente, como única higiene do mundo. O que no interior dos poemas pode aparecer como blefe ingênuo, um pouco chaplinesco, que permite driblar o controle dos superiores, pode ser tomado como aquela espécie de pequeno gesto de grandes implicações. Há algo de profanador da instituição disciplinar e da parada (regimes autoritários, afirmava Roberto da Matta, em 1979, tendem a capturar e estimular festas patrioteiras).

A figura do soldado, que atravessa *Losango cáqui*, é indissociável do amante e do poeta. Tingido pelo uniforme “pardacento, fardacento”, o título do volume conserva a forma geométrica do arlequim e da bandeira nacional, trazendo os dois temas entremeados: o período de exercícios militares e o caso de amor com a mulher estrangeira. Ambos indicados no complemento – *Afetos militares de mistura com o porquês de eu saber Alemão* – e compondo o diário de “sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas”¹⁸². A transposição lírica faz as experiências coincidirem, caserna e alcova, e a obra funciona na alternância de chave, às vezes no mesmo poema, entre soldado e amante. No seu curso, a euforia avança rumo à frustração, e as fantasias patrióticas, que ele vive a contragosto, iluminam a relação do poeta com a imagem oficial do país. As patentes com que

182. “Advertência”, *ibidem*, p. 133.

se identifica oscilam como a sorte na jogatina, vão do soldado-raso da República, no tom sóbrio, de comunicado oficial¹⁸³, ao extremo oposto, o auto-retrato equestre, no qual se apresenta como “O marechal das tropas desvairadas / Do país de Mim-Mesmo...”. Depois, é designado chefe de pelotão para o desfile do centenário:

“Sou o ‘base’.
Primeiro homem da 4a Companhia.
Primeiro homem de S. Paulo!”¹⁸⁴

Liderando a fileira, imagina-se na avenida, aos olhos de todos e principalmente da dona ausente, com o título que coubera ao Marechal Deodoro da Fonseca¹⁸⁵. Na figuração delirante, expande-se para reger o conjunto da humanidade:

“Finalmente o sargento compreendeu que eu era o Exemplo,
Me deu o lugar supremo!
Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade!”¹⁸⁶

Dos colegas do “Quarto batalhão de Caçadores aquartelado em Sant’Ana”, esperando o bonde no largo de São Bento, Mário de Andrade oferece em *Losango* uma comparação inusitada, “Encafuados nas socavas dos andaimes / Os reservistas que nem malfeitores”. No conjunto dos exercícios, o desalinho da tropa é captado e punido pelos oficiais:

“O coronel não gostou do alinhamento das armas.
Sargento Vitoriano ordenou dez minutos de acelerado”¹⁸⁷;

“Porém o sargento embirrou com o alinhamento das armas.

183. “XVII”, *ibidem*, p. 158.

184. *ibidem*, p. 169.

185. A representação icônica de Deodoro da Fonseca, que o procura situar como o herói fundador da República, é a de Henrique Bernardelli, em que aparece montado: “O quadro é totalmente dominado pela imagem equestre do marechal, que ocupa todo o primeiro plano. (...) clássica exaltação do herói militar, elevado sobre os comuns mortais montando fogoso animal. É a exaltação do grande homem, fazedor da história.” CARVALHO, J. M. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 40.

186. *Poesias completas*, ed. cit., p. 169.

187. *ibidem*, pp. 174 e 188.

– ‘Alinhem essas armas, senhores!’”.

Nos dois casos, o poeta opõe, silenciosamente, argumentos étnicos e históricos. O desalinho “tão moço” refere-se à juventude da tropa e da nacionalidade. A réplica mistura razões de ordem poética:

“No entanto era tão moço o nosso desalinho...
Sou brasileiro ou alemão?
Imperialismo...
Na certa que Dom Pedro II
Havia de se rir do nosso desalinho...”

“O sargento ignora a influência do sangue latino.
Impaciência.
Mocidade.
Verso-livre...
Alegria grita em mim.”¹⁸⁸

Gritos de ordem e de alegria fazem o contraponto entre dever e desejo. O comando impõe gestos sincronizados, ritmo de marcha e canto em uníssono, o que não condiz com as inovações propostas pelo poeta. Se o sargento grita contra a marcha escullambada, as armas em *négligé*, o zero uniforme da desalinhada Companhia brasileira¹⁸⁹, o poeta emenda com o começo d’*Os Lusíadas*, fazendo troça de ambos. Aos decassílabos segue o comentário: “Marco a cadência com versos de Camões”. O caráter repressor talvez explique certos ecos da família na experiência militar. A reação da mãe ao ver o filho de uniforme encerra o poema XV – “Quando a primeira vez apareci fardado,/ Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe...”¹⁹⁰. As lágrimas não parecem emoção ufanista, antes um desgosto liberal. Do lado paterno, “A Escrivantina” rememora o papel censor. Em quadras bem marcadas de oito sílabas, caso quase único no livro experimental, Mário dá provas de coerência formal. A mesma forma do octossílabo será retomada adiante, na “Toada sem álcool”, onde o sentimento de culpa faz com que o sujeito internalize a repressão como

188. *ibidem*, pp. 174 e 188.

189. Todas expressões de “Parada”, vv. 34-42.

190. *ibidem*, p. 155.

carrasco de si mesmo. A associação entre a disciplina militar, a censura moral e a convenção poética já aparecia na voz dos Orientalismos Convencionais: “Submetei-vos à metrificação”. E com a réplica das Juvenildades Auriverdes, nova invectiva:

“Submetei-vos à poda!
Para que as artes vivam e revivam
use-se o regime do quartel”¹⁹¹.

Ainda em “A Escrivaninha”, o silêncio (“Eu vivia quase sem ruído”), os gestos contidos (“Meus quatorze anos sorrateiros”), a carga moral (“Leituras pobres, vícios feios”) ambientam um sentimento de terror doméstico. Ao gosto da tradição cristã, deus e pai vêm assimilados na pergunta, “Se ele souber... Meu pai? Meu Deus?”¹⁹². Família, religião, escola, exército não se condensam como instituições castradoras? Por sonoridade e etimologia, a figura paterna, assim como se alinha a deus, vem associada à pátria, “pátria tão despatriada”, através de romancistas franceses (Dumas e Zola, mais Terrail, cavaleiro ideal) e gramáticas portuguesas. Mário sintetiza liricamente – figuras, artes, instituições – para acusar os propósitos de fachada.

Há mais de um ponto em que a objeção íntima aos sentidos da disciplina e ao cinza-chumbo da caserna converte-se em algo diverso, potencialmente mais retumbante. Nesses trechos, o tom ligeiro e cantante torna-se grave, proferido a dentes e punhos cerrados. O primeiro poema falava em “previsões tenebrosas” e “revoluções futuras”, colocando o poeta na posição de escravo. A falta de autonomia declara-se no final maiúsculo do poema VII, “*RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA*”. Quando, no poema seguinte, o oficial manda parar a tropa – “Não prestou! Escola!...” –, o soldado contesta,

“Escola pra quem, tenente?
O poeta vai na escola...
Vai soletrar marchas altos esporas...”¹⁹³

O detalhe sintático – “O poeta vai na escola...” – não passa em branco com a

191. *ibidem*, p. 121.

192. *ibidem*, p. 167

193. *ibidem*, pp. 136, 146 e 147.

nacionalidade tão em evidência, opondo a fala brasileira à gramática lusa. Em carta a Drummond, os argumentos de Mário não se ancoram simplesmente na autenticidade nacional; alargam-se para outras línguas neolatinas. E o exercício se transfigura em cinema. A sequência reforça a absorção das imagens em movimento, o corte e a montagem característicos do cinematógrafo, que aparecia como forma e assunto em *Pauliceia* (nas transições de cena de “Domingo”, p. ex., e nas referências a Quina Migone ou Bertini) e objeto de crítica em *Klaxon*. Apito, tenente e poeta convertidos por mágica:

“O apito mandachuva chicoteia o lombo dele.
O tenente é um cowboy da Paramount.
O potro corcoveia
Prisca,
 Relinchos surdos,
 Tine tiririca esporeado no orgulho,
Mas parou porque o cowboy fê-lo parar.

A fita continua.”

Quando traz a raiva engatilhada, tenso, no poema XXIX, a verve não ecoa a ira da “Ode ao burguês”, o “ódio fecundo”, “ódio vermelho” com que vituperava a burguesia? O ponto alto dessa manifestação de *sacra furia* em versão soldado está no poema XVII, que soa como uma suíte de vozes e estados de espírito. A abertura é no tom de comunicado oficial. Fórmula curiosa, o Autor é apresentado com o nome completo, na terceira pessoa, pra valer de direito e com firma reconhecida:

“Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amator, comunica aos camaradas que bem contravontade, 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.”¹⁹⁴

O alistamento a contragosto não podia ser mais claro. Pacifista e internacionalista, o sujeito indispõe-se com o cerne dos valores militares e patrioteiros. A adesão precária acentua-se no caráter interino. Quando se encerra a sisudez cartorial do trecho

194. *ibidem*, p. 158.

em prosa, o discurso passa à primeira pessoa, não mais como solenidade de fachada, mas aí sim como comunhão. Os movimentos do corpo (a marcha), da cidade (as greves) e do espírito (a língua afiada de vitupérios) misturam-se:

“E marchou tempestuoso noturno.
Minha alma cidade das greves sangrentas,
Inferno fogo INFERNO em meu peito,
Insolências blasfêmias bocagens na língua.
Meus olhos navalhando a vida detestada.”

Nem tudo é sinistro como a cor-de-chumbo das casernas. Sem afinidades com o poeta-soldado-raso, os oficiais graduados aparecem apenas na voz de comando (são vozes sem corpo, como a voz do rádio, caracterizada como autoritária por Adorno¹⁹⁵). Ao invés, a simpatia do eu lírico volta-se à baixa patente:

“Cabo Alceu é um manguari guaçu
Com espinhas de todas as cores na cara
Talqualmente uma coleção de turmalinas”.¹⁹⁶

Nesse soldado de porte, como a maior das garças nativas do Brasil (manguari ou manguari é um sinônimo de socó-grande), o poeta discerne as “energias sem delicadeza” e as “graças vagamente eruditas”, dando como prova o dístico final, que, ao que tudo indica, reproduz uma fala do Cabo: “– ‘Na minha esquadra ninguém se mexe. / La donna è immobile!’. Nome de origem grega, Alceu quer dizer valente, forte, robusto, de modo que o verso inicial se desdobra em redundâncias, cada termo reforçando o anterior. O sentido avança como tradução e simultaneidade, pois os significantes de origem diversa – cabo, do latim *caput*, cabeça, Alceu do grego *alkaios*, forte, e manguari guaçu do tupi, *magwari* e *gwa’su* – se encontram todos na fala mestiça do poema.

O retrato de outro cabo, o Cabo Machado, alonga-se em 33 versos, que repetem o nome dele, além do título, onze vezes. A repetição encantatória marca o esquema rítmico (- U U - U, tônica fraca fraca tônica fraca). Cabo Machado é “cor de jambo, / Pequeninino

195. ADORNO. “The Radio Voice”, in *Current of Music: elements of radio theory*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.
196. *Poesias completas*, ed. cit., p. 160.

que nem todo brasileiro que se preza” e “moço bem bonito”. Seu sorriso dourado tem moldura vermelha, “Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo / Adonde alumia o Sol de oiro dos dentes”; sua marcha “é muito pouco marcial”, antes uma dança sincopada e sedutora. Juntam-se o porte altivo, o “olhar dengoso”, a “educação francesa mesureira”, a doçura do mel e a polidez da manga-rosa. O temperamento afina-se à política externa da jovem República, cuja Constituição vedava a guerra de conquista, consagrando a solução dos conflitos por arbitramento. Todos os atributos, que afloram do corpo e se desenvolvem na cultura, compõem esse emblema, alçando o Cabo à bandeira nacional.

Agora vejamos a face amante do soldado-raso. Não se tem referência mais precisa, no interior do livro, sobre a identidade da mulher. Sabe-se dos seus olhos, provavelmente azuis (“Aqueles olhos matinais sem nuvens...”) e dos cabelos ruivos (“Com a sarça ardente dos cabelos”; “A dos cabelos fôgaréu!...”). A cor da pele, marcada por sardas – “emboaba tordilha” – só será explicitada no livro seguinte em *Clã do jabuti*: “Meu Deus como ela era branca!... / Como era parecida com a neve...”.¹⁹⁷ Mas ela não é nomeada, como Maria ou Laura Moura, a que o eu lírico mais tarde se referirá apaixonado. Além de ser referida como emboaba, isto é, estrangeira, desde uma perspectiva paulista, o subtítulo fala nos porquês de o poeta saber alemão. A mescla de amor e guerra, em *Losango*, retoma a tradição dos trovadores e dialoga com o ideal do amor cortês. O verbo “servir”, que designa a incorporação militar, é também diretriz, na poesia provençal, para as relações entre o cavaleiro e a dama. E são as façanhas na guerra que justificam a permissão da corte: “Pois se eu quisesse servir sob a bandeira do amor...”, diz a hipotética senhora que recusa os serviços de um jovem. Reiteradas vezes *serviço* aparece no *Tratado* de André Capelão como “serviços do amor”, vassalagem à dama e ao rei do Amor, ou serviço no “exército do Amor”¹⁹⁸.

A lírica trovadoresca, como vimos com Riquier, apresenta o poeta-trovador em quatro posições possíveis, conforme o estágio em que se encontra a corte. O soldado do *Losango* é sem dúvida o *drutz*, que desfruta do comércio amoroso: “te gozo rapazmente”¹⁹⁹. Mas, assim como na tradição de estudos provençais se discute a veracidade da experiência amorosa, Mário a discute nos românticos brasileiros. Sem equivalências, estão relacionadas ao problema de assumir a imagem da mulher amada como referente huma-

197. *ibidem*, p. 232.

198. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2019, pp. 91, 97, 99f e 101.

199. *ibidem*, p. 187.

no ou alegoria para uma personagem literária, a Terra Santa, Deus ou a Virgem (estou pensando na discussão proposta por Spitzer em torno da obra de Jauffré Raudel²⁰⁰). A idolatria pode se associar criticamente ao dispositivo do amor cego do patriotismo. É recomendável cautela ao considerar um referente biográfico – as professoras de alemão de Mário – como referência para a “emboaba tordilha”, cuja voz está completamente ausente do livro. Ouvimos o conhecido que o sujeito encontra na rua Conselheiro Crispiniano, as ordens dos oficiais, a fala anônima dos que assistem à parada do 7 de setembro, a menina e a vó conversando na rua, a mãe oferecendo consolo ao poeta-menino, mas não ouvimos a dona ausente. Não vejo problema em assumir Else Schöler-Eggebert e Käthe Böse, que introduziram Mário nas agruras e delícias da língua de Goethe, como parte do imaginário que alimenta a musa do livro.²⁰¹ Mas não se deve desconsiderar alguns dados simbólicos do alemão. Na exploração do tema do soldado, ecoa, entre as matrizes, o expressionismo e a poesia ligada à Primeira Guerra, como mostrou Rosângela Asche de Paula²⁰². Além da matriz expressionista, há um contrabalanço biográfico, seja pela posição contrária ao Reich no livro de 1917, como o desejo de, estudando alemão, equilibrar o peso da França na própria formação. E, para além de dados pessoais, a Alemanha era a grande fabricante de armas que provia o exército brasileiro; o alaúde germânico, que aproveita a poesia de Goethe, a meu ver, compensa também esse aspecto, como seleção daquilo que se deseja importar do estrangeiro (entre as espingardas Mauser e Goethe, o soldado-trovador prefere a melodia promissora de Mignone: “Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?”).

Há um ponto importante a mencionar sobre a condição do poeta como amante

200. “L'Amour lointain de Jauffré Rudel”, in: *Études de style*. Paris: Gallimard, 1988.

201. De volta à Alemanha, Frau Schöler-Eggebert, dá um testemunho pungente dos tempos convulsos de Weimar. Em inglês e francês, remete três cartas de Jena ao ex-aluno, além de volumes de Goethe. No primeiro volume, acha-se a dedicatória: “Sr. Mario de Andrade / z. Erinnerung aus / E. Schöler.” Na Biblioteca de MA, no IEB/USP, todo o volume primeiro (*Goethes lyrische und epische Dichtungen*. Leipzig: Insel Verlag, 1920) está livre de notas de margem. No segundo, composto de peças líricas compostas até 1832, mais a épica, MA remete às páginas 121 e 547, na folha de guarda. Naquela, os versos iniciais de “Hatem” são assinalados com o traço vertical: “Nicht Gelegenheit macht Diebe, / Sie ist selbst der Größte Dieb; / Denn sie stahl den Rest der Liebe, / Die mir noch im Herzen blieb.” (em tradução muito livre e pobre: não é a ocasião que faz o ladrão, ela sim é o mor ladrão, pois o resto de amor que tinha, do meu peito ela roubou). À p. 547, assinala termos que desconhece em “Hermann und Dorothea”; sublinha e traduz, sempre a lápis.

202. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação* (FFLCH-USP, 2007, orientadora: Telê Ancona Lopez).

satisfeito. Mário de Andrade emite um juízo, quanto à poesia brasileira, de que nossos líricos eram irrealizados, cantando sobretudo o amor platônico ou frustrado. *Losango cáqui* também dá conta de uma representação transitória do amor. Se atentarmos à dinâmica amorosa no livro, vemos que se transforma como drama: da euforia acelerada do cometa, no poema de abertura, à melancolia final, que deseja a lua e regride para a posição de menino à cata do colo da mãe. Não estamos diante de um amor congelado na idealidade, mas de um amor sujeito à História. A paixão dura menos, aliás, que a adesão ao serviço militar. Vimos que, além do aspecto servil, de culto e ardor bélico, a relação amorosa plas-mava inclusive as relações políticas do feudalismo e o vocabulário jurídico dos acordos de suserania e vassalagem. A parada do centenário— quando o suposto brilho da tropa, marchando na avenida, deveria atrair o olhar de todas as “moças bonitas” da assistência, *ela* não dá as caras. A marcha altaneira, peito estufado, é marcha vazia e sem sentido; seu verdadeiro *motivo* é estranho, como desejo de imagem, falha. Creio que nesse movimento da “Parada”, Mário alcança uma realização excelente, moderna, de poesia de circunstância. Não só pelo entranhamento histórico —a indicação da data, a representação do evento, a participação do próprio poeta, biograficamente — mas porque faz fundir a frustração íntima, a relação a dois, a esse vazio de quem incorpora interina e involuntariamente, a “Pátria amada, idolatrada”, e descobre nela o desencanto. Essa leitura parecerá curiosa, talvez, considerando que o livro seguinte, é marcado por um desejo brasileiro. Mas aí, como se sabe, entram as formas populares, não a marcha-soldado.

O poema III, todo como diálogo e cena de reconhecimento, apresenta reminiscências de outros tempos em que o eu lírico — nova justaposição biográfica — participara de manobras militares no Rio, seis anos antes, em 1916. Ao encontrar o desconhecido dos tempos do Rio, observa seus “braços caídos” e as “mãos encardidas pela companhia das sombras burocráticas”. Logo adiante, o corpo responde mal aos estímulos do quartel: “todo vibro de ignorâncias militares”. Nesses detalhes, vai-se construindo uma opinião bem pouco favorável da corporação militar no Brasil. No grito de comando da tropa, com aspas e duas exclamações, a sílaba inicial de sentido é suspensa pelas reticências: “— Escola! Sen...tido!”²⁰³. A função mais clara seria prolongar a pronúncia, mimetizando o modo comum, caricato, de o oficial dirigir-se à tropa. Do ponto de vista visual, porém, o

203. *ibidem*, p. 143.

prolongamento parece repetir a sílaba, como se as reticências no meio da palavra – lance expressivo, agramatical – forçassem os olhos a voltar uma vez mais à sílaba suspensa, o sentido oscila, sem...sentido.

A vitalidade só aparente dos exercícios militares expõe-se também nas “Quatro carreiras de menhires humanos. / IMOBILIDADE ABSOLUTA.” E a marcha e a disciplina relacionam-se à máquina, ao corpo mecanizado. Quando o sujeito lírico se ajusta ao ritmo da tropa, percebe:

“Tudo em mim são ângulos, retas.
Maquinismo inflexível.
Corpo metrônomo,
Allegro ma non troppo.”

Se o que sobressai, mesmo na releitura de *Losango cáqui*, é o tom jocoso do soldado sem disciplina, certamente mais próximo do clown e do arlequim desajeitados do que aluno promissor das Agulhas Negras, há um ponto que projeta uma função mais grave que a burocracia e o espetáculo, do lado militar, quanto, do lado do sujeito lírico, mais que o desalinho bem-humorado, a alegria e a curiosidade de viver. A crítica mais severa dirige-se à função repressora que o exército partilha com a polícia, exercida por meio da violência. A cantiga infantil, objeto de colagem no poema IV, já prenuncia os dispositivos da repressão: “Marcha, soldado, / Cabeça de papel, / Soldado relaxado / Vai preso pro quartel...” (IV, 9-12). Em “Tabatinguera”, sequência lírica que mostra o presente impregnado dos passados, nega-se o direito de reunião: “Nada de ajuntamento! Os polícias dirigem / O ‘Circulez’.”

“Eco mecânico
De sentimentos rápidos batidos.”

ou

“Igualdade maquinal,
Amor ódio tristeza...”
(“II - Máquina de escrever”, vv.)

O movimento do poema alterna o cinza e ouro, a luz e bruma que já caracteriza-

vam as tonalidades contrastantes da cidade e da psicologia do sujeito. Aqui a alternância, no fluxo das estrofes, dá-se entre o comando sem sentido e a manhã-mulher, musa, amante que se derrama na enumeração de atributos, em elementos naturais grafados com inicial maiúscula (como os substantivos alemães, herança, segundo W. Benjamin, das alegorias barrocas), e do verso que arremata a estrofe, que carece ser dito com a volúpia das líquidas e como verso agudo, ele próprio concluído em uma líquida tônica, “lã”. Os ritmos também alternam-se, indicando o quanto esse princípio estrutural manifesta-se no âmbito da voz. Pois se o primeiro verso é a estrofe solitária do comando, duplamente exclamativo, proferido como grito, a segunda estrofe é o exato oposto: a quebra dá a cada termo seu tempo próprio. A dicção deve, pois, corresponder a esse prazer que se dilata, macia e cálida como o novelo de lã. Porque a vitalidade verdadeira, segundo o poema parece revelar, está na manhã de neblina, acendida pela imaginação amorosa. Os tempos condensam-se em cada enunciado. O presente de 1922, quando se desenrola o exercício militar em Sant’Ana, mostra-se urgente no grito de ordem. Ao passo que a manhã, tão presente quanto o exercício, trava um embate com o cotidiano medíocre, disciplinar, trabalha milagrosamente no sentido de alçar a realidade dos caçadores imóveis à perenidade de uma paisagem de pedra, mítica. Mais rápida que o bonde e o cometa, a imaginação vai de Sant’Ana a Carnac.

Talvez a figura do soldado seja a mais apta a explorar o gestual. Do ponto de vista da recitação, o condicionamento disciplinar do corpo deve ter sido objeto de paródia, mesmo se atenuado. Há um padrão recorrente das cenas, o sujeito submetido à batuta de tenentes e sargentos. O corpo não reage aos comandos, à repetição (um dois, um dois), ao ritmo unanimizador, ao esforço estenuante, e a imaginação responde com liberdade. O atraso ante o resto da tropa acha remédio na hipótese de a amada de olhos azuis e cabelo fogaRéu marchar ao lado dele. Aí “desembestava maluco” muito à frente dos companheiros, fazendo os espectadores confundirem o móbil amoroso pelo ardor patriótico.

O entrelaçamento da experiência íntima, amorosa, com a circunstância política, revoluções, greves, repressão, como se misturam amor carnal e patriótico, é enfim o grande tema do livro. O nacionalismo de fachada da corporação culmina no Sete de Setembro, que parece encenar as “apoteoses da ilusão”, como canta um verso de *Pauliceia*. Em vez de representar a civilização, a “Parada”, que traz entre parênteses a circunstância histórica precisa – “(7 de Setembro de 1922)” – termina como CICLIZAÇÃO e o pedido insólito, ao telefone, por um copo de leite. Em outros termos, talvez uma repetição que não saia do

lugar, nem ordem nem progresso, e a necessidade de algo que cure a ressaca amorosa e nacionalista. Para Roberto da Matta, a parada militar, junto à procissão e ao carnaval, é um dos três modos básicos de ritualizar no Brasil, “através dos quais a chamada realidade brasileira se desdobra diante dela mesma, mira-se no seu próprio espelho social e ideológico e, projetando múltiplas imagens de si própria, engendra-se como uma medusa, na sua luta e dilema entre o permanecer e o mudar”²⁰⁴. O desfile da Independência seria devotado “à vertente mais institucionalizada do Estado Nacional (suas forças armadas)”²⁰⁵. Rito histórico de passagem, ela recria o “momento glorioso” da autonomia política, marcando a “passagem entre o mundo colonial e o mundo da liberdade e da autodeterminação”. Ritual diurno, que se desenrola ante as autoridades jurídicas e políticas, ocupa um local “historicamente santificado” e dá destaque aos símbolos nacionais: a bandeira, as armas da República e o hino. Sobre o termo, Da Matta esclarece que “aponta simbolicamente para um congelamento da estrutura social”, exposta mediante uma “rigorosa ordem interna (com os oficiais na frente, acompanhando a bandeira da corporação e a bandeira nacional) e uma rigorosa ordem de desfile”²⁰⁶. Ressalta ainda a sincronização de gestos – “a marcha é marcada pela continência gestual” – e a função da farda de igualar e corporificar. A todos esses elementos se opõe o Carnaval, a liberdade dos gestos e fantasias. De um lado, pois, a marcha, de outro, a dança. São justamente as características do Cabo que marcha sincopado, anda maxixe e, tipicamente brasileiro, vale como bandeira nacional.

204. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp. 35, 42.

205. “Rituais que reforçam as regras e os papéis sociais existentes, como o Dia da Pátria, por exemplo, são rituais multiplicados em sistemas onde o autoritarismo é dominante”, *ibidem*, p. 59.

206. “A cerimônia segue, pois, atualizando em todos os seus níveis as distinções hierárquicas, estando organizada numa cadeia de comandos que vai das autoridades civis e militares, isoladas no palanque (as autoridades que recebem, com a bandeira, as saudações ou continências), para as tropas que desfilam (ordenadas segundo sua hierarquia interna), até o povo que participa da solenidade como assistente. O desfile militar cria um sentido de unidade, sendo seu ponto crítico a dramatização da ideia de corporação nos gestos, vestes e verbalizações que são sempre idênticos.” *ibidem*, p. 45.

Considerações finais do capítulo

O repasse das figuras de identificação do Autor e do sujeito lírico resulta longo, dado o grau de multiplicidade na obra de Mário de Andrade. Ainda assim, como se viu, atendo-se à dimensão simbólica – aos sentidos que cada uma das figuras agrega à obra, à personalidade artística, ao projeto literário do escritor –, o inventário é insuficiente, tendo deixado de lado aparições menores, sombras, silhuetas, reservando para o terceiro capítulo a máscara que reúne as demais e coincide com o nome civil do escritor.

Busquei caracterizar a recorrência da maioria das figuras em mais de uma instância da obra, considerando a poesia, paratextos editoriais (capa, dedicatória, prefácio, advertência, epígrafes), a correspondência e, em alguns casos, publicações na imprensa. Em primeiro lugar, o propósito foi mostrar uma espécie de *mouvance* das figuras, aproveitando um termo de Paul Zumthor próprio das manifestações orais da literatura.

A figura de Parsifal, forjada em uma criação lírica, a “Cantiga Final”, passa à crônica e à correspondência de Oswald e Bandeira. Talvez a circulação seja uma amostra do que Nicolas Bourriaud define como *dispositivos de passagem entre arte e vida*. A pregnância das máscaras, que derivam para o mundo social, qualificam não um imaginário fechado em si mesmo, nem o Autor de uma obra específica, mas o modo como se apresenta e é percebido em cena. A passagem também cauciona a pregnância da recitação, em especial em poemas não encaminhados ao regime impresso, como a “Cantiga Final” e a série “Cenas de crianças”. Nesse caso, a voz e os gestos são eficazes para produzir a máscara que deixa traços na memória e na criação dos amigos. Esse passeio por entre as identidades vicárias pretende reforçar a ideia de um alargamento da noção de obra e de sistema, para incluir não só outras instâncias textuais, como a prática da dicção, leitura, declamação e recitação.

Há um último aspecto a considerar e que encaminha os dois capítulos seguintes. Ao observar as figuras de identificação, vemos que se sucedem, entram e saem de cena, porém, não se estabilizam. Não há uma figura que freie o fluxo ou o ponha em suspensão, embora o Arlequim, encobrindo o todo na capa da *Pauliceia*, e o soldado-raso desenhado por Di Cavalcanti para a capa de *Losango cáqui* pareçam se sobrepor às demais. Assim como todas as figuras têm seu momento no fluxo de identificações, cada uma, examinada isoladamente, guarda marcas das demais, ou significa a adesão a uma figura móvel, com-

pósita. Isso seria possível de indicar, acredito, para muitas delas, senão todas. O Anfião mitológico é atualizado de acordo com as feições e o tempo histórico do poeta; o louco anda de mãos dadas com o profeta, ou desdobra-se na Minha Loucura, com quem o sujeito lírico dialoga; Nijinsky caracteriza-se como dançarino da morte, mas não se dissocia de seus papéis célebres, ele próprio ator competente, Arlequim, cavaleiro da Rosa, biograficamente louco; o soldado-raso, indisciplinado, flui entre as patentes, chegando a marechal e generalíssimo, enquanto se exprime como o trovador discreto que não revela o nome de sua senhora. A *mouvance* das figuras e de seus modos de representação antecipa elementos técnicos que serão explorados nos próximos dois capítulos: a invenção do ritmo e do verso livre no texto e na recitação, e os princípios de montagem e colagem, que se acham tanto na fatura da poesia como na identidade e na prática do Autor em cena.

capítulo II
vozes e gestos

A voz pode ser definida como o som produzido pelo sistema fonador humano, resultado de uma combinação de características morfológicas e modos de utilização. Lábios, língua, mandíbula movimentam-se de modo coordenado, e o ar flui pela laringe e o trato vocal. As pregas em vibração e o efeito do trato vocal sobre o som laríngeo emitem o som, que se manifesta como fala, riso, choro, grito ou canto¹, conforme Johan Sundberg. As propriedades do aparelho – por exemplo, o comprimento, espessura e rigidez das pregas, ou as dimensões da caixa torácica – determinam a qualidade única do som vocal. A extensão fonatória pode ser alargada pelo estudo. Além do que dita a natureza, os hábitos têm papel importante, sedimentando-se no comportamento do falante.

Ao aspecto físico da voz, sua mecânica de produção, somam-se efeitos culturais cuja importância é dificilmente exagerada. As ciências humanas seriam essencialmente artes da voz², para John Durham Peters, embora a circulação da cultura de prestígio se dê prioritamente por textos escritos. A perspectiva centrada na visão tem convivido com uma reabilitação da vocalidade no discurso contemporâneo. Esta faz parte de uma virada performativa na cultura, que volta a atenção para os fenômenos vocais, à medida que deixa de focalizar apenas obras e estruturas e interessa-se por acontecimentos, execuções, performances. Doris Kollesch e Sybille Krämer compreendem a voz como um fenômeno performativo por excelência, que se manifesta em seu caráter efêmero, de realização ou

1. *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad. Gláucia Salomão. São Paulo: Edusp, 2022.

2. “The humanities are, at their core, voice arts”. PETERS, John Durham. “The Voice and Modern Media”, in KOLESCH. *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, p. 85.

execução, seu vínculo intrínseco com o corpo, individual e social, assim como no potencial subversivo e no alcance inter-humano. A ambivalência da voz seria demolidora das categorizações binárias que dividem corpo e espírito, afeto e intelecto, língua e imagem, sensorial e significativo. Por isso, ela exigiria uma abordagem transdisciplinar, capaz de apreender seu espectro largo e suas implicações.³

Mário de Andrade foi muito sensível à amplitude da voz em suas pesquisas, em sua crítica musical e na criação literária, e seu interesse foi além da voz como som especificamente humano. Por mais de duas décadas, dedicou-se a investigar e recolher elementos relacionados aos sons dos animais. Hercule Florence inspirou o nome do projeto *Zoofonia*, consagrado à voz dos animais. Na rapsódia *Macunaíma*, Mário faz referência ao pesquisador, radicado no Brasil e morto em 1879. Quando o herói o encontra na floresta, Florence apresenta-se como inventor da fotografia. Ele “cai estupefado” com a resposta de Macunaíma: “– Chi! Isso já inventaram que anos, siô!”⁴. Sai anotando “com música uma memória científica sobre o canto dos passarinhos.” O manuscrito *Zoofonia* é composto de documentos musicais, recortes de jornal e notas de trabalho, transcritas de publicações ou captadas em campo por Mário e seus colaboradores⁵. Em muitos volumes da biblioteca, encontra-se à margem o escólio “Zoof”, com vistas à coleta de termos para o *Dicionário musical*. O *Banquete*⁶, interrompido, previa para o capítulo 8 o título “O Passeio em Pássaros. Zoofonia. O canto-enfeite no cio. A mulher vestida de homem e a Lei do Peso. Música da natureza e música descritiva.” Na carta a Ribeiro Couto em que repassa a formação escolar, seus primeiros versos e experiências de juventude, Mário revela um aspecto curioso de suas habilidades vocais: “Imitava com perfeição o grito da seriema”⁷.

Mas este capítulo ocupa-se da voz e do gesto humanos, estruturando-se em duas partes: de um lado, cuida de lastrear nos escritos de Mário de Andrade a importância de ambos para a poesia; de outro, repassa obras de poética e manuais de recitação literária, na virada dos séculos 19 e 20, que ambientam as discussões e o contexto da reflexão de Mário sobre o tema. O conjunto dessas obras divide-se, de saída, conforme a presença ou

3. KOLESCH & KRÄMER (org.). *Stimme*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

4. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento do texto por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 134.

5. Arquivo IEB-USP. Fundo MA. MA-MMA-117.

6. *O banquete*. Edição preparada por Jorge Coli e Luiz Dantas. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 167.

7. Carta de 20 de janeiro de 1927. Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo Ribeiro Couto.

não na Biblioteca do escritor. A simples presença no acervo já tornaria provável o diálogo com as obras, à medida que ele pesquisa e se interroga sobre as necessidades técnicas da poesia moderna. Mas o fato é que, entre os que constam em sua Biblioteca, todos são dotados de marginalia, seja na sublinha simples como no comentário de fôlego. As notas de margem podem ser consideradas parte dos *arquivos da criação*, não só das obras no *corpus* da pesquisa, como, segundo meu argumento, da prática performancial do Autor.

Heterogêneo, o conjunto atende antes de tudo aos critérios de assunto (poética, declamação, dicção, recitação) e ano de publicação. Busquei meios de circunscrever a obras que possam ter tido peso na reflexão e nas práticas literárias do Autor. Está claro que se trata de um recorte e que as referências de Mário ampliam-se no correr dos anos. Dentre os livros de poética e recitação examinados aqui, mais o volume de José Ingenieros sobre a linguagem musical, constam da Coleção Especial Mário de Andrade na Biblioteca do IEB-USP os seguintes títulos:

- BILAC, O. & PASSOS, G. *Tratado de versificação*. São Paulo: Francisco Alves, 1910.
CASTILHO, A. F. *Tratado de metrificação portuguesa*. Pelotas: Echenique Irmãos, 1907.
INGENIEROS, José. *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique*. Paris: F. Alcan, 1907.
JACOB, Max. *Art poétique*. Paris: Chez Emile-Paul frères, 1922.
MALLARMÉ, Stéphane. *La Musique et les lettres*. Paris: Perrin et cie, 1895.
MONIZ, José Antonio. *Curso de dicção: Arte de dizer*. Lisboa: S.N., 1903.

Sendo o único título dedicado especificamente à recitação literária no acervo do escritor, e marcado por notas de margem alentadas, que contrastam com as ideias do professor do Conservatório Real de Lisboa, o volume de José Antonio Moniz oferece aporte considerável ao argumento da recitação como é parte substancial da prática literária de Mário e do teor vanguardista de sua poesia. Mas há outra razão para a importância da obra: é que também em suas páginas, a lápis, se esclarecem duas linhas de força da reflexão vocal de Mário de Andrade. Uma é a questão da autonomia literária desde o ponto de vista da recitação, que encontra na pronúncia sua manifestação mais explícita; outra, a liberdade artística, tratada como prioridade no “Prefácio interessantíssimo” e agora estendida ao recitador. Quer dizer, a margem de liberdade que aquele dispõe ao vocalizar a poesia, ou a abertura do texto à invenção. Mesmo fragmentárias, as observações dele alinham-se ao que havia de mais avançado nas discussões teóricas sobre a possibilidade de estudar científica-

mente a recitação. Entre os formalistas russos, o debate girava em torno de reconhecer ou não a prática como objeto da literatura e das implicações teóricas desse reconhecimento. Penso que seja uma forma de articular âmbitos da instituição ou polissistema literário, a partir de ideias e obras diversas – as poéticas, os manuais de recitação – em diálogo com a reflexão de Mário e, no próximo capítulo, com sua criação em poesia.

A bibliografia sobre a dicção também pode ser dividida por um critério nacional: são portugueses o tratado de versificação de Antonio Feliciano de Castilho, como o manual de dicção de José Antonio Moniz, e, fora da biblioteca do escritor, a *plaquete* de Antonio Maria Batista; francesas, as edições de José Ingenieros e Eugène Monrose, uma sobre a voz em suas relações com a psiquiatria, outra sobre a recitação, e também a *Art poétique* de Max Jacob.

As variações quanto ao que seja *matéria* de uma poética me parecem sumamente importantes, embora possa apenas aludir o problema. Mário abandona as preceptivas sobre metro e rima – como ainda é o caso no *Tratado de metrificação portuguesa* de Castilho e no *Tratado de versificação* de Bilac e Guimaraens Passos. Para defender os valores do verso livre e o poder musical das palavras, explora a conferência de Stéphane Mallarmé *La Musique et les lettres*. A *Art poétique* de Max Jacob não teoriza a poesia e a recitação, vale antes como referência de atitudes e gestos autorais no contexto da vanguarda.

Minha conclusão neste capítulo é que o *discurso sobre algumas tendências da poesia moderna*, subtítulo d'*A Escrava que não é Isaura*, aproveita muito dessas discussões em torno da voz, do gesto e das atitudes autorais. O que Mário de Andrade propõe ali e no “Prefácio interessantíssimo”, segundo entendo, conserva a voz como meio da poesia; aproveita – com crivo crítico – as ideias disponíveis em torno da recitação; rejeita uma declamação prescritiva, fechada numa possibilidade única de realizar vocalmente a poesia; organiza um repertório de atitudes autorais que se ligam à abolição do assunto poético, ao verso livre e à criação moderna. Os livros de poética e recitação que **não** constam da Coleção especial Mário de Andrade, ou seja, não pertenceram ao escritor, mas, por serem próximos, na data de publicação e no tema, ao objeto deste trabalho vão relacionados aqui:

BATISTA, Antonio Maria. *Leitura e recitação*. Lisboa: D. Corazzi, 1885.

MILANO, Miguel. *Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)*. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914.

MONROSE, Eugène. *Étude sur l'art de la diction, lecture a haute voix, débit oratoire, diction dramatique; cours théorique et pratique*. Bruxelles: Off. de Publicité, 1883.

1. Poética e recitação na biblioteca do Autor

Passo agora a tratar da parcela sobre poética e recitação que integra a Coleção Mário de Andrade, na Biblioteca do IEB-USP, e que, dotada de marginalia, interessa particularmente ao exame das relações entre a poesia, a voz e o gesto na obra do poeta. A ordem de exposição dos volumes segue a data de publicação.

Tratado de Metrificação Portuguesa (1867), Antonio Feliciano de Castilho

O público-alvo e a função desse “compêndio, quase tratado”, vêm fixados no título: “*Tratado de Metrificação Portuguesa: para em pouco tempo e até sem mestre se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições, seguido de consideração sobre a declamação poetica*”. Antonio Feliciano de Castilho critica a bibliografia em português sobre versificação, afirmando que tudo partira até ali de um ponto de vista externo, “muito empirismo, alguma coisa de fôrma, nada de sentimento poético, nada absolutamente de philosophia”. Ao elencar outros títulos seus, aponta o interesse pela rima e o aprendizado de memória com os volumes *Diccionario de Rimas* e *Tratadinho de mnemonica*. A utilidade do *Tratado de Metrificação Portuguesa* não se limitava, pois, ao número restrito dos que soubessem fazer versos. Castilho defende a serventia de entendê-los e avaliá-los “com exacção, e recital-os com justesa”, para apurar o gosto, desinibir a fala e facilitar a escrita em prosa, “com muito mais graça e affinação”⁸. O livro não é exatamente uma poética, como se depreende do propósito enunciado pelo Autor de publicar uma *tentativa de poética*, ainda em redação.

Do ponto de vista da pesquisa, interessa perguntar, como nos demais volumes tratados neste capítulo, desde que perspectiva é encarada a poesia. *Verso* e *metro* são con-

8. “é para um e outro sexo uma prenda de manifesta vantagem; requinta-se o gosto de uma importante especie de leitura, que desenvolve e pule o gosto natural; não se refoge por medo ou justa vergonha de ler em voz alta e em publico, e sobre tudo com este tão facil como agradavel tirocinio se affaz o ouvido para escrever a prosa nacional com muito mais graça e affinação”. *Tratado de metrificação portugueza*. Pelotas: Echenique Irmãos, 1907, p. VI.

siderados sinónimos; Castilho define-os como “ajuntamento de palavras, e até, em alguns casos, uma só palavra compreendendo determinado numero de syllabas com uma, ou mais pausas, obrigadas, de que resulta uma cadencia aprasivel”⁹. O som e o ouvido têm primazia: sílabas gramaticais não importam à contagem, valem apenas as poéticas: “o versificador não se embaraça com o que precisamente é, mas só com o que aos ouvidos se afigura”. Em mais de um passo, a obra tem em vista a recitação. Já vimos que Castilho menciona a utilidade de estudar os versos para chegar a dizê-los bem. Explicando o metro, e a omissão de certas sílabas gramaticais na fala, tem em conta especificidades de pronúncia e a tendência às ligações e elisões¹⁰. A absorção das vogais na fala – a *sinérese* e a *sinalefa*¹¹ – e o alongamento ou diminuição das palavras na escrita, conforme a posição da sílaba – *prótese*, *epêntese* e *paragoge*, no caso de alongamento no começo, meio ou fim da palavra; *aférese*, *síncope* e *apócope*, em caso de diminuição¹² nas mesmas posições – são detalhadas. Em seguida, trata dos acentos e pausas predominantes e da classificação, conforme a tónica, em palavras agudas, graves e esdrúxulas, que servirá como critério também para os versos¹³; aguda é a oxítona, grave a paroxítona e esdrúxula a proparoxítona.

A classificação dos versos segundo o critério da acentuação final é acompanhada de atribuições de valor e sentido. Como as paroxítonas predominam, o verso grave – isto é, o que termina em paroxítona – “nos parece o mais digno do seu nome, o menos affectado, e o mais decente ou unico decente para os assumptos heroicos, tragicos, philosophicos e didacticos”. Os agudos, ao contrário, têm “um *quid* de exhibição e exquisitice, que não parece frisar senão com as idéas extravagantes, comicas, brutescas ou satyricas”¹⁴. Por fim, os esdrúxulos ou *datílicos* (nos quais, à longa, seguem-se duas breves) prestam-se

9. *ibidem*, p. 1.

10. “não só na recitação dos versos, mas ainda na leitura da prosa, e até, e sobre tudo na conversação, mormente na familiarissima, a cada passo se omittem, com a voz, sons, que alias com a penna se representam”. *ibidem*, p. 3.

11. “À absorção das vogaes dentro em uma só palavra chamam Synérese; á contracção de duas ou mais syllabas em uma, mas operada na passagem de uma palavra para outra, dão o nome de Synalepha”.

12. “Ao augmento no principio, chamam os grammaticos Próthese, no meio Epêntese, no fim Paragoge”; “A diminuição póde ser igualmente de principio, meio, ou fim de vocabulo: á do principio chamaram os grammaticos Aphérese; á do meio Syncope; á do fim Apócope.” *ibidem*, pp. 9-11.

13. “Segundo o logar em que se acha a syllaba longa recebe a palavra, considerada em relação á metrificacão, o nome de aguda, grave ou esdruxulla; nome que ella communica ao verso em que é posta de remate”. *ibidem*, p. 16.

14. *ibidem*, pp. 21 e 22.

TRATADO DE METRIFICAÇÃO PORTUGUEZA

Para em pouco tempo e até sem mestre, se
aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições

POR

A. F. DE CASTILHO

Presidente honorario da sociedade dos Amigos das Lettras e Artes em S.
Diligent : fundador das escolas
de lettura repetitiva na mesma ilha, etc., etc.



MARIO DE ANDRADE

B	11
e	48

1887

ECHENIQUE IRMÃOS & C. — EDITORES

LIVRARIA UNIVERSAL

Palcos — Porto Alegre — Rio Grande

RUA 15 DE NOVEMBRO N. 155

Estado do Rio Grande do Sul

LIVRARIA TEIXEIRA

C. TEIXEIRA & C.

RUA DE S. JOÃO, 8—S. PAULO

bem a expressar extensão e grandeza, como nos superlativos, todos datílicos. As palavras esdrúxulas também *fraternizam* com a ideia dos sons aprazíveis (“*musica, cythara, harmonica, melodica, cantico*”), suavidades, amenidades e enlevo (“*placido, tacito, balsamico, odorifero, florido, sympathico, estatico, lagrimas, delicias, extase, angelico, zephiro, candido, ceruleo*”), de movimento e força (“*tremulo, rapido, indomito, vertice, rispido, barbaro*”), e “até com as oppostas ás suaves: *horrido, lugubre, funebre, lobrego, tumulo, tetrico, palido, mortifero, pestifero, funereo, lapide, sarcofago, pyramide, horrifico, toxico, espiritos, lucifer, Eumenides*”¹⁵. Castilho assinala o risco de que uma série de esdrúxulos produza efeito “desnatural, affectado, e exquisito, e que facilmente degenerará em ridiculo”. A classificação pode ser ilustrada com versos de *Pauliceia desvairada*:

Fora fu! Fora o bom burgués!	<i>agudo</i>
Delícias das asfixias da al ma...	<i>grave</i>
Galicismo a berrar nos desertos da Am érica!	<i>esdrúxulo</i>

A partir de quatro sílabas poéticas, os versos são compostos, redutíveis a dois ou mais simples¹⁶. No decassílabo, além da pausa na décima, a sexta costuma ser acentuada (“As armas e os **barões** assinalados”), ou a quarta e a oitava (“Nise formosa, como as **graças pura**”), razão pela qual o heroico pode ser dividido em dois (6-4 ou 5-5) ou três (4-4-2) metros simples. São estas as páginas mais anotadas por Mário, que oferece exemplos e alternativas às propostas de escansão de Castilho. O decassílabo provoca o elogio enfático do autor do tratado à “nossa sonora e musicalissima lingua”¹⁷.

Exercícios propostos no *Tratado* pretendem “habituar o ouvido à cadência do metro” e lidam com o som, a memória e o corpo. O primeiro consiste em memorizar uma *cantilena* para cada espécie de metro, caracterizando rigorosamente as sílabas e acentos, “como se estabelecesse uma bitola” para encaixar todos os versos de mesmo metro no esquema. Não só o ouvido se deve pautar pela memorização da cantilena; esta é para ser entoada em

15. *ibidem*, p. 23

16. Mário de Andrade corrige, por exemplo, a divisão proposta no octossílabo “Morrer! e sem ao meu encanto”, que Castilho separa em dois versos, um de duas (Mor / rer) e outro de seis sílabas (e / sem / ao / meu / en/can/to). A lápis, Mário oferece a alternativa: “Mor rer // E sem // ao meu en canto”, numerando cada sílaba e seguindo a lição de que o metro simples alcança no máximo quatro sílabas.

17. *ibidem*, p. 36.

sincronia com o movimento de pés e mãos, individualmente ou em parceria com outros discípulos, para que o “tacto mesmo verifique a pontualidade metrica”¹⁸. O segundo exercício para “assenhorar-se do instrumento” é de composição e sugere desconsiderar a princípio o sentido das palavras, em busca apenas da melodia. A prudência recomenda começar pelo metro mais fácil, a redondilha maior ou *settissylabo*, daí passar ao de seis, depois ao heroico, o alexandrino, e aos demais. Castilho verifica a métrica de prosadores do cânone, classificando seus períodos como se fossem versos. Na obra do frei Luis de Souza, por exemplo, destacam-se os períodos equivalentes à redondilha maior, seguidos do octossílabo e dos versos de seis e cinco pausas. Daí extrai que também “a prosa tem harmonia ou numero” e “cada autor tem, sem se sentir, maior queda para certos metros, que para outros”¹⁹.

A melodia dos versos, no *Tratado* de Castilho, parece ditada mais pela característica dos fonemas e sua combinação. Uma sequência de palavras difíceis ou desagradáveis de pronunciar torna o verso *duro*, assim como a abundância de monossílabos acentuados ou a repetição de uma mesma consoante (ressalvada a possibilidade que essas repetições ajudem a “pintar a ideia”). Versos *frouxos* são os que empregam hiatos ou palavras excessivamente longas para chegar à medida; *monófonos* os que variam pouco as vogais; *cacofônicos* os formados por sons ruins, por torpeza, imundície ou simples desagrado²⁰. É notável, em *Pauliceia desvairada*, a monofonia em E, que Castilho caracteriza como degeneração do A. O comentário sempre parte do movimento da boca, que no E apresenta “menor explosão, menor volume e ressonância”, sendo essa vogal supostamente desprovida de valor onomatopáico, “a não ser para expressar languidez, tibieza, quietação, e ainda os gozos serenos, que participam d’estas qualidades; o E é de todas as vogaes a menos distinta, e a menos

18. “Dois discípulos sentados defronte e ao pé um do outro baterão simultaneamente com as mãos abertas; primeiro nos joelhos. Depois cada um com a sua direita na sua esquerda. Depois com a sua direita na esquerda do parceiro, e vice-versa. E outra vez cada um com uma mão na outra: outra vez nos joelhos; e assim por diante sempre pela mesma ordem até que o numero das pancadas haja igualado o das syllabas cantadas; havendo cuidado de marcar com pancada mais sonora as syllabas dos accents metricos, e de pôr um pequeno intervallo no fim de cada verso. Os resultados d’este nada, ou antes d’este recreio, são incalculaveis para formar um bom ouvido” *ibidem*, p. 40.

19. *ibidem*, p. 48.

20. “Torpeza quando as extremidades convisinhas de duas palavras produzem um vocabulo indecente: ‘Alma minha gentil que te partiste’; immundicie, quando de igual reunião, provém um termo repugnante em conversação de pessoas delicadas: ‘Em Mecca cada qual se apresentava’; e será ainda vicio d’este genero o só fazer lembrar palavra indecorosa: ‘Tens-me ja dado amor bastantes penas’”. *ibidem*, p. 56.

musical”²¹. Não creio que os versos de “O Trovador” possam ser lidos sem considerar os comentários de Castilho sobre essa índole do E e do verso monofônico²²:

“Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...”

Em contraste, o A seria a vogal mais franca, de propriedades voluptuosas, apta a expressar admiração, alegria, alvoroço e ternura, e condizente ainda com a majestade. O I conviria às ideias de pequenez ou tristeza, frequente nos diminutivos e na linguagem dirigida às crianças, por sua propriedade atenuativa, segundo o autor, e em objetos tristes e lutosos, conforme à mágoa e à nostalgia (como na terminação do pretérito: amei, vi, vivi). A vogal O é rasgada, enérgica, soa como uma explosão da alma, daí que “o chamar, o exclamar, por elle se exprimam”; o O “parece ter um não sei que de varonil e de activo, de forte e imperioso” – Castilho pensa no *Oh* dos vocativos e da interjeição – e menciona também sua pertinência nas descrições de tempestades, batalhas e explosões do sentimento. A emissão do U, com a boca quase fechada, torna-o abafado, sumido e soturno, próprio ao desânimo e à tristeza profunda (“*sepulchro, tumulo, funebre, funereo, lugubre, carrancudo*” seriam exemplos desse carácter), meio de representar os espíritos entre crianças e primitivos²³. As consoantes também possuem carácter propício à representação de ideias, imagens ou sons da natureza, valendo como exemplo a imitação do estrondo breve e repentino a que se assemelham o B e o P, ou a sonoridade afim à natureza animal e inanimada do C e do S, bem assim no “cicio da seara como no silvo da serpente”; ainda, o efeito de eco que N e M acrescentam à vogal, em fim de sílaba, ou o valor de afeto que o M carrega no começo (“Por M se começa em todas as línguas o nome de mãe, e em amor

21. *ibidem*, p. 60.

22. Mário registra no soneto “Rios e pântanos”, de Bilac, o comentário que mostra a apropriação do juízo: “Castilho dá o e como representativo de tibieza e limpidez”. KIMORI, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 353.

23. “Ainda a medo de incorrer na censura de minucioso, e de observador de puerilidades, notarei, que todos os dias as amas e pessoas indiscretas, quando procuram intimidar aos meninos, fazendo-lhes ver côcos, e phantasmas na escuridade, ou a profundidade de um poço, nenhum outro som empregam senão o do U, quasi aspirado e prolongadissimo.” *ibidem*, p. 64.

predomina o M”). No percurso pelo valor de vogais e consoantes, Castilho inclui o elo com o corpo, considerando posições e articulações do aparelho fonador e o efeito físico do som²⁴; recomenda, porém, não forçar a nota ao compor versos.

A digressão sobre a composição fônica das palavras, em que o autor comenta os “elementos heterogeneos, rudes, casuaes e caprichosos” que “entram na confeição, e successivas transformações das linguas” interessa particularmente a *Pauliceia desvairada*. A língua ideal, para Castilho, resultaria da afinidade rigorosa entre os signos e as propriedades sonoras, quer dizer, seria um código motivado na natureza, “musica, poesia, e clareza no mais alto grau”. A configuração utópica é situada nas origens – “As conversações das primeiras familias do mundo, só n’essa ou em mui semelhante linguagem se deveram passar”. Os escassos vestígios da língua primitiva seriam perceptíveis em termos *onomatópicos*.

O léxico do português é menos elástico na comparação com outros idiomas, como o italiano; isso impediria certas facilidades métricas, como os recursos de alongamento e diminuição das sílabas. Versos não rimados recebem o nome de *soltos*, ou *brancos*, como estamos mais habituados. O português teria a vantagem de tornar a rima dispensável, por sua sonoridade intrínseca²⁵. Ao contrário do que se pode imaginar, em se tratando de uma obra do final do século 19, Castilho não é um ortodoxo inimigo das inovações: ao propor um exercício para a expressão dos afetos, recomenda a leitura dos romances modernos, pois no gênero, segundo ele, “afoitamente podemos dizer que os modernos, e os contemporâneos, levam a palma aos antigos”²⁶. Logo em seguida, qualifica a rima de “grilhão” que se deve pelo menos no começo evitar. A metáfora coincide

24. Dois exemplos ligados ao R: “Não ha letra cujo valor imitativo seja tão incontestavel e tão universalmente reconhecido como o do R. Quer fortissimo, como na palavra rama, quer só forte, como em arma, é formado, quando se profere, por um **tremor na ponta da língua revirada para cima**, d’onde vem que mesmo por instincto, se applica para designar aquellas cousas, que de si lançam algum som duro e tremulo, ou com isso parecido: trovão, raio, artilharia, granada, tiro, retinir, resoar, rebombar, vibrar, trompa, rufo...”; “ao mesmo passo que o u sympathisa com o pavor, o r, designativo dos sons tremulos, expressaria figuradamente a trepidação das idéas, natural a esta paixão [o susto], ou a convulsão, que d’ella resulta nos dentes e em todo o corpo”. *ibidem*, p. 78.

25. “A rima é um postiço e um enfeite; as linguas, de si formosas, dispensam-na, as menos bellas têm razão para a tomar, as feias necessidade. Por formosura e fealdade aqui entendemos só a melodia e a carencia de melodia. Os gregos e romanos não rimaram jamais; os franceses, por mais esforços que fizessem, não se libertaram, nem se hão-de libertar nunca da rima; os italianos, os castelhanos e nós rimâmos, ou deixamos de rimar, segundo nos apraz”. *ibidem*, p. 95.

26. *ibidem*, p. 93.

com o modo como Mário de Andrade trata o dodecassílabo, “a prisão alexandrina”²⁷. Em mais outro ponto o “Prefácio interessantíssimo” coincide com Castilho; deslocando a imagem prisioneira da *rima* para o *metro*, e convertendo em *comoção* o que no manual português é *pensamento*:

“Os versos sem rima ou soltos, a que também chamam brancos, têm por si: 1º maior facilidade de se fazerem; 2º não põem o pensamento do poeta n’um como leito de Procusto, que aos pequenos os estira e desloca, aos grandes os ennovella e esmaga, para se ajustarem à medida; 3º a possibilidade de estender ou encurtar cada período; 4º maior variedade; 5º maior naturalidade.”

“Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. Adquiro outros. Razão para que me insultem?”

Os versos brancos exigiriam maior variedade de vogais e de cortes. A sonoridade diversa e o uso do *enjambement* dão expressividade – Castilho orienta que, quanto menos a sentença ou conceito se encerrar em um só verso, tanto maior a elegância²⁸. Em acréscimo, advoga o aproveitamento das onomatopeias. De ver que as lições de Castilho não são particularmente censoras e parecem como que estendidas por Mário ao seu verso; este não só estará livre da obrigação de rima (a pregação de Castilho em favor da rima facultativa, ancorada na melodia do português, já liberta desse grilhão), como da regularidade métrica. Com esforço, o verso livre é conceituado por Mário de Andrade conforme o critério do ritmo interior, o lirismo dando lastro à sua unidade.

O estudo da rima enseja outra especificação decisiva para a fatura de *Pauliceia*: a classificação da rima em toante e consoante, conforme os sons coincidam perfeitamente

27. “Entroncamento é sueto para os condenados da prisão alexandrina. Há porém raro exemplo dele neste livro. Uso de cachimbo...” (“Prefácio interessantíssimo”, *ed. cit.*, p. 65).

28. “na pluralidade dos casos quanto menos versos se fecharem entre dois pontos finais, tanto maior será coeteris paribus a elegancia: a sentença ou conceito n’um só verso, brilha como diamante grande engastado entre pérolas” (p. 100).

a partir da tônica ou apenas nas vogais²⁹. Pois se a rima não é assumida como obrigação no “Prefácio”, não quer dizer que esteja excluída do livro. Ao contrário, rimas toantes e internas aparecem com insistência. Terá pesado para sua adoção o suposto desuso das toantes – que só estariam em curso entre os castelhanos e em alguma “trova improvisada em descantes dos rusticos”? Não seria um exemplo de passadismo intencional, que abusa de rebusques e vai buscar arqueologicamente, pelos “tempos dos Filippes”, o recurso toante, para construir desse modo a montagem de sua poesia? E não só: também entre os expressionistas alemães, como August Stramm, assinalado na antologia .

As estrofes e rimas dos contemporâneos, segundo Castilho, muitas vezes degeneraram em licença e anarquia (modernismo tem limite!). Se a poesia *regular*, de estrofes uniformes, tem a desvantagem de “sujeitar a compartimentos de eguais dimensões os pensamentos dos mais diversos volumes”, a poesia *irregular* é mais propícia ao erro, pois exige que se conheça a afinidade ou repugnância mútua dos metros, “um tino não vulgar no auctor para bem comprehender a secreta relação ou repugnancia que se dá entre tal ordem de idéas e tal rithmo, que se lhes destina”³⁰. A variedade dificulta a leitura, requer um leitor capaz de dominar afinidades e sua gama de variações.

As páginas finais do *Tratado de metrificacão portugueza* são destinadas à recitação. A posição do assunto no conjunto da obra, a meu ver, tem efeito culminante – só o estudo criterioso dos versos habilita à declamação. A introdução no assunto assume-se como retirada de tapumes para a inauguração da obra; vencida a mecânica da composição, “convém que desfaçamos um andaime, que havíamos armado para nos servir n’esta construção”. O andaime a que alude Castilho é a cantilena, o frisar as tônicas para apreender com clareza o ritmo dos versos. Ela é dispensada, porque a recitação convida à sutileza: “recitar versos não deve ser medil-os nem contal-os”³¹.

Vários dos elementos sobre a recitação são fundamentais para indiciar a vocalidade, ou voco-gestualidade, de *Pauliceia desvairada* e da reflexão de Mário de Andrade. O

29. “Se duas palavras se conformam inteiramente no som, desde a vogal ou ditongo, do accento predominante á ultima syllaba rimam perfeitamente, e chamam-se consoantes. (...) Se, porém, só conformam uma com a outra em ter na pausa a mesma vogal ou ditongo, e ainda similhaça de vogaes na syllaba breve, que se lhe siga, e havendo duas syllabas breves depois do accento, coincidencia tambem na vogal ultima, chamam-se toantes.” *ibidem*, p. 101.

30. *ibidem*, pp. 123 e 124.

31. “A recitação dos versos não ha de ser modulada como geralmente a costumam” *ibidem*, p. 123.

comentário de Castilho, deixando detrás a dicção escandida e ritmada da cantilena, recusa os exageros declamatórios; para o teatro e a poesia, ele argumenta em defesa de uma dicção mais próxima da fala, postulando o valor da naturalidade. É notável a coincidência com a parábola de abertura d'*A Escrava que não é Isaura*:

“Era mister nada menos que uma revolução completa nas artes, para lhe demonstrar o absurdo e estirpal-o; essa revolução fez-se, ou pelo menos, está começada. O teatro, que era o mais contagioso propagador da falsa declamação, do tom artificial, enfático e monotono, o teatro, benzido pela philosophia nova desendemoninhou-se, e fallou, voltou para a natureza simples, que tinha renegado, ousou ser verdadeiro, e para logo a poesia, que se arrebicava para lhe comprazer, arremeçou os ouropes, e trajos ridiculos, que a desfiguravam, e appareceu como as deusas do cinzel grego, rica e ornada de sua mesma desnudez. Se tratassemos aqui de alguma coisa mais do que de declamação, poderíamos, e deveríamos talvez, notar o excesso d’esta reacção da natureza contra o artificio, porque a desnudez da poesia renascente timbrou tanto em assoalhar o que era obsceno, torpe e repugnante, como mil graças nativas, que d’antes sem razão e contra toda a razão se recatavam”³².

Castilho enfim esclarece que a melodia do verso lida mesmo com as variações de tom na escala; recomenda as inflexões como meio de fugir da monotonia, “alternando-se todas as diversas notas semi-musicais, que houver na escala natural da voz do recitador”³³; encarece a afinação entre o tom e as ideias e sentimentos do poema³⁴; determina que as pausas sigam os cortes do pensamento ou afeto que se expressa – e não as sílabas, a cesura ou a linha. A velocidade da recitação e a força da voz obedecem no mesmo sentido ao caráter do texto e contribuem para os efeitos da leitura sobre a assistência, para “commover, persuadir e arrastar o ouvinte”. A enumeração de princípios gerais sugere a mescla entre o ritmo da dicção e as poses, atitudes, gestos típicos a serem adotados pelo recitador,

32. *ibidem*, p. 129.

33. *ibidem*, p. 130.

34. “as notas mais graves condizem com os pensamentos mais graves e pausados, as mais agudas com os impetuosos, com os mais ardentes, a desanimação e a melancolia querem tons baixos; a alegria, o entusiasmo, tons subidos; é espreitar minuciosamente a natureza, colhel-a e seguil-a”. *ibidem*, p. 130.

conforme se trate de meditação, melancolia ou entusiasmo, para citar alguns exemplos³⁵. Os gestos vocais variam da confiança e segredo até o brado, o grito e o clamor. Tom e velocidade devem andar de concerto; os tons baixos seriam simpáticos às pausas longas, e os agudos às ligeiras. A respiração deve ser regulada com prudência, conforme a pontuação; o ponto final, a interrogação e a exclamação recomendam “encher de ar toda a caixa do peito”, enquanto dois pontos e ponto e vírgula aprontam uma aspiração mais modesta; a vírgula ou a inexistência de sinal torna a aspiração inadmissível.

Por esse aspecto da respiração fica nítido que os tratados de versificação, assim como os manuais da arte de dizer, encaminham uma certa disciplina do corpo, em que o valor da naturalidade, declarado, convive com regras anti-naturais, por exemplo a ordem de que a respiração seja imperceptível. Ao mesmo tempo que orienta a respirar bem – é o único modo de emitir com competência e clareza as palavras –, Castilho adverte que a aspiração tem de ser discreta, que não seja notada. A respiração é a condição física que se disfarça para que o *ideal* não caia no positivo:

“Em summa, haver-se-ha cuidado em que a aspiração coincida, quanto possível fôr, com as pausas ou cortes racionaes, por maneira que o ouvinte a não perceba, pois não sendo ella declamação, nem parte de declamação, mas só uma condição physica para que a declamação exista, o deixar-se perceber distrahe a quem escuta, e faz recahir da illusão na realidade, e do ideal no positivo, como n'estas caixas de musica mechanica o estridor de certas molas ou rodas mais asperas, ou menos bem assentes, nos veda attender ás melodias e harmonias das sonatas. Tratai de reconhecer a extensão ordinaria do vosso folego, comparando-o repetidas vezes com periodos de diversas extensoes; obtido este conhecimento necessario, medi com os olhos, antes de encetardes cada periodo que haveis de ler, o comprimento desse mesmo periodo, isto é, certificaes-vos se o numero de vocabulos comprehendidos entre ponto e ponto, entre ponto e dois pontos, ponto e admiração, etc., vos cabe sem violencia em uma só aspiração; achando que sim, tomae-o e accommettei-o, aliás registaes de antemão alguma paragem intermedia, como ponto e virgula, em que disfarçadamente aspireis.”³⁶

35. “o que é raciocinio e meditação, requer morosidade; o que é extemporaneo, subito e como que inspi-rado, exige rapidez; a melancholia é morosa; a jocosidade, o alvoroço, o entusiasmo, os affectos vivos, a ira, são tanto mais velozes quanto maior é a sua intensidade; a vingança costuma ser tardia nas suas concepções, como que hesita de passo a passo; a benevolencia brota do instincto e corre caudalosa. O que se refere a velhice, a desgraça, ao outono e inverno, a noite e á morte, assume em geral o character do recolhimento; pelo contrario o que é da meninice, e adolescencia, dos folgares, da primavera, e estio, etc., arremessa-se com facilidade”. *ibidem*, p. 131.

36. *ibidem*, p. 133.

Cair da ilusão na realidade é, portanto, defeito grave para Castilho, ponto em que a poesia de Mário de Andrade parece contrariá-lo. No fundo há um valor ilusionista na recitação proposta por esta e pelas demais obras que vamos analisar, pois não há corpo que fale sem ar; ao subtrair os sinais de vida, ou selecionar os que são legítimos ou não para serem manifestos, o resultado não deixa de ser bizarro. Submetida a uma lógica do efeito, que oculta os andaimes, ou o processo de fabricação da obra, aplicando à recitação o que Bilac diz sobre a composição dos versos, a passagem está ancorada em uma ilusão de naturalidade que a arte de dizer deve produzir. Discuto no próximo capítulo se o histerionismo declamatório dos componentes e da montagem na *Pauliceia desvairada* não teriam, também por esse aspecto, um propósito libertador, caricatura que esclarece e emancipa através da saturação.

A voz seria um dom natural, para Castilho, mas passível de estudo e aperfeiçoamento, tanto que muitos servos são capazes de imitar a voz dos senhores³⁷ e há artistas que parecem transformar o órgão vocal conforme a personagem: “Ha pessoas em quem a faculdade imitativa da falla chega ao ponto de quasi completa illusão”³⁸. Como contra-exemplo, associando a voz aos costumes e aos instrumentos musicais, Castilho ressalta que mesmo os instrumentos mais doces – a flauta, a clarineta, a corneta, a trompa – podem ser tocados barbaramente, arrancando-se deles *asperezas* e *desafinações*. Penso que a observação vale como chave para “O Trovador” da *Pauliceia* e mais ainda para o *luthier* que anuncia no “Prefácio”: “com o vário alaúde que construí, me parto por esta selva selvagem”³⁹.

O trecho final da obra de Castilho dá uma verdadeira guinada de estilo e matéria, pois que, construído e afinado o instrumento, de posse da escala e de seus segredos, “falta o hymno que o ha de animar, e divinisal-o”. Depois de todos os preceitos, ele postula que o entusiasmo não se sujeita a regras, “a sua essencia é liberdade” – no que coincide com a reivindicação de Mário no “Prefácio” e com uma tradição instaurada pelo romantismo. Castilho assimila uma vez mais a poesia às artes plásticas, elenca a metamorfose *inexaurível*

37. “Domesticos antigos contrahem involluntariamente, e sem se sentir, não só parte do pensar dos senhores com quem convivem, e muito das suas maneiras, e gestos, senão tambem o que quer que seja da sua voz. Os actores de primeira ordem, dir-se-hia que transformam tantas vezes o seu órgão vocal, quantos são os caracteres, que desempenham”. A observação vale para as proezas vocais das personagens da *comedia dell'arte*, Arlequim em destaque, conforme os estudos de Marlyse Meyer. *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 134.

38. *ibidem*, p. 134.

39. *ibidem*, p. 74.

do espírito criador, recusa as respostas antigas como retrocesso, observa o pendor de análise dos modernos, e surpreende com a distinção entre passado e presente: “Antigamente, a poesia fazia-se, ou apanhava-se feita, como se colhem pomos e boninas; hoje a poesia vive-se; ressalta de tudo o que nos cerca”. O trecho ressoa de modo impressionante a abolição do assunto poético e a reintegração do poeta na vida, duas pedras de toque d’*A Escrava*. A superação da melodia em busca da harmonia também se encontra no final do *Tratado*: “Em summa, então o canto era só melodia, o parnaso o seu mundo; agora todo o mundo, e todos os mundos, são o seu parnaso; e os seus cantos uma harmonia infinita n’uma harpa de mil cordas”. A brisa moderna que sopra das linhas finais de Castilho apresenta mais uma imagem que ajuda a decifrar as máscaras, vozes e gestos do trovador arlequinal na *Pauliceia*: “o genio ao presente necessita de que o seu alaúde troveje no inferno, cante ou gema na terra, suspire no céu, e se disperse pelo infinito”⁴⁰. Quer dizer, propõe transições de gênero, o que pode se dar no interior de um mesmo poema.

Tratado de versificação (1908),
Olavo Bilac & Guimaraens Passos

Enquanto Castilho dedica-se a preceitos de metrificação, inclusive exercícios práticos para internalizar metros e ritmos ou entesourar rimas na memória, e ao fim entrega-se ao hino em louvor da Poesia, elogio do entusiasmo e da liberdade, Bilac e Guimaraens Passos principiam por uma abordagem histórica que situa “A Poesia no Brazil” em meio ao processo cultural português. O começo da colonização coincide com o século em que a literatura portuguesa “ia desenvolver a sua maior actividade”, século de ouro que viu a grande épica camoniana e projetos de gramática da língua. A vitória da Renascença significou a reforma da poesia lírica, segundo os autores, e a introdução de numerosos gêneros, como a égloga, a elegia, as odes, os vilancetes, as canções, romances e sonetos. Ausente em Castilho, esse fluxo de autores, obras e gêneros, em meio a pinceladas de História política e econômica, introduz na obra o critério *brasileiro*. A recitação aparece como referência oblíqua: diferenciando as sílabas poéticas e gramaticais para o cálculo do metro (de modo

40. *ibidem*, pp. 136 e 138.

quase idêntico ao *Tratado de metrificação portuguesa*), os autores observam que, enquanto o gramático nada omite, o versificador “até na recitação” absorve os tons uns nos outros, de modo que a constituição silábica tem menor importância que a fluidez melódica do verso⁴¹. E por esse *até* ficam sugeridas a clareza e a distinção vocais como balizas para a recitação.

Manifestações de poesia erudita apareceram já no Quinhentos, embora o *Tratado* rebaixe as obras de José de Anchieta (“que não eram propriamente literatura, mas simples recursos de catequese”). Na poesia popular, as cantigas melancólicas dos colonizadores teriam começado desde logo a misturar-se à melancolia dos “índios selvagens”. Destaca-se a posição de Gregório de Mattos Guerra, pontuando sua vida “accidentada e desregrada” e a “luminosa coincidência” das tentativas em prol da autonomia literária e política por parte da Escola Mineira no século 18: “demonstra que essa época já o carácter brasileiro começava a formar-se”⁴². O critério brasileiro surgirá em vários pontos da exposição: o “brazileirismo inegável” de algumas liras de Tomás Antonio Gonzaga, sendo *Marília* “a primeira manifestação genuína do encantador lyrismo brasileiro, tão elevado pelo genio dos poetas modernos”; a superioridade de Basílio da Gama em face de Santa Rita Durão, “mais *brazileiro*, mais humano”, de “inspiração mais vibrante e estylo mais colorido”; a seiva criadora de Caldas Barbosa, cujas modinhas tiveram alcance popular inclusive na metrópole; Claudio Manuel da Costa, “talvez o menos brasileiro e o mais classico dos poetas da época”; no 19, comenta-se a viola sertaneja de Bittencourt Sampaio, Franklin Doria e outros “poetas legitimamente nacionaes”⁴³.

Além das relações entre literatura e história política, que estão presentes de modo um tanto disfarçado no “Prefácio interessantíssimo”⁴⁴, a posição de Gonçalves Dias na súmula histórica do *Tratado* é realçada. Pioneiro, na produção indianista, teve maior influência entre os contemporâneos e ainda sobre os pósteros cumpriu função fundadora

41. *Tratado de versificação*. São Paulo: Francisco Alves, 1910, p. 38.

42. *ibidem*, p. 11.

43. *ibidem*, pp. 12, 14, 15, 16, 28.

44. “Taine disse que o ideal dum artista consiste em ‘apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora’. O sr. Luís Carlos [Prestes], porém, reconheço que tem o direito de citar o mesmo em defesa das suas ‘Colunas’; “*Quem* leciona História do Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. *Quem* canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisita das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha.” *Poesias completas*, *ed. cit.*, pp. 64 e 66.

no trabalho da língua. A obra de Gonçalves Dias coincide com a “emancipação literária completa”, junto ao papel desempenhado na prosa por José de Alencar⁴⁵. O Indianismo teria sido determinante para a influência romântica no Brasil. Bilac e Guimaraens Passos fazem uma longa citação de Clóvis Bevilacqua sobre o tema. Este trata o período medieval – fonte para o romantismo europeu – como “immenso laboratório de onde saíram as línguas e nacionalidades modernas” e compara-o ao processo de “amalgama dos elementos heterogeneos”, trabalho “pesado e longo” de unificação pelo qual o Brasil teria constituído a sua nacionalidade. Bevilacqua considera a colonização como fenômeno de regressão, na invasão de povos mais civilizados sobre menos civilizados, havendo um fator a mais de “rebaixamento social”, o negro. Nesse caldeirão racista, a língua forma-se a partir da “corrupção do latim, com o novo modo de poetar dos trovadores”. Por essas observações do autor do anteprojeto para o Código Civil de 1916, percebe-se o quanto uma obra de versificação podia mobilizar uma perspectiva sobre a nacionalidade, com todos os desvios ideológicos da época. Convocar, além disso, agentes desse processo, como é o caso dos trovadores na formação da língua portuguesa, no excerto de Bevilacqua, e destaque atribuído a Gonçalves Dias. Vimos que os trovadores e o poeta d’Os *Timbiras* aparecem associados na poesia de Mário de Andrade. O exame dos manuais de como fazer ou recitar versos pode esclarecer, portanto, aspectos técnicos, que em *Pauliceia* se apresentarão como desvio, mas também o aproveitamento de figuras por um processo de montagem.

Silvio Romero, ao discorrer sobre Gonçalves Dias, acentua pejorativamente a sua mestiçagem⁴⁶. Creio que isso ajuda a compreender um pouco melhor o retrato autoral elaborado no poema “O Trovador”: o papel dos trovadores na constituição da língua e da nacionalidade; o português como versão corrompida do latim; os elementos africanos e indígenas desprezados na formação do Brasil. A identificação de Mário com Gonçalves Dias, mestiço, mestre no idioma, exercitado no português castiço e na invenção *americana*, justifica-se ainda mais. Bevilacqua conclui a argumentação transcrita no *Tratado* de

45. BILAC & PASSOS, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 13.

46. Gonçalves Dias teria herdado os traços de personalidade: dos africanos, a ponta de alegria e o caráter expansivo; dos portugueses, o bom senso, a clareza de ideias, a religiosidade, a energia da vontade, e também as preocupações fantasistas e um certo idealismo; ao passo que dos indígenas teria recebido como legado as melancolias súbitas, a resignação e a passividade ante os acontecimentos. No mesmo sentido, subestimando a influência ameríndia na cultura brasileira, pontua: “um povo que fugiu dificilmente poderia deixar impressos no vulto do que lhe ocupou o lugar os seus toques” *Historia da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 161 e seguintes.

Bilac e Guimaraens Passos saudando o Indianismo como demonstração de que a *estética brasileira* estava “procurando seu tipo especial e próprio”⁴⁷. Bilac e Guimaraens Passos, *pro domo*, classificam os poetas modernos como superiores, na preocupação da forma, inspiração livre, pureza da linguagem e variedade métrica. A lista longa inclui Alberto de Oliveira, Fontoura Xavier, Raimundo Corrêa, Osório Duque Estrada, Julia Cortines, Francias Júlia, Vicente de Carvalho, Hermes Fontes e os próprios autores do *Tratado*.

A segunda parte da obra inicia pela métrica e define o verso – ou metro – quase nos mesmos termos de Castilho, trocando o que lá era “cadência aprasível” por “música”⁴⁸. As considerações técnicas assemelham-se todas, na estrutura, ao *Tratado de metrificação portuguesa*, ressaltando genericamente diferenças de léxico e pronúncia. São considerados *metros bárbaros* aqueles em que há “innovações de rythmo e prosodia”. Versos *duros, frouxos, monófonos* e *cacofônicos* – todos defeituosos, a serem evitados – parecem uma síntese crítica de *Pauliceia desvairada*. Bilac e Guimaraes Passos defendem a rima⁴⁹ – repudiando, porém, as vulgares (“em ão, ar, ado, ava, issimo etc”) – e concordam que as toantes caíram em desuso⁵⁰. Como exemplo de monotonia, reproduzem duas estrofes de Bocage, cujas rimas são todas em *ento* e *ente*. Como não cotejar a censura com os versos de Mário, que parece se desviar propositadamente desses valores oficiais da versificação?

“Monotonias das minhas retinas
Serpentinias de entes frementes a se desenrolar”⁵¹

Curso de Dicção: Arte de dizer (1903), José Antonio Moniz

José Antonio Moniz principia sua *Arte de dizer* – documento precioso por ser o único dedicado inteiramente à recitação na Biblioteca de Mário de Andrade – pregando

47. BILAC & PASSOS, *ed. cit.*, *op. cit.*, p. 23.

48. “Compreende-se por verso – ou metro – o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado numero de syllabas, que redundam em musica”. *ibidem*, p. 37.

49. “Somos por isso de parecer que todos os versos devem ser dimados. As rimas chamam idéas, reclamam maior attenção para o trabalho; encantam, finalmente”, *ibidem*, p. 80.

50. “Já ninguem, á excepção dos hespanhoes, emprega as rimas toantes”, *ibidem*, p. 81.

51. “Os cortejos”, *Poesias completas, ed. cit.*, p. 79.

a liberdade de execução, e a impossibilidade de fixar regras invariáveis ao recitar. Associando-a ao avanço técnico dos fonógrafos, repudia precocemente a recitação que simplesmente reproduza um padrão pré-determinado. O tom geral de suas páginas, contra regras absolutas, deve ter agradado a Mário, que acrescentou a essa pregação de liberdade a máxima de Beethoven: “Não ha regra a que um artista não possa faltar”.

Moniz insurge-se contra uma pedagogia que, segundo ele, não desenvolve as faculdades, antes atrofia as inteligências e anula as disposições artísticas. Defende, em contraste, o valor da utilidade. Mário sublinha o enunciado categórico, já alinhado à diretriz de funcionalidade moderna: “Em arte, tudo que é inútil é mau”. O traço duplo realça a reivindicação de que as teorias sobre declamação estejam “esclarecidas e comprovadas” por demonstrações práticas. Defendendo o critério de sinceridade, o autor português discorre sobre as relações entre o belo e o verdadeiro, afirmando que a verdade “é o que realmente existe, a conformidade da idéia com o objecto, da narração com o facto, do que se diz com o que se pensa. É a *sinceridade*. Nas artes, a verdade é a imitação fiel, a expressão perfeita da natureza.” A passagem do verdadeiro enquanto *existente* para o verdadeiro como o que *é representado corretamente* e daí para o *sincero* não é bem acolhida por Mário, que diverge do postulado de imitação fiel em benefício de um conceito mais largo de verdade artística:

“(1) Nem sempre. Em arte ha exagêros necessários. Preparações que não são naturais. Regras que viram efeitos. Sinão não existiria Arte: existiria copia ou fotografia. O actor que diz usa duma quantidade enorme de truques, cujo fim não é dar realizar a verdade, mas dar a impressão dessa verdade.”⁵²

Os truques do ator que diz suscitam o problema técnico da representação, e a questão da sinceridade. O problema da sinceridade artística foi discutido intensamente por Mário e vivido como uma espécie de drama. Herberto Rocha reproduz o questionamento do amigo, perguntando se confia na sinceridade dele: “Perguntas – ‘tu acreditas em mim e na minha sinceridade, não é verdade?’ – Oh Mario! pois ainda duvidas? (...) Não tenhas receio, prosiga com coragem nas tuas idéas, que, tenho absoluta certeza, serás o vencedor.”⁵³

Vimos que Anatol Rosenfeld entende que a busca de Mário de Andrade e do Modernismo – “como de todo movimento de acentuadas tendências irracionalistas,

52. Nota MA in MONIZ, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 5.

53. Carta de Herberto Renato Rocha: Arquivo IEB-USP, Fundo MA, MA-C-CPL6197.

orientado pelo *ethos* da libertação de regras convencionais e da revolta contra o espírito coletivo prevalecente” – é a busca da sinceridade, a auto-expressão imediata, elementar, espontânea. No artigo “O Cabotinismo”, Mário elabora a curiosa teoria das duas sinceridades – uma transmitindo a paisagem profunda, outra trabalhando no nível artesanal da comunicação, i.e., do espírito coletivo que, em sua manifestação lingüística, adapta-se aos “interiores arlequinais”. Às suas sinceridades correspondem os dois cabotinismos: um feio, dos motivos profundos que impelem o artista e o homem à criação; e, outro, o cabotinismo da máscara, das razões oficialmente confessadas, dos “móveis aparentes”, que acabam tendo igualmente influência marcante. A teoria expressaria a luta tenaz pela virtude nietzscheana da verdade subjetiva, segundo Anatol. É nesta dimensão que se subentende, também nas palavras do crítico, o empenho por uma língua falada-escrita.

A nota de margem em Moniz toca transversalmente nessa discussão ampla: ao responder a uma sinceridade alegada pelo autor, Mário faz menção à multiplicidade de *truques* de que o ator dispõe (e devo reconhecer que a grafia *actor*, a princípio, me levou a ler *autor*, o *autor que diz!*). O foco, portanto, está na imitação fiel, que Mário rejeita como cópia, em prol da liberdade de deformar, exagerar, e “dar a impressão” da verdade. Outra emenda a lápis aparece na definição de Estética; Moniz a entende como “sciencia que dirige o sentimento do bello”; Mário sublinha e corrige: “[é a ciência que] trata da arte”⁵⁴.

Moniz, logo no começo, recusava os padrões pré-determinados. No entanto, ao fixar uma identidade entre natureza e representação e entre “o que se diz e o que se pensa”, parece restringir a realização justa de um texto a uma só possibilidade. Do ponto de vista do criador, a franqueza absoluta, e do ponto de enunciação do recitador, uma vinculação aprisionante, que admite uma única forma correta. É o que sustenta Moniz em um parágrafo destacado por Mário: “Assim como não ha senão *uma verdade*, do mesmo modo só ha uma maneira de *dizer com acerto*, de *recitar bem*. A dificuldade está em sabê-la encontrar. Uma recitação *natural e verdadeira* constitue o ideal do bom artista.” No rodapé, Mário discorda:

“Não é verdade. A verdade verdadeira é uma só. A aparência de verdade, na Arte, é mutável. Dois grandes artistas originais dirão o mesmo trecho de forma diversa, dando da mesma forma a

54. Nota MA, *ibidem*, p. 8.

CURSO DE DICÇÃO

ARTE DE DIZER

ESTUÍOS REUNIDOS E ORDENADOS

POR

JOSÉ ANTONIO MONIZ

Professor do Curso de Arte Dramática
no Conservatório Real de Lisboa

E s | I
a | 81

Não se aprende, Senhor, na phantasia
Sapendo, imaginando ou estudando;
só se aprende vendo, tratando, e pelejando.

(Cantões. Lusitana, X, 153)



comprova-se p
ensino da arte
todos os mestres actua
faremos todo o pos
mente p. tico. As res
exemplo, partirão do
conhecido.

Exposta cada regra, e
convencerá da sua verdade.

1903

LIVRARIA EDITORA
RÆES, LIBANIO & C.^{IA}
Rua de S. Roque, 108
LISBOA

4574

FOL. 1

MA
808.51
M966a

Na dicção, e na arte de representar, occupa a observação lugar importantíssimo, e tem vasto campo para ser exercida. Ha no espirito humano como que uma dualidade: emquanto uma parte dirige a execução, a outra observa e aprecia essa mesma execução, influindo no resultado, que assim é permanentemente modificado e sujeito á vontade do executante.

O ouvido representa papel importante entre os agentes da observação.

Ter bom ouvido é um dom natural, que pôde desenvolver-se, mas que não é facil adquirir-se.

Assim como ha alumnos na musica, que cantam desafinados e cantam sempre desafinados, ha-os tambem na dicção, que dizem desatinados e ditam sempre desatinados.

As razoes physiologicas, que concorrem para que o *dizer* de um individuo seja certo, não são ainda bem conhecidas para que os homens da sciencia as tenham definido com segurança. Teremos por isso que nos conformar com a opinião corrente, que só admite a boa dicção como um *dom natural* de cada individuo.

E', porém, certo que este dom pôde ser reforçado pela boa observação. E' facil conseguir que uma dicção boa possa melhorar-se, tornar-se mais certa e precisa.

E' o ouvido, sobretudo, que pôde levar-nos a corrigir os defeitos da pronunciação, da articulação e mesmo da voz. Pôde cada um *aprender a ouvir-se*, e a apreciar em si mesmo a lentidão ou a precipitação do fallar, o *dispação* mais ou menos elevado da voz, a musica das inflexões, etc.

E' escutando-se attentamente, que o recitador consegue medir bem os seus tempos e pausas de respiração, os descansos necessarios para se tornar senhores do seu orgão vocal e variar, o mais possível, a *emissão* e a *entonação*, sem deixar de prestar ouvido attento ao que está dizendo. O ouvido é o unico juiz capaz de decidir na apreciação que o recitador faz do seu proprio trabalho, á medida que o vai executando.

Na musica, ha duas partes: a da execução e a da observação. A da execução é a que se occupa de produzir o som, e a da observação é a que se occupa de apreciar o som. A da execução é a que se occupa de executar o que o mestre lhe ensinar, e a da observação é a que se occupa de avaliar o que o mestre lhe ensinar. A da execução é a que se occupa de executar o que o mestre lhe ensinar, e a da observação é a que se occupa de avaliar o que o mestre lhe ensinar.

Não diremos que seja possível a qualquer transformar o seu orgão vocal. Mas o que é certo, é que a voz se modifica pelas lições do ouvido, e que os defeitos de pronuncia se corrigem, não sómente pelos exercicios gymnasticos da articulação, mas ainda, e principalmente, pela audição dos bons mestres e dos bons artistas, que sabiam *dizer bem*.

E' este o unico caso em que podemos admitir que o discipulo principiante tente *imitar* um modello, visto que não tem ajuda a execução artistica sufficiente.

No começo não ha outro meio de formar o ouvido, senão penetrando o mechanismo das inflexões, que sejam executadas pelo professor, o que o discipulo tentará imitar servilmente.

Este processo, porém, deve ser logo posto de parte, inteiramente banido, para que o discipulo se habitue, por si só, a descobrir na natureza o modelo que lhe convem.

Do contrario, ficará sendo um imitador servil do mestre, e, sem querer, produzirá uma verdadeira caricatura d'este, dando-se ainda o pessimo resultado de que todos os discipulos de um curso tenham um modo de dizer uniforme, por isso mesmo defeitoso e monotono.

Para o estudo da dicção, a *arte de ouvir* é de observar a natureza é um auxiliaohe primeira necessidade, que o artista jamais deverá esquecer.

E' unicamente escutando-se que o discipulo apreciará os diferentes tons, que o sentimento, a paixão e as commoções dão á voz, conforme os *individuos* e as *circunstancias*.

O ouvido lhe fará comprehender que os habitos sociaes, o lugar, a situação, modificam sensivelmente o modo de dizer dos individuos: — um padre, um medico, um enfurneiro, fallão habitualmente n'uma entonação mais baixa, do que um pescador, um cocheiro, um vendilhão das ruas, costumados a falar ao ar livre.

Poderemos observar nas povoações das montanhas, das florestas ou da beira-mar, onde o sussurro do vento e das

W. Chénier que a imitação Londony ao ditam

aparencia da verdade.”⁵⁵

Ssegundo Reinhart Meyer-Kalkus⁵⁶, o trabalho de Boris Eichenbaum, que pesquisou sob orientação de Eduard Sievers a melodia do verso lírico, atribui modelos rítmico-prosódicos subjacentes ao verso escrito, a partir dos quais se poderia discernir o modo de declamação lírica. Mas a proposta de estender as conclusões de Sievers à realização vocal da poesia encontrou resistência entre os formalistas por razões que parecem similares ao argumento de Mário de Andrade. Mesmo entusiasmados com as propostas teóricas de Sievers, Jakobson, Tomatchevki e Tynianov teriam se oposto à ideia de que houvesse apenas uma interpretação vocal do texto, estritamente determinada pelo escrito, conforme explica Meyer-Kalkus. Nesse aspecto, parecem se afinar com a nota de margem de Mário, que recusa o determinismo do escrito e a existência de uma forma única, em defesa da liberdade do intérprete. A discussão envolve uma abertura de sentido à obra literária que se definiria mais claramente na execução, garantindo um papel mais ativo à leitura e às modalidades e circunstâncias de vocalização.

Quando fixa como modelo a recitação natural e verdadeira, Moniz reincide na propensão naturalista dos manuais, que recomendam o emprego sob medida dos recursos vocais para produzir o efeito simples e comovente. É o que afirma, no final da obra, quando desaconselha forçar a voz e assumir caráter enfático: “Desde que se não fale na entoação natural do indivíduo, já a dicção é prejudicada. Os versos devem ser ditos com simplicidade, naturalmente, mas com harmonia.”⁵⁷. O desejo de harmonia é metralhado por Marinetti em seu texto sobre a declamação dinâmica e sinótica, como se verá mais adiante.

A prosódia brasileira, invocando um exemplo saído dos palcos, também aparece nas notas de margem de Mário. Ele menciona como mau exemplo a atriz Itália Fausta, ítalo-paulista que integrou a Companhia Dramática de S. Paulo, fundada por Gomes Cardim em 1917. A atriz alcançou grande prestígio nessa que foi a primeira companhia de teatro declamado na cidade⁵⁸. Moniz não acredita que o órgão vocal possa ser transformado e, embora desaprove a imitação, ressalva que a audição atenta e o esforço de imitar um

55. Nota MA, *ibidem*, p. 13.

56. “Les travaux de Sergueï Bernstein sur la théorie de la déclamation”, in LANG, MURAT, PARDO (Org.) *Archives sonores de la poésie*, ed. cit., pp. 49-52.

57. MONIZ, ed. cit., op. cit., p. 226.

58. BESSA. op. cit., p. 127r.

modelo seriam admissíveis para os que têm educação artística insuficiente. Mário destaca os parágrafos e observa no alto da página:

“(1) A imitação deve porem ser criteriosa. Geralmente o discipulo apaixonase por um artista e imita-lhe até os defeitos. Italia Fausta é uma grande artista mas diz mal. Tem pronunçiação defeituosissima do português. Assim que tem um trecho comovido ou exaltado logo se nota a italiana. Mimetismo produzido pela pronunçiação lusitana de Froes nos seus companheiros, geralmente principiantes.”⁵⁹

Está em jogo, no raciocínio de Mário de Andrade, o peso da pronúncia estrangeira e do modelo português ainda em voga nos palcos brasileiros, referido no exemplo de Leopoldo Fróes⁶⁰. Moniz rejeita a influência francesa na prosódia, a imitação do ritmo musical, andamento, inflexões agudas e observa que cada nacionalidade tem a sua “melodia propria de dicção local, característica e inconfundível, sentenciando: “Somos portuguezes, fallemos portuguez.” À margem, Mário aproveita a ideia e a estrutura para adaptar a fórmula: “(1) Somos brasileiros - falemos brasileiro.”⁶¹

Há outros pontos importantes, na obra de Moniz, sobre o gesto, a expressão facial e o ritmo. Em especial, a ideia de que a fala e a gesticulação configuram a *linguagem natural do ser humano*, em oposição à *linguagem artificial* – o desenho, a escultura, a pintura, a escrita⁶². Só a arte de dizer seria capaz de reproduzir a linguagem natural, tendo o gesto papel “mesmo superior ao da palavra fallada, a qual d'elle é inseparavel. Gesto e palavra estão sempre de accordo, e o gesto physionomico ha de sempre preceder a palavra.”⁶³ A rapidez no gesto e na expressão fisionômica seriam capazes de anteceder à própria fala e

59. Nota MA in MONIZ, *op. cit.*, p. 19.

60. Maira Mariano destaca Leopoldo Fróes como um dos atores mais importantes do início do século, tendo construído carreira no Rio de Janeiro, excursionando com sua Companhia por todo o país e o exterior: “Elogiado pela crítica e querido pelo público, privilegiou a montagem de textos teatrais que se afastavam do gênero musicado”. *op. cit.*, p. 119.

61. Nota MA in MONIZ, *ed. cit.*, *op. cit.*, p. 22.

62. “Linguagem é todo o meio, natural ou artificial, de que os homens se servem para expressar pensamentos e sentimentos. No seu proprio organismo o homem possui apenas dois factores de expressão – a voz e o gesto. A expressão é, pois, a representação viva da linguagem natural; – a palavra e o gesto são os seus unicos agentes. Guiados pelo raciocínio, conseguiram os homens agrupar os sons da voz, e articulando-os, obtiveram a palavra. Sobreveio a necessidade de tornar perduravel a linguagem natural, que é limitada em tempo e em espaço, – os homens, valendo-se dos recursos da arte, inventaram a linguagem artificial, e assim appareceram o desenho e a pintura, a esculptura, mais tarde a escripta, e os outros processos de communicação dos pensamentos.” *ibidem*, p. 14.

63. *ibidem*, p. 15.

se transmitir mais facilmente ao público: “Eis o motivo porque a physionomia manifesta o estado da alma (real ou fictício) do orador, antes que elle inicie o discurso” – no parêntese, parece haver uma contradição produtiva com o argumento em prol da sinceridade, pois que cogita o estado fictício da alma. *Iluminar a fisionomia* significa fazer a *afinação prévia* que garante a “concordancia da expressão physionomica com a palavra”⁶⁴. Os parágrafos são destacados com colchete por Mário.

O último aspecto que gostaria de resaltar na obra de Moniz e no diálogo que Mário de Andrade trava com ele – através de comentários, sublinhas, cruzetas e colchetes – diz respeito às relações entre música e recitação de poesia. Encarecendo o papel do ouvido como agente da observação, Moniz proclama a necessidade de tornar a dicção mais certa e precisa. Ele a definirá como “todas as formas variadas da *linguagem natural* posta em acção”. A recitação seria uma espécie de dicção restrita à “acção de dizer phrases decoradas”. Sobre o ajuste entre o escrito e a voz encarregada de lhe dar vida, Moniz observa: “Assim como ha alumnos na musica, que cantam desafinados e cantarão sempre desafinados, ha-os tambem na dicção, que dizem desafinados e dirão sempre desafinados.” Mário anota no alto da página:

*“Ainda mais: assim como cantar desafinado é estar fora do tom, dizer desafinado é estar fora da tonalidade do trecho que se diz. Assim diria desafinadamente um soneto intimo quem o dissesse em voz muito alta e colorida, com sonoridades oratórias. Por isso mesmo que a musica aproxima-se muito na sua constituição melódica da palavra falada, poderíamos nos servir dos termos musicais de interpretação para notar uma poesia. Crescendo, rallentando, pianissimo são termos perfeitamente adaptáveis à interpretação da palavra falada. Dar exemplo.”*⁶⁵

Essa notação musical que ele cogita exemplificar através da poesia se efetiva nas páginas de Olavo Bilac, conforme revela a pesquisa primorosa de Lígia Kimori, *Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*⁶⁶. A percepção da página como partitura evidencia, segundo Lígia, que Mário entendia necessário “vocalizar a poesia”. Suas notas em Olavo Bilac indicam a vibração, altura, duração e “sugere[m] que música e texto poético são indissociáveis”.

64. *ibidem*, p. 16.

65. Nota MA, *ibidem*, p. 18.

66. KIMORI, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 62.

O trecho final do volume de Moniz, formidável, reforça a importância da sinceridade como critério para a criação de Mário de Andrade:

“Para conclusão permita-se-nos adicionar ainda uma opinião pessoal. Há uma coisa que se não aprende: – é o sentimento, a alma, essa música interior que deve acompanhar as palavras do poeta, como o órgão acompanha o cântico na igreja. Se o artista não possui esse dom natural, deixe a poesia para outros mais favorecidos. Poderá dizer versos; recitar *poesia*, nunca. Em toda a dicção, mas sobretudo na poesia, deve ter-se bem presente: que as espeztezas (*trucs*), as artimanhas (*ficelles*), jamais poderão substituir o sentimento verdadeiro. O artista tem que ser sensível e sincero, acima de tudo – sincero.”⁶⁷

Le Langage musical et ses troubles hystériques (1907), José Ingenieros

Referido explicitamente por Mário de Andrade ao conceituar as belas-artes e, como parte delas, a poesia, José Ingenieros trata em seu livro de psicologia musical. No Prefácio, menciona Anfião, a sedução exercida por ele sobre os homens primitivos e a cidadela erguida ao som de sua lira⁶⁸. O mito civilizador traduziria uma verdade sociológica, “la haute signification éthique de l’art musical comme élément de sympathie entre les individus et comme élément d’harmonie dans la communauté sociale”⁶⁹. Sempre interessa ressaltar o aspecto social e político nas cogitações em torno da recitação, como indício de que a palavra viva, na música e na poesia, podia ser entendida como meio de intervir no real.

Ingenieros, titular da cátedra de psiquiatria na Universidade de Buenos Aires,

67. *ibidem*, p. 234.

68. “Les poètes de la Grèce héroïque symbolisèrent, en une ingénieuse allégorie, le pouvoir de la poésie et de la musique comme moyens d’éloquence suggestive, en créant le mythe d’Amphion, dieu mineur, musicien si expert que les murs de Thèbes s’érigèrent spontanément au son de la lyre; sensibles à la douceur de ses exquises mélodies, les pierres se mirent en mouvement d’elles-mêmes pour venir se poser les unes sur les autres. D’après cette légende, le langage musical eut encore l’incomparable vertu de séduire les rudes hommes primitifs vagabondant jusque-là dans les forêts et de les réunir en collectivités distinctes et fixes, qu’abritèrent les murs des cités.” *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique*. Paris: F. Alcan, 1907, p. 2.

69. *ibidem*, p. 2.

adota a teoria de Spencer como ponto de partida para considerar a origem e a função da música. Comparada com os instrumentos musicais, a voz é o agente mais propício a excitar o ouvido humano. Ritmo, tonalidade e timbre são tão carregados de sentido quanto as próprias palavras. Interessam à teoria evolucionista e determinista de Spencer as inflexões elementares e primitivas da voz. A tese central, exposta por Ingeniero e lida atentamente por Mário de Andrade, é que os sentimentos, sejam quais forem suas qualidades, excitam o sistema muscular e tendem a se converter em ação. Sensação e movimento são indissociáveis, ligados por uma “relação imediata” e proporcional. Funções fundamentais dos fenômenos psicológicos, “l'esthésie et la kinésie”⁷⁰ seriam formas superiores de funções elementares, a sensação e o movimento. Um estímulo sensorial ou psíquico tende a traduzir-se em reação motora, real ou potencial, sendo os fenômenos de ordem psíquica e motora estruturados em relações de causa e efeito.

A introdução leva José Ingenieros à hipótese, ainda com base em Spencer, que toda a música tenha origem no jogo combinado dos grupos musculares do sistema fonador; ou seja, a origem de toda música seria a voz. Estímulos de dor ou prazer resolvem-se na ação muscular que produz os sons vocais. A voz humana e o grito dos animais seriam adaptações à luta pela sobrevivência, nessa leitura de viés spenceriano. Mas, em paralelo aos movimentos da laringe, os estados psíquicos provocam outros movimentos corporais, como se percebe nos animais⁷¹. Por meio de gritos e gemidos, gestos e contorsões, os seres humanos exprimem, de acordo com a teoria, acessos de dor. Sensações agradáveis, ao invés, tenderiam a se traduzir em exclamações repetidas⁷². Os movimentos do corpo e os modos de expressão dão um aspecto composto à música vocal; é esse aspecto que Mário de Andrade aproveita em seu conceito de poesia, concebendo-a em seu caráter voco-gestual e fazendo o gesto constar duas vezes na fórmula das belas-artes.

A ideia de que a música, interpretando sentimentos e paixões, está apta a despertá-los nos outros coincide com o trecho do “Prefácio interessantíssimo” que trata o canto como agente simpático e atualiza o mito anfônico. No raciocínio de Ingenieros, a psicologia das massas confirmaria esse dado: o grito coletivo seria a primeira reação das

70. Mário traduz no rodapé: “(1) *Kinesthesia, quinesesia se deve dizer*”. Nota MA, *ibidem*, p. 10.

71. Exemplos de Ingenieros: o pássaro voa e canta ao mesmo tempo, como o cão late e pula...

72. “Et nous savons tous par expérience personnelle ce que c'est qu'un cri d'allégresse ou une explosion de joie”, *ibidem*, p. 12.

multidões, alastrando-se por entusiasmo ou indignação contagiantes. Gestos de ameaça ou aplauso acompanham, segundo ele, os vivas e injúrias. Essa representação da massa, reagindo em uníssono, difere do modo como Mário figura o fluxo lírico do inconsciente, comparado à “turba furiosa”, que mal pode ser contida pela consciência censora. Na explicação de Ingenieros, a multidão age em uma coreografia espontânea, na qual entram vozes, gestos e expressões fisionômicas⁷³. E assim chega ao conceito lapidar da voz como gesto: “La voix est un geste; ses formes diverses, la parole même, qui est une simple voix articulée, dérivent en ligne directe du geste”⁷⁴.

As variações da voz – inflexões, modulações, cadência – devem ser compreendidas, em suma, como efeito fisiológico de uma comoção. Essa relação causal e proporcional explica que comoções fortes se manifestem por sons intensos.⁷⁵ Mário de Andrade anota “Intensidade”, assim como, nos parágrafos seguintes, registra os escólios “Timbre”, “Altura” e “Intervalos”. A variação de timbre corresponde a alterações de estado psicológico; assim o orador eloquente, que, nos momentos patéticos, atinge notas vibrantes. A cólera imprimiria propriedades metálicas à voz. De modo análogo, a altura, oscilando conforme as emoções, sinaliza o esforço maior ou menor da laringe. No catálogo de emoções vocais de Ingenieros, a dor insuportável exprime-se com gritos agudos, como também a ameaça, a reprovação, o horror e o remorso. No que se refere às diferenças de tom, enquanto a conversa serena é uniforme, para ele a linguagem sentimental, apaixonada, admite intervalos de quinta, oitava e até maiores⁷⁶. Percorrer um intervalo maior exige mais energia. A escala de tons sinaliza a emoção crescente, e o retorno às notas médias indica distensão e repouso. A rapidez das variações vocais mostraria a sintonia do aparelho fonador com os câmbios de estado sentimental e emotivo (pensemos, no caso de *Pauliceia*, no sujeito sentindo e cantando o estímulos da modernidade). E como a percepção é empática, co-

73. “Les muscles de tous les larynx fonctionnent simultanément avec les muscles de tous les bras et de toutes les physionomies.” *ibidem*, p. 13.

74. Haveria uma linha evolutiva desde (1) o movimento mímico, (2) a fonação emotiva reflexa, (3) a fonação onomatopaica e imitativa, (4) a fonação articulada demonstrativa simples, (5) a fonação articulada demonstrativa complexa. *ibidem*, p. 12.

75. “Une souffrance légère se supporte en silence, un peu plus intense elle provoque une plainte ou un gemissement; encore plus vive, elle arrache un cri.” *ibidem*, p. 15.

76. *ibidem*, pp. 15 e 16.

moções percebidas nos outros poderiam ser reproduzidas⁷⁷. Ingenieros nota que oradores implicados vivamente nos fatos sempre exprimem contrastes bruscos na voz e no gesto – o que vale, estou convicto, para o poeta que diz seus versos.

Todos os traços vocais são tratados por José Ingenieros como *indiciais* em relação aos sentimentos. O canto, sendo uma combinação sistemática das particularidades da voz, emprega as variações de modo ampliado. Certos traços adquirem nele um sentido diverso em relação à fala. O *tremolo*, p. ex., representa um elemento patético no canto; na fala, ele seria, para o psiquiatra, sintoma de estado nervoso ou depressivo. O *staccato* caracterizaria as passagens de “alegria, resolução, confiança”, exigindo esforço muscular equivalente a movimentos “enérgicos, decididos”.

Ingenieros trata, enfim, da necessidade de ritmo na poesia. Assim como Mário de Andrade, situa a poesia entre as artes do tempo e do movimento – “La danse, la poésie et la musique ont vu le jour ensemble, car elles sont, par leur origine, trois manifestations d’un même état, trois phases concomitantes d’un même phénomène”⁷⁸. Ressalta a ação rítmicamente coordenada dos grupos musculares e do aparelho fonador. O canto, em sua elaboração “lenta, progressiva e multiforme”, sistematiza e exagera, em sua avaliação, a linguagem apaixonada – inflexões, modulações, cadência, variações de intensidade, timbre e intervalos. Ingenieros sublinha o caráter monótono e essencialmente rítmico do canto e da dança entre os “primitivos”, assim como a abundância de metáforas nos poemas arcaicos da Grécia, cantados e de forte marcação rítmica, de modo a provocar estados sentimentais intensos⁷⁹. Essas manifestações ditas primitivas não são isoladas do presente do autor, que as associa à arte de dizer. A observação sobre a cadência, fazendo da fala dos oradores um quase canto, modulando frases, encontra respaldo na experiência pessoal⁸⁰. Mário assinala o trecho sobre as inflexões nos estados de alma de poetas e compositores. Supostamente dotados de sensibilidade superior, seriam propensos a inflexões cada vez mais complexas na linguagem sentimental – no *Losango cáqui*, o Autor dirá: “Te-

77. “De façon que, ces cadences de la voix, en outre de nous faire comprendre les sentiments des autres, ont le pouvoir de nous transmettre, par sympathie, des sentiments semblables.” *ibidem*, p. 17.

78. *ibidem*, pp. 18 e 19.

79. Ingenieros refere-se a Combarieu (*Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l’expression*), que MA leu e citou na *Pequena história da música*.

80. No rodapé, assinala: “Cette expérience nous a été produite, entre autres orateurs, par l’illustre criminaliste Henri Ferri et par le député argentin Bélisaire Roldán, en leurs jours heureux.” *ibidem*, p. 19r.

nho todo um mapa-múndi de estados-de-alma.”⁸¹

Fala e música estão relacionadas na cadência, capaz de informar sobre o conteúdo do discurso. As cadências seriam instrumento de simpatia. Uma observação importante para a recitação é que um mesmo enunciado pode ter sentidos opostos conforme as inflexões na voz. A cadência determina se um verso, por exemplo, é de censura ou elogio, de brincadeira ou insulto; esse ponto, acredito, é fundamental para compreender o sentido da forma em *Pauliceia desvairada*, cuja ironia e a ambivalência do tipo louvor-injúria nem sempre são assumidas pela crítica⁸². Só a execução vocal é capaz de precisar melhor esses sentidos.

O poder simpático da voz não está distante de uma dimensão pedagógica, moral e política. O estudo da poesia e de suas inflexões sentimentais permitiria aproveitar as cadências *aprazíveis* e *expressivas* na conversa cotidiana, sendo por isso um meio de aperfeiçoar o espírito. Ingenieros louva os poderes da música e seu benefício para a linguagem articulada e a atividade intelectual. A partir da voz, seria possível observar, controlar e regrar a conduta, seja no escopo de disciplinar os corpos como de animar os textos⁸³.

Meio de expressão dos estados afetivos e formador do sentimento humano, o canto traduziria as inflexões produzidas pelos sentimentos na voz humana. Mário de Andrade confirma a leitura cerrada dessas páginas tanto em textos publicados – *A Escrava que não é Isaura*, “Prefácio interessantíssimo”, *Pequena história da música* – como no comentário a lápis, ao fim do capítulo, sinal do quanto as ideias participaram de sua criação:

“A princípio a M[úsica] foi fiel seguidora da palavra. Mas há um momento de civilização em que os sentimentos humanos cada vez se refinando mais tornam-se tão subtrís que a palavra que é um símbolo de ambito estreito e limitado não pode mais expressar esses sentimentos. Então a Musica se separa da fiel irmã a palavra, de que fora mais ou menos escrava, para se tornar a fiel comentadora desses sentimentos hiperesteticos que a palavra so era incapaz de traduzir em toda a sua sutileza e

81. “XXIII”, in *Poesias completas, op. cit., ed. cit.*, p. 166.

82. “Embora no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando”. Penso que trechos de “O Rebanho” e “Paisagem n. 4” possam ser lidos nessa chave. BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo, Brasília: Hucitec, UnB, 1999, p. 142.

83. “Les modifications vocales, jointes aux gestes et aux expressions de la physionomie complètent le sens des mots; les idées sont froides, elles paraissent mortes quand ce commentaire leur manque”. INGENIEROS, *op. cit., ed. cit.*, p. 22.

com toda expressão ou sugestão. Forma-se a musica pura agora com os versos livres, simbolos, assonancias a palavra tende para uma musicalidade exagerada que encontrou seu admirável apogeu com Mallarmé, mas prejudicando não ha duvida, o seu verdadeiro destino.”⁸⁴

La Musique et les lettres (1895), Stéphane Mallarmé

O volume da conferência proferida por Mallarmé em Oxford e Cambridge interessa por dois pontos principais: um é a teorização do verso livre, correspondendo ao nó rítmico do poeta; outro, a insistência com que Mário de Andrade recusa a atitude criadora de Mallarmé, ao que tudo indica por seu simbolismo hermético. Mas há um outro aspecto pelo qual Mallarmé interessa, este sim ligado à voz e à recitação. No Prefácio de *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard*, o poeta teoriza sobre a natureza musical da disposição gráfica, quer dizer, o caráter de partitura que a diagramação pode conferir à página impressa. Onde se costuma perceber sobretudo o aspecto gráfico, é preciso atentar também para a natureza de indicação dinâmica – mesmo que Mallarmé desencoraje a leitura em voz alta, a realização vocal do *Coup des dés* serve como o padrão novo para a recitação literária no século 20, a partir do relato de Paul Valéry; sua leitura inenfática seria o correlato vocal da desapareição elocutória do poeta.

Em *La musique et les lettres*, Mallarmé principia pelo relato da viagem. O estilo é difícil de apreender, há um trabalho de distanciamento da sintaxe comum, como se algumas palavras soassem em liberdade e o discurso correspondesse mais a uma música do inconsciente do que às constrições da lógica. Exemplo é o modo como Mallarmé caracteriza Londres, matriz provável (mesmo que se trate de um certo lugar-comum) para o epíteto da cidade em Pauliceia desvairada. O fluxo do discurso é envolto em brumas, como a

84. Nota MA, *ibidem*, p. 25.

cidade que descreve⁸⁵. A circunstância oral e sua variabilidade emolduram o texto⁸⁶. A evocação do espaço recria a atmosfera penumbriada e nos dá a cena.

Mallarmé é muito teatral. Aos ouvintes ingleses, apresenta-se como mensageiro de notícias surpreendentes. E as notícias tratam do verso, tomado, em sua rigidez aparente, como um dogma que teria sobrevivido às revoluções políticas.

Justamente pela importância do verso (“en raison que le vers est tout, dès qu'on écrit”) é que situa aí seu ponto de partida. Para a sensibilidade de Mallarmé, mesmo a escrita em prosa, quando se trata de um “écrivain fastueux”, significa um verso rompido. Sempre que há cadência, há versificação, pois o estilo envolve um jogo de timbres e rimas dissimuladas: “Très strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste; auprès”⁸⁷. A observação sobre o metro subjacente parece afinada ao comentário de Adorno sobre a pontuação. Diz Adorno que mesmo um texto não pontuado (como muitos na contemporaneidade) conserva seus sinais em potência, nas relações lógicas e vocais⁸⁸. Mallarmé, compreendendo a historicidade do verso, comenta a pesquisa romântica, associada, como escuta potente, ao verso livre:

“Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante romantique combina l'élément jumeau en ses ondoyers alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements; la fusion se défait vers l'intégrité. Une heureuse trouvaille avec quoi paraît près close la recherche d'hier, aura été le vers libre, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un noeud rythmique.”

Mário destaca o parágrafo com um traço vertical, sublinha e acrescenta o escólio

85. “La promenade connue cesse au pénétrant, enveloppant Londres, définitif. Son brouillard monumental – il ne faudra le séparer de la ville, en esprit; pas plus que la lumière et le vent ne le roulent et le lèvent des assises de matériaux bruts jusque par-dessus les édifices, sauf pour le laisser retomber closement, superbement, immensément: la vapeur semble, liquéfiée, couler peu loin avec la Tamise.” (p. 1-2) Segue-se um artigo jurídico, no Figaro, a propósito da lei francesa sobre direitos autorais e domínio público – o que mostra o quanto Mallarmé está entranhado nas condições materiais da poesia. Ele defende uma espécie de tributo, relativamente módico, que, em vez de beneficiar às editoras (que é o que se dá, segundo ele, com o domínio público), permita instituir prêmios e publicar autores novos.
86. “A Oxford le 1er mars, le 2 à Cambridge, j'eus occasion de prononcer cette page, différemment” – destaque, para salientar a variabilidade do regime oral, a que Mallarmé parece se referir.
87. MALLARMÉ, op. cit., ed. cit., p. 34.
88. ADORNO, Th. “Sinais de pontuação”, in *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 142.

Vers libre. O assunto de Mallarmé concerne à renovação dos ritos e das rimas. Sempre a teatralidade se volta à própria máscara, hesita, faz do próprio discurso o tema de discussão. A benevolência da plateia, o convite para falar do que ama, a expectativa estrangeira, e a disposição de retomar “on ne sait quel ancien souhait maintes fois dénié par la solitude”. Prossegue, tratando do poeta, sem o nomear explicitamente (esse “language shaper”, como diria Whitman): alguém que recria por si mesmo, por devoção às vinte e quatro letras do alfabeto, pelo milagre de infinitude que elas contêm, dotado de um senso das simetrias, ação, reflexo, até chegar à transfiguração sobrenatural que o verso representa. O poeta, “ce civilisé édenique”, dispõe de uma doutrina e de uma pátria. Mallarmé cuida do caráter e das faculdades da poesia. Seu campo de referências, como se percebe, é ligado aos ritos da magia e caracteres divinos. Refere-se à ortografia como legado de livros mágicos e os torneios de frase como aptos a fazer eclodir percepções e correspondências.

Fala no arabesco e na possibilidade de traçar linhas de relação entre as coisas, operando harmonias e estabelecendo uma lógica: “l’omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l’Idée”. O material dos poetas é a natureza, as cidades, as ferrovias e tantas outras invenções. O poeta dispõe apenas da possibilidade de captar as relações entre os tempos, raros ou multiplicados, conforme seu estado interior, para estender ou simplificar o mundo. Comparar os aspectos e os números, despertar a ambiguidade de figuras belas. Há uma cifração melódica silenciosa, calada, desses motivos e de nós mesmos, nossas fibras.

O texto de Mallarmé é trabalhoso, tematiza a própria dificuldade. O que seriam as Letras, ele pergunta, senão a busca mental para definir ou provar a si mesmo que o espetáculo responde a uma compreensão imaginativa, na esperança de se ver refletido nela? A Música – nas execuções concertantes e/ou acompanhada do canto – teria a mesma ambição, sem confessar. Nas Letras, tal como na composição musical, depois de mergulhos no escuro, pode irromper a clareza. O escrito seria como a “minuta” de variações móveis e sinuosas, como uma “reminiscência da orquestra”⁸⁹. Ao fim da investigação, Mallarmé reivindica a restituição do dispositivo (*appareil*) ao silêncio imparcial. Ele pede que se esqueça a diferença vulgar entre a Música e as Letras, agora que somos detentores dos meios recíprocos do Mistério. A escuta, a visão abstrata, o entendimento – representados espacialmente – conferem à página impressa, segundo sua proposta, dimensão equivalente.

89. *ibidem*, p. 49.

Paul Valéry, quando recria a cena de leitura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, retoma essas questões. O fato é que o modo de leitura de Mallarmé se tornou paradigmático de um novo modo de recitar poesia, purificado da eloquência declamatória, dos arrebatamentos de herança romântica. Na atmosfera de mistério noturno, o leitor sente-se adentrando a câmara escura, cujo foco de luz vai se pôr sobre o manuscrito, oculto atrás de uma tapeçaria. Seguem as linhas gerais da recitação de Mallarmé, que vai distinguir a dicção “inenfática, impessoal” de toda uma linhagem da poesia moderna no século 20: “Et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre 'effet', presque à soi même...”⁹⁰. Entra em jogo o valor sonoro e vocal da poesia para os dois poetas:

“J'aime cette absence d'artifices. La voix humaine me semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables, qui prétendent *faire valoir, interpréter*, quand ils surchargent, débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte; et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propres des mots combinés. Leur métier n'est-il pas, et leur science paradoxale, de faire prendre momentanément pour sublimes les vers les plus négligés, mais de rendre ridicules, ou d'anéantir, la plupart des oeuvres qui existent par elles-mêmes? Hélas! j'ai quelquefois entendu *Hérodiane* déclamée, et le divin *Cygne!*”

Comparece o contra-exemplo dos *dizedores* profissionais (expressão de Mário de Andrade que brasileira o termo francês *diseurs/diseuses*, corrente no início do século 20). A ênfase inadequada sobrecarrega e dissolve as intenções, rompe as harmonias do texto. A arte da recitação, praticada sem sutileza, produziria uma espécie de mundo às avessas, onde versos maus são ditos de modo sublime, enquanto a arte pura se torna ridícula, e é aniquilada. Com sua suposta ausência de artifício, Mallarmé teria oferecido o contraste pungente. Valéry relata o impacto da leitura, o embaraço e agitação de sensações e ideias confusas, se contradizendo e embaralhando⁹¹. Conta que Mallarmé pedia sugestões, e que as fez apenas para ouvir as razões do poeta. Esclarece enfim o experimento no *Lance de dados*, que mobiliza a dimensão de simultaneidade também ligada à música:

“Toute son invention, déduite d'analyses du langage, du livre, de la musique, poursuivies

90. *ibidem*, p. 264.

91. *ibidem*, p. 266.

pendant des années, se fonde sur la considération de la *page*, unité visuelle. Il avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace des distributions de blancs et de noir, l'intensité comparée des types. Il a eu l'idée de développer ces moyens, consacrés jusqu'à lui à exciter grossièrement l'attention ou à plaire comme ornements naturels de l'écriture. Mais une page, dans son système, doit, s'adressant au coup d'oeil qui précède et enveloppe la lecture, 'intimer' le mouvement de la composition; faire ressentir, par une sorte d'intuition matérielle, par une harmonie préétablie entre nos divers modes de perception, ou entre les *différences de marche* de nos sens, – ce qui va se produire à l'intelligence. Il introduit une lecture *superficielle*, qu'il enchaîne à la lecture *linéaire*; c'était enrichir le domaine littéraire d'une deuxième *dimension*⁹².

L'Art poétique (1922), Max Jacob

O tom categórico da Arte poética de Max Jacob há-de ser matriz do “Prefácio interessantíssimo”. Alguns dos parágrafos aforísticos são assinalados com uma cruzeta por Mário. Assim, “Une personnalité n'est qu'une erreur persistante” ou “Vous dites à un jeune artiste pour contrarier sa vocation: 'L'art est un métier de crève la faim'. Or vous le poussez dans sa route: il a soif du martyr”⁹³. A ênfase e a concisão se mostram bem no comparativo hipotético com o imperador romano, célebre por seu desvario despótico: “Si j'étais Néron, ce fameux empereur qui brûla Rome, aujourd'hui je ferais d'abord brûler tous les pianos en France”. Também assinalada a lápis, outra passagem cai como uma luva à sensibilidade reflexiva de Mário de Andrade: “Être froid. Être de sang-froid. Ce n'est pas la même chose. Un lyrique qui est de sang-froid et domine ses forces peut faire une oeuvre équilibrée, mais chaude. Qu'y a-t-il à attendre en art d'un homme sans passions?” A interrogação à margem também acusa o estranhamento de Mário de Andrade: “Rimbaud venait de la multiplicité des idées, l'esprit nouveau n'aime pas les idées” Sobre a sinceridade: “Ce qu'on appelle une oeuvre sincère est celle qui est douée d'assez de force pour donner de la réalité à l'illusion”. Na sequência imediata: “Ce qui ôte l'apparence de la sincérité à l'oeuvre, c'est le manque d'équilibre entre la forme trop soignée et le fond insignifiant. Dans les bonnes époques d'art, le poète s'exprime assez bien, mais l'expression ne fait pas

92. *ibidem*, p. 267.

93. *op. cit.*, pp. 9 e 10.

pencher l'oeuvre". A multiplicidade identitária ecoa em outro aforismo, assinalado pela cruzeta: "Le monde dans un homme, tel est le poète moderne". Enfim, o trecho final: "J'ai essayé de lier conversation avec le héros de ton livre, mais il est ventriloque. Toi seul devrais l'être." O poeta ventríloquo não é uma imagem poderosa de uma recitação distanciada? No conjunto "L'Art Chrétien", segunda parcela do volume, Max Jacob destaca a loucura supostamente harmoniosa dos poetas modernos, dotados de lirismo verdadeiro: "Il y a quelque chose en moi qui demande plus que les accords, fussent-ils faux, plus que des couleurs fussent-elles désaccordées, plus que des mots fussent-ils néologiques, et ce n'est ni le sentiment, ni l'intelligence, c'est un besoin de folie harmonieuse, un besoin exquis de vrai lyrisme qui n'est que bien rarement satisfait et par aucun auteur... sauf par les poètes modernes"⁹⁴.

94. JACOB, op. cit., pp. 9, 10, 12, 17, 20, 22, 23, 27, 30, 63.

2. Outras obras sobre recitação

Passo ao exame breve de volumes sobre recitação literária que não constam da Biblioteca do Escritor. O fato de que a Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo permaneça inacessível, sem um catálogo do seu acervo, impede uma visão mais completa das relações de Mário de Andrade com o assunto. É de se imaginar que, prevendo a disciplina de dicção no programa de formação comum às diversas carreiras, o Conservatório dispusesse de um acervo razoável na matéria. E também é de supor que Mário, ao exercer o cargo de professor de dicção, tenha buscado apoio em materiais como os que encontrei na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Paulo Freire (FE-USP).

Leitura e recitação (1885), Antonio Maria Batista

Este pequeno manual de recitação, assumidamente lisboeta, foi elaborado com a intenção de promover uma leitura não apenas consciente, como artística. Homenageando as lições de Castilho, do qual se diz aluno, Antonio Maria Batista engrossa o coro em defesa da pronúncia correta e do conhecimento da gramática; adverte quanto aos riscos do ridículo (conselho que aparece também no manual de Miguel Milano) e atribui dimensão política à boa leitura. Ferramenta cívica, o curso de leitura e recitação deveria ser ministrado junto às aulas de música, de voz e instrumentos, como de dança. Não há indícios de que Mário de Andrade tenha conhecido a obra, que serve como referência complementar ao ambiente de formação do poeta e as ideias correntes sobre a recitação na virada do século.

Entre as observações de Batista acerca da pronúncia, está a condenação veemente do *ão*, tratado como “aspérrima desinência” que “fere o ouvido estrangeiro”, “feio”, “áspero e desagradabilíssimo”, “deformidade”, “aleijão” merecedor do desterro (!), “escolho da poesia”. Seria recomendável fugir dessa terminação nefasta tanto quanto possível. Em Mário de Andrade, o sinal se inverte e, para maior surpresa, a acolhida do *ão* é feita de modo superlativo: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ão’.” Se não serve, é claro, como mostra de que Mário conheceu o texto e quis discordar

do português em seu tom exato, vale como mais uma diferença ante a opinião comum dos doutores.

Ainda no capítulo da pronúncia, Batista chama atenção para as homônimas, que, “sendo mal pronunciadas, alteram o sentido, e dão lugar a equívocos desagradáveis, muitas vezes burlescos”. Está o autor entre os que empregam o termo *voz* como sinônimo de vogal, p. ex. ao desaconselhar a substituição “da voz *à* pelo diphtongo *au*”. No lugar-comum das obras de oratória, a entoação deve seguir a natureza do objeto. Ao tratar das pausas, atribui-lhes o poder de dar caráter particular à entoação, sendo úteis para o orador e os ouvintes: com elas, “a voz descansa e toma fôlego”. Também a pontuação tem, em seus conselhos, utilidade vocal e expressiva. O ponto de admiração – como chama as exclamações, de que *Pauliceia* é tão farta – exprime terror, satisfação, súplica, exoração, fervor e requer intensidade enérgica na emissão. Quanto às reticências, que sinalizam a suspensão súbita da frase, corresponderiam a uma pausa longa ou curta no fluxo do discurso.

Batista denomina a gesticulação de *accionado* e classifica este de “valiosíssimo auxiliar”, que realça a fala e contribui para a persuasão. Bem realizados, os gestos são capazes de provocar efeito favorável sobre o auditório, dar clareza e perfeição à leitura. Para ele a diferença entre ler e declamar aparece não tanto na intensidade com que o orador assume os sentimentos do texto e os interpreta, quanto no apoio escrito, que acompanha e condiciona os movimentos de corpo do recitador. Idealmente este deve ficar de pé e em lugar superior à assistência. O texto deve ser segurado na mão direita, enquanto a esquerda fica livre para *accionar*.

A voz deveria ser regulada, em sua força, conforme as dimensões do espaço, as condições acústicas e o assunto. No caso de um recinto pequeno, digamos a sala da rua Lopes Chaves, seria necessário moderar a força, para que a voz saísse clara e agradável. Na escala de volume, a voz baixa seria sinal de tristeza, chegando ao último grau na representação de ideias fúnebres. O entusiasmo, ao contrário, pediria a voz forte, acelerada e em tom alto. Afetos brandos recomendam a voz quieta e pacífica. Essas observações sobre intensidade, altura e andamento, que dependem do assunto e podem soar um tanto óbvias, impõem a necessidade, segundo Batista, de “entrar bem no espírito do autor, representar fielmente os pensamentos photographados no papel”⁹⁵.

95. *ibidem*, p. 19.

A boa recitação implica em traduzir com fidelidade sentimentos, afetos, paixões: comover. O autor fornece exemplos práticos, recomendações de postura e gesto, sempre pautado pelo ideal da naturalidade – que o próprio caráter de estudo, esforço e artifício do manual, em certa medida, contradiz. A diretriz é que o exercício comece por poesias ligeiras e depois pela poesia lírica; a épica seria imprópria para a aprendizagem. Camões e Bocage oferecem matéria de análise. E Batista se dedica a um estudo detalhado do gesto. A sátira requer a ênfase, a entoação forte e o gesto intimativo – orientação a ser considerada na recitação de *Pauliceia desvairada*.

Em que pese o conselho final de fugir do exagero e da afetação, o que se observa na obra de Antonio Maria Batista, em linhas gerais, é uma apreensão domesticada, conservadora da poesia. Os pressupostos políticos da leitura e da recitação, como instrumento cívico, estão mais afinados ao tom solene dos elogios e discursos oficiais, à saudação à bandeira, às orações de formatura, às falas na tribuna, do que a qualquer suspiro revolucionário. É preciso considerar o contexto social e histórico, Portugal como o Brasil ainda sob o regime monárquico ao tempo de surgimento do opúsculo. E é difícil crer que os versos republicanos de Cesário Verde, por exemplo, coubessem nesses parâmetros que temem o ridículo, avaliam os sons da fala pelo metro estrangeiro e apostam tanto no valor da naturalidade. A obrinha de Batista dá pistas sobre as práticas de poesia, é um pedaço da rotinização dos procedimentos, que hoje pode até nos parecer simpática – nós que perdemos muito da habilidade de ler em voz alta, muito monótonos na dicção, descuidados na expressão dos sentimentos, muitas vezes incapazes de restituir inflexões básicas, pontuação, pausas. A utilidade de expor algumas obras que compõem o panorama das relações entre a poesia e a recitação no período em que Mário de Andrade está em considerar os valores incutidos nele, contra os quais eventualmente se voltou. E assim como a fortuna crítica acusa o passadismo de certos versos de *Pauliceia*, é legítimo cogitar que alguns procedimentos tradicionais da recitação possam ter seu sinal invertido pela vanguarda. Creio que parte do teor vanguardista da poesia de Mário de Andrade e do Autor em cena se devem à reelaboração crítica desses elementos, que podem se manifestar intencionalmente saturados.

Para bem ler e bem recitar: methodo orthophonico (1914),
Miguel Milano

O paradigma proposto por Miguel Milano é o da expressividade e naturalidade, respeitadas fielmente as normas de fonética e pontuação. Milano defende a instituição de cursos de *ortophonia*. A capa do volume de fato noticia que a obra foi de fato “aprovada e adotada pelo Governo do Estado para uso dos alumnos das Escolas Normaes Primarias”. Estruturado em seis unidades – emissão, articulação, pronúncia correta, dicção expressiva, como aprender de cór, porte e gestos – o manual baseado em *Pour bien lire et bien réciter*, de Jean Blaize. Além de trazer uma antologia de poemas como exercício, o manual oferece retratos (creio, do próprio autor), ilustrando posturas, a posição dos braços e a expressão fisionômica. Declamação e recitação são tratadas por Milano como sinônimo. Ele ressalta o interesse de estabelecer balizas para a dicção, em um contexto de variantes regionais, migração intensa e códigos ou gírias de grupo que se tornavam mais complexos com a urbanização⁹⁶. *Ortophonia*, explica Milano, é a ciência que se presta a corrigir vícios como a gagueira, a hesitação, o cecear, o falar fanhoso, assim como a incapacidade de exprimir pensamentos e impressões. “Arte de tornar a palavra distinta, correta, expressiva e agradável”⁹⁷, a dicção é acompanhada da mímica, e configurada pela fisionomia, a atitude e o gesto. Os movimentos do rosto recebem o nome de jogos fisionômicos; as atitudes correspondem às posições do corpo; os gestos, ao movimento dos braços e das mãos.

Miguel Milano adverte contra a timidez e o medo do ridículo – “um exercício útil jamais é ridículo” –, e associa a mímica e a dicção à ginástica sueca. *Ortophonia* teria a vantagem de fortalecer os órgãos da palavra, corrigir defeitos de voz e articulação, tornar expressiva e agradável a linguagem. Nesse processo, os elementos estariam encadeados: a respiração não só exige o porte correto como favorece a figura. O ideal consiste em trazer o peito para frente e cabeça ereta, como um soldado – Milano proscreve a moleza, as mãos

96. “mas ainda por imigrantes de outras nacionalidades (portugueses, espanhóis, alemães, sírios etc.) além de migrantes de diversos estados, indígenas e ex-escravos, o que fez da Pauliceia “uma espécie de laboratório social de invenção da nacionalidade para os que, nas diferentes classes sociais, aqui chegaram e ficaram”. MARTINS, José Eduardo de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 156.

97. MILANO, Miguel. *Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)*. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914, p. 14.

no bolso, dorso, cabelo, ouvido ou boca, assim como a posição *indecorosa* em que “a coxa de uma perna se assenta sobre o pé da outra”. Segurar o livro com a mão esquerda permite que o rosto fique à mostra e o corpo não penda sobre ele. A dicção tem função civil, de argumentar e defender interesses.

O partido da naturalidade, contra a afetação, é elogiado e depende do emprego de inflexões adequadas. A pontuação escrita é que adverte se o sentido está *completo*, no caso do ponto final, ou *incompleto*, na vírgula, ponto e vírgula, dois pontos. As reticências indicam a suspensão na inflexão, conservando-se a voz relativamente alta. As exclamações dão forte acento e os parênteses orientam uma inflexão particular, uma modulação no tom; da mesma forma, as riscas (–).

Quanto mais importante a palavra, melhor deve ser sua articulação. No impresso, o valor de um termo pode ser assinalado por meio do *itálico* ou de “**caracteres grossos**” (é importante considerar esse dado na leitura d’*A Escrava*, repleta de maiúsculas de ênfase). São palavras de valor o título; citações; termos com grafia especial; recomendações; vocativos; a conclusão ou moralidade; as expressões de força, grandeza, extensão, abundância; os numerais e as enumerações; as oposições; as repetições; as interjeições. Para sublinhar sua importância, as proposições podem ser proferidas com articulação mais firme e de modo mais lento. A força, extensão e potência dadas à voz configuram a expressividade. As dimensões da sala e a expressão dos sentimentos influem no volume – gritar é vedado, devendo a emissão ser realizada com o mínimo de esforço.

Milano propõe um estudo sumário da psicologia das personagens, buscando que o recitador se coloque nos sentimentos, produza o efeito de “harmonia imitativa”, para dar, “por meio dos sons da palavra, a impressão daquilo que se está falando”. Para aprender de cor, é recomendada a leitura em voz alta, a paráfrase com palavras próprias e o preparo de um *esqueleto* com as partes principais. É rejeitado o aprendizado maquinal, devendo-se, antes, fixar as imagens literárias, locuções notáveis, palavras de valor e detalhes característicos; depois, repetir naturalmente, a meia voz, as frases; logo, marcar a medida, a rima e o ritmo. O paradigma da incorporação ilusionista aparece nos conselhos para animar a linguagem, “como se EXPERIMENTASSEMOS verdadeiramente” ou “EXPERIMENTANDO-OS [os sentimentos] tanto quanto possível”. O rol de sentimentos indica a tristeza, o desejo ardente, o desprezo, o esforço penoso, a afeição triste, a zombaria, a gravidade, a ironia, o entusiasmo veemente. Nota-se que o repertório proposto por Milano é também de atitudes. O valor cívico da recitação inclui a pose adequada para saudar



FIG. 6 «QUE FELICIDADE!»



FIG. 8 «EU O JURO»



FIG. 7 «VIVA O BRASIL!»



FIG. 9 «É EXTRAORDINÁRIO!»



FIG. 10 «EU VÓS DESAFIO!»



FIG. 11 «SÁIA, SENHOR, SÁIA!»



FIG. 12 «POBRE CRIANÇA!»



FIG. 13 «M'O PAGARÁS»



FIG. 14 «MISERAVEL!»



FIG. 15 «HORROR! HORROR!»



FIG. 16 MÁU GESTO DO BRAÇO DIREITO, TORNANDO A ATTITUDE DESAGRADAVEL



FIG. 17 GESTO RIDICULO, OS COTOVELLOS METTIDOS NO CORPO.



FIG. 18 PERDÃO, PERDÃO, DEUS MEU!



UMA BÓX POSIÇÃO



POSIÇÃO INDECOROSA

a pátria como *Hino à Bandeira*: “Se dissermos estas duas estrophes com CONVICÇÃO, si nellas puzermos nosso amor á *Patria*, nosso respeito á *Bandeira*, que encerra tudo quanto ha de *mais nobre*, de *mais orgulhoso* e *altivo* em nossa *História*, diremos com CALOR os oito versos”.⁹⁸ CALOR, segundo Milano define, “é uma VIVA ANIMAÇÃO da voz. É uma indispensavel qualidade da dicção”, necessário à expressão dos sentimentos vivos. Faço questão de citar os trechos conforme a grafia da obra, que é repleta de variações de ênfase, como o itálico e a caixa alta, pois também desses recursos Mário de Andrade também lançou mão no seu discurso sobre as tendências da poesia modernista.

Milano aborda a gesticulação. Explica a mímica como “expressão das ideias, sensações, sentimentos, com o rosto, as mãos, os braços, o corpo”. Essa linguagem visual deve ser “CLARA, CORRECTA, EXPRESSIVA e AGRADAVEL”. A mímica geralmente precede a palavra. A série de instruções expressivas compõe uma estereotipia de gestos e posturas. Assim em sequência, a mobilidade do jogo fisionômico e o conteúdo das frases resultam cômicos, têm efeito histriônico, tanto mais que as consignas são ilustradas com fotografias do autor:

“Agitando a cabeça de cima para baixo, digamos:

‘*Sim, sim!*’

Agitando-a da direita para a esquerda, pronunciemos:

‘*Não, não!*’

Curvemo-nos um pouco, abaixemos a mão direita, e digamos:

‘*Elle é assim pequeno!*’

Endireitemo-nos, separemos os braços para os lados, e digamos:

‘*E’ immenso!*’

Olhemos para o ar, elevemos os braços acima da cabeça, dizendo:

‘*Como é alto!*’

Emittamos a mesma exclamação, olhando para o ar, mas com os braços para baixo e separados, as palmas das mãos voltadas para o solo.

Olhemos ao fundo d’um abysmo imaginario, elevemos os braços (*as palmas para a profundez*) ao nivel da cabeça inclinada, e digamos:

‘*Como é profundo!*’

Elevemos o braço no ar, a mão aberta, os dedos um pouco separados, e gritemos:

‘*Viva o Brasil!*’

98. *ibidem*, p. 95.

O exercício expressivo estende-se por dez páginas, em que o gesto deve ser tanto mais largo e amplo quanto for a grandeza e a nobreza da ideia. As ilustrações também apresentam o que não deve ser feito, como o gesto com o braço direito, “tornando a atitude desagradável”. O conselho é moderar o gestual, limitando-se ao jogo fisionômico e às contrações do rosto. A virtude é mediana: nem imobilidade, nem agitação perpétua. A saudação ao público, que antecede a dicção, deve ser graciosa, “com simplicidade, naturalidade absoluta e uma expressão alegre”.⁹⁹ O texto a ser recitado dispensa o nome do autor e o título, para despertar maior curiosidade na assistência. Os pés são regulados (“um pouco à frente um do outro, o direito adiante do esquerdo”). No diálogo, a orientação é voltar-se vez ou outra para o interlocutor, concentrando-se contudo na plateia e parece, nesse caso, que o manual não desaconselha o contato visual direto com o público, pois o trecho assim afirma: “gesticulemos EM FACE DO AUDITORIO, procurando não falar sempre ás MESMAS PESSÔAS da sociedade”¹⁰⁰. Os gestos ridículos devem ser evitados: os cotovelos junto ao corpo, sem mover o antebraço; as mãos acima da cabeça; gestos que excedam a altura dos ombros; as mãos juntas são admissíveis apenas na súplica; os movimentos de cabeça, pálpebras, sobrancelhas são rigorosamente codificados: “A cabeça pôde pender para frente, *na vergonha*; para traz, *na arrogancia, no horror*; para o lado, *na indolencia, na compaixão*; ella pôde avançar, *na curiosidade*; comumente, porém, deve ficar DIREITA”. Os olhos devem se conservar visíveis, podendo baixar somente na vergonha ou no respeito. A cólera e a obstinação aceitam que as sobrancelhas se carreguem, e o espanto, que se ergam; a fisionomia, porém, não deve ser mudada constantemente e a careta precisa ser evitada. Gestos óbvios, redundantes em relação ao enunciado, tendem ao ridículo, como apontar o céu, a terra ou o coração. Milano recomenda, enfim, que os exercícios sejam realizados na frente do espelho para que se perceba com clareza “como é ridícula a *prodigalidade* de gestos”¹⁰¹. E arremata a lição de naturalidade e comedimento: “Não sejamos bonecos de engonços”. A elocução dos versos, regida pelo princípio de fugir da monotonia, encontra limite conforme o gênero. Assim, na lírica, a elocução deveria permanecer natural, sem grandes variações de tom. O tom médio deve ser o mais frequente; o grave, adotado para pensamentos sérios, fortes, para a tristeza profunda; o agudo,

99. *ibidem*, p. 111.

100. *ibidem*, p. 112.

101. *ibidem*, p. 115.

no gracejo, zombaria, em versos cômicos, leves, infantis. O ritmo segue o conteúdo do trecho, e as pausas são um recurso precioso, captam a atenção da plateia e acentuam o sentimento. Ritmo e volume, assim como o valor de cada termo, devem ser alternados. Entre os textos recomendados ao exercício da recitação, Milano menciona o belo horrível como sinônimo, ao que parece, de sublime.

No apêndice, são apresentados sinais reguladores focados na aspiração, na pausa com aspiração e na pausa longa com aspiração; outros para elevar ou baixar a voz, ou para reter o fôlego e fazer uma pausa forçada; ou ainda para prolongar a palavra sem pausa nem mudança de tom¹⁰². Milano inclui uma nota final sobre a reticência, que teria, para ele, o mesmo valor do ponto final: “Nada justifica o desejo de continuar-se e parar-se como a suspender o assumpto, mórmente quando a phrase fórme um sentido perfeito. Em RAROS casos tem ella o valor que lhe querem dar – ‘de pontos suspensivos”.

O que gostaria de reter da obra de Milano é a codificação rigorosa a que o corpo do recitador deve se submeter, ao mesmo tempo em que propugna o valor de naturalidade, graça e simplicidade, capazes de produzir a ilusão. Mesmo que recomende moderação, a estereotipia de gestos e jogos fisionômicos não deixa de produzir um efeito inautêntico. Aos olhos de hoje, toda essa expressividade parece muito exagerada. Em parte, não foi também obra do Modernismo primeiro realçar, em seguida substituir esse exagero?

Étude sur l'art de la diction, lecture à haute voix, débit oratoire, diction dramatique (1883), Eugène Monrose

Segundo ensina Eugène Monrose, a leitura em voz alta depende de um órgão físico, a voz, e um órgão intelectual, o pensamento. A arte de dizer, a dicção, divide-se em três partes. Sua parte material é o mecanismo da fala, que abrange voz, respiração,

102. “Além dos signaes convencionaes, já empregados nesta obra, como sejam: (|) – (||) - (| | |) que indicam aspiração, pausa com aspiração e pausa longa com aspiração; (traço vertical pontilhado) pausa maior que a de virgula; ((*)) supressão da pontuação e sua substituição para virgula; (*) para dividir as phrases, as palavras, facilitando a procura da ordem directa das orações; e para indicar uma breve pausa de virgula; ADOPTAREMOS, d'aqui por diante, mais os seguintes: (.) que serve para elevar um pouco a voz, ou baixal-a e para RETER o folego ao mesmo tempo, fazendo, assim, uma pausa forçada; (...) para prolongar a palavra sem fazer parada de especie alguma e mudar o tom.” *ibidem*, p. 131.

emissão, articulação, pronúncia e seus vícios. A parte intelectual compreende a dicção propriamente dita, a aplicação de suas regras conforme a circunstância – a conversa, a leitura em voz alta, o discurso e a declamação dramática. A ação oratória, por fim, engloba a fisionomia, a atitude e o gesto. A voz, a língua, o palato, os dentes, os lábios determinam em seu conjunto a ação oral.

Monrose repassa brevemente o histórico de associação entre a voz e os instrumentos musicais. Aristóteles e Galeno, por exemplo, comparam a voz humana à flauta, que seria uma criação divina, e associam a laringe à embocadura, enquanto a faringe, a boca e as fossas nasais formariam o corpo do instrumento. Ferrein, no século 18, em um memorando à Academia de Ciências, retira da laringe sua condição de instrumento de sopro, e passa a considerá-la um instrumento de cordas, similar ao violino. No século 19, segundo o autor, a teoria do violino é reformulada e conserva apenas a ideia das cordas vocais. A voz era de novo assimilada aos instrumentos de sopro, mas os especialistas não se punham de acordo quanto a seu tipo específico, se flauta, oboé, apito ou trombone. Eugène Monrose inverte a direção das metáforas e propõe que os instrumentos musicais é que teriam sido criados com base na voz humana.

Respirar é parte fundamental do uso da voz. Monrose observa que a pontuação escrita funciona como marca positiva de respiração, indicando a diferença na duração das pausas ou tempos de repouso. A respiração bem feita é capaz de transmitir os sentimento e ideias. É recorrente a recomendação que o orador respire sem que a assistência perceba, isto é, a orientação mascara a técnica, o esforço físico.

A voz pode se manifestar de três maneiras básicas, por gritos, sons modulados, sons articulados. Os gritos são língua universal, naturais como o gesto, e a linguagem muitas vezes não passa do desenvolvimento de um pensamento ou sentimento que o grito sozinho seria capaz de expressar. As diferenças de entonação permitem compreender o grito como dor, excitação, surpresa, medo, alegria, prazer etc. A voz de cabeça, ou falsete, e a ventriloquia são dois tipos particulares, uma para uso no canto, a outra como “fenômeno bizarro”, voz de imitação. Monrose observa que o grito e o canto primitivo permanecem na fala, embora modificados, através das inflexões. O grego e o latim teriam a vantagem de que suas palavras se compõem de sílabas longas ou breves, cuja pronúncia já impõe uma certa inflexão. E os declamadores ou oradores na tribuna contavam um apoio instrumental: um flautista que dava a nota quando saíssem do tom.

A primeira regra de dicção diz respeito à pontuação. As reticências são qualifica-

das por ele de “invenção quase moderna”, “par l’usage fréquent qu’on en fait actuellement, à savoir: plusieurs points (...) qui se suivent et qui s’emploient surtout pour marquer une phrase inachevée ou interrompue”. Às vezes, indicam hesitação, dificuldade de confessar algo, desejo de conservar o mistério, exprimir subentendidos. Os sinais, para ele, fazem parte do pensamento íntimo do autor; cada escritor tem sua pontuação e ela é quase sempre uma rubrica referente à dicção.

Há tantas maneiras de dizer quanto escritores, por isso, é a penetração no gênio de cada um que permite interpretar corretamente o texto. Como grandes linhas da arte de dizer, Monrose fixa a dicção simples, a dicção temperada e a dicção nobre. O estilo simples, comum, liga-se ao gênero narrativo e didático, reclama a verdade dos detalhes e exclui, segundo as palavras do autor, o tom enfático e declamatório. É o registro mediano o que convém à dicção simples. Na dicção temperada, passa-se da simples expressão de ideias à expressão dos sentimentos. Já não entram em jogo apenas a clareza ou a precisão, é necessário acrescentar a emoção, que exige a análise de si. A dicção nobre, por fim, reúne os traços anteriores, mas alarga a faixa expressiva para incluir a eloquência e a graça, e às vezes uma uniformidade de tom que não se confunde com a monotonia.

A dicção de poesia estaria baseada, em primeiro lugar, nos princípios de versificação: o ritmo, determinado pelo número de sílabas, e a rima, resultante da harmonia de terminação. Ou seja, uma nova poética, onde estivesse ausente essa regularidade, importaria a necessidade de repensar os modos de dizer.

Outro ponto de particular interesse é a consideração do verso livre: versos de medidas diversas, que se misturam e destroem a regularidade; ou cujo ritmo não se encerra em um quadro traçado de antemão. “Dans le vers libre, le poète suit l’essor de son imagination; il la laisse aller à son mouvement naturel, il la suit, pour ainsi dire, dans sa mobilité et change de rythme à mesure que la pensée elle-même change de caractère”¹⁰³. São versos de composição mais difícil, que exigem justeza de expressão, riqueza na rima, sob o risco de frouxidão ou negligência de estilo e pensamento. A dicção do verso livre é consequentemente mais trabalhosa, e os conselhos de Monrose são opostos ao que recomendara para os versos regulares. Mas atenção, o que ele trata como verso livre é, na verdade, a polimetria. Prova disso é a menção a Lafontaine, que teria sido o mais feliz cultor do verso livre, que

103. MONROSE, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 127.

soube fazer retornar a rima e satisfazer o ouvido. A regularidade clássica, nota, é substituída pela variedade moderna a partir do século 17; não se trata de extinguir a poesia, mas de transformá-la. E assim como há uma poética nova, é necessária uma dicção nova¹⁰⁴. As obras modernas são marcadas pelo colorido, a expressão e a rima brilhantes, a imagem e o pitoresco abundantes; logo, a dicção reclama a extensão, a cor, a variedade de inflexões e entonações. Usando o exemplo das poesias de Victor Hugo, no contraste com Racine, Monrose postula que o intérprete daquele com frequência deve confiar na própria inspiração.

Por fim, importa retomar a orientação de Monrose para o gênero épico, que deve despertar sentimentos nobres e valorizar o mérito. O tom adequado à épica seria nobre e entusiasmado; as inflexões deveriam ser simples, terríveis ou tocantes, mas o principal seria o cuidado de excitar a admiração e conservar a atenção e a curiosidade da assistência.

Monrose dedica a terceira parte de sua obra à ação oratória: fisionomia, atitude, gesto, relações do leitor e do orador com o auditório. Os olhos, os lábios, a testa e os seios da face são os agentes principais da fisionomia, índice de sentimentos e paixões, e até mesmo do caráter Monrose parece anteceder em algumas décadas o estudo de Marcel Mauss, que poderia ser um aporte interessante à sua reflexão, tratando do impacto das técnicas sobre o corpo. Ele entende que a repetição imprime seus traços sobre o rosto, mesmo quando a paixão que move os agentes da fisionomia já passou¹⁰⁵.

A frente é sombria, sonhadora, meditativa, inquieta, severa, como revela o cenho franzido, mas as dobras desaparecem com o contenamento, a serenidade, a alegria. A coloração do rosto seria o indício mais seguro das afecções vivas da alma, mas sobre ela a vontade não tem controle, afirma Monrose. A regra-base é que para emocionar é preciso estar emocionado. O ar de triunfo e exaltação corresponde ao prazer, à alegria, à confiança; o jogo fisionômico se manifesta na elevação dos traços do rosto. Ao contrário, as afecções tristes e humildes, a prece, a dor, o ciúme, a inveja, o tédio, o desespero, abatem as feições, fecham a fisionomia.

A atitude e o gesto são entendidas por Monrose como parte inerente da ação

104. “Car on ne peut lire ni dire les vers de V. Hugo, d’Alfred de Musset, d’Alex. Dumas avec la régularité du vers de Racine, où l’enjambement du vers ne se rencontre que rarement, où par suite de la juste observance de la règle la césure coupe toujours le vers en deux parties égales et présente un sens complet qui non seulement permet, mais le plus souvent exige qu’un repos se fasse sentir”. *ibidem*, p. 133.

105. “La physionomie habituelle d’un homme est donc un indice presque certain des affections habituelles de son âme. C’est, pour ainsi dire, le miroir de son caractère”. *ibidem*, p. 159.

oratória. A pantomima e os movimentos de corpo são inatos. A atitude e o porte, índices seguro do caráter e da educação, na mesma lógica dos demais elementos. É preciso, pois, regular a atitude conforme a natureza das palavras e a assistência. A evitar, acima de tudo, está o ridículo. Quintiliano e Cícero são a referência principal nesse ponto. O autor das *Instituições oratórias* aconselha a posição ereta da cabeça; baixá-la seria mostra de humildade, incliná-la para trás, arrogância, para o lado, langor; imóvel, ela sugere a firmeza de caráter. A cabeça e os ombros não devem ser movimentados em excesso.

Monrose acrescenta alguns preceitos, entre os quais o de evitar a pretensão exagerada. Quanto maior a simplicidade e naturalidade, maior a adequação. Em seguida, recomenda que se procure na assistência pessoas sobre as quais repousar o olhar, de preferência aquelas que pareçam inteligentes e benevolentes. Pouco a pouco, é que se assume a atitude que convém ao assunto. Os movimentos devem ser quase insensíveis, fugindo do teatral. Nem estudados nem aprendidos previamente; Monrose aconselha um improviso inspirado. Em suma, o texto dita a atitude, assumida naturalmente pelo leitor.

Monrose apresenta três espécies de gesto em relação à arte de dizer. Os indicativos, os imitativos e os afetivos. Nem fracos, vagos, exagerados nem falsos. O conselho é empregar gestos inspirados pela natureza, sendo os gestos aprendidos normalmente falsos. Há uma crítica do exagero, normalmente associado ao ridículo, que pode ser esclarecedora a respeito da recitação de *Pauliceia*:

“Le lecteur dont la physionomie serait toujours en mouvement, dont les bras et les mains seraient sans cesse en action, dont la voix changerait si souvent de ton que les paroles auraient l’air de bondir, serait plus insupportable encore que celui qui laisserait sans mouvement et sans expression sa physionomie, ses gestes, sa parole et sa voix”¹⁰⁶

Como ponto culminante de sua arte de dizer, Monrose discorre sobre as relações entre o leitor e o auditório, diferenciando a leitura em voz alta da recitação e da declamação. O primeiro elemento a ser levado em conta é a dimensão do espaço, parâmetro para o volume e o movimento da voz. Quando se está em um espaço muito grande, a fala deve ser mais lenta. É útil assumir um ponto de audição, tomando como referência um espectador intermédio ao qual o orador se dirige, para satisfazer quem se acha em um e

106. *ibidem*, p. 179.

no outro extremo da sala. Já o olhar e a atitude dirigem-se ao auditório como um todo.

O livro recomenda, por fim, evitar a dicção e as atitudes teatrais na leitura em voz alta. Gesticular e declamar como nos espetáculos de teatro, com a voz enfática e jogos fisionômicos exagerados, é pior que a timidez ou a *gaucherie*. A leitura em voz alta, forma simples e elementar, precede a recitação pública e a dicção dramática. O leitor fica sentado, o recitador em pé. O leitor tem o livro em uma mão, enquanto a outra vira as páginas. O recitador tem a faculdade do gesto e a livre expressão do olhar, quase proibidos ao leitor. A arte da leitura está na simplicidade, na verdade, na clareza da dicção.

A recitação pública fortalece a memória e a voz, exige um conhecimento impecável do texto e aperfeiçoa as técnicas da dicção; favorece também o gosto. Ao tratar das diferenças entre recitação e declamação, Monrose esclarece que o ator deixa de ser ele próprio para figurar a personagem, ao passo que o recitador é apenas um intérprete do pensamento do escritor: “c’est pour ainsi dire l’écrivain lui-même qui est en scène, ce n’est pas le récitant¹⁰⁷”. E adota a mesma comparação de Goethe: equivalem à diferença do desenho (recitação) para a pintura (declamação), do esboço para o quadro.

107. *ibidem*, p. 188.

3. Em torno da voz e do gesto em Mário de Andrade

Feita a apresentação do contexto teórico, na maioria dos casos de teor prescritivo, quanto aos modos como voz, gesto e poesia se inter-relacionam, passo a expor os pontos principais da obra de Mário de Andrade que tratam da voco-gestualidade. A correspondência com Manuel Bandeira tem destaque nesse conjunto: ela é o palco em que contracenam os dois Autores, com suas figuras, gestos e expressões fisionômicas incorporados ao estilo. Sem exagero, as cartas constituem uma poética a duas vozes, tendo a poesia como uma de suas matérias centrais. Procuo aproveitar do material epistolar a experiência do recital, a preocupação com a integridade da obra ao ser vocalizada por terceiros, referências ao modo de execução e sua importância, e discussões teóricas, como a definição de verso e ritmo, e a necessidade ou não do espectador para que o *fenômeno arte* se realize. Rio cristalino, mas cheio de uíaras, o diálogo faz menção a um projeto de *poema-radiofone* e deságua, décadas adiante, nas crônicas de Manuel Bandeira sobre a própria voz e a recitação autoral. O percurso passa a referências no “Prefácio interessantíssimo”, em *A Escrava que não é Isaura*, na *Pequena história da música* e, de modo esparso, em outras parcelas do epistolário, como o diálogo com Sérgio Buarque de Holanda.

Se a Zoofonia provocou tanto interesse no escritor, seguramente é a voz humana que constitui seu objeto de reflexão e trabalho como poeta. Como pesquisador, Mário de Andrade dá provas disso na marginalia aposta aos discos de música popular em sua coleção, em suas considerações para o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada (1938), na crônica “Radiofonia” e no *Ensaio sobre a música brasileira*.

“Prefácio interessantíssimo” (1922)

A centralidade da voz para a poesia está fixada por Mário de Andrade no manifesto desvairista que vale como conferência e manual de instruções do livro. Ali, suas “teorias engenhosas” associam poesia e música. Verso melódico e verso harmônico relacionam-se, respectivamente, à horizontalidade e à verticalidade, sendo tomada como linha horizontal a sucessão de notas na escala, e a linha vertical a simultaneidade de várias altu-

ras produzindo um acorde. Mário explica que o conjunto de melodias forma a harmonia, e o de harmonias resulta em polifonia. O trecho apresenta *chaves de leitura*. A referência à chave, capaz de abrir sentidos encerrados no texto, passa, a meu ver, pela arte dos trovadores e os versos enigmáticos do *trobar clus*. A passagem do “Prefácio” parece aludir a essa tradição cifrada. Além do esboço biográfico dos trovadores, as canções eram acompanhadas de explicações em prosa, esclarecendo circunstâncias de criação, fatos e personagens evocados na obra. Eram chamadas *razos de trobar*. Dante, na *Vita Nuova*, também decom põe seus poemas e esclarece as alegorias para “abrir o entendimento” aos leitores. Mas se, em Dante, trata-se de precisar a estrutura e o sentido, apresentando as chaves estruturais e alegóricas¹⁰⁸, Mário de Andrade, em *Pauliceia desvairada*, oferece chaves performativas ao leitor. Os poemas devem ser ligados à experiência, não às teorias do “Prefácio”:

“Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia ‘Paisagem n° 1’. Quem não souber urrar não leia ‘Ode ao burguês’. Quem não souber rezar, não leia ‘Religião’. Desprezar: ‘A escalada’. Sofrer: ‘Colloque sentimental’. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de Minha Loucura, das ‘Enfibraturas do Ipiranga’. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.”¹⁰⁹

Sucedendo-se no infinitivo – cantar, urrar, rezar, desprezar, sofrer, perdoar – os verbos reclamam a adesão vocal e gestual, de modo que a *chave* seja mais uma espécie de *clave* musical que pauta a realização da obra.

Correspondência com Manuel Bandeira (1922-1924)

Diálogo de duas poderosas vozes autorais, a correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira pode ser vista como contracena e laboratório da criação, como observa Marcos Antonio de Moraes¹¹⁰. Ao longo de mais de vinte anos, muitos temas

108. *La Vita Nuova*. Per cura di Michele Scherillo. Milano: Ulrico Hoepli, 1911.

109. *Poesias completas*, ed. cit., p. 75.

110. “entre a cena e os bastidores, a história do modernismo se enriquece, perdendo a fixidez livresca”, MORAES, “Afinidades eletivas”, in: *Correspondência MA & MB*, ed. cit., p. 14.

percorrem a troca epistolar, mas a g^ênese da poesia, g^ênese colaborativa, se destaca como interesse. As cartas dão as balizas do itinerário poético dos correspondentes e compõem, assim, uma poética a quatro mãos. Como *laboratório*, não apenas tematizam os elementos vocais, gestuais, sonoros, discutem a recitação e o contraste entre o regime vocal e o impresso; são também compostas de inflexões, marcadas pela invenção do registro íntimo, oral, sedutor, que mantém vivo o desejo da troca¹¹.

A recitação aparece como catalisadora do encontro entre Mário e Bandeira. No táxi com Guilherme de Almeida é que Mário tomou conhecimento de *Carnaval* (1919), talvez na voz do amigo. Indo ao Rio para apresentar “Cenas de crianças” e *Pauliceia desvairada*, Mário exige a presença de Bandeira na assistência, para um reconhecimento, “com a sutileza dos poetas japoneses em seus haicais”. A força vocal de Mário mobiliza a primeira carta que lhe envia Bandeira, em maio de 1922. Nela desponta o efeito pregnante da performance autoral, que se inscreve na memória dos espectadores. Bandeira carrega “lembranças mordentes” das “Luzes do Cambuci”, reanimadas pela leitura de *Klaxon*. Quando recupera o refrão de “Noturno”, determina o modo de execução entre parênteses, como se incluísse na carta a rubrica destinada ao próprio Autor: “(faça o favor de cantar)”.

O *décalage* entre a voz e o impresso é descrito em mais detalhe quando, meses depois, em outubro, 1922, ele recebe o volume recém-publicado de *Pauliceia*. Qualifica os versos do livro de *belos e estranhos*; rememora os efeitos da recitação autoral, quando foi “arrastado pelo aluvião lírico do Desvairismo”; registra particularidades, como a leitura apoiada no manuscrito (“Quando os ouvi, lidos por você”); insiste na pregnância dos valores sonoros (“deixaram em mim a ressonância de inumeráveis harmônicos”); reafirma o desejo da leitura (“Tinha, realmente, ânsia de lê-los”). Segue a impressionante troca de sinais: “À leitura, faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles”. O ouvinte passa da evocação encantatória da voz aos efeitos do tipo impresso, que o exasperam enquanto leitor. Exasperam Bandeira “o desvairismo gongóri-

III. “A carta é ‘laboratório’ onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (g^ênese e busca de sentido) e torna manifestas as motivações externas que ‘precisam a circunstância da criação’. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram.” *ibidem*, p. 14.

co”, os “muitos exageros coloridos”, “as rimas e muitos ecos interiores”, “os neologismos”. Prefere, antes, quando Mário “exprime o seu alto e puro lirismo na cortante ironia da linguagem terra-a-terra”. Citando o interlocutor, elogia a “tendência pronunciadamente intelectualista”, o “lirismo geométrico” e o “delicioso prefácio! um verdadeiro poema ele próprio”. A falta da voz e o jeito como bascula a avaliação de Bandeira soa reveladora do quanto está no cerne da poesia de Mário de Andrade.

A resposta de Mário será categórica e nos ajuda a costurar figuras e práticas, o que venho tentando chamar de caráter *indicial* da figuração, no sentido de que incorpora como imagem, a exemplo do bailarino e do arlequim, modos de estar em cena. A identidade que serve de modelo é a mesma responsável pela apresentação vocal da épica grega e que em 1928 entoará “numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era caxiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”: o rapsodo. Ela serve não apenas como componente indicial da recitação; oferece dois marcos, na correspondência com Bandeira, para a concepção de poesia calcada na realização vocal. O marco inicial está na ideia, declarada em outubro, 1922, de que “o poeta é sempre um rapsodo”; o final, em dezembro, 1925, quando Mário decreta: “(o tempo dos rapsodos e dos menestréis já passou)”¹¹². A pá de cal é lançada por ocasião de uma nova fase criativa, que afirma o propósito de “construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário, que perde quando recitado (...) que carece ser lido e entendido”. Trata-se de um momento inaugurado, ao que parece, com a “Louvação da tarde” meses antes. Ainda sob o título de “Versos brancos”, Manuel Bandeira lê o poema – silenciosamente – “numa poltrona *Maple*”¹¹³. No intervalo entre as duas balizas temporais, muito do diálogo entre os dois poetas gira em torno da voz.

A reação de Mário às críticas de Bandeira define *Pauliceia* como “época toda especial”, “cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras”, uma bomba que arrebentou. Reconhece “excessos de liberdade” – “o que tinha de *excessivo barulho* e *excessiva liberdade construtiva*” no livro (grifo meu) – e afirma ter superado aqueles “exageros”,

112. *ibidem*, p. 262.

113. “Entrei, instalei-me numa poltrona *Maple* e comecei a leitura. No gabinete estava um rapaz de óculos procurando num dicionário a significação da palavra sibarita. Uma moça dissera pelo telefone que ele era sibarita. Mas ela tinha querido dizer excêntrico. O rapaz verificou que tinha razão e saiu do gabinete. Eu continuei a leitura. Daí a pouco o rapaz apareceu na porta e disse. Sibarita é ela! O Prudentinho deu uma daquelas gargalhadas, o rapaz foi embora e eu acabei a leitura”, *ibidem*, p. 225.

adquirindo outros, “conscientes, propositados”. A crítica aos alexandrinos da *Pauliceia* são rebatidas sob o argumento de que os versos brotaram naturalmente, dando continuidade à metáfora, linhas antes, de que não foi jardineiro – “Colhi em pleno matagal” – e simplesmente não podia “desritmar um movimento” natural. Ele reconhece que à época de criação da *Pauliceia* estaria “ainda muito perto do meu passado”. E passa a discutir a musicalidade e as inovações lexicais da obra:

“Creio que tens razão quanto à excessiva musicalidade dos meus versos. Caí muitas vezes num domínio inteiramente musical. Agora: o leitor está avisado que meus versos devem ser ditos. Ainda continuo neste pensar: versos são para se dizer. O poeta é sempre um rapsodo. Em todo caso procuro agora tirar dos meus versos essa musicalidade demasiado objetiva, visando conservar a arte da *palavra* dentro dos meios que lhe são próprios; clareza, sonoridade falada, sentido de dicionário etc

Quanto aos neologismos... Creio que tens razão. O neologismo... nunca *procurei* criá-lo. Nasce, sem que eu queira, para a expressão. Aceito-o. É certo que o dicionário é insuficiente. Mas não tenho a mínima pretensão de criar palavras novas para o povo e para a língua.”¹¹⁴.

A mesma carta de outubro, 1922, anuncia a redação do *Losango cáqui*, ainda sem título, e o propósito incumprido de publicar *A Escrava que não é Isaura* até dezembro, intento que se efetivará apenas três anos depois¹¹⁵. No arco entre a eternidade e a superação do rapsodo como figura de identificação para o poeta, há muitas passagens sobre a importância da recitação e da leitura em voz alta para a circulação da poesia modernista. Em fevereiro, 1923, Bandeira recebe com entusiasmo o “Carnaval Carioca”, dedicado a ele, e no caudal poético, repleto de cenas e efeitos sonoros, destaca: “Essa tua oração é um dos cimos da poesia, meu caro Mário. Lendo-a (li todo o poema) para dois amigos (um deles o Américo Facó, que me pediu te mandasse um grande abraço por ele), senti uma

114. *ibidem*, p. 72.

115. “Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. (...) Antes porém (até dezembro) publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A Escrava que não é Isaura*”, *ed. cit.*, p. 73. Leandro Pasini comenta esse intervalo entre escrita e publicação em “A poética de Losango cáqui, de Mário de Andrade: temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro”. *Literatura: teoria, história, crítica*. 22. 211-240.

extraordinária comoção”¹¹⁶. O “Carnaval Carioca” é emblemático do alto modernismo, escolhido por Drummond para representar sua ruína em “A um hotel em demolição”, como revela Vagner Camilo¹¹⁷. A pletora de recursos sonoros, a largueza dos metros e o caráter de poema longo, monumental – ao todo são 354 versos – exige uns bons minutos de fôlego contínuo. Sua leitura em voz alta deve ter sido uma tarefa hercúlea para o poeta do pneumotórax, a quem volta e meia Mário externava cuidados. Na leitura para Facó, manuscrito em mãos, Bandeira sente “uma extraordinária comoção”, experimenta o efeito corporal, dinamogênico, da poesia. Mais adiante, Bandeira conta que foi à casa de Paulo Prado “para ouvir a leitura do livro de Oswald”, assim como, na casa de Guilherme de Almeida, ouviu, na voz do anfitrião, o poema dedicado à sua esposa Baby: “Guilherme leu-me as suas ‘Danças’. Encheram-me as medidas”. O verbo ler parece implicar necessariamente o apoio do texto escrito. É o caso da estreia carioca de Mário de Andrade: “para ler a *Pauliceia* na casa do Ronald, exigi dos amigos tua presença”, “fiz questão de que estivesses na leitura de *Pauliceia* na casa do Ronald”. Em ambos os trechos, o Autor usa o convite como prova da admiração por Bandeira, como se estivesse em jogo um encontro ritualístico: “não foi porque tivesse a curiosidade de te conhecer fisicamente. Foi para um reconhecimento”, “Isso indica alguma coisa, creio”¹¹⁸. A performance autoral carrega o valor de um rito de ingresso e, daí, lugar de memória.

Do mesmo modo que a poesia em voz alta pode impregnar a memória dos ouvintes, ela também se relaciona com a memória dos leitores. O aprender *de cór* é uma das práticas mais tradicionais na circulação de poesia (e das menos estudadas). Entusiasmado, Mário conta a Bandeira: “Um dia uma aluna de dicção, no Conservatório, perguntou-me se poderia decorar alguma coisa dum poeta chamado Manuel Bandeira... Achei uma graça naquilo.” Mais de uma vez, observa que ele próprio, na juventude, sabia de cor centenas de sonetos¹¹⁹. A identificação imediata com Bandeira foi mediada pela voz, e a boa memória, de Guilherme de Almeida: “Sou teu irmão desde uma nunca esquecida tarde de

116. *Correspondência MA & MB, ed. cit.*, p. 90.

117. CAMILO, Vagner. *A Modernidade Entre Tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

118. *Correspondência MA & MB, ed. cit.*, pp. 118, 121, 92, 136, 92 e 136.

119. Em carta a Ribeiro Couto, a 20 de janeiro, 1927, hiperbólico: “Fiz nuvens de sonetos, tempestades de poemas, cem mil arrobas de contos. Tudo besteira. Adorava Bilac Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Sabia de cor uns quinhentos sonetos alheios sendo que no mínimo uma centena de Camões alem de todos os trechos celebres dos *Lusiadas*.” Fundo RC, Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

domingo, em que num táxi o Guilherme disse-me do aparecimento do *Carnaval* e recitou de cor alguns versos esparsos de tua obra.”¹²⁰

O que se percebe, portanto, é que a voz aparece nesses exemplos como meio de execução da poesia. A declamação profissional, diante do público, exigindo a perícia das *diseuses* – ou dizedoras, na versão brasileira de Mário – interessa sobretudo pelas convenções da pronúncia culta que àquela altura podia sequestrar os sons autênticos da fala brasileira: “Margarida Lopes de Almeida teve muito sucesso, de casa e artístico, no recital do Instituto. Disse admiravelmente os meus ‘Sinos’. Enorme impressão no auditório. E eu, que estava com os meus medos de que o bão-bão-bão degenerasse em ban-ban-ban!”¹²¹. O admirabilíssimo *ão* devia soar como ruído inaceitável ao bom gosto melodioso. Mário e Manuel, discutindo a poesia dos românticos, tomam elementos técnicos, a exemplo da metrificacão, como documento da fala brasileira. Assim a tendência a sonorizar as consoantes surdas, p. ex. em *eclipse*, *criptas*, *insígnias*, *magnólia*, assinalada por Mário na marginália e discutida por Bandeira. Em sentido oposto, a pronúncia de Gonçalves Dias, ainda marcada pelo modelo luso, na recorrência das *c’róas* (dezoito ao todo¹²²) que engolem o o inicial.

A poesia é associada ao canto no pregão da batata assada (“Faça o favor de cantar...”) e, mais tarde, quando Bandeira pede a modinha ouvida na casa de Elyσιο de Carvalho, que equilibra, brasileiroamente, o interesse pela imprensa francesa: “Quando puderes, manda-me a *Revue Musicale* de julho. E a modinha que cantaste em casa do Elyσιο? Com a melodia!”¹²³. É por uma carta de Manuel Bandeira, em novembro, 1924, que se sabe que Sérgio Milliet fica “completamente *envouté* pelas Danças”, “sabe de cor”, “recita e repete” o poema para Graça Aranha e Villa Lobos¹²⁴. Na mesma ocasião, Bandeira também incorpora os versos de Mário: “Eu recitei para o Villa o ‘Rola-Moça’, o ‘Coronel Antonio de Figueiredo Leitão’ (com, por alto, a ponte ‘Eu quisera contar todas as histórias, etc., etc.’). Villa ficou assanhado.” No saber *de cór*, como no efeito sobre a assistência, o charme da poesia sobre o corpo é perceptível, como se atualizasse uma de suas funções nas

120. *ibidem*, pp. 99 e 92.

121. *ibidem*, p. 128.

122. MARANINCHI. *O segredo dos sentimentos sinceros: estudo da marginália de Mário de Andrade na poesia do romantismo brasileiro*. Dissertação, IEB-USP, 2017. Orientadora: Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez; p. 30.

123. *Correspondência MA & MB, ed. cit.*, p. 120.

124. “Saímos eu, Graça, Villa e Sérgio. *Este completamente envouté pelas ‘Danças’. Sabe de cor. Recita e repete. Sérgio apanhou o segredo da vida que é repetir. É mais audacioso do que o sujeito do Eça, por que afirma sempre duas vezes.*” *ibidem*, p. 148

sociedades ditas primitivas, a condição de “agente simpático” que lhe atribui o “Prefácio interessantíssimo”. Como se nota: ânsia, sanha, *envoûtement*.

Ainda no terreno da memória, a referência a poemas que não foram editados faz da correspondência “caixa registradora”. Bandeira lamenta a supressão da “Cantiga final” e pede licença para plagiar um verso das “Cenas de crianças”: “Tinha feito uns versos, onde descubro que há uma coisa sua. Naturalmente me ficou da leitura que você fez dos ‘Kinderszenen’ em casa do Ronald.” São exemplos da força vocal de Mário de Andrade, cuja obra prenhe podria prescindir do escrito para seu efeito. Modo de execução fundamental para o poema, a voz marca a própria escrita epistolar, com a rima, a quebra de linha e o ritmo que depende da boca:

“Dá um pulo cá. Poderás dormir aqui: é só pôr o colchão no chão. É esculhambado mas fraternal. Não é o colchão que é esculhambado.

O esculhambado

É o gasalhado.

Aprenderás o encanto da ‘Canoinha nova’, cujo ritmo só mesmo de boca.”¹²⁵

Além de documentar a prática de recitar versos, as cartas que circulavam entre Santa Tereza e a Barra Funda discutem ritmo e verso livre, pontuação, ortografia, interjeições, oralidade e a personalidade artística. Dão, ainda, elementos sobre a relação dos poetas com as novas tecnologias de registro e transmissão da voz, como o rádio e a vitrola. Por último, teorizando a “manifestação artística” em uma conferência musical, Mário considera imprescindível o espectador, do que Bandeira discorda¹²⁶. É o caso de retomar algumas dessas discussões, que interessam muito ao contraste entre as ideias de Mário e Bandeira e os manuais de poética e recitação examinados neste mesmo capítulo.

Há duas menções produtivas ao rádio, ambas por parte de Bandeira. A primeira serve de metáfora para a sintonia dos dois carteadores (“E como a época é de radiofonia, exprimo o que senti dizendo-te que os nossos aparelhos estão hoje quase perfeitamente

125. *ibidem*, p. 152.

126. “Pra que manifestação artística se dê é imprescindível o espectador’. Não apoiado. Quando eu ou você estamos compondo um poema a manifestação artística está tendo lugar. Cessada a manifestação artística que é a composição do poema, para que ela se repita é que é preciso o espectador, ainda que ele seja o próprio artista.” *ibidem*, p. 216.

sintonizados: tenho o teu comprimento de onda...”¹²⁷). A segunda, anuncia a intenção de escrever um poema radiofônico, intenção já abandonada, Bandeira, porém, percebe na criação do “Noturno de Belo Horizonte” a possibilidade de Mário realizá-lo. Para isso, na carta de outubro, 1925, apela uma vez mais à habilidade vocal do amigo: “(Eu tenho vontade que você declame o ‘Noturno’ pela Rádio-Sociedade daqui: porque estou vendo que ele é o Rádio-Poema com que andei sonhando e não consegui realizar!).”¹²⁸

As cartas mencionam planos de poemas deixados pra trás, ou extraviados, como as “Cenas de crianças”. Dois deles mostram no título a ligação com a vocalidade poética: “Fuga a 3 vozes” (dezembro, 1923) e “Suíte polifônica” (10 de outubro, 1924).¹²⁹

Mário, em setembro, 1924, demarca a intenção de nacionalizar a palavra clã. Sua proposta, a princípio, é grafá-la com *m*, *clam*, o que Bandeira considera “estrangeirado, nem se sabe o que é à primeira vista”. O conselho de escrevê-la com *n* será acolhido por Mário para o *Clan do jabuti*, livro de poesia que sairá em 1926. Os critérios de Mário para a pontuação deixam de lado o império exclusivo da gramática. Ao tratar da vírgula, defende um uso mais próximo do corriqueiro e em benefício da clareza; também como marca musical, de respeito ao descanso rítmico expressivo; para produzir o efeito de polifonia, propõe eliminá-la, amontoando as frases:

“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?”¹³⁰

Nas cartas de 20 e 30 de março, 1925, Bandeira pede ajuda a Mário para chegar a um conceito de verso-livre. Propõe ele próprio uma definição provisória, que distingue a prosa e o verso: “Prosa é a linguagem ordinária, não metrificada. Verso é a linguagem metrificada. Cada verso ou metro é um conjunto de palavras formando um ritmo de tal natureza que aparece como um elemento bem definido do discurso.” A resposta de Mário parece ter-se perdido, mas parte do seu teor é conhecido pela réplica de Bandeira, que contesta como

127. *ibidem*, p. 106.

128. *ibidem*, p. 244.

129. *ibidem*, pp. 111 e 131.

130. *ibidem*, p. 129.

formal o critério estabelecido por Mário – “Verso é o elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica.” Para Manuel Bandeira, o verso “não *determina* as pausas nem me parece que essas pausas existam sempre” e que isso seria assumir o ponto de vista do leitor; o essencial seria precisar o critério do poeta para haver feito “frases prosaicas” ou versos. Ele dá como exemplo as “Danças” de Mário de Andrade, onde “há enfiadas de versos em que os ritmos passam vertiginosamente em pausas”. Bandeira defende partir do conceito tradicional de verso e entendê-lo como um caso particular do verso-livre e refuta que os poetas, antes do vers-livre, metrificassem. Sublinha duplamente para frisar que o ritmo é o elemento crucial: “*Mas nunca os poetas mediram*. Os poetas têm o sentimento dos ritmos (ritmos de decassílabos, ritmos de alexandrinos, etc.) e não *metrificam* coisa alguma.” Ainda insatisfeito chegará, na mesma carta, à definição de que “um verso é um ritmo” e de que, se na prosa o ritmo é contínuo, o isolamento dos versos “é em si mesmo expressivo”. Como disse, a carta de Mário extraviou-se; só temos a réplica, que espelha alguns de seus argumentos. Na fala de Bandeira vemos o esforço modernista por uma definição precisa de verso-livre, abandonando, ou melhor, transformando a centralidade dos metros padronizados, pré-estabelecidos, em proveito do ritmo, de assentar no ritmo o estado lírico, que “pode exprimir-se em prosa como em verso, em música, em cores, em linhas, em pedra etc.”.

Como indício da construção consciente, que não se limita a expansões sentimentais, antes busca documentar dicções variadas, captando as modalidades da fala, há uma passagem importante, também em torno do “Noturno de Belo Horizonte”. Em novembro, 1924. Mário afirma ter incluído na “balada do Rola-Moça uma voluntária imitação do pernóstico falador do nosso mestiço”; cita os versos em que se percebe “certo empolado”¹³¹. Em outro âmbito, mas aproveitando a deixa da língua como possível documento de mestiçagem, as inovações de grafia e sintaxe realizadas por Mário, que suscitam o preconceito purista, são associadas ao componente racial: “Uns gostam, outros não gostam. Uns acham que o sentido é bom, mas que aquilo não foi língua de branco. Ah! meu Deus! o preconceito é duro de amolecer”¹³².

Provocado por Bandeira a dar sua opinião sobre o poeta Reverdy, Mário de Andrade escreve uma longa carta, onde consta uma reflexão sobre as artes da palavra como artes impuras, “porque lidam com vozes”. No trecho Mário emprega voz no sentido de

131. *ibidem*, p. 145. O trecho do “Noturno” referido corresponde aos vv. 268-272.

132. *ibidem*, p. 162.

palavra (Naquela frase pus sem significado algum a voz “trem”), mas não creio que o uso invalide o argumento deste trabalho. Sua ideia é que a língua representa coisas inteligíveis, daí o distanciamento da pureza, que a música está em condições melhores de realizar. Ressalta em Mallarmé a “arte de compor” e a “graça de dizer”; fixa como defeito a expressão rebuscada e sinaliza, também por isso, uma mudança pronunciada em seu estilo, rumo a uma “arte de conversa que toda gente entenda”, que parece ser contribuição mais característica do modernismo. A referência a grandes poetas, ao próprio percurso de criador, à fala brasileira e às novidades de dicção captadas por uma espécie de máquina fotográfica justificam a citação de fôlego:

“A gente em certa disposição muito serena de espírito, com a inteligência bem limpa pode gostar dum ou outro poema do homem. O terceiro já não lê com atenção e o quarto não entende. Porque eu entendo ou pelo menos julgo entender os poemas de Reverdy. Mas fica sempre uma dúvida danada que esculhamba toda a possível alegria que se tenha. Pra mim Reverdy vem da linha Mallarmé que acho cacete. Mallarmé ao menos tinha uma arte de compor e uma graça de dizer infinitas que fazem prazer. Reverdy é mais pesado, mais desgracioso. Teve um tempo em que eu tomei gosto por essas artes. Hoje não gosto mais. A música é de todas as artes a que com mais facilidade consegue atingir a chamada Arte Pura, isto é, sem nenhuma relação com os interesses da vida e nenhuma referência a esta, por não ser inteligentemente compreensível. Acho as artes da palavra as que menos se podem aproximar da Arte Pura porque lidam com vozes, diretamente e unicamente compreensíveis pela inteligência. Se juntamos vozes puras, por exemplo ‘Trajol Klimani tri trem tri jol’ fazendo arte pura, pois que elas não contém ideias nem juízos, podemos interessar um instantinho, mas como os elementos orais são pobríssimos num momento isso cansa, não é como a música riquíssima de elementos expressivos puros desinteressados. Outro defeito. Naquela frase pus sem significado algum a voz “trem”, mas esta pra nós brasileiros e portugueses logo desperta um interesse natural porque ‘trem’ representa pra nós uma ideia relativa a um objeto. Acho por isso que as artes da palavra têm de ser impuras, isto é, representarem coisas inteligíveis. Toda e qualquer rebusca literária que prejudicar a clareza da expressão literária relacionada é defeito. Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção. O próprio Rimbaud em muitas das suas páginas me desagradava agora. Só foi supremo na *Saison en enfer*. Daí também a minha evolução pra uma arte cada vez mais simples e natural, arte de conversa que toda a gente entenda. Isso de introduzir e justificar sistematizando-os certos chamados erros em relação ao português não contradiz minha orientação. Às vezes se terá uma súbita incompreensão de frase minha por causa da novidade da dicção fotografada pela 1ª vez na escrita literária. Mas aí não é defeito do artista e sim inadaptação que aos poucos desaparecerá. Mas estou falando

de mim...”¹³³

Para encerrar essa escuta das linhas vocais na criação da poesia, refiro mais uma observação de Mário sobre seus modos de leitura e escrita. A partir da remessa dos poemas de juventude, para expor sua evolução a Bandeira, ele pede que o amigo não faça circular duas quadrinhas, reaproveitadas em outro poema. Conta, da mesma forma, que pretende reformular um trecho de “Sabiá”. A passagem flui quase sem pontuação, um pouco confusa como a noite, mas é a boca – ou não? – que faz sentir o ritmo do poema:

“Também sobre o ‘Sabiá’ não fale nada. É possível que em versos livres retome a ideia pra fazer a ‘cadência perfeita’ do fim da ‘Louvação’. O poema é diurno inteirinho. Se eu terminar bem calmo, aliás o poema será pelo que sinto em mim dele calmíssimo com a boca a noite a gente escutando o sabiá, me parece estupendo, não?”¹³⁴

A Escrava que não é Isaura (1925)

Mário de Andrade conceitua a poesia de modo inseparável da voz e do gesto nessa obra redigida em boa parte entre abril e maio de 1922. Às vezes desconsiderada em seu gênero – referida como “ensaio”, por exemplo – o subtítulo assim define: (*Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*). A relação dessa poética com a voz e o gesto está também incorporada à própria fatura do discurso. Aparentado à conferência e ao sermão, o texto dirige-se diretamente aos ouvintes, faz uso de imperativos e apóstrofes, além de recursos visuais como a quebra de parágrafo e a maiúscula para subir o tom. São tamanhos os apelos à audição, que é difícil não ouvir o ritmo, as variações de volume e altura e, com um pouco de imaginação crítica, perceber o Autor em cena. Há uma recorrência de períodos curtos e enfáticos, incluindo a quebra de parágrafo. Depois de citar o “Poema Giratório”, de Luis Aranha:

“Delirante de graça.
Direi mais: é admirável.

133. *ibidem*, p. 160.

134. *ibidem*, p. 250.

É perigosíssimo.

Devemos nos precatar contra o verme do mau romantismo que todo homem infelizmente carrega no corpo – esse túmulo, como lhe chamou Platão.

Rapidez e Síntese.

Congregam-se intimamente.”¹³⁵

Mesmo caso para a maiúscula berrante¹³⁶. Expondo os recursos do poeta moderno, como a rima irregular e imprevista, a assonância e o trocadilho, Mário emprega a exclamação típica da oralidade coloquial: “O próprio trocadilho. Não o bem feitinho, preparado inteligente, dum Rostand, dum Martins Fontes, Deus nos livre! mas o trocadilho mal feito, burlesco, eficaz, divertidíssimo”. E voltando à recusa da loucura: “Mas, oh bem pensantes! é coisa evidente: NÃO SOMOS LOUCOS...”. Ainda a vocalidade dos epítetos, como a referência ao Rimbaud de “Solde” como “camelot sublime”. Um dos meus exemplos preferidos nessa oratória bem marcada está no alerta contra a associação de imagens tornar-se incontrolável: “olhai a cobra entre as flores”. E indiciando a recitação, também no uso do imperativo dirigido ao público, Mário louva a musicalidade da poesia modernista: “Escutai este solo de fruta por Pallazzeschi”. Ou a irresistível tirada dândi, que elogia o surpreendente livro metrificado de Jean Cocteau, *Vocabulaire*, mas atribui seu retorno à ordem à variabilidade da moda na capital francesa: “Não se importará Paris que eu lhe envie da minha imóvel S. Paulo um sorriso meio irônico... Portanto coloque-se neste lugar um sorriso meio irônico dirigido à cidade de Paris¹³⁷. Mais ainda, no elenco de autores e obras, é nítida a incorporação dos modelos. *A Escrava* tem muito de espetáculo, onde, mais que trovador, cantando a própria obra, Mário de Andrade é tribuno e jogral, recitando uma miríade de poemas brasileiros e estrangeiros (no original italiano ou francês, ou traduzindo do inglês e do alemão).

O sistema das Artes, na explicação formulada logo no princípio, resulta de uma fórmula aritmética básica – “Começo por conta de somar: necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes”.

135. *ibidem*, p. 233.

136. “O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas DUMA OUTRA PERFEIÇÃO. DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE.” *ibidem*, p. 224.

137. *ibidem*, pp.197, 218, 230, 232, 241, 260.

Na série, repetido o termo com insistência imperiosa, parece se insinuar desde já um caráter não gratuito, impuro, interessado que Mário de Andrade imprimiu em sua obra.

O gesto aparece no primeiro componente da fórmula, âmbito da expressão, onde figura como classe e como espécie: “gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito”. Todos esses elementos são uma resposta somática do corpo vivo às sensações. Comovido, “conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva”, o ser-humano acolhe a sensação e tem necessidade de exteriorizá-la. Esta é “inconsciente, verdadeiro ato reflexo”, da qual não se separa a necessidade de comunicação, “de ser para ser”, que tende a “recriar no espectador uma comoção análoga a do que a sentiu primeiro”. O sistema flui por vasos comunicantes ou corrente elétrica. O sujeito capta, processa, transmite. O trecho anfônico do “Prefácio interessantíssimo” oferece uma ilustração concreta dessa construção, cujo modelo não está longe do Íon platônico, as ondas representando a inspiração recebida dos deuses e transmitida ao restante dos mortais. As necessidades de ação e prazer são em seguida misturadas. Mário imputa ao ser humano uma condenação aasvérica ao movimento – “O homem nunca está inativo”. Em um momento de ócio, o ser humano realizaria duas operações: rememorar os gestos e os reconstruir. Ainda no âmbito da ação, os dois confundem-se com a necessidade de prazer: o ser humano “brinca”, “porém CRITICA esses gestos e procura realizá-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável”.

Várias noções, como se percebe, agregam-se à teoria. A conta de somar que sugeria componentes bem delimitados torna-se embolada. Sentir, expressar, agir, gozar. O brincar remete ao homem “primitivo”, cujos lazes Mário acabara de evocar, e à criança, com seus jogos e brincadeiras. Conjugado no presente, estende a explicação das origens a uma validade constante, que se atualiza a cada criação. Em francês, inglês e alemão, idiomas com os quais Mário teve cerrado contato, o verbo entrega a dimensão cênica que as espécies do conjunto gestual, mais a presença de um espectador, parecem construir. *Jouer, play e spielen* conservam um sentido lúdico de representação. Como na fórmula célebre de Schiller que diz que o ser só é humano quando brinca. Mas, se em Schiller, com quem certamente partilha a visão emancipatória da arte, resplende a ideia de desinteresse, em Mário de Andrade a arte pode estar liberta de interesses estranhos (a função auxiliar na magia e na religião), porém não desprovida de um propósito social. A necessidade de ação

parece conter essa dimensão crucial para a arte moderna e a vanguarda.

O conceito de poesia elaborado n'*A Escrava* estabelece: “Das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia”. Em primeiro plano, vozes representa o som produzido pelo aparelho fonador, próprio do ser humano, valendo como meio de identificação quase tanto quanto a digital ou a retina. Nessa primeira acepção, o plural é digno de nota, como se as construções harmônicas e polifônicas pudessem ser intrínsecas à poesia. Só que o termo vozes pode trazer significados complementares. As vogais, por exemplo, são tratadas como vozes, disponíveis à articulação das consoantes. Castilho e Bilac referem-se aos termos desse modo. E voz pode também ser sinônimo de palavra. O conceito, portanto, reúne o sentido fonológico, morfológico e sonoro, isto é, a combinação em série de vogais e consoantes provê significado aos sons, compõe palavras. Fica a voz como matéria da poesia, o som que emana de um corpo e chega até outro, e que se faz ouvir em si mesmo.

Gramofone escravo

A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade, volume organizado por Flávia Camargo Toni, apresenta 161 discos da coleção pessoal do poeta¹³⁸. Dalva de Oliveira, Araci de Almeida, Orlando Silva, Dorival Caymmi, Assis Valente, Carmen Miranda. São gravações em 78 rotações, com diâmetros de 25 e 45 cm, num total de 544 discos, “registros de música erudita, popular urbana e folclórica, discursos e cantos de pássaros” gravados entre 1927 e 1945, portanto num intervalo posterior ao foco principal da pesquisa. Mário substituía as capas originais das gravadoras – RCA Victor Brasileira, Victor Talking Machine, Columbia Brazil, Odeon e Arte-Phone – sem ficha técnica, para registrar suas impressões, transcritas na edição. As notas e sua versão expandida em *Aspectos da música brasileira* interessam pela minúcia com que Mário percebe a voz no canto, os detalhes de pronúncia, a timbração, aferindo em tudo a autenticidade nacional.

Em 1923, a imagem escolhida pelo poeta para cantar a experiência do “Carnaval carioca” era o gramofone escravo, que arranha discos de sensações. Mário não tinha vitrola nem colecionava discos àquela época. Não se sabe ao certo quando o aparelho foi incorpo-

138. TONI, Flávia Camargo (Org.) *A Música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

rado a seus hábitos domésticos. Flávia Toni afirma, porém, que o mais provável é que isso não tenha ocorrido antes de 1927, quando uma gravadora passou a franquear os aparelhos presentes em sua sede para Mário ouvir os lançamentos em vinil. José Bento Faria Ferraz relata o hábito de Mário de Andrade de se barbear ao som da vitrola de corda, ao fim dos anos 20, começo dos 30. Sua produção como cronista noticia a experiência com os discos: a formação de acervos fonográficos e as virtudes do registro em conservar a música folclórica. Mário de Andrade esteve atentíssimo às peculiaridades vocais – dicção, entoação, nasalação, portamento constante, rubato rítmico – dos cantadores, que tornavam o fonógrafo o meio adequado, mais que a notação musical, para registro.¹³⁹ A magnífica exatidão de certos discos, “manifestação musical perfeitamente legítima e agradável de arte”; a censura ao uso do fonógrafo em salas de cinema, traindo seu caráter doméstico e sua especificidade sonora; a defesa da qualidade de alguns itens da discação nacional, como o *Babaô Miloquê* e o *Guriatã de coqueiro*, exemplo de “caráter nacional” que não se confunde com documentação etnográfica¹⁴⁰.

Mas a imagem do gramofone escravo será, de certo modo, modulada mais tarde, no contato mesmo com os discos. Mário de Andrade pensa as implicações do meio técnico sobre a criação musical, analisando as especificidades sonoras do fonógrafo. Ele revela perspicácia quanto à técnica e ao suporte, desfazendo a ideia de que o aparelho fosse um mero “reprodutor de sons alheios”: “possuindo técnica própria e que, no caso, é mecânica, e possuindo timbre especial que lhe pertence particularmente, o fonógrafo é um instrumento como qualquer outro, passível portanto de adquirir especialização.”¹⁴¹ Ao comentar um disco da Victor, critica a disposição dos instrumentos ante o microfone; de *Babaô Miloquê* e *Guriatã de coqueiro* extrai lições, como dosar a intromissão da voz para evitar o excesso de repetição estrófica e variar os acompanhamentos na sua polifonia e instrumentação.

139. “Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A gravação manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalação e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe.” “O fonógrafo”, em *Diário Nacional*, São Paulo, 24-2-1928. *ibidem*, p. 263.

140. “Discos e fonógrafos”, 11.3.1928; “Cinema sincronizado e fonografia”, 29.1.1930; “Gravação nacional”, 10.8.1930. *ibidem*, pp. 267-278.

141. “Cinema sincronizado e fonografia”, *ibidem*, p. 271-4.

Não há material, no conjunto de discos e notas de margem, esclarecendo a declamação e seus vínculos com a fonografia (como os estudos de Bernstein, na Rússia, e Sievers, na Alemanha)¹⁴². No entanto, as considerações sobre a pronúncia no canto ajudam a pensar a dicção de poesia, em linha com a preocupação de Manuel Bandeira que a pronúncia dos seus sinos pudessem degenerar na recitação. Destaco, pois, apenas alguns trechos que mostram a busca de uma emissão vocal e de uma pronúncia autênticas, que assumissem feições nacionais.

A respeito da embolada *Vapô do Jequiá*: “Com o cantor Calazans, embora não lhe conheçamos a região de origem, estamos em pleno domínio da timbração nordestina”. Na *História de um capitão africano*, de Josué de Barros, observa “a forte nasalidade da pronúncia afro-brasileira (...) as vozes negras do diálogo falado são de grande caráter e de nasal incisivo”. Foi *n’uma tarde calma*, modinha cantada ao violão por Léa Azeredo Silveira, leva ao comentário: “Dicção e sonoridade vocal excelentes como caráter nacional”¹⁴³. Para Mário, Elsie Houston “foi quem atingiu em discos a maior perfeição como prolação exata dos fonemas nacionais”, e pela observação extensa percebe-se a que ponto chegava a perícia de análise do professor de dicção¹⁴⁴. A nasalidade da pronúncia afrobrasileira, as variações regionais caipiras e afrocaipiras, a emissão das vogais surdas, não raro mais pautada na gramática do que na fala autêntica, são tópicos de comentário. Normalmente, as “preocupações do bem dizer”, segundo Mário, *desnaturam* a pronúncia. Mas também criticava as tentativas frustradas de se aproximar do cotidiano¹⁴⁵. É contínua a avaliação quanto à nacionalidade do timbre e da pronúncia: “Também a sra. Carmen Miranda em *Pra você gostar*

142. MEYER-KALKUS. *Stimme und Sprechkunst im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie, 2001.

143. Notas MA, in TONI, *ed. cit.*, p. 83, 86, 104, 112.

144. “Que admirável e exata riqueza de vogais surdas! Sua voz não é muito fonogênica e perde um pouco do seu timbre próprio na gravação, mas por esta se percebe a extrema perfeição dos fonemas tanto de fala culta, como em certos casos de caracterização inculta, exigidos pelas peças populares que estão gravadas. A cor das vogais surdas é notavelmente rica e a propósito, os grupos consonânticos são habilmente emitidos, os *r*, *l* e *s* finais se diluem com excelente discrição, sem se caracterizarem, como no caso da sra. Carmen Gomes, por uma espécie de final brusco, de menos agradável efeito. Só no timbre porém, que aliás é lindíssimo, a sra. Elsie Houston, carioca filha de norte-americano e brasileira, não apresenta bastante evidência nacional, embora ainda seja o que temos de mais brasileiro como voz erudita. Mas a sra. Elsie Houston também se afasta profundamente das timbrações europeias. Os seus nasais, o seu roliço aflautado, a sua limpidez de emissão se equiparam exatamente aos das cantoras afro-ianques de espirituais, quando boas.” *Aspectos da música brasileira*, *ed. cit.*, p. 126.

145. *ibidem*, p. 130.

de mim concorre com um ‘no amor’ mais discutivelmente nacional”¹⁴⁶. Isso leva à preocupação com a influência estrangeira: “há que prevenir cantores quer de canto erudito, quer de rádio e ‘naturais’, contra os timbres americanos que da Argentina, da Norte-América ou de Cuba nos vêm.” Em Carmen Miranda percebe “longínquos lusismos” no timbre¹⁴⁷.

Outro interesse muito sensível é a realização e o caráter do que Mário de Andrade trata como voz negra, amulatada ou afrobrasileira: “A voz negra feminina se manifesta menos nasal que a masculina”, dando como exemplo o jongo *Quando o sol sair*. “A voz falada do preto velho, tão típico” soa nítida em *No terreiro de Alibibi*, assim como “uma excelente voz nasal masculina”¹⁴⁸. Ante a macumba *Meus orixás*, cogita: “O *a* nasal aberto virá dos afro-brasileiros?... Eles parecem usá-lo com tal ou qual frequência. Mesmo os menos africanizados em seu timbre, como o sr. Francisco Sena em *Meus orixás*, ainda emitem um *a* nasal que positivamente não é fechado”¹⁴⁹. Aparece ainda a avaliação de gênero: Léa Azeredo Silveira e Carmen Miranda, Stefana de Macedo e “a lindíssima voz do *No terreiro de Alibibi*” são como “quatro pólos da voz feminina nacional”. Em todas, reconhece “uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas”¹⁵⁰.

Pequena história da música (1942)

A *Pequena história da música* (1942), reedição do *Compêndio de história da música* (1929), situa o som e o ritmo nas origens da humanidade, elementos que o ser humano possui em si próprio. Como Arte, contudo, Mário afirma que a música se caracterizou tardiamente. A exigência técnica (sons fixos, determinação de escalas etc.) e a função mágico-social de espantar ou abrandar os maus espíritos explicariam o atraso relativo. O volume parte do valor decorativo das criações humanas, sem decompor a fórmula, como n’A *Escrava*, mas associando o valor de imediato à técnica. O que desponta como mais agradável é, via de regra, o mais bem executado, e, ao mesmo tempo, mais útil e eficaz. O trecho alude a vários campos da expressão sem esquecer o gesto e a frase:

146. *ibidem*, p. 132.

147. *ibidem*, p. 139

148. Nota MA, in TONI, *ed. cit.*, p. 212.

149. *Aspectos da música brasileira, ed. cit.*, 136.

150. *ibidem*, p. 127.

“O nocionamento do valor decorativo de qualquer criação humana, seja o objeto, o gesto, a frase, o canto, muito provavelmente derivou do tecnicamente mais bem feito. Um machado de pedra mais bem lascado, uma lança mais bem polida, o próprio gesto mais bem realizado, ao mesmo tempo que mais úteis e eficazes, tornam-se naturalmente mais agradáveis. Já o canto, a música, porém, para reunir à sua manifestação o valor estético do agradável, do decorativo, parece exigir mais que a ocasionalidade do apenas mais bem feito. Este valor estético do decorativo exige nela maior organização da técnica, sons fixos, determinação de escalas etc. E pela sua própria função mágico-social, a música primitiva se via impedida de nocionar o agradável sonoro.”¹⁵¹

A fabricação de objetos, o machado e a lança mais bem lascados e polidos, como as expressões do corpo – o gesto, a frase, o canto – ilustram o processo. Utilizados nas magias e religiões primitivas, os elementos adquirem, por identidade, a feição dos espíritos que combatem e, mesmo quando exteriores, como “a fabricação de ídolos, de máscaras”, participam, segundo a explicação de Mário, de um ritual que requer a presença física. Ele fala na “gesticulação das danças imitativas” e na “música vocal ou instrumental”, lidando com os demônios, assimilando “o feio, o som assustador, sibilante, estrondante, a procura do mistério desumano e antinatural”. Se bem elaborada, a feiúra poderia se libertar, em parte, do feio, tornando-se, ainda que involuntariamente, mais estética: “Quanto mais horrível o som, mais ele se tornava útil, capaz de afastar ou de abrandar, por identidade, os demônios”¹⁵². A associação à utilidade reforça a percepção interessada da arte.

O gesto e a voz compõem, também aqui, os materiais elementares da expressão estética. Som e ritmo, os dois constituintes da música, estão distribuídos pelo corpo: “os movimentos do coração, o ato de respirar, o passo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo (...) E a voz produz o som”¹⁵³. Mário de Andrade destaca a complexidade rítmica dos povos primitivos, mesmo entre os que não usam instrumentos. Entre “os Vedas, do Ceilão, o próprio canto não está generalizado” e “entre as poesias rituais colhidas dos índios do Brasil, algumas são entoadas sobre um som só, de princípio a fim, apesar de muitas vezes atravessarem a noite”. Ele cita também o ritmo desenvolvido e complexo dos Bororo, mas hesita em chamá-lo de música: “Não passa duma dicção,

151. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942, p. 11.

152. *ibidem*, pp. 11 e 12.

153. *ibidem*, p. 12.

horizontalizada dentro de um valor sonoro mais ou menos definido”¹⁵⁴. Músicas “pouco sonoras”, como a dialogação coral dos Bororo; a complexidade rítmica e a pobreza melódica no canto feminino da dança Tucui, “colhida entre os índios Macuxis e Vapixanas, do extremo norte amazônico”; um “pobre mas bonito canto de bebida dos índios Coroados” são extraídos de Colbachini, Karl von den Steinen, Koch-Grünberg, Spix e Martius. Revelam, no conjunto, uma música “pouco melodiosa e predominantemente rítmica”, o domínio modal¹⁵⁵.

A identificação com o “primitivo” – “Somos na realidade uns primitivos” – pode indicar afinidades da matéria sonora e do modo de vocalização da poesia com essa caracterização da música: a dicção horizontalizada, pouco melódica e essencialmente rítmica, os sons assustadores, sibilantes, estrondantes. Ao meu argumento interessa em especial o vínculo da poesia, através do ritmo, com outras artes performativas: “Fazendo parte, não só da música, mas de poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes, e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só, é perfeitamente compreensível que ele [o ritmo] se desenvolva em primeiro lugar.” O valor dinamogênico do ritmo, apto a ativar “o ser biológico total, não só físico, mas na complexidade maior do seu psiquismo também”¹⁵⁶, é outra razão de sua primazia. Todo o raciocínio ancora-se no corpo, produtor e receptor de sensações rítmicas. Ele seria mais aguçado entre os primitivos, que “têm o faro, a tactilidade, os instintos e pressentimentos” extraordinariamente desenvolvidos:

“O corpo é, para os primitivos, uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade. Nada mais natural, pois, nada mais necessário mesmo, que o treino frequente dessa primeira consciência, desse corpo intuicionante, e a ativação, o reavivamento das suas faculdades.

Ora o ritmo interessa muito mais ao corpo que o som. O ritmo ‘mexe’ com a gente. E se, por um lado, era portanto mais apto para aguçar as faculdades do corpo, ainda pelos seus valores dinamogênicos produzia a absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento coletivo. Embora os primitivos não atinjam grande variedade rítmica consciente, o certo é que, em suas manifestações musicais, dão predominância enorme ao ritmo.”¹⁵⁷

154. *ibidem*, p. 13.

155. *ibidem*, pp. 13-15. WISNIK. *O Som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

156. *ibidem*, p. 15.

157. *ibidem*, p. 15.

A dificuldade de criar instrumentos capazes de sustentar e prolongar o som impede, segundo Mário, a constituição de uma linha melódica mais desenvolvida. Cada som, produzido por um golpe, aparece “desligado do anterior e do seguinte, conserva a sensação de um fenômeno isolado”. Os instrumentos indígenas, no geral, são menos melódicos e dão “sonoridades bulhentas, cavernosas, roucas, ou produzem apenas ruídos”¹⁵⁸. Sempre o predomínio do ritmo é relacionado a seu poder socializante, e a própria monotonia tem função, “depauperar a consciência” e “favorecer os efeitos mágicos da encantação”. Relatando que os Aparáís eram incapazes de cantar por cantar, e os indígenas do estreito de Behring recusavam-se a entoar seus cantos fúnebres “por não haver defunto”, a *Pequena história da música* deixa clara a função ritual da arte, imbricada na circunstância, para as sociedades ditas primitivas.

“Castro Alves” (1939)

No ensaio “Castro Alves” (1939), reunido em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade critica a precisão lógica do poeta baiano, “preocupado menos de intuir a vida em poemas que em, por eles, fazer-se compreender das coletividades burguesas”. A preocupação com o sentido exato torna a palavra objetiva, enfraquece a musicalidade, o que implica “um apoucamento formidável”. Perde-se a fluidez das expressões artísticas do povo, em troca de um pensamento lógico e, por isso, anti-musical. A substituição do assunto pelo tema, segundo Mário, decorre do mesmo processo. O tema é a “restrição do assunto a um ponto só da sua caminhada”, daí que se ater a ele retira da palavra seu poder de sugestão; de “mistério psicológico”, tal a recorrência das cascatas na poesia de Fagundes Varela, as palavras passam a elencar pormenores, como a “pobre realidade” da paisagem de Castro Alves. Mário esclarece: “não trato aqui da confusão simbolista entre música e poesia, mas apenas de uma identidade, por serem, ambas, artes muito irmãs, ambas filiadas ao som”.

158. *ibidem*, p. 17.

Carta a Sérgio Buarque de Holanda (1944)

Em carta ao autor de *Raízes do Brasil*, a poesia é classificada, uma vez mais, entre as artes do movimento. A necessidade de datar um lundu é que enseja a classificação. A peça “Lá no largo da Sé” satiriza a chegada de gelo importado em blocos ao Rio de Janeiro. Por esse dado de circunstância, Mário pretende descobrir a data de criação da peça musical de Cândido Inácio da Silva, com letra de Manuel Araújo Porto Alegre. Com a ajuda de Sérgio Buarque, chega à hipótese de que tenha sido criada em 1834, o que significaria um marco histórico, pela precoce sistematização da síncopa e por suas antecipações rítmicas do canto popular. A “brasileirice popularisca lhe dá um interesse técnico de valor creio que básico na evolução do folclore musical brasileiro”, afirma, que chega a perguntar: “até que ponto esse lundu não terá sido apenas uma colheita? Ele não será uma melodia recolhida inteira da boca popular?”. O gênero musical é tomado como a primeira “forma negra” a se nacionalizar brasileira:

“não só subindo pro salão burguês e se difundindo por todas as classes da sociedade brasileira, como por ser a primeira fusão dos elementos técnicos e formais afronegros e fusoeuropeus musicais. Fusão que daria na música folclórica atual. (...) De maneira que o lundu é a primeira manifestação, nas artes do movimento digo, poesia, dança e música, que pela poesia e a música, se nacionaliza definitivamente. E pelos seus textos ‘de salão’, é o primeiro consentimento da burguesia em aceitar o negro, ou melhor a negra, como elemento da nossa mestiçagem.”¹⁵⁹

Em meio, pois, à pesquisa sobre o lundu e à contribuição afrobrasileira à formação da música nacional, é que a poesia vem definida como arte do movimento, junto à música e à dança. Gênero introduzido no Brasil provavelmente pelos escravos de Angola, compasso 2/4, com o primeiro tempo frequentemente sincopado, o lundu tem sua coreografia aproximada por Mário ao samba e ao batuque, como informa o *Dicionário musical brasileiro*. O alteamento dos braços e o estalar dos dedos, insinuando a influência espanhola, não dispensava a umbigada típica. As especificações do *Dicionário musical* atestam a fluidez das formas: lundu chorado, da marruá, das crioulas; peças específicas, como o lundu de

159. Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência. Org. de Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012, p. 139.

monroi e o lundum da figueira; a variação que faz dele dança coreografada, tachada de indecente, e cantiga de salão; o acompanhamento ao som da cítara e da viola, mais tarde do piano; e as próprias oscilações no nome, landum, londum, lundum. O lundu, em toda sua diversidade, é exemplar de uma compreensão da poesia como combinação de gestos ritmados, voz e acompanhamento instrumental. Paul Zumthor, ao considerar a dimensão totalizante da poesia medieval, argumenta que, do mesmo modo que a voz poética tinha em seu horizonte o canto, o gesto tendia à dança.¹⁶⁰

160. *La Voix et la lettre*. Paris: Seuil, 1987.

4. Conclusão

Circulei neste capítulo por instâncias da literatura ao tempo de formação de Mário de Andrade: poéticas e tratados de versificação; manuais de recitação; cartas e formulações teóricas. Um dos destaques é a abrangência das discussões de poética, passando por referências à gramática, retórica, história da língua, filosofia da linguagem, música, psiquiatria e história política. A reflexão sobre poesia lidava com uma série de regimes discursivos. Sua fatura, em consequência, tinha em conta uma pluralidade de elementos, as regras de composição do verso como também da recitação. Em específico, no que diz respeito à criação de Mário de Andrade e sua relação com a voz e a recitação literária, a análise do material me leva a defender que, em seu desejo de novidade, *Pauliceia desvairada* opera dois grandes desvios em face do que estava consolidado, adiantando o Autor em cena do capítulo final.

Do ponto de vista da poética, trai os padrões do bom gosto em benefício de uma expressão que, no conjunto, é nova. Ritmo e verso livres, ou polimétricos, sem obrigatoriedade de rima; assunto poético alargado às novas possibilidades e estímulos com que o poeta se depara. Mas a novidade de *Pauliceia*, é nova sobretudo por obra da montagem. Suas partes, isoladamente, podem mobilizar procedimentos até mesmo anteriores àqueles em voga no simbolismo e no parnasianismo. Há, do meu ponto de vista, uma regressão estilística, certos anacronismos deliberados que fazem com que os versos de 1922 soem, às vezes, mais antigos do que os de 1917, e mais antigos do que os parnasianos e simbolistas que o modernismo combatia.

Do ponto de vista da recitação, Mário de Andrade parece afastar-se do vetor de simplicidade e naturalidade que os tratados recomendavam, pois a fatura de *Pauliceia desvairada*, também por força da montagem, tem ares grotescos. O contraste assombroso dos componentes requer que o recitador realize esse caráter saturando de inflexões, variações de timbre, registros linguísticos, idiomas, tons e ritmos sua dicção. O modo como o Autor organiza a matéria voco-gestual dos versos, e indica, por sua concepção cênica, a fabricação das máscaras faz uso dos procedimentos de montagem, colagem e *bricolage* característicos das vanguardas históricas. A tal ponto que, inserido nesse jogo dinâmico e complexo, o próprio Autor se configura como identidade compósita. A recitação poderia ser considerada, pois, como parte da gênese da obra, à luz do que Vincent Laisney

propõe, e constitutiva do Autor. No próximo capítulo, passo a tratar do Autor em cena, considerando a voz e o gesto na fatura de *Pauliceia desvairada* e, com menor ênfase, de *Lonsago cáqui*. A recitação, em sua abertura para diferentes modos de execução, convida a imaginar, a partir das harmonias dissonantes, a fabricação de Mário de Andrade como Autor de vanguarda.

capítulo III

autor em cena

Este capítulo final é estruturado em três partes. Apresentando uma análise, ou montagem, ainda em curso, busco caracterizar o nome literário como primeiro dispositivo a compor a cena: a passagem de Mário Sobral para Mário de Andrade, e os muitos pseudônimos que acompanharam o cortejo. Em seguida, exploro a recitação como experiência formadora do Autor, seja dizendo versos de terceiros como sua própria obra. O terceiro tópico é o modo como o texto de *Pauliceia desvairada* encaminha a recitação. Saturada de componentes voco-gestuais, num arranjo grotesco ou bizarro – como a capa esboçada pelo Autor – a fatura do livro sugere uma restituição vocal marcada pelo exagero. Chego, com isso, à hipótese, de certo modo pessoal, de que o conjunto de elementos possa conferir um aspecto anti-ilusionista e distanciado à poesia e à recitação de Mário de Andrade, o que alcança a própria identidade autoral.

Na contramão da naturalidade recomendada pelos manuais da arte de dizer, os versos de *Pauliceia* exibem, em suas feições ásperas, em atrito, as convenções. A pluralidade das máscaras, que, em certos momentos, inclui o nome próprio do Autor, parece apontar o caráter de coisa fabricada, como se a troca mesma acusasse o artifício. Estou convencido de que é a obra que constrói o Autor, e não o contrário, pois estamos lidando com o *escritor imaginário*, ou que se construam ambos simultaneamente. O trabalho de *fabricar o fantasma*, para utilizar a expressão de Mário, envolve uma *mise-en-scène* na qual a recitação tem peso particular. José-Luis Diaz insiste que, desde o romantismo, ser escritor significa assumir a pose e colocar-se em cena. Penso que se deva considerar a declamação, no romantismo e além dele, como um dos momentos capitais no processo de elaboração autoral. Momento propriamente cênico, em que o poeta assume as vozes do poema. Como Autor, situa-se “pé dentro, pé fora”: encarna a poesia e reclama efeitos sobre o real,

nem que seja o real da posição que inventa para si no campo literário. Quanto a isso, aliás, a recitação de Mário teve êxito indiscutível: contribuiu de modo decisivo para instaurar a imagem de poeta de vanguarda.

1. Nome literário, nome estranho

Podemos principiar o exame da performance autoral pelo nome próprio e seus modos de circulação, na escrita de textos para a imprensa, na estreia em volume, na correspondência e na vida literária, entre a rua e os salões.

Entre os documentos no Arquivo de Mário, há um cartão de visita de Charles Sentroul, cumprimentando o Autor pela publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema*: “Monseigneur Sentroul - Recteur de la Faculté libre de Philosophie et Lettres - apresenta ao seu amigo o artista e poeta Mario Sobral seus parabens e agradecimentos não só do leitor mas do Belga; concorda completamente com o compte-rendu dos Annaes Catholicos”. Outro documento, uma carta de Martim Damy, de fevereiro, 1920, é dirigida ao “longo e austero amigo”, “consociado do frei Luís de Sousa”, sem indicar o nome do destinatário. Trata-se de um convite para uma reunião de *artistas* na Villa Kyrial¹, a casa do senador José de Freitas Valle. Damy menciona, entre os *talentos magníficos* que vão se congregar no almoço de domingo, os nomes de “Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Felipe de Oliveira, ... Mario Sobral, em companhia de alguns outros artistas-pintores e musicos”. Temos já duas evidências de que Mário Sobral não era simplesmente um nome para constar na capa do volume de 197 e com isso esconder a identidade civil do jovem congregado mariano, aluno dedicado do Conservatório Dramático e Musical. Mas os exemplos não se esgotam nessa prática escrita. Anita Malfatti, em depoimento ao *Diário Carioca*, por ocasião dos trinta anos da Semana de Arte, descreve o primeiro encontro com o poeta nos termos seguintes:

“Num sábado chegaram dois rapazes numa chuvarada [embriagados]². Começaram a rir

1. Arquivo IEB-USP. Fundo MA. Documentos MA-C-CP6399 e 6987.

2. Mário de Andrade, na marginalia, pergunta se Álvares de Azevedo teria escrito uma página de *Noite na Taverna* “completamente na chuva”: “O que é mais estupendo nesta pagina é o sopro nitido quente de bebedeira que perpassa nela. A. Azevedo te-la-ia escrito completamente na-chuva? É a melhor pagina bebida que conheço. É perfeita.” Nota MA, in *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900, v. 3, p. 336.

a toda e um deles então não parava. Eu fiquei furiosa e pedi satisfação. Quanto mais eu zangava, mais o tal não se continha. Afinal meio que sossegou e ao sair apresentou-se: ‘Sou o poeta Mário Sobral’. Dias depois muito sério se despede e me oferece um soneto parnasiano sobre o Homem Amarelo.”³

Mário da Silva Brito refere-se a Mário Sobral como pseudônimo, primeiro, e depois como heterônimo⁴. As diversas visitas à exposição de Anita deixam vestígios do exercício de identidades alternadas, conforme narra o historiador do modernismo: “Seu nome aparece na lista de visitantes, fornecida diariamente à imprensa, pelo menos em sete oportunidades, ora com o nome de Mário Sobral, ora de Mário de Andrade, de Mário de Moraes Andrade, de Raul de Andrade, sem contar as ocasiões em que lá esteve e não assinou o livro de presença”⁵.

Essas ocorrências do nome Mário Sobral valem como evidência, a meu ver, de que sua função não era simplesmente ocultar a identidade do sujeito empírico em sua estreia literária. Quer dizer, o medroso e humilde da “Biografia” não deve ser carimbado nele. Segundo entendo, o nome literário é parte de um processo de elaboração da personalidade artística. A princípio, inclui a recusa da identidade cotidiana, não só atribuída desde fora, mas envolvida nos aspectos mais prosaicos da subsistência, em benefício de outra, nova, talvez purificada do real. Sobral não se esgota no paratexto, adstrito à capa da edição *princeps*, depois subsumido na *Obra imatura* do sucessor. Ele é a máscara com que o poeta é reconhecido e saudado na vida literária, inclusive por figuras de sua vida oficial, como o Monseigneur Sentroul. E, como se viu no convite de Damy, é o nome que assume nos saraus conduzidos pelo mecenas Freitas Valle, que, nessas ocasiões, também dispunha de uma identidade vicária: Jacques d’Avray, poeta simbolista, cultor da arte dos perfumes e perito

3. Depoimento ao *Diário Carioca* em 24/2/1952. BRITO, Mário da Silva. *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 57.

4. “Se outro valor não possui o livro a seus olhos, *HGS* é uma afirmação, e, de certo modo, representa um passado com que precisava romper. Vocacionalmente poeta, marcado pela literatura, MA confia a Mário Sobral a experiência literária. Experiência que já lhe trouxera forte decepção e que nele dava nascimento à sua legítima personalidade. Mário Sobral desaparece para ceder a vez a Mário de Andrade. Mais do que um pseudônimo, Mário Sobral é um heterônimo...” *ibidem*, p. 72.

5. *ibidem*, p. 57.

nos protocolos do dandismo⁶. Sob forte atmosfera *fin-de-siècle*, reeditava algo do *ethos* de Des Esseintes, sendo chamado, em um soneto de circunstância, de “o Magnífico” – em referência, creio, a Lorenzo di Médici⁷. Mário, mesmo ao se apresentar à pintora de vanguarda, manteve a designação, dedicando ao retrato expressionista um soneto parnasiano.

Essa rede de máscaras e relações ajuda a recriar um pouco de uma atmosfera cultural que, no caso de Mário e do grupo modernista, combinava elementos díspares, referências a épocas, códigos, técnicas e repertórios diversos. Ainda no terreno das identidades simbolistas, me pareceu curioso observar, no Arquivo do escritor, um cartão de visita de Affonso Henriques de Guimarães, provável vestígio da viagem que Mário fez a Mariana, quando esteve com o poeta mineiro. O cartão traz o nome impresso em caracteres grossos. E, na escrita autógrafa, a grafite, Mário parece corrigir o conteúdo impresso, substituindo o nome civil pela identidade autoral: Alphonsus de Guimarães.⁸

Como cronista do *Diário Nacional*, Mário faz notar com ironia, em dezembro, 1930, a estratégia de membros do Partido Republicano Paulista de fugir de sua condição de inimigos da revolução, eximindo-se de culpa e alegando que as acusações feitas a eles eram fruto de engano, devendo ser dirigidas a terceiros de mesmo nome. Em tom de graça, o cronista admite o risco de que um xará dele, outro Mário de Andrade, manchasse seu prestígio de bom pagador ou o delatasse como inimigo da revolução. A crônica nos interessa menos pela circunstância política (embora seja válido assinalar a posição contrária à velha oligarquia, ecoando a sátira das *Senectudes Tremulinas*) do que pelo relato de Mário de Andrade sobre a adoção do nome literário e as razões de seu abandono. Mário conta que, num jornal do Ceará, se deparou com um artigo sobre um senador do Império, membro proeminente da maçonaria. Sua supresa foi constatar que o artigo era assinado por ele próprio: “Pois imaginem meu espanto revolvido lendo de quem era o escrito sobre Thomaz Pompeu de Souza Brasil? de Mário de Andrade. Era eu. Meu eu. Um

6. “Freitas Valle, o magnífico Mecenas, / que na Kyrial famosa alegre e inspira / os artistas e os poetas às dezenas, de ‘Tapho’, em sarabanda, em torno à pyra, // “não é o animador que á alheia lyra / ouça os accórdes e os applaude apenas, / é também o creador, quer carmes fira, / quer tragi-poemas desenrole em scenas... // “Grão cavalheiro dos encantadores, / ‘bonbonnière’ ambulante e perfumista / rival de Delettretz e de Coty, // “não dispensa, entretanto, meus senhores, / o seu extase diário e pantheista / de horas a fio, a olhar um jaboty... // Agosto, 1917. // PRELIDIANO JUNIOR” *A Cigarra*, ano 1917, nº 73.

7. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

8. Arquivo IEB-USP. Fundo MA. Documento MA-C-CP3581.

instinto, desprezível sei, de propriedade me remexeu o entendimento e as sensações.”⁹

Percebe-se na crônica um dos aspectos da *função-autor* tal como teorizada por Michel Foucault. O primeiro ponto em que o texto coincide com a conferência “O que é um autor?” (1969) é a responsabilidade jurídica de quem assina o texto. Foucault propõe que a autoria se liga à possibilidade de punir conteúdos transgressores. Outro aspecto primaz da *função-autor*, nos tempos modernos, vincula-se à propriedade intelectual, o direito de receber pelo trabalho. Embora Mário fale em furto – “Pensei num furto, de tal forma o desprezível instinto de propriedade sequestrava as minhas paciências humanitárias sob as prisões do amor-próprio” – a crônica passa ao largo desse aspecto material. Repugna ao autor é que o texto fosse atribuído a ele, talvez por suas restrições à maçonaria. O texto seria incompatível com a obra e personalidade do escritor da rua Lopes Chaves. A impressão de furto, repetida em tom de indignação, testemunha a sensação de identidade roubada. Aí ele fornece elementos sobre o nome adotado na juventude:

“Nos princípios da minha vida literária, quando ainda neste coração veemente se mantinham as ilusões da glória e da perpetuação, adotei vaidosamente um nome literário que conjugava as memórias de meu pai e minha mãe. Porém me foi advertido suavemente que com o nome adotado eu ficava tocado de outro alguém, já nome feito, nada literato, homem prático a quem qualquer confusão com o conceito de artista iria na certa prejudicar demais. Concordei e conservei apenas o que meu pai me dera. Mas me ficou sempre uma sensação de roubo de mim, que só as detestáveis vaidades podem explicar.”¹⁰

Bom, Mário Sobral talvez tenha sido uma identidade mais estável, mas os documentos no Arquivo do escritor, bem como a consulta a periódicos da época, mostram muitas variações no modo como se apresentava à esfera pública. Antes e mesmo depois de se consagrar com a versão abreviada do nome civil, só com o sobrenome paterno, Mário Raul de Moraes Andrade apresentou-se de muitas maneiras. Creio que essa invenção é o primeiro dispositivo que revela essa face fabricada. Em *Klaxon*, por exemplo, é possível levantar uma dúzia de pseudônimos. Seu emprego sinaliza as dimensões de fantasia e jogo que envolviam sua composição e o conjunto da vida literária.

A invenção do nome por Mário talvez prenuncie a inquietude identitária, que se

9. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*, ed. cit., p. 298.

10. *ibidem*, p. 298.

resolverá formalmente, nos livros seguintes, através da multiplicidade de máscaras, da pesquisa do verso harmônico, e de técnicas que se assemelham à colagem e à montagem características da vanguarda.

O campo literário oferece exemplos abundantes dessa prática que incita à investigação. Aliás, mesmo na crítica estrangeira, não encontrei análises mais detidas da pseudonímia. No correr das páginas de Brito Broca, é possível levantar uma verdadeira *califórnia* de pseudônimos. Refiro uma porção deles pra convencer que o assunto rende. Humberto de Campos, assim como Menotti del Picchia, apresentava-se como Hélios; o editor Francisco Alves teria publicado obras didáticas, “modestamente”, com outros nomes; Aníbal Mascarenhas escreveu *Os Roceiros* sob a máscara de Viriato Padilha; Ticho Brahe de Araújo fez o *Orador do povo* sob a capa de Aníbal Demóstenes; Júlio Afrânio publicou como tal a *Rosa Mística*, revelando-se Afrânio Peixoto em 1911, com o romance *A Esfinge*; um capítulo de *Canaã*, de Graça Aranha, sai na *Revista Brasileira* sob o pseudônimo feminino de Flávia do Amaral; Bastos Tigres assinava a coluna “Pingos e Respingos”, no *Correio da Manhã*, como Cirano & Cia.; Abner Mourão usava o nome estranho Isabela Nelson para assinar colunas n’*O País*; Lima Barreto colaborou para *Fon Fon* como Phileas Fogg e S. Holmes; Araripe Júnior firmou como Cosme Velho o romance *Miss Kate*; Alexandre Marcondes Machado foi o genial Juó Bananére das “Cartas d’Abaixo Piques” e da *Divina Increnca*; Monteiro Lobato escreveu para *O Minarete* como Lobatoyewski, Pascalou o Engraçado, Hélio Bruma, Mem Bugalho; Godofredo Rangel como Bezuquet; Antonio de Godoi mantinha as seções “Naipes de Paus”, “Cartões postais” e “Atualidades” no *Correio Paulistano*, assinando-as como Egas Muniz; Emília Bandeira de Melo foi Júlia de Castro, primeiro, depois Leonel Sampaio na *Tribuna*, e enfim a Cármen Dolores responsável pela coluna “A Semana” d’*O País*¹¹. Essa mascarada de autores e autoras pode ser complementada com exemplos esparsos que fui encontrando ao longo da pesquisa, boquiaberto com a fatura e intrigado por não achar (deve haver) algum estudo de fôlego sobre esse ponto. Y-Juca-Pirama, segundo Carlos Drummond de Andrade, teria sido o pseudônimo de Olegário Mariano¹², como Caldas Barbosa divulgava suas modinhas célebres como Lereno Seniluntino. Vimos que Paulo Barreto tinha uma penca de nomes. E, em carta para Manuel Bandeira, Mário adverte que revelar a identidade civil de Tácito de Almeida teria

11. BROCA, Brito. *op. cit.*, ed. cit. pp. 141, 147, 223, 225, 234, 238, 252, 254.

12. BRITO, M. Silva, *op. cit.*, ed. cit., p. 315.

sido uma gafe desastrosa, pois ele só admitia ser tratado como Carlos Alberto de Araújo.

Entre tantos exemplos de disfarce, o que me parece mais fascinante é o caso de Luiz Bruma, espécie de leitor ideal de Mário de Andrade. Em 26 de outubro, 1922, ele remete ao autor de *Pauliceia* uma carta copiosa em elogios. Mário é saudado como grande poeta, “único em nossas letras vivas”, que encheu sua “vasia alma provinciana (...) de toda uma idade média sonora de sinos”. O entusiasmo com que o cafeicultor de Bica de Pedra recebe a obra descarta qualquer dúvida sobre a sinceridade do poeta (dúvidas que parecem ter sido enunciadas por Mário na carta anterior, como fez com Herberto Renato Rocha). Luiz Bruma afirma que, se *Pauliceia* já vai ficando de lado para o Autor, tanto melhor. Elogia intensamente “a divina maluquice de querer sempre no infinito innecessível de si mesmo o infinito da arte”. E após o abraço muito amigo e muito grato, firmando a carta como Luiz Bruma, se desmascara no *post-scriptum*: “Ao Menotti devo grandes favores inesquecíveis, a primeira commoção literaria da minha vida provinciana: ver meu nome extranho no ‘Correio’, bem etiquetado! Meu nome christão: Apollonio Hilst.” Aqui, uma categoria nova, o nome extranho contraposto ao nome cristão.¹³

Como se sabe, *Há uma gota de sangue em cada poema* será reeditado como parte da *Obra imatura* e Mário Sobral, praticamente esquecido. Mas a própria discrição com que o Autor se manifesta no livro de 1917 sugere que a primeira máscara Autoral talvez tivesse um sentido diverso das seguintes. Fabricada, é certo, carrega para o mundo real a invenção artística. Contudo, de contornos apaziguadores, como se servisse a um certo conformismo identitário – inclusive na relação com a pátria, que desperta a adesão em boa medida acrítica e irracional¹⁴, quando mais tarde servirá à pesquisa e invenção.

13. Arquivo IEB-USP. Fundo MA. Documentos MA-C-CP3648.

14. N'A *Escrava* dirá: “fui alemão no Congresso de Versalhes”: “Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admiro e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados-Unidos me entusiasmam como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui português. Fui russo durante o Congresso de Genova. Alemão no Congresso de Versalhes. Mas não votei em ninguém nas ultimas eleições brasileiras. / – Traidor da patria! / – calabar! / – Anti-brasileiro! / – Nada disso. Sou brasileiro. Mas *além de ser brasileiro* sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nénia dos povos ensanguentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na gloria das sciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Austria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE.” *op. cit.*, p. 248.

2. Mário jogral, Mário rapsodo

Um passo a mais na fabricação da identidade autoral pode ser explorado no exercício da recitação. Mário de Andrade declamou copiosamente, desde muito cedo, tanto textos dele como de outros autores. Os exemplos se alargam ainda mais se incluirmos a prática musical, como cantor e instrumentista, vivendo a posição de estar no palco, sujeito aos olhares, ao misto de excitação e ansiedade, provavelmente satisfeito de exibir a voz em canções e árias de ópera. A experiência de Mário de Andrade recitando poesia teve início praticamente na infância, indissociável da musicalidade – “como eu gostava de cantar isso botando a boca no mundo” – e do gesto – “E o moço pegou na faca e disse: Oh Morte!”, como vimos na figura da criança.

Seria muito produtivo que tivéssemos uma história da declamação no Brasil, nos moldes do trabalho de Reinhart Meyer-Kalkus ou de Vincent Laisney. Seus elementos de base poderiam ser os autores, programas, espaços (teatros, salões, paróquias, clubes etc), públicos, e, claro, os artífices da declamação, fossem artistas de teatro ou de rua, estudantes ou amadores, professores de língua e literatura, ou ainda os próprios poetas. A prática revela interesse também em seu aspecto de gênero: as *diseuses*, ou dizedoras, no neologismo marioandradiano, gozavam de prestígio, e devia ser uma prova de boa educação, assim como “tocar o Printemps com as unhas”, saber pelo menos alguns versos de cór. Um trabalho com esse escopo poderia iluminar certos vínculos entre a poesia e a circunstância, bem como aspectos da função social da literatura (seu enquadramento nos banquetes, palanques políticos, salões aristocráticos, ou nas sociedades amadoras, em clubes e associações). E teria utilidade para compreender melhor a formação do sistema ou polissistema literário, dado os baixos índices de letramento do Brasil, o atraso na criação da imprensa, as restrições do mercado editorial e a existência de tantas práticas populares apoiadas na oralidade.

À espera dessa história, encontrei subsídios na obra de Brito Broca, *A Vida literária no Brasil (1900)*, e na biografia escrita por Jason Tércio, *Em busca da alma brasileira*¹⁵. Ambos os livros permitem traçar um panorama da recitação no contexto de formação do Autor.

Brito Broca conta que Alberto de Oliveira costumava recitar ‘O Corvo’, de Poe,

15. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. Outro vasto caminho à pesquisa é a documentação da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Outras obras

“exigindo para isso um aparato cênico: apagavam-se algumas lâmpadas e, mergulhada a sala na penumbra, punha-se ele a desfiar com voz cava os versos lúgubres: ‘Nunca mais! Nunca mais!’”. Coelho Neto, “com a sua palestra imaginosa e fértil”, relembrava “episódios de juventude, transmitindo impressões de leitura, a voz nítida, a gesticulação perfeita”, representando “como verdadeiro ator”. Martins Fontes, ainda jovem, “eufórico, plétórico e derramado”, distribuía saudações em verso, como “Flor de Guadalquivir, glória da ardente Espanha!”. Raul Braga, “um dos mais lamentáveis alcoólatras”, recitava versos e pedia moedas em troca. Constantino Pacheco, linotipista-poeta, gostava de recitar “pelas esquinas, com voz soturna, a sacudir umas grossas manoplas de pugilador”. Sousa Bandeira, tio do poeta Manuel Bandeira, “homem inteligente, cético, com grande encanto pessoal, recitava Goethe e Schiller em alemão; Shakespeare, em inglês; Dante, em italiano”. Jovem declamadora e cantora, Bebê Lima Castro, “uma das musas da época, irradiava graça na alta sociedade carioca”. Conta ainda Brito Broca que João do Rio ia ao “Chat Noir, como a um supremo prazer de arte”, onde “a voz da pítia daquela Delfos recitava solenemente as *Névroses* de Rollinat e os trechos mais profundos de Baudelaire e Bruant”. O poema “Novena de Maio”, do jovem Agenor Barbosa, era recitado nos salões nos intervalos das danças. Alvaro Moreyra reunia-se em frente à Santa Casa de Porto Alegre para discutir e declamar com os amigos, como Felipe d’Oliveira, que sabia “La Nave”, de d’Annunzio, de cor. Em uma de suas viagens à Europa, Bilac foi levado ao cais na companhia dos amigos, que recitaram versos aludindo às personagens de Eça de Queiroz.¹⁶

Jason Tércio reúne muito dados na biografia de Mário sobre a prática performan- cial, e também de familiares, amigos, escritores, artistas e declamadoras profissionais. São recorrentes os momentos em que recita poemas, faz orações e discursos públicos, profere conferências¹⁷. A recitação integra as modalidades de uso público da voz. Em todas essas referências, não pretendo assumir a biografia como razão necessária e suficiente da obra literária, antes como rastros de um jogo imaginário em que ambas se entrelaçam. Considero muito importante um trecho da obra de Tércio no qual esboça um quadro geral da época, citando declamadoras profissionais que se apresentavam nos teatros do Rio e de São Paulo:

16. BROCA, Brito. *op. cit.*, *ed. cit.*, pp. 27, 28, 31, 36, 36, 25, 28, 29, 39, 121, 134, 135, 168.

17. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2019. Refiro de uma vez só as menções a práticas performanciais de poesia e música: pp. 18, 41, 44, 45, 46, 50, 56, 80, 93, 109, 113, 127, 131, 132, 181, 184, 195, 210, 223, 231, 233, 237, 246, 280, 308, 317, 386, 409, 428, 499.

“A maioria do público letrado continuava gostando do tradicional. Isso ficava visível nos recitais de poesia realizados no auditório do Instituto Nacional de Música e em grandes teatros, como o Trianon e o Lyrico. Eram recitais com ingresso pago, lotação esgotada e assistidos com reverência. Havia cursos de declamação para moças. As declamadoras mais requisitadas nos recitais do Rio eram Nair Werneck Dickens, Zélia Moelmann, Virgínia Lazzaro, Maria Sabina de Albuquerque, Zita Coelho Neto (filha do escritor) e Nenê Baroukel. Pelos sobrenomes se nota que eram bem-nascidas. Além dos teatros, elas se apresentavam nos salões de Ângela Vargas Barbosa Vianna (também declamadora desde a adolescência), Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra (cuja esposa, Eugênia, também fazia declamações) e Guilherme de Almeida, na Rua Júlio de Castilhos, Copacabana. Em todos esses saraus, por escolha dos organizadores e das declamadoras, só se ouvia poesia romântica, simbolista e parnasiana (...) excepcionalmente se incluíam clássicos estrangeiros do século XIX (Goethe, Poe, Baudelaire). O único modernista recitado em quase todo sarau carioca era Guilherme de Almeida, de vez em quando Menotti, Ronald de Carvalho e, mais raramente, Manuel Bandeira. Em São Paulo acontecia o mesmo. Predominava a poesia lírica tradicional, mesmo nos saraus do Conservatório, onde Mário se mantinha alheio à programação, para evitar comentários de que estaria puxando a brasa para os seus poemas”.

Congregado mariano e aluno do Conservatório, Mário participava do coro no naipe dos barítonos e executava peças ao piano. Também tomou parte, desde jovem, em declamações. Ainda adolescente, teria declamado num sarau o poema “Le sonneur”, de Mallarmé, que se encerra com versos sombrios, intensamente gestuais: “Mais, un jour, fatigué d’avoir enfin tiré / Ô Satan, j’ôterai la pierre et me pendrai”¹⁸. A admiração pelo irmão Renato, cuja morte seria traumática para o poeta, se expressava ao piano em versinhos recitados à família: “O Andrade Moraes Renato / estuda como nenhum / se as notas chegam a vinte / Renato tira vinte e um.”

Em casa, ou no Salão Nobre do Conservatório, a biografia bem-documentada explicita que a prática performancial era constante: “No início de 1914 ele se matriculou no curso de Canto, ministrado por João Gomes de Araújo.” E, ao que parece, no mesmo

18. Tércio cita os dois versos em português, referindo-se ao poema como “O Sineiro”: “Mas um dia, farto do inútil badalar, / Ô Satã, retiro a pedra e vou me enforçar.”

ano, cantou na inauguração da nova capela-mor da paróquia de Santa Ifigênia¹⁹. Em novembro de 1914, voltando de uma curta experiência de reservista, apresentou-se na festa de encerramento do ano letivo no Conservatório, cantando uma *romanza* em italiano da ópera *Carmosina*, de João Gomes de Araújo. Em dezembro de 1915, teria cantado “Coração indeciso”, de Alberto Nepomuceno, na cerimônia da Federação Paulista de Ping-Pong. Hoje soa esdrúxulo que uma entidade esportiva incluía a execução de uma peça erudita, mas só o fato mostra que as práticas musicais e cênicas eram muito difundidas, permeando boa parte da vida de relação. E se aqui estamos diante de um exemplo da música, há muitos indícios de que a poesia gozava de prestígio similar. Como presidente da congregação da paróquia, após a renúncia do titular, Mário de Andrade criou a *Hora Literária*, “sarau mensal aberto ao público, com palestra seguida de declamação de poesia e leitura de contos”, segundo informa Tércio. Mário priorizava aí as execuções ao piano.

Em 1917, ele teria assistido a uma conferência sobre *Memorial de Aires* no Clube Germânia, que contou com a declamação de poesias machadianas por Olavo Bilac. Os discursos e conferências de Bilac, vale notar, eram entremeados de poemas. Essa combinação de gêneros – conferência, discurso, poesia – deve despertar o faro para os modos orais de circulação, bem como para a função cultural que a poesia e a declamação assumiam.

Em 1919, na viagem a Mariana, Mário teria recitado outra vez ‘O corvo’, de Edgar Allan Poe, em inglês – uma de suas obras favoritas, portanto. Daí, quem sabe, a estocada em “Tu”: “Emílio de Menezes insultou a memória do meu Poe...”²⁰. E tomando contato com poemas inéditos de Alphonsus de Guimaraens, segundo relata Jason Tércio, Mário os teria lido em voz alta, diante do autor, copiando dois sonetos: ‘Vaga em redor de ti’ e ‘Pulchra ut luna.’”

Mário refere “os ruídos, luzes, falas abertas subindo dos chôferes de aluguel” no largo Paissandu, onde morava com a família. O testemunho emocionante de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, sobre a casa em que morava o escritor antes de se mudar para a Barra Funda, inclui o outro lado da janela, os sons que do interior doméstico escapam para a rua:

19. O [site](#) da Arquidiocese de S. Paulo registra a inauguração “por volta de 1913” e indica a Imaculada Conceição de Maria como padroeira da paróquia.

20. *Pauliccia desvairada*, in *Poesias completas*, ed. cit., p. 103.

Yolanda de Fudra



Exame de Dicção -

2º Ponto - Da Litteratura

Aluna - Hermínia Russo - Nº. 646

Denomina-se litteratura o conjunto das artes que se utilizam da palavra. O homem é um ser dotado de intelligencia. A intelligencia é o conjunto das funções que levam o homem ao conhecimento. A litteratura (e principalmente um dos seus ramos, a prosa), é a mais geralmente de todas as artes, a que mais particularmente se utiliza desse conjunto de funções cognoscitivas. As funções cognoscitivas são: as associações de imagens e de ideas, a comprehensão, a razão, a memoria, a imaginação e a consciencia. O meio mais exacto, mais perfeito e mais elevado que o homem pôde transmitir o conhecimento adquirido, é a palavra. Primeiro, mais proprio porque o conhecimento sendo uma função subjectiva, o mundo objectivo certamente não pode apresentar meios que realizem o conhecimento em toda a sua extensão. 2º. Mais perfeito porque é dotado de muito mais precisão e porque a palavra é o unico meio que o homem tem para realizar ^a ~~esta~~ abstracção ^{plus abstracto}. 3º. Mais elevado, porque é o que faz mais faz apello a todas as faculdades cognoscitivas da intelligencia e portanto mais puramente humano. A palavra é o meio mais exacto da realisação do pensamento. Podemos, mesmo avançar, que o homem

“No princípio do século, esta casa de muitos quartos foi acolhedora, animada pelos parentes de passagem, as primas do arrabalde, o menino do internato em seus dias de saída, o afilhado do interior que cursava a ‘Academia’. De manhã, quem vinha dos Campos Elísios pela Visconde do Rio Branco ouvia de longe a limpidez das escalas no piano de Mário ou de seu irmão Renato. De quando em quando, nos aniversários, chegavam à rua os ecos dos saraus improvisados, onde todos cantavam, os moços dançavam, o irmão mais velho recitava a sério o ‘Juca Pirama’ e, para divertir a assistência, ‘a doida de Albano’, ao som da ‘Dalila’.”²¹

Em outubro de 1921, chegamos, enfim, a um lugar-de-memória do Modernismo brasileiro, quando Mário de Andrade vai a um jantar na casa de Ronald de Carvalho, no Rio. Lá encontra Ribeiro Couto, Oswald de Andrade, Armando Pamplona, Sérgio Buarque de Holanda, Austregésilo de Athayde, Osvaldo Orico e Manuel Bandeira. Conforme vimos no testemunho de Bandeira, Mário leu “Cenas de crianças” e vários poemas de *Pauliceia*, incluindo “Cantiga Final”. Teria recebido, no relato de Tércio, aplausos vibrantes.

A noite de abertura da Semana de Arte Moderna teve em sua programação a conferência de Graça Aranha “A emoção estética na arte moderna”. Quando o conferencista se referia aos livros mais ou menos modernos de contemporâneos seus, os poetas tomavam a palavra, e recitavam trechos de suas obras no Teatro Municipal: “Ronald ficou de pé na primeira fileira da plateia e leu poemas seus, seguido por Guilherme de Almeida, que subiu ao palco e recitou um poema muito aplaudido”. Realçada pela imprensa, a fusão das artes foi observada no *Correio Paulistano*: “Nunca os nossos artistas se congregaram ligando um mesmo elo a pintura, a escultura, a música e a poesia”.

Menotti del Picchia leu sua palestra-manifesto “Estética e arte” na segunda noite. No palco, “estavam sentados em cadeiras alinhadas Mário, Oswald, Guilherme, Ronald, Sérgio Milliet, Agenor Barbosa, Tácito de Almeida, o poeta suíço Henri Mugnier e Plínio Salgado”. Ao fim da palestra, Menotti teria anunciado: “Agora vocês vão ouvir o maior poeta de São Paulo: Mário de Andrade”. Registro a sequência do relato de Jason Tércio, na biografia mencionada:

“O que se ouviu primeiro foi uma balbúrdia: palmas misturadas com gritos, assobios, uivos, pateadas no piso assoalhado, gracejos. Mário hesitou em se levantar, Menotti o

21. “A lembrança que guardo de Mário”, in: *Rev. IEB*. São Paulo: 1994, nº 36, pp. 9-25.

incentivou com um gesto do braço e ele caminhou até o proscênio. Com dicção perfeita, soltou a voz – ainda não existia microfone em teatro. Leu dois poemas de *Pauliceia desvairada*: ‘Inspiração’, cujo primeiro verso ficaria célebre (‘São Paulo! comoção de minha vida’) e ‘Domingo’, uma sátira às futilidades do lazer dominical da classe média. Há relatos de que ele teria lido também ‘Ode ao burguês’, mas não há comprovação disso.”

Os demais escritores também recitaram. Oswald leu *Os condenados*, romance inédito. Teria sido saudado por cocoricós e miados da galeria. Ronald de Carvalho teria lido sem dificuldade, sob o silêncio da plateia, poemas dele, de Plínio Salgado e de Ribeiro Couto, até que ‘Os sapos’, de Manuel Bandeira, suscitasse o repúdio barulhento. A ele se sucedeu Henri Mugnier, lendo poemas de Serge Milliet, igualmente recebido com vaias. Luís Aranha, Agenor Barbosa, Tácito de Almeida e Cândido Motta Filho teriam encerrado a seqüência, antes que Guiomar Novaes e a bailarina Yvonne Daumerie assumissem o palco. É no intervalo, segundo Tércio, que Mário leu “um texto sobre poesia moderna, trechos embrionários de um estudo iniciado com o ‘Prefácio Interessantíssimo’ e que desembocaria no ensaio *A escrava que não é Isaura*”. Em ambos os textos, vimos no capítulo anterior, a gestualidade é acentuada; penso que esse momento performancial é decisivo na gênese de ambos e se alastra também nos versos de *Pauliceia*.

Não vou me estender mais, referindo outras ocasiões da sociabilidade modernista em que a declamação ou a leitura em voz alta marcaram presença, nem o banquete de Olívia Guedes Penteado a Blaise Cendrars, no qual Mário recitou poemas²²; nem a leitura do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, por Oswald, na Lopes Chaves; nem tampouco recordar a apresentação do “Noturno de Belo Horizonte”, também na Barra Funda, diante de amigos hesitantes em aceitar a grandiloquência de certas passagens. Meu interesse é destacar apenas (e creio que é o suficiente para este capítulo em montagem) a difusão muito ampla dessas práticas, que não podem *não ter* deixado marcas textuais nas obras. Mesmo o poeta que teria fundado, na tradição francesa, uma linhagem inenfática de dicção, Mallarmé, trata a página impressa, com a alternância de brancos e prismas de ideias, como partitura²³ – dimensão que as notas de margem de Mário de Andrade, planejando a recitação de Bilac, confirmam.

22. Tércio faz uma observação de interesse: “Mário evitava a declamação pomposa, como era moda; preferia modular a voz desfrutando as palavras e enfatizar a musicalidade dos versos”.
23. “Préface”, in: *Un Coup de dés j’amaís n’abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1914.

Da experiência de Mário de Andrade como professor de dicção no Conservatório, dispomos de bem pouco material. Insistindo no contato com a Instituição, pude consultar prontuários de alguns alunos. Encontrei, em meio a vários exames de piano, um único exame de dicção, prova dissertativa, realizada por Hermínia Russo. O documento é corrigido e assinado pelo professor, que concede à aluna grau 10. Na dissertação, a literatura é definida como o “conjuncto das artes que se utilizam da palavra”. Aquilo que determina o fenómeno literário, afirma Hermínia, é que “o elemento crítica reaja sobre as necessidades de expressão e de comunicação”. Ressalto o trecho pois coincide com as formulações de *A escrava que não é Isaura*. Para o pesquisador, ao final do exame fica o ar de suspense: “A literatura divide-se em dois grandes [conjuntos]: a prosa, e a poesia. A distinção entre ambas constituirá a materia dos dois pontos seguintes: Tradição oral, e Litteratura escripta.”

Me pergunto se boa parte da incompreensão com a poesia de Mário de Andrade, ao longo das décadas, não terá vindo da distância entre os poemas impressos e nossa leitura surda. O descompasso foi notado pelos contemporâneos, como Bandeira e Ribeiro Couto, que, contudo, tinham à lembrança a performance do Autor. Penso que valeria para seus poemas o que ele escreveu a respeito de Sinhô, cujos maxixes revelariam, na partitura, “banalidades melódicas”, mas executados convertiam-se em “peças soberbas”, com a melodia transfigurada ao ritmo novo.

3. Voz e gesto entranhados na fatura

A nota de margem em José Antonio Moniz, sobre a tonalidade correta para dizer uma poesia, serve para cogitar o tom adequado à recitação de Mário de Andrade. Qual seria o tom correto para restituir os “barulhos excessivos” e a “excessiva liberdade construtiva” que o próprio poeta censurou mais tarde em *Pauliceia desvairada*? Qual o caráter da musicalidade atribuída à obra? A certa altura de seu *Curso*, Moniz aconselhava que a dicção correspondesse ao processo genético: “se o poeta escreveu fluentemente o seu verso de um só jato, este verso será dito do mesmo modo, o que dará à dicção uma melodia, uma beleza, uma amplidão que forçosamente agradará.”²⁴ Ainda que escrita de um só jato, se-

24. *Curso de dicção: Arte de dizer, ed. cit., p. 227*

gundo a versão do Autor, o propósito de *Pauliceia*, como se percebe no *ethos* do “Prefácio” e na virulência da “Ode ao burguês”, bem como em passagens do Oratório, positivamente não era agradar. A vaia no Municipal consagra o gesto de irreverência e profanação do *status quo* da arte.

A recitação literária, com seus imprevistos e reações do público, há-de ter participado da gênese da obra, e do trabalho de burilar a forma poética, *mondar* o fluxo lírico, assimilado, por vezes, à possessão. Os trabalhos mais emblemáticos de Mário foram envolvidos em mitos de possessão criadora²⁵. *Macunaíma*: escrito em seis dias de rede e cigarros em Araraquara. *Pauliceia*: surgida como num estouro pela incompreensão da família com o Cristo de trancinhas de Brecheret. *Lira paulistana*: redigida num processo mais largo, com o Autor “fatalizado”, como se a mando de outro, segundo a troca epistolar com Drummond. Será que a recitação se prestaria, no início de sua trajetória poética a filtrar “repetições fastiantes e sentimentalidades românticas”? Essa seria a finalidade do componente “arte” na fórmula da poesia apresentada no “Prefácio interessantíssimo”. Pelas cogitações teóricas, a pluralidade de máscaras, os indícios voco-gestuais e o êxito vanguardista que *Pauliceia* logrou entre os contemporâneos – incluída a sonora vaia – sou levado a defender que a recitação servisse para sublinhar seus recursos; não apenas depurar, filtrar, como dar ênfase a certos procedimentos em busca de seus efeitos.

A prática da recitação marca a biografia de Mário de Andrade e a vida literária como um todo. Mas dispomos de pouco material do rapsodo encarnado, dizendo a própria obra. Falta o registro sonoro e, até onde pude localizar, mesmo os relatos são escassos²⁶. Por isso, a obra de Paul Zumthor²⁷, que examina a vocalidade dos textos medievais, vale como referência no esforço de desentranhar a recitação do próprio texto.

O objetivo desta seção é explicitar algumas das marcas voco-gestuais de *Pauliceia desvairada* e *Losango cáqui*, referindo ocasionalmente o livro de 1917 e mesmo poemas anteriores. Zumthor defende que a estrutura da poesia medieval resulta menos de procedimentos gramaticais do que de uma dramatização do discurso, que reúne índices da sua função fática: digressões prospectivas, retrospectivas, justificativas, apóstrofes, perguntas

25. Conforme observação de Marcos Antonio de Moraes em seu Concurso de Livre-Docência.

26. Essa percepção, espero, poderá ser corrigida por novas pesquisas.

27. *La Lettre et la Voix*. Paris: Gallimard, 1987.

retóricas, enumerações, esquematizações descritivas. Há uma tendência a interpolações e construções apositivas, compostos inesperados, jogos de sinonímia, como lacunas e saltos no enunciado. Toda essa complexidade, segundo o medievalista, pretende conjugar o linguístico, o vocal e o gestual. Também interrogações, exclamações, apóstrofes numerosas são uma marca da voz nos gêneros líricos. A pontuação é tratada por ele como “trucagem tipográfica” ou notação musical incompleta, que encaminha interpretações rítmicas e realizações variadas. Em referência às apóstrofes, Zumthor observa o quanto dramatizam o texto, que exige uma “glosa” vocal-tonal, mímica, gestual. O uso frequente de verbos como “dizer” ou “ouvir” seria outro indício da vocalidade – como procurei mostrar nos Livros de Job e Isaías. Caracterizam o estilo falado, igualmente, a parataxe, a justaposição de elementos, a sequência de afirmações breves, cortes exclamativos, expressões imperativas, um desfile de elementos nominais, uma certa vulgaridade de tom. O refrão e a rima criam ritmos: seu uso no *planctus*, gênero dedicado a expressar o luto, assemelha-se ao grito. A recorrência da fórmula “heu mihi misero!” representa um “gesto irreprimível de desespero”. O texto torna-se cênico, “exige o jogo de um corpo, exibido pateticamente”. Assim também o tempo verbal presente, “que inscreve no desenvolvimento textual a permanência de uma palavra-testemunho”, “a instância de enunciação, a presença corporal e a continuidade da voz”. A composição do escrito e do impresso, segundo Zumthor, procura garantir ao texto a potência da voz, de modo que ele conserva formas próprias da tradição oral. Os sermões de Bernard de Clairvaux, por exemplo, eram primeiro pronunciados, depois escritos. Zumthor comenta uma passagem do começo do século 13 (*Poetria nova*, de Geoffroy de Vinsauf) que assimila poeta e recitador, pondo “no mesmo plano a palavra, a expressão fisionômica, o gesto e a linguagem, e pregando a adequação das tonalidades vocais e gestuais ao que é designado”. O trecho é formidável para orientar a busca da voco-gestualidade da poesia de Mário e vale por todo um programa de arqueologia

vocal, perpassando as instâncias de criação oral, fixação escrita e restituição pela leitura²⁸.

As poesias anteriores a 1917, não publicadas pelo Autor, já atestam uma vocalidade acentuada mediante verbos, substantivos, remissões ao gesto e aos órgãos da fala. “Camafeu” representa as ninfas e dríades dançantes, “Elas bailam palpitantes [...] Ao ziar das flautas”. “Soneto” faz menções recorrentes ao choro, como “O Afogado”, rico de efeitos sonoros em sua quadra de abertura:

“Dos altos escarcéus deste oceano que encerro
A barulhar, bulhento e rábico no arcano,
Sai às vezes um choro, um lamentoso berro
Semelhando o estertor final dum ser humano...”²⁹

O verso 9 representa bem a ênfase nas propriedades acústicas da cena do naufrágio: “Alguém morreu. O eco inda plange em triste grito”. Poema de embate entre os convites ao prazer e a renúncia virtuosa, “Tentação” recorre a elementos voco-gestuais para intensificar sua dramaticidade:

“Vejo o Calvário por que anseio, vejo
O Madeiro sublime, ‘Glórias’ ouço,
E subo! A terra geme... Eu paro. (É um beijo.)

A moita bole... Eu tremo. (É um corpo.) Oh Cruz,
Como estás longe ainda! E eu sou tão moço!
E em derredor de mim tudo seduz!...”³⁰

28. “(qu’une voix parfaitement maîtrisée, nuancée par la mimique et le geste, porte aux oreilles le langage d’une manière à nourrir l’écoute’). Pour les praticiens de la poésie, cette actio concernait bien davantage que le comportement d’un interprète: elle définissait la visée ultime d’un art, par-delà la pragmatique de la composition. Intériorisée, elle animait le discours entier, dès sa première émergence, puis dans sa fixation sur le parchemin, et jusqu’à son épanouissement dans le geste et la voix. D’où la multiplication dans le texte de procédés de représentation spécialement accordés à de multiples effets de récitation publique plutôt que de lecture, modulant la voix et le geste, soulignant les contrastes et l’ironie, jouant des rythmes verbaux, variant significativement les débits. Ainsi, telles figures superlatives, dénuées de sens littéral mais efficaces, et que l’on ne comprend guère qu’accompagnées d’une mimique ou d’un geste.” *ibidem*, p. 230.

29. *Poesias completas*, ed. cit., vol. 2, p. 85.

30. *ibidem*, p. 88.

A atmosfera de feições barrocas elabora-se por meio de elementos que ditam um certo ritmo aos olhos mudos, ou ao corpo que se dispõe a animar os versos: o entroncamento, as aspas, exclamações, reticências, parênteses, e o apelo aos sentidos, seja pelos verbos no presente – ouço, subo, gemo, paro, bole, treme, seduz – ou pelos substantivos do mistério encarnado – beijo, corpo, moço, cruz³¹.

O endereçamento lírico é também traço marcante a documentar a vocalidade entranhada nos versos juvenis de Mário de Andrade. Aproveitando a leitura de Camões, que ele assinala quase inteiro: “Tanta lágrima, hei já, Senhora minha, / Derramado dos olhos sofrendores...”. Na Écloga imitada de Alberto de Oliveira, povoada de pastores e ninfas, em meio a uma natureza que solicita os prazeres (o vento, as vargens, a planura), Tirsis dirige-se a Nise:

“Ai, se eu pusesse, em vez de à fruta ruda,
Minha boca na tua, não tivera
então escuro o engenho, e o corpo lasso.”

Em voz alta, com essa estrutura de interpolações, o sentido pode soar ainda mais licencioso, caso a sutileza da crase escape ao ouvido. “Caim” é uma enumeração de apóstrofes, “Maldito sejas tu, homem”, “Sê maldita, mulher, E tu, sol...”. “Epitalâmio”, sem vocativo explícito, é mesmo assim todo estruturado na segunda pessoa singular, timbrando a ambientação musical:

“Não mais te orgulharás da soberana
Beleza! e eu, minhas cálidas canções
Não mais dedilharei com mão ufana
Na harpa de luz das minhas ilusões!...”³²

“A Emboscada”, reelaboração da tópica do *puer senex*, dirige-se ao próprio mancebo ancião com que o poeta se identifica: “Rias embora, escuta-se em teu riso / Toda a ironia da desesperança”. Em “Minha Epopeia”, sequência de três sonetos, o sujeito assimila-se a Jasão, Enéias e Ulisses, e mescla as proezas épicas ao sentimento amoroso: “Trazendo

31. *ibidem*, pp. 81, 85, 85, 82, 83.

32. *ibidem*, pp. 82, 83, 90.

como esplêndida conquista, / Teu coração, meu velocino de ouro”.³³ Versos exclamativos, a interjeição dramática (“Oh voltas da fortuna singular!”), o exagero irreprimível da entrega verbal (“Buscarei levantar outra Lisboa, / Maior! maior! a capital do mundo!”). São também endereçados “Praieira” (“Por mais que a tristeza escondas, / Nunca a escondes muito bem”), “Eterna presença” (“Este feliz desejo de abraçar-te, / Pois que tão longe tu de mim estás”), assim como três das “Dez Quadrinhas” (vv. 3, 5, 23).

A musicalidade assinala também as quadras da “Balada da última Princesa”, de dezessete estrofes octossilábicas. Poema espectral, que Bandeira qualifica de “bom simbolismo” (“música bem composta, de fino encanto prosódico”). Sensíveis ao bulício de rezas e alaridos do vento, os fantasmas rondam o palácio deserto³⁴.

As interjeições completam esse levantamento de efeitos sonoros e dramáticos, que enriquecem não só a imagem poética, mas as possibilidades cênicas da recitação. Interjeições: “Ai, seu eu pudesse”, “Ah, se às vezes eu fecho os cílios é, de aflito”, “Oh Cruz”, “Venha a noite! Oh maldita a noite negra, cheia”, “Vejo-te nua, oh branco lírio de arte”. Mais tarde, em “Máquina-de-escrever”, o trique que indica o problema na letra *O* priva o poeta de seus espantos e êxtases, sinalizando o embaraço maquinal à expressão espontânea.

Apelo aos sentidos

Pauliceia desvairada apela intensamente aos sentidos. Um pouco menos ao olfato, apesar da menção recorrente aos perfumes de Paris, a referência às “dez mil milhões de rosas paulistanas, a neve de perfumes”, o “prurido de fantasias perfumando em rosais”, “perfume de heliotrópios e de poças”, “o cheiro pesado de baunilhas” e a fumaça das fábricas e oficinas³⁵. Os apelos sonoros são mais numerosos: o “Galicismo a berrar nos desertos da América!”; a invocação dos sinos e do alaúde; as bandas do Fieramosca e da polícia; os “cantares da uiara rua de São Bento”; o São Bobo que passa cantando; o cinzento que dialoga um lamento com o vento; os pregões da laranja, abacate, tangerina, e da batata assada; a sereia da polícia; as “barcarolas dos céus azuis”; os “pasmos alucinados das tor-

33. *ibidem*, p. 93.

34. *ibidem*, pp. 100 e 101.

35. *ibidem*, pp. 43, 52, 55, 56.

res”, onde tocam os sinos do mosteiro; a sinestesia do “jazz band da cor”; o “rumor surdo e rouco” e o “grito inglês da São Paulo Railway”³⁶. A boca, o paladar, o tema da digestão, que invoca o baixo corporal, aparecem na “grande boca de mil dentes”; nas “bebedeiras dos vinhos”, “champanhações”; nos deputados que nem cabras, pastando rente ao palácio presidencial; na “digestão bem-feita de São Paulo”, como no homem-nádegas, o indigesto feijão com toucinho, a gordura, as adiposidades, a gelatina pasma, o purée de batatas, até o rancor inebriante da “Ode ao Burguês”; o filar cigarros, a mordida de beijos das meninas; na cidade-formigueiro onde todos se mordem e se devoram; na “caninha do ó dos progredires”; as oficinas, os trabalhadores, os automóveis tossindo; o bonde cuspidor ou na chávina de treva bem forte³⁷. E dos gestos, além de uma impressão generalizada do ritmo, que alterna imobilidade e frenesi, os bondes gingando e sapateando nos trilhos, o histrionismo da Bertini arrancando os cabelos, os teatrais gestos dum explorador no pólo, e ao final a coroação com os próprios dedos³⁸. Essa pequena amostra pretende caucionar uma atmosfera saturada de sensações e, nas fórmulas que fazem referência ao som, aproveitar a lição de Zumthor, de que a poesia feita para ser vocalizada tende a apelar para esse sentido.

O poema “Inspiração”, primeiro de *Pauliceia*, decompõe estímulos sensoriais de várias ordens: a luz, a temperatura, o perfume, o toque. Ao fim, repetindo o verso inicial (“São Paulo! comoção de minha vida...”), emprega uma chave de ouro que vale de aposto à cidade: “Galicismo a berrar nos desertos da América!”. Sem adotar uma inspiração sinestésica, antes individuando os estímulos, o trovador conclui com o berro exclamativo que soa como ruído total da cidade, curiosamente percebido como fala sob influência estrangeira. Se os perfumes de Paris apareciam dois versos acima, um tanto barateados pela mediocridade do slogan, também a réplica arquitetônica do Trianon, cenário aristocrático, do Antigo Regime, compõe o efeito inautêntico que o termo galicismo carrega. É uma perspectiva purista do português que costuma marcar a expressão. As rimas, no poema, soam em falso, como negativo do que diz o verso: “Os meus amores são flores feitas de original...”. A comoção, por efeito do eco *forno-morno*, *Paris-Arys*, mais as bofetadas líricas (pugna camarada, jogo de cena para a plateia, resolvido em algodoal?), parece comoção

36. *ibidem*, pp. 33, 34, 38, 43, 50, 53, 55, 58, 60, 67.

37. *ibidem*, pp. 49, 53, 54, 55, 58, 60.

38. *ibidem*, pp. 36, 40, 44, 48, 55, 58, 67.

enfadonha, como as “Monotonias das minhas retinas...” dois poemas à frente.

Minha percepção sobre o inautêntico, no cenário como na expressão linguística de *Pauliceia* passa por esses aspectos de som e construção do cenário. Não caberia tanto, a meu ver, falar em resquícios de passadismo no livro, pois entendo os arcaísmos como propositais. Quem argumentar com “o uso do cachimbo” não terá captado bem, a meu ver, a atitude do “Prefácio”, os gestos próprios do dandismo, de quem sempre está onde não é esperado, que surpreende e desconcerta. Mário diz-se passadista, impressionista, fala na boca torta, sinaliza a formação eclética, mas age para deixar sem chão. Sua estratégia puxa o tapete e põe em crise as categorias conhecidas. “O ‘Prefácio interessantíssimo’ partiu em mil cacos o nosso velho convencionalismo poético”, notou Augusto Meyer³⁹.

Pontuação

Theodor Adorno desenvolve uma apreensão dos sinais de pontuação em três ordens, se bem compreendo. A primeira mostra a face lúdica de cada um, como se os sinais gráficos mirassem os leitores. A exclamação seria como “um ameaçador dedo em riste”; as interrogações, “luzes de alerta” ou “uma piscadela”. Aproveitando a lição de Karl Krauss, Adorno vê nos dois pontos uma boca se abrindo: “coitado do escritor que não souber saciá-los”. E para essa perspectiva lúdica, “o ponto e vírgula lembra um bigode caído; é ainda mais forte, para mim, a sensação de seu sabor rústico. Marotas e satisfeitas, as aspas [“ ”] lambem os lábios”⁴⁰.

A segunda ordem com que Theodor Adorno apreende os sinais é musical: “Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação”. Os mesmos sinais que antes nos pareciam ligados à face humana tornam-se, a partir daí, marcas de cadência, orientam o andamento, evocam instrumentos específicos:

“A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da

39. Dedicatória de exemplar do livro *Coração verde* (1926): “Ao Mario de Andrade, a figura mais original do movimento moderno, o homem que escreveu o ‘Prefacio Interessantissimo’ e partiu em mil cacos o nosso velho convencionalismo poético. Com grande admiração / off. / Augusto Meyer. P. A. Dez. 1926”.
40. “Sinais de pontuação”, in *Notas de literatura 1*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 141.

dominante; e a diferença entre vírgula e ponto e vírgula só será sentida corretamente por quem perceber o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical.”⁴¹

As ordens visual e sonora da pontuação, no texto de Adorno, estão imbricadas; compõem a natureza multifacetada dos sinais, que servem a uma terceira ordem, lógica e talvez ideal, organizar “o tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias”. De modo que, se os sinais têm utilidade externa – a elocução, afirma Adorno –, são também balizas internas na armação do discurso. E conservam, ao mesmo tempo, dimensão histórica: estando sujeitos à moda, oscilam conforme as necessidades expressivas, ou os sentidos elaborados em cada época. O exemplo de Adorno se ajusta à poesia de Mário. Segundo ele, o Expressionismo alemão teria, nas exclamações, sua “figura gráfica característica”, que ele assimila a “desesperados gestos de escrita”, tentativa de introduzir uma “ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer”. A referência menos explícita do trecho parece a deturpação da vanguarda, com a vitória dos projetos autoritários.

Em textos bem tramados, mesmo ausentes, os sinais de pontuação estariam implícitos, como por citação indireta, pois, ao fim, teriam se emancipado tanto da fala quanto da escrita. Evitá-los seria uma “reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca”⁴². Na correspondência com Bandeira, onde tantas vezes entra o comentário sobre o ritmo, Mário observa, em 1923, a pontuação adotada no *Clã do jabuti*, preferindo 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?”⁴³

As razões de pontuação de Mário, nessa carta a Bandeira, seriam aproximar-se da fala coloquial, livre dos preconceitos de gramático; conferir clareza ao discurso; respeitar o descanso rítmico expressivo, valendo como notação musical, que internaliza e prescreve um certo andamento ao texto, podendo produzir na página o efeito de

41. *ibidem*, p. 142.

42. *ibidem*, p. 149.

43. *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 129.

polifonia. As considerações de Adorno são úteis para examinar os poemas de *Pauliceia* e *Losango cáqui*, onde o projeto do Autor é tão musical. Na verdade, o trecho me leva a perceber minha incapacidade para examinar de um ponto de vista musical rigoroso a poesia de Mário. Desprovido dessa perícia, me limito a considerar os sinais gráficos, em sua alternância de ritmos, ou melhor, na construção de um ritmo alternado, como se os poemas a torto e a direito trocassem de andamento ou compasso. As oscilações bruscas entre mania e melancolia (as primaveras de sarcamos, o doente e o frio do trovador) correspondem, a princípio, à psicologia do sujeito, como os loucos descritos por Antheaume e Dromard⁴⁴. Surgem, a meu ver, também como o correlato rítmico de uma formação histórica, pautada pelas demandas e convenções externas, estéticas e materiais. As altas e baixas do café, na “Paisagem nº 4”⁴⁵, são tão importantes quanto a psicologia do sujeito lírico. E essa percepção, de que a alternância tão nítida entre exclamações e reticências comporte um significado histórico, acha apoio também num manuscrito de 1925, em que Mário de Andrade planeja uma *História crítica da poesia brasileira*, projeto abandonado. Nesse documento denso, ele examina a formação da nossa literatura, contrapondo duas leis, evolução e superposição: “A nossa literatura não segue propriamente por evolução, antes por superposição. É o que geralmente se observa em todas as literaturas caudatárias”. Por caudatárias, entenda-se colonizadas, a reboque. O manuscrito conclui:

“O artista brasileiro sofre um destino trágico. Morre sem descendência. (...) Imersos todos os poetas brasileiros no perscrutar o trabalho exótico para depois levantar no campo silvestre nativo primeiro o mosteiro de arquitetura manuelina, para em seguida rodeá-lo com a linha distinta dos relvados do jardim francês. Já agora as rosas de Malherbe em tal e tão espesso rosal se juntaram que sobre ele a arquitetura portuguesa desapareceu. Ah!...”⁴⁶

Indicações cênicas e dinâmicas

44. “L'esthétique des dégénérés a quelque chose d'incomplet ou d'exagéré, quelque chose de baroque, de paradoxal ou d'incohérent. Souvent le burlesque y coudoie le grandiose”, *op. cit., ed. cit.*, p. 202. Mário de Andrade faz um traço vertical e anota: “Estética dos degenerados”.

45. *ibidem*, p. 109.

46. Arquivo IEB-USP, Fundo MA, Doc. MA-MMA-26-13.

Em complemento à pontuação, com vistas à realização da poesia, Mário inclui em *Pauliceia desvairada* numerosas indicações cênicas e dinâmicas. Essas rubricas se concentram no Oratório profano, emblemático da função de partitura de que os poemas se revestem. Antes das partes corais, são esclarecidos os referentes, no mundo social, e distribuídos os naipes:

“OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS – (escritores e demais artífices elogiáveis) – Largo, imponente coro afinadíssimo de sopranos, contraltos, barítonos, baixos.
AS SENECTUDES TREMULINAS – (milionários e burgueses) – Coro de sopranistas.
OS SANDAPILÁRIOS INDIFERENTES – (operariado, gente pobre) – Barítonos e baixos.
AS JUVENILIDADES AURIVERDES – (nós) – Tenores, sempre tenores! Que o diga Walter von Stolzing!
MINHA LOUCURA – Soprano ligeiro. Solista.
Acompanhamento de orquestra e banda.”⁴⁷

Mário dispõe sobre o local de execução (“a esplanada do Teatro Municipal”), o número de instrumentistas (“cinco mil”) e a origem estrangeira dos maestros. A solista – Minha Loucura – canta sem acompanhamento da orquestra. Os Orientalismos Convencionais, ao contrário, têm orquestra e banda: “é um *tutti* formidando”. As rubricas dão conta dos modos de execução da orquestra e do coro, indicando a entrada dos instrumentos, o princípio de uma dança, a força ou suavidade do trecho, sempre abrigadas entre parênteses: pianíssimo, num estampido preto; A orquestra num crescendo cromático de contrabaixos anuncia...; perturbadas com o fabordão, recomeçam mais alto, incertas; tempo de minuete; a orquestra súbito emudece, depois duma grande gargalhada de timbales; recitativo e balada; grandes glissandos de harpa; notas longas de trompas; harpas, trompas, órgão; iniciando uma gavota; num crescendo fantástico; Tutti. O crescendo é resolvido numa “solene marcha fúnebre”; “num clamor”; “a tempo”; “aos miados de flautim impotente”; “berrando”; “da capo”; “já vociferantes”; “sempre marcha fúnebre, cada vez mais forte porém”; “numa grita descompassada”; (f f f); (f f f f); (f f f f f); “loucos, sublimes, tombando exaustos”; “suavemente entoa cantiga de adormentar”; “quase a sorrir, dormindo”. E a rubrica final, arrematando a obra em chave grotesca: “As Juventudes Auriverdes

47. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 111-127.

e Minha Loucura adormecem eternamente surdos, enquanto das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis – escancaradas, mas cegas – cresce uma enorme vaia de assovios, zurros, paradas”.

Onomatopeias

As onomatopeias são outro recurso frequente em *Pauliceia desvairada* e *Losango cáqui*. Elas seriam um meio, segundo Mário, de produzir ou acentuar a musicalidade da poesia, realizando através “da palavra a sensação sonora e rítmica dos trechos musicais”. É o que afirma no elogio à língua admiravelmente musical e onomatopaica dos norte-americanos, apresentando sua tradução para um poema de Amy Lowell. Mas, segundo ele, a musicalidade teria sido defeituosa em *Pauliceia*: “há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo da clareza do discurso”. E lamenta não ter corrigido o “excessivo barulho” e a “excessiva liberdade construtiva”.

Oswald de Andrade saudava em *Há uma gota de sangue* em cada poema justamente a inovação de Mário Sobral, dando voz ao vento: “Agora, calma e paz. Somente o vento / continua com o seu oou...”. O recurso introduz no poema o som em estado puro, como recurso dramático. Abre mão da referência indireta, por meio de expressões como “som do vento”, “ruído da ventania”, e da sugestão de aliterações e assonâncias, para costurar no poema um rastro. O sujeito lírico como que mimetiza o som, identifica-se, cita, cola.

O primeiro exemplo de efeito sonoro mimético em *Pauliceia desvairada* parece ser o “Dlorom...”, do poema “O Trovador”. A princípio, imaginava que esse som representasse o arpejo do alaúde e achava digno de nota que o poeta não tivesse usado a rubrica, por exemplo, (arpejo de alaúde), como faz mais adiante no Oratório: “(grandes glissandos de harpas), (notas longas de trompas)”. A opção insólita pelo “dlorom”, que ressoa contínuo, pelas reticências, não seria uma tentativa de driblar as limitações sensoriais do impresso? Mas desde que Eduardo Sterzi revelou que Cantabona, vocativo que se repete no verso anterior do mesmo poema, é o sino maior do Mosteiro de S. Bento⁴⁸, tendo a crer que o

48. “O Trovador”, in FONSECA & ANTELO, op. cit., ed. cit.

“Dlorom...” é a batida do sino, muito provavelmente como dobre fúnebre, anunciando uma feição macabra que poderia ser mais explorada no livro.

Em “A Escalada”, toca a banda do Fieramosca: “Pa, pa, pa, pum!”. A polícia, na sequência: “Ta, ra, ta, tchim!”. O São Bobo canta sob os plátanos um “tralalá...”. Na dança macabra, suíte de sarabanda e fox trot, ouve-se o riso sardônico: “Quá, quá, quá!”. A soberba paulista, delirante como Fernão Dias, canta vitória com o “Taratá!”, ecoando o som da banda policial. Triunfal, o mesmo taratá anuncia a prontidão inflamada do sujeito lírico caso a amante marchasse ao lado dele.

Ainda o mesmo efeito aparecerá duas vezes mais no “Rondó do tempo presente”. Entre os quadros do espetáculo de variedades, está a marcha dos cadetes mexicanos, assistidos por “mulheres-da-vida perfiladas nas frizas”. O estrago na máquina de escrever, já aludido, em *Losango cáqui*, é representado por um “Trique”. O apito do oficial interrompe os exercícios da tropa com o “prraá”. A menina em diálogo com a avó lavadeira entoia sua cantiga: “Trarilarára...”, reproduzida três vezes. No misterioso poema de ecos simbolistas, o voo do flamingo é acompanhado do rastro sonoro: “Quimera viva! Vlan! Lança pelo infinito / O bico em curva e o voo arca sobre o deserto”. Plosivas e bilabiais, as vozes de “Jorobabel” abusam da aliteração, quase onomatopaica: “Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job” – bimbalhadas também sucedem as rezas de Maria na profecia da Minha Loucura, voltando ao livro anterior. A “felicidade fanfarrã” do sujeito lírico tem resquícius de onomatopeia ao sugerir a sonoridade dos metais. E na toada das noites de cabaré e music-hall, a fantasia francesa: “Vlâ Paris... / panbataclan...”.

Cabe lembrar os valores puramente sonoros do poema “Fio-ri de-la-pá”, em cujo manuscrito Mário anota: “Este poema... surrealista foi inventado, com a respectiva música, em criança”. Eloquentemente, para o argumento, é que a obra da infância fosse concebida com a música. A história da criação é um pouco diferente no manuscrito da *Gramatiquinha da fala brasileira*, que fornece detalhes da performance: “(I) Neste ‘Geni trâns!...’ eu era possuído por um êxtase inconcebível. Erguia a voz, dava uma fermata e sofria!”.⁴⁹

Toda essa pletora de valores sonoros compõe, portanto, o excessivo barulho da *Pauliceia*, e contagia as anotações líricas do *Losango*. As onomatopeias representam valores expressivos, quase imediatos, como pequenos documentos, adiantando o procedimento

49. *Poesias completas, op. cit., ed. cit., vol. 2, pp. 79 e 80r.*

de colagem. Nesse jogo muito diverso em termos vocais, é preciso considerar a influência de textos e práticas declamatórias do futurismo italiano e do dadaísmo.

Em 1914, Marinetti publicou na revista de Gordon Craig, *The Mask*, um manifesto sobre o teatro de variedades⁵⁰ onde constam algumas das principais questões da performance futurista, segundo Michael Kirby⁵¹. O teatro de variedades incluía music-halls, cabarés e circos, que Marinetti reputava como os únicos espetáculos teatrais dignos do espírito futurista. Sem que os tomasse como exemplo de futurismo, reconhecia neles elementos de uma nova sensibilidade. Kirby destaca que tais elementos seriam a ênfase no concreto, a combinação de todos os meios técnicos disponíveis para a performance, e o envolvimento físico dos participantes, desfazendo a convenção ilusionista de uma quarta parede entre a cena e o público. E por ênfase concreta, Kirby explica que se tratava de maximizar as dimensões sensoriais, oferecendo uma experiência em tese imediata, ou pelo menos mais livre da mediação intelectual. O teatro de variedades não opera na chave da ilusão, como o drama burguês ou a ópera; mais do que se referir, simbolizar, ele apresenta diretamente as suas atrações, completas e auto-suficientes, como os números de dança e acrobacia.

As relações entre a cena e o público, nesse tipo de espetáculo, são assim repactuadas. Marinetti fala, por exemplo, que a fumaça (de cigarros e charutos), nas casas noturnas, criava uma atmosfera indivisa entre os artistas e espectadores, sendo mais um dos elementos que contribuía para a quebra do ilusionismo. Envolvendo o público, a performance futurista podia circular pelo fosso da orquestra, aproximar-se dos espectadores, interagir com eles. As reações seriam mais informais, espontâneas, com o público aprovando ou não o número em cena. O ritmo do espetáculo, ágil e enérgico, e o humor tinham em mira os valores tradicionais do “Solene, do Sagrado, do Sério e do Sublime”, da Arte com A maiúsculo. Os saraus futuristas mobilizavam estratégias similares.

O *Manifesto da declamação dinâmica e sinótica*, de 1916, sintetiza as teorias de Marinetti e relata a experiência performática do poema *Piedigrotta*, de Cangiullo, que envolvia elementos de cenografia, figurino e efeitos sonoros. A decoração incluía pinturas de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, e uma luz baixa e vermelha. Os artistas – além de Marinetti havia uma trupe de anões, mais Cangiullo e Balla – usavam chapéus fantásticos.

50. “Il Teatro di Varietà”, in: *Marinetti e il Futurismo. op. cit.*, p. 111-119.

51. KIRBY, Michael. *Futurist performance*. New York: PAJ Publications, 1986.

Recorriam, às vezes, ao piano, e o número final era composto de um coro de seis vozes. A performance incluía, ainda, instrumentos caseiros, a partir de serras e conchas marinhas, entre outros. A vozes se misturavam ao ruído dos instrumentos. E a cena incluía um cortejo funeral para enterrar um crítico passadista; Marinetti encarregado da oração fúnebre e Balla vestido de sacristão.

Zang-Tumb-Tumb, que Marinetti apresentou no Brasil, era um poema de declamação solo, com o autor-performer cercado de pinturas e esculturas, inclusive um auto-retrato. Ele caminhava entre o público e fazia gestos dinâmicos. Usava também um aparelho telefônico e produzia efeitos sonoros, com martelos e tambores, e empregava onomatopeias que “enriqueceriam o lirismo com a realidade bruta”. O som, segundo o autor, podia evitar que a poesia fosse excessivamente abstrata ou artística. A gestualidade devia ser mecanizada, os movimentos de corpo, geométricos, e a expressão fisionômica, neutra. O figurino, igualmente neutro, devia ser o traje noturno, smoking preto. Michael Kirby nota uma contradição entre a teoria e a *mise-en-scène*: mesmo propondo uma declamação que despersonalizasse o declamador, o efeito sobre o público não podia ser dissociado do próprio Marinetti.

Gostaria de acrescentar muito brevemente a proposta de Luigi Russolo de alargar as possibilidades sonoras da música para incluir barulhos, ou ruídos, como seu material legítimo. Em 1913, Russolo publica uma carta aberta ao compositor Francesco Balilla Pratella, “L’arte dei rumori”. Essa expansão da sonoridade, para abarcar novos timbres, além da orquestra tradicional, incluía a proposta de novos instrumentos, fosse para imitar os sons da vida cotidiana, ou produzir outros, desconhecidos. Essas inovações instrumentais é que servem ao bailado de “Paisagem nº 2”, a colaboração imaginária, já referida, de Cocteau com os “barulhadores de Russolo”. Dotados de motores e mecanismos internos, essas caixas de madeira, com amplificadores acústicos, produziam diferentes tipos de som, chegando a dez notas na escala. Duas composições que exemplificam a invenção são *Risveglio di una Città (O despertar de uma cidade)* e *Convegno d’Aeroplani e d’Automobili (Encontro de aviões e automóveis)*. Mais tarde, Russolo dedicou-se a inventar instrumentos miméticos capazes de produzir sons da natureza e vozes de animais.

Ao ler os textos de Pratella, Carrà, Marinetti e Russolo, é perceptível que Mário leu e aproveitou o futurismo italiano, mas, ao mesmo tempo, rejeitou o rótulo insistentemente e, na forma, assumiu certas figuras ou procedimentos que também sinalizam essa rejeição. Se Carrà descarta o colorido harmônico na pintura, por exemplo, mencionando Watteau, é

neste pintor que Mário vai escolher o quadro-vivo do “Prefácio”, sugerindo que a indiferença se dirige tanto a passadistas quanto futuristas. Se Marinetti propõe evitar Parsifal em seu manifesto-carta⁵², é por meio dele que professará sua loucura, recitando a “Cantiga final” na turnê heroica de *Pauliceia desvairada*. Pratella pretende tornar odiosa a ideia do “torniamo all’antico”, Mário sustenta que o passado é lição pra se meditar.⁵³

A inovação dada minava a antiga escala dos valores estéticos. A confrontação oral e a presença, através dos cafés expressionistas de Berlim, Munique, do Cabaret Voltaire de Zurique, assim como a concepção futurista do Music-Hall levavam a uma poesia autêntica e integralmente cênica, comenta Jean-Pierre Bobillot⁵⁴. Bobillot apresenta alguns exemplos, como o poema simultâneo de Tzara, Janko e Huelsenbeck, executado no Cabaret Voltaire em março, 1916, descrito por Hugo Ball. A partitura era acompanhada de uma “Nota para os burgueses”, da lavra de Tzara. A versão impressa tem valor apenas de documento, ela reclama outros comentários, como a glosa autoral. Hugo Ball, em seus poemas de sons, convoca figurinos e dispositivos cênicos, e reativa o fundo arcaico do gesto, do grito e do babil – *primitivismo moderno*. Acompanhava a dicção dos poemas com uma dança extática, “de uma gravidade quase ameaçadora”⁵⁵. Tzara também agrega em seus textos indicações de como recitar os poemas, que não se adaptam mais à maneira convencional⁵⁶. A performance é o ato dada por excelência, explica Judith Delfiner, como espaço que reúne o hibridismo estrutural do grupo: quadros-manifestos, poemas-desenhos, canções dançadas, poemas orquestrados⁵⁷. Manifestos, peças de teatro e poesia eram formas distintas, mas todas estavam destinadas à encenação. Tem destaque na arte dada a poesia sonora (*Lautgedichte*). Simultânea e saída do acaso, ela exalta, conforme Delfiner, a dimensão sonora e vibratória da língua.

Hugo Ball teria aspirado a uma poesia como “imagem mágica complexa”, livre

52. “L’Arte dei Rumori”, op. cit., *ed. cit.*, p. 91.

53. CASTRO ROCHA, João Cezar. “Encontro com uma obra-prima”, in: *Obra imatura*, *ed. cit.*, p. 279

54. BOBILLOT, Jean-Pierre. “Des Poèmes à dire au Poème à crier et à danser : une préhistoire de la ‘performance’ ?”, in: Penot-Lacassagne & Théval (dir.). *Poésie & performance*. Nantes : Éditions Nouvelle Cécile Default, 2018, pp. 25-37.

55. *ibidem*, p. 33.

56. “L’acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l’expression extérieure s’adapte au sens de la poésie”.

57. DELFINER, Judith. “Au casino du sycomore: les dadaïstes et la poésie performée”, in: Penot-Lacassagne & Théval, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 39-51.

de toda lógica e racionalidade, devolvida à sua força original e investida de magia. A performance dessa poesia de sons, liberada das palavras (*Verse ohne Worte*), ia de par com uma fantasia rígida, espécie de camisa de força que constringia o corpo, privando-o do movimento. Como tal, esse figurino propiciava uma “descida profunda em si mesmo” para atingir a parte inocente e primordial da alma. Suas experimentações fonéticas se associavam, segundo Judith Delfiner, à encantação religiosa e aos textos mágicos de tempos imemoriais. Partilhavam da ideia de que só as crianças e os loucos, livres de inibições, podiam atingir as camadas primitivas, não maculadas pela lógica e a maquinaria do estado. Conforme esclarece Delfiner, Hugo Ball fixa a encarnação do poema sobre o palco como critério de qualidade; Schwitters faz da oralidade a essência mesma da poesia; Tristan Tzara busca reproduzir os efeitos em uma sintaxe instintiva, supostamente ligada ao estilo primitivo. As máscaras concebidas por Marcel Janco compunham essa atmosfera, imbuídos todos do propósito de confrontar valores burgueses, remetendo, ao mesmo tempo, à selvageria contemporânea.

É preciso nuançar a imaginação crítica que torne o experimento vocal de Mário, o laboratório da voz empreendido em *Pauliceia desvairada*, como caso radical de vanguarda, já que seus modelos de recitação, seu público e repertório, assim como as exigências curriculares do Conservatório encaminhavam um horizonte de expectativas mais modesto ou conformista. Por outro lado, a fatura da poesia e o contato (mediado por livros, revistas, discos) com dadaístas, expressionistas, futuristas, mais a teoria e a prática da música moderna levam a crer que sua proposta de atualização estava bem informada e que o conformismo dos salões devia ser menos uma força de controle do que um estímulo à inovação. O programa satírico mencionado adiante vale como indício dessa performance de ataque.

Estrangeirismos

Assim como Mário de Andrade se esforça por elaborar uma poesia culta mais próxima da fala brasileira, ele compõe a vocalidade de sua obra com *expressões estrangeiras*. Em 1917, o uso do francês, no diálogo entre o soldado ferido e a enfermeira, se justifica pelo cenário europeu. Dois versos de “Epitalâmio”, correspondendo à fala das personagens, desenrolam-se na língua de Ronsard, tendo Mário Sobral o cuidado de rimar os idiomas:

“E no fundo do parque redolente,
onde tudo é perfume e som,
sentam-se e dizem, já maquinalmente:
‘Êtes-vous las?’ – ‘Oh! non!’

(...)

‘– Pourquoi pleures-tu?’

– ‘Moi!’ – ‘Mais oui!...’

E no seu colo se debruça,
cola-lhe a boca às mãos; enquanto ele soluça,
agora ela sorri.”⁵⁸

Versos prosaicos que procuram embalar na valsa a cena amorosa, imprimindo uma cor local... francófona. O uso da expressão estrangeira em *Pauliceia* também está a serviço do diálogo e da coloquialidade. Contribui⁵⁹ para dinamizar os quadros, os excessos dissonantes da cidade: “Bon giorno, caro”; “(Sono tre tustune per i ragazzini.)”; “Can you dance the tarantella? – Ach! ya.” O italiano aparece em mais três ocasiões, atestando o fluxo migratório que o tornara corrente nas ruas de São Paulo. Esse uso tem, portanto, função documental: internaliza uma das línguas da praça pública, muito viva no comércio, nas fábricas, no movimento sindical. O italiano não ingressa nos poemas como *dolce stil nuovo* nem mania futurista, não evoca d’Annunzio nem aproveita Soffici, Folgore ou Palazzeschi – como nos poemas que transcreve, no original, em *A Escrava que não é Isaura*. Desde a primeira ocorrência, aliás, o italiano estampa sua incorreção (bon giorno no lugar de buongiorno), possivelmente como aclimatação ao português. As cartas de Victor Brecheret têm sabor similar, mostrando, sobretudo na grafia, a dificuldade de se adaptar à escrita: “Stupenda a tua carta com os versos da Paulicea Desvairada. Mando-te o desenho que te prometi. Sto trabalhando em um traghimento de um templo que penso construir, alguns pedaços. Sto um pouco desanimado o dinheiro da pensão não chega pra poder como desejava.”⁶⁰ Algo similar à voz da bilheteira do Cine Colombo, que cobra ingresso para um suposto filme nacional – *O Empurrão na Escuridão* – e converte os tostões em *tustune*. E o convite para a tarantela, feito em inglês, parece respondido em alemão:

58. *Obra imatura*, ed. cit., pp. 34 e 35.

59. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 80 e 82.

60. Arquivo IEB-USP, Fundo MA, Doc. MA-C-CP1477.

“Ach, ya!”. De novo, a grafia macarrônica: o *y* em *ya*, em vez do *j* (*ja = sim*), parece priorizar a pronúncia, a leitura em voz alta, evitando que se leia, p. ex., “Ach, já!”.

Mas além dos estrangeiros de além-mar, *Pauliceia* também fricciona as línguas no contato colonizador. No poema intitulado “Tietê”, o rapsodo principia no registro da lenda – “Era uma vez um rio...” – que se interrompe, de súbito, com a adversativa, num verso todo nominal, como corte brusco no mito: “Porém os Borbas-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!”. Depois do verso sibilino, em estilo um tanto charadístico, diria Ribeiro Couto, retoma-se o tom lendário, agora como revista dos feitos bandeirantes, “as manhãs cheias de Sol do entusiasmo”, “as gigantêas vitórias”. O rapsodo canta, digamos assim, em tom ufanista, as origens da terra. E à estrofe de verniz épico segue-se o exemplo de verso harmônico: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”⁶¹. O contexto histórico que representa como sucessão de tons musicais as origens em combate justifica-se na teoria do harmonismo. O contraste entre o ouro do passado e o hoje das turmalinas (pedras de menor valor? vulgarização das esmeraldas, insistindo no verde? símbolo de bacharéis?) parece, a princípio, a adesão a um ponto de vista nostálgico das bandeiras. Mas a resposta do nadador vale como nova cartada anti-sublime. A cena atualiza-se por uma montagem de choque, que joga um balde de água fria mais que bem-vindo na construção artificial da glória paulista. A fala do nadador, recém-saído das águas do rio, responde à proposta de entrada no território rumo ao Mato Grosso, isto é, de reeditar o capítulo das monções que avançavam pelo Tietê e daí por outros rios até Cuiabá⁶²:

– Nadador! vamos partir pela via dum Mato-Grosso?

– Io! Mai!... (Mais dez braçadas.

Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)

Vado a pranzare con la Ruth.”

Também em italiano, a poesia de Mário interpela o respeitável público do circo: “Guardate!”. E, em inglês, “A Caçada” reinventa o lema da libra esterlina, “God save the poetry!”. A apóstrofe à italianinha, na “Paisagem nº 2”, aconselha o retorno à terra natal: “torna al tuo paese”⁶³. O corvo de Edgar Allan Poe grasna no original, “Never more!”. *Con-*

61. *ibidem*, p. 85.

62. HOLANDA, Sérgio Buarque. “As Monções”, in: *História Geral da Civilização Brasileira*.

63. *Poesias completas*, ed. cit. p. 100.

fetti, rendez-vous, petit-pavé são incorporados como desejo cosmopolita, marca de mundanidade ou cicatriz colonial? Possivelmente todas as alternativas anteriores. Assim o grito inglês da São Paulo Railway ou as águas soterradas do Anhangabaú, que é chamado de “palimpsesto sem valor” e “crônica em mau latim”. Os maestros do Oratório profano são “vindos do estrangeiro”, conforme se lê na rubrica, e o tema do “Prelúdio”, executado pela orquestra e os 550 mil cantores – “tutti formidando” – soa a brocardo latino:

“As caixas anunciam a arraiada. Todos os 550.000 cantores concertam apressadamente as gargantas e tomam fôlego com exagero, enquanto os borés, as trompas, o órgão, cada timbre por sua vez, entre largos silêncios reflexivos, enunciam, sem desenvolvimento, nem harmonização o tema: “*Utilius est saepe et securius quod homo non habeat multas consolationes in hâc vitâ.*”

Na língua de Cícero, o conformismo dos Orientalismos prega a obviedade eterna: “Per omnia saecula saeculorum moinhos terão mó!”. O Oratório encerra-se com o “Laus deo”.

Em *Losango cáqui*, a “Máquina-de-escrever” bate a fraternidade revolucionária em francês, e ponto final: “Fraternité, point.”. Em vários poemas, manifesta-se, no livro, a lição ameríndia. “Tabatinguera” apreende São Paulo como taba grande: tiguera, Anhanguera, Anhanga, tabatinga, Enguaguassu. Comentando o uso da língua-geral em São Paulo, Sérgio Buarque ressalta que “os paulistas da era das bandeiras se valiam do idioma tupi em seu trato civil e doméstico”, sobretudo as mulheres, entre as quais a língua-geral era mais corrente que o português. As alcunhas eram quase todas de origem indígena, como acréscimo ao nome luso⁶⁴; entre eles, Bartolomeu Bueno, que, “provavelmente de ter um olho furado ou estragado”, foi chamado Anhanguera. Já assinaei o substrato multilíngue do retrato do Cabo Alceu que – patente em latim, prenome grego, corpo duas vezes ameríndio – subverte a ária de Verdi cantando “La donna è immobile!”⁶⁵. O caráter estrangeiro e eclético também exprime-se na arquitetura: as renascenças do sr. dr. Ramos de Azevedo, o Théâtre Municipal de l’Opéra, e o relógio dos Correios:

64. “Assim é que Manuel Dias da Silva era conhecido por ‘Bixira’, Domingos Leme da Silva era o ‘Botuca’, Gaspar de Godói Moreira, o ‘Tavaimana’, Francisco Dias da Siqueira, o ‘Apuçá’, Gaspar Vaz da Cunha, o ‘Jagaretê’, Francisco Ramalho, o ‘Tamarutaca’, Antônio Rodrigues de Góis, ou da Silva, o ‘Tripoi’”, *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 127.

65. “XVIII”, v. 7, in *Poesias completas*, ed. cit., p. 160.

“Como ele deixou longe as renascenças do sr. dr. Ramos de Azevedo!
De que valem a Escola Normal o Théâtre Municipal de l’Opéra
E o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos
Com aquele relógio-diadema made inexpressively?”⁶⁶

O “Galicismo a berrar nos desertos da América”, no primeiro poema de *Pauliceia*, ecoa em “A Escrivantina”:

“Eu não vivi no meu país.
Zola Terrail Dumas franceses...
Que gramáticas portuguesas
Pro miserável de Paris!”

E, no mesmo poema, o luto pela morte do pai coincide com o aproveitamento da expressão (creio que) ameríndia “Órfão me vi, chora-chorando”. O trecho da Dama Branca, “Viens, gentille dame”, a exclamação byroniana, “Oblivion! / Oblivion...” e finalmente os versos da cantiga de Mignone, de Goethe: “Kennst du das Land / wo die Zitronen blühen?”, todos em “Parada”, são citações literárias que completam o quadro de referências estrangeiras. Tupi, italiano, francês, inglês, alemão, latim, além dos étimos insondáveis, são idiomas que fabricam as dissonâncias ou harmonias do Autor em *Pauliceia* e *Losango cáqui*. A alternância dos códigos acentua o efeito polifônico de vanguarda. A presença estrangeira no espaço urbano, que se exhibe no som de outras línguas, convive com sons, palavras e sintaxe indígenas, assimilados de tal modo ao português do Brasil que não são estranhos, mas, nos poemas, parece que resgatam sua identidade própria (na poesia de Mário, não me soam exóticos).

Dirigida ao Anhangabaú, a metáfora do “palimpsesto sem valor” vale para os fluxos da fala que a poesia quer liberar e sugere a apreensão musical e simultânea de quem tem “o sentimento histórico da paisagem”. Mário participou de um concurso da revista *A Cigarra* dedicado ao rio, recebendo menção honrosa⁶⁷. O “Anhangabaú” de *Pauliceia* é uma reescrita desse poema de 1918. Assim, ele próprio encobre outros textos, como mostra

66. *ibidem*, p. 164 e 167.

67. *A Cigarra*, nº 95, jul. 1918. Disponível [aqui](#).

Ricardo Souza de Carvalho⁶⁸. Além do soneto que Mário publica n'A *Cigarra*, em 1918, sob o pseudônimo de Don José, a versão de 1922 inclui um trecho de “Os sapos”, de Manuel Bandeira, e menciona genericamente écloas de Virgílio.

Carvalho também observa o quanto o projeto paisagístico do parque, de moldes franceses, corresponde às regras poéticas que, por ordens de métrica e rima, sepultam o leito, ceifam a mata, apagam, enfim, as lendas dos povos nativos: “Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros, / contando histórias aos sacis?...”. É curioso que seja ao vencedor do mesmo concurso de 1918, Rui Ribeiro Couto, que Mário remete uma carta importante para captar sua compreensão musical dos tempos históricos. Nela, responde às críticas ao “Noturno de Belo Horizonte”, que seria insincero na estilização de formas populares, como todo o *Clã do jabuti* (1927). O que me interessa destacar no excerto é essa percepção do tempo em camadas superpostas, harmônicas:

“Pois então você tem o desprante de afirmar que sou insincero até nas minhas obras e que vario de obra por obra por intenção de variar e não por respeito pra com minha consciencia, pra com meus estudos e pra com minhas verdades intelectuais? (...) Será inda possível que você acredite mesmo que eu reduza meu brasileiro unicamente á sistematização duns modismos orais, Couto de Deus! A mim que você chama de espirito critico (e me parece que sou) escaparia todo o senso do que é ser nacional! Pois você não vê no Noturno sinão modismos, “erros gramaticais” como você chamou? Você não vê o emprego aberto da sentimentalidade triste do brasileiro racial contra o preconceito de alegria dos modernistas? Não vê a rebusca de formas poéticas saídas da norma popular (toadas, modas, louvações)? Você não vê o [rasura] emprego tradicional da imagem popular? Você não vê a adjunção da tradição à acusação presente, o sentimento histórico da paisagem?”⁶⁹

A insistência em termos estrangeiros expande fonemas (o *ch* alemão, o *d* e o *t* aspirados do inglês) e as entonações. O verso da tarantela é bem representativo, pois inclui três idiomas, assinala o vínculo entre som e sentido, desnaturaliza a própria língua materna, que, no contato com as demais, revela um pouco do seu mecanismo e dinâmica histórica. Os períodos dramatizam a poesia,⁷⁰ mesmo que não se chegue ao plurilinguismo acelerado da carta de Serge Milliet e Rubens Borba, nem aos motetos de Guillaume Machaut.

68. CARVALHO, R. de Sousa. “*Jardins modernistas*”, in: *Teresa*, n° 1, 195-215.

69. Carta de 7 de dezembro, 1925. Arquivo Ribeiro Couto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

70. Arquivo IEB-USP, Fundo MA, Doc. MA-C-CPL209.

Diria que as palavras estrangeiras soam em tensão com as onomatopeias e interjeições, entre o que parece a exibição das vísceras, e o que, sendo estrangeiro, exhibe nitidamente a dimensão de artifício humano. Mais que uma simples palavra ou expressão, acolhida aqui e ali, como mostra de sofisticação, Mário de Andrade assimila o idioma estrangeiro para afirmar que a língua de sua poesia é a fala. O roçar das línguas desaliena quanto ao caráter de cada uma delas, não só em suas propriedades fonéticas, como no próprio estatuto de convenção. Nas propriedades fonéticas, acentua o contraste entre o aparentemente natural (o som da língua materna, ouvido desde o útero) e o estranho, áspero, bárbaro, selvagem. Contraste que tende a despertar a consciência sobre os mecanismos som-sentido, o vínculo arbitrário entre som, sentido e suas representações gráficas.

Do ponto de vista da recitação, o plurilinguismo, na poesia, é um beco sem saída: se Mário capricha no italiano ou no inglês, em meio à fala brasileira, soa artificial, provoca admiração (como fala bem) ou censura (que afetado). Se pronuncia com descuido, sinaliza a inadequação, desafina, acentua uma vez mais o valor de artifício. É sempre uma arte de ator, e o efeito soa histriônico, a mim ao menos, mas o gesto, mesmo que potencialmente virtuosístico (aposto que Mário fosse cirúrgico na restituição da fala, como observa Wisnik), é de quem aponta para a própria voz. Bandeira, na crônica citada sobre “Poesia em disco”, observa: ninguém sabe a voz que tem.

Apóstrofe, endereçamento lírico, epítetos, vocativos

São numerosos os indícios voco-gestuais que se traduzem como endereçamento lírico, na segunda pessoa – desdobrando-se sem se explicitar, como em “Tu” – ou na invocação de uma figura ausente. A exclamação a São Paulo, isolada, seria uma espécie de vocativo? Seria a primeira aparição do vocativo, que destaca a cidade como moto lírico. A referência inicial lembra a invocação às musas, na épica, embora aqui o poeta não peça, apenas enuncie. “Os Cortejos” traz o vocativo em “Bon giorno, caro” e, versos adiante um exemplo também imperfeito, típico do estilo declamatório que *Pauliceia* adota ironicamente, como parte da grandiloquência de profetas, loucos, bacharéis e bêbados, todos

ambivalentes: “Oh! os tumultuários das ausências!”⁷¹. O estilo da fórmula, na altissonância do plural, sibilando, no encadeamento de substantivos e adjetivos, infla e desvaloriza as palavras – como em “As bebedeiras do vinho dos aplaudires” ou “Monte São Bernardo sem cães para os alvíssimos”, sem que estes exemplos sejam de apóstrofe. É que a amplificação, dizendo melhor, atinge o efeito oposto; contém algo da dicção dos charlatães de praça pública, conforme a análise de Bakhtin acerca da obra de Rabelais⁷². Salvo engano, a presença do artigo definido retira do verso seu direcionamento, e nessa proximidade entre a voz que se dirige a algo, ou aquela que canta sozinha, na distância ou isolamento, talvez haja implicações interessantes para a cena de recitação.

Vocativo inequívoco está em “Rua de São Bento”⁷³. Aí o destinatário é a Loucura, alegorizada pela maiúscula, que cantará em solo no oratório final. A comoção provocada pelos atrativos do comércio faz o sujeito sentir-se em pleno mar, naufragando pelos estímulos da uiara rua, onde se confundem a feira de carnes brancas (compra e venda de escravas, parceiras, esposas), a bolsa de valores, a jogatina, e onde o amor está sujeito às regras do mundo dos negócios. A instância de calma à loucura acompanha o comando para vestir o tecido impermeável, que protege das comoções, anestesia. Da Rua de São Bento, onde o varejo ofertava fazendas caras para senhoras e senhoritas da burguesia, o sujeito convida a Loucura a olhar além, trocando o comércio pela indústria, o cinza chumbo pelo céu azul, e o impermeável pelos tecidos dos êxtases. Aqui associada à iluminação poética, a imagem do tecido já aparecia no “Prefácio”: “Consigno passar minhas sedas sem pagar direitos”⁷⁴.

Em “O Rebanho”, a apóstrofe nítida refere-se às alucinações. Espécie de refrão que atenua a sátira mordaz, os deputados estaduais como cabras pastando no Palácio do governador (à época, senhor presidente): “Oh! minhas alucinações!”. Podem ser alucinação a imagem dos cornos, barbinhas, na metamorfose grotesca, com os triângulos de madeira no pescoço, porém o efeito cômico e crítico da repetição acusa a verdade da cena.

Epíteto e apóstrofe combinam-se com frequência: “Minha Londres das neblinas finas!” é metáfora que soa irônica, delatando o mal de Nabuco, provável mal-estar de classe, como ensina Roberto Schwarz. Os gritos para prender o São Bobo são também

71. *ibidem*, pp. 79, 80 e 94.

72. “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”, in: *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo, Brasília: Hucitec, UnB, 1999.

73. *Poesias completas*, ed. cit., p. 82.

74. *ibidem*, p. 72.

apelativos: “A guarda cívica! Prisão!”⁷⁵. Ainda no gesto vocal do grito, “Ode ao Burguês” é repleta de palavras de ordem: “Morte à gordura! / Morte às adiposidades cerebrais! / Morte ao burguês-mensal! / Ao burguês-cinema! Ao burguês-tílbur!” e na estrofe seguinte, surto de cólera, dirigido à segunda pessoa, todos os insultos abstratos ou genéricos se atualizam para um burguês arquetípico, emblema situado diante do poeta para a satisfação impiedosa do seu desprezo. É de assinalar o quanto os recursos vocais, gestuais, cênicos nessa ode subvertida (miniatura da subversão do livro) estão concatenados. A pontuação é quase exclusivamente exclamativa, como se a alegria e o gosto de lágrimas amargas do poema anterior, “Paisagem nº 1”, preparassem o fel que aqui se destila. E se o poema principia como monólogo, excetuado o v. 16, “Olha a vida dos nossos setembros!”, como escracho em ausência, puramente verbal, na distância da terceira pessoa, as palavras de ordem em série disparam na cena ilustrativa, histriônica, do diálogo entre a jovem e os pais. Aí irrompe o comentário indignado, “Mas nós morremos de fome!”. E esse nós, que parece irmanar aquele que fala e a linhagem de quatrocentos anos dos desafortunados da Pauliceia, assume o dedo em riste para se dirigir, agora, ao espantalho do burguês presente em cena. De modo ainda mais mordaz, em linha com a hipótese de que a recitação é afim ao cabaré e ao teatro épico em seu anti-ilusionismo, o gesto pode se dirigir ao público. Aí o procedimento enumerativo, a abundância, a eloquência, a sacra fúria, tudo age de acordo; a repetição obsessiva do ódio, homofonia esclarecida do título, que é gritada treze vezes, e a chave de ouro, na aliteração fricativa, repetindo o *fora*, e incluindo no meio o “*fu*”, entre a onomatopeia, a interjeição e a decretação italiana da morte.

É possível que em “Tristura”, o “Pauliceia, minha noiva...” seja também um compromisso entre o aparte e a apóstrofe. Em “Domingo”, o fluxo de vozes inclui perguntas na segunda pessoa do singular, arremedos de diálogo: “Tens dez mil réis? vamos ao corso...”, “Viste Marília? / E Filis? Que vestido: pele só”. A pergunta no infinitivo como que repete o interlocutor oculto: “Gostar de Bianco? Adoro”. Na estrofe seguinte, o endereçamento é aos próprios olhos, que ele conclama a assistir à cena de camadas históricas, passado que se conjura diante de seus olhos verdes: “Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens / esse espetáculo encantado da Avenida!”⁷⁶.

Há uma tendência em situar a performance como algo que se dá *fora* do tex-

75. *ibidem*, p. 86.

76. *ibidem*, pp. 92, 87 e 89 respectivamente.

to escrito – pela voz, o movimento, a *mise-en-scène* etc. Nana Ariel, ao contrário, busca explorar a performance como expressa no texto, através da tipografia, a disposição de palavras e símbolos na página, em tamanhos, posições e composições diversos⁷⁷. Em outros termos, o foco são as tentativas de incorporar elementos performativos – como ritmo, tom e mais genericamente o “corpo” no “espaço”. Nesses casos, o texto dissolve as fronteiras supostamente sólidas entre escrita e performance, texto e corpo, *corpus* e *corps*. Há uma tensão competitiva entre a escrita como produção anônima e massificada, e a performance como ato único, ao vivo, induplicável. A hipótese de Ariel é que a literatura dos movimentos modernistas preserva, através da tipografia, as performances públicas. E os recursos – como o aumento no tamanho da fonte – servem como instruções similares à didascália teatral.

Comentando o lançamento do álbum dele e de Carlos Drummond de Andrade, em que ambos recitam poemas, Manuel Bandeira faz menção às habilidades declamatórias de Mário⁷⁸. Na crônica de 1957, observa, primeiro, o valor das gravações para o futuro, dando como exemplo, porém, os românticos brasileiros Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. O cronista ressalva que “nem sempre são os poetas os melhores intérpretes de seus versos”, mas “alguns os dizem melhor que ninguém. Era o caso de Bilac e de Mário de Andrade”. Interessa em particular o trecho seguinte, que é quase um *planctus*: “Ah, se tivéssemos em disco a voz de Mário interpretando o ‘Carnaval carioca’, o ‘Noturno de Belo Horizonte’, as ‘Danças’, ‘As enfibraturas do Ipiranga!’”.

A partir da descoberta de Flávia Camargo Toni, no acervo da Universidade de Indiana, de duas gravações breves em que Mário de Andrade fala e canta, José Miguel Wisnik comenta a voz de Mário.

“Altamente polida na pronúncia, a entoação de sua fala mostra-se afetada nas subidas e descidas da voz, ao mesmo tempo afeminada e formal, em seu registro abaritonado, indicando uma sexualidade esquiva, feminina e ainda assim mais ambígua do que isso, contida e à flor da pele. Somada ao preciosismo datado da sua dicção de paulista bem-educado, ao tom sentencioso das frases, sem prejuízo da desenvoltura, a música da fala sugere o dândi encarnado no ‘mulato pernóstico’, contido na fórmula explosiva de um homem

77. “Modernist Types. Typography as Reading Instructions”. *Fabula / Les colloques, Écrivains en performances*. Disponível [aqui](#).

78. “Poesia em Disco”, *Flauta de Papel* [1957], São Paulo: Global, 2014, p. 121-122.

sério e estudioso que não deixa um segundo de ser o insofrido (palavra recorrente nele), no sentido de arrebatado, fegoso, inquieto e, como ele mesmo disse certa vez, dotado de “uma [pan]sensualidade monstruosa. (...) Ouvindo sua voz retesada entre a norma culta e a melopeia popular, entre o linguajar do paulista cultivado e a música entoada pelos Brasis da pobreza e da escravidão, a gente entende melhor o modo como sua escrita é movida pelo desejo tremendo de atravessar essa falha geológica, tendo-a como ponto cego em si mesmo. (...) a pronunciada distância entre a intenção e a fala indica o quanto, nele, tudo é um esforço de construção, tremendamente artificial, ao mesmo tempo que passional e autêntico, de sua matéria de vida. O esforço erudito para atingir e incorporar o popular, como maneira de redimir o abismo social pela cultura, no Brasil, fica evidenciado no que tem de decisão e aposta em meio a dolorosas polaridades sociais e culturais.”⁷⁹

Além de consignar a difusão da récita ou declamação, a crônica de Manuel Bandeira, como já o fizera uma carta de 1922, suscita um aspecto não desprezível. Como Mário terá lido ‘As enfibraturas’, composto de muitas vozes? É instigante pensar como um poema polifônico se realiza. Wisnik salienta que “somente uma oralização coletiva e panorâmica (com as vozes vindas de pontos diferentes do espaço) poderia dar conta do caráter efetivamente polifônico desse poema, em que os naipes corais estão escritos não só para se contraporem, mas em alguns momentos extremos, para se embaralharem.”⁸⁰ A declamação futurista de Marinetti, cheia de inovações, incluía, entre suas propostas, a presença em cena de vários declamadores, *paroliberi futuristi*. Mas como, sozinho, restituir na performance vozes plurais? O exercício representa, para o poeta em ação, o desafio prático de assumir vozes e identidades variadas. Desde que aprendi com a profa. Telê Ancona Lopez que o trecho de “O Domador” é uma entonação paródica do Hino Nacional, ficou claro que, para fazer justiça ao texto, ele só poderia ser lido acompanhando a melodia do hino, como faziam os trovadores e os artistas de cabaré, aproveitando a obra alheia.

“Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
esse espetáculo encantado da Avenida!
Revivei, oh gaúchos paulistas ancestralmente!
e oh cavalos de cólera sanguínea!

79. “O que se pode saber de um homem?”, *Revista Piauí*, nº 109, outubro, 2015.

80. “As enfibraturas do Ipiranga”, in: FONSECA & ANTELO, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 415.

Laranja da China, laranja da China, laranja da China!
Abacate, cambucá e tangerina!
Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
louramente domando um automóvel!⁸¹

A estrofe é exemplar do efeito épico: a passagem da dicção elevada, que emula o tom triunfal dos bacharéis e da inteligência bandeirante, para o pregão que satiriza o Hino Nacional, como se a identidade oficial fosse posta à venda em praça pública. Enfim, o circo – espetáculo popular, cômico, estridente – trata o quatrocentão como domador de automóveis. É mostra de que os acordes harpejados, o harmonismo de Mário, é também a simultaneidade de tempos históricos, não apenas dos sons soando. Isso pode ser observado no próprio badalar do sino que atravessa a *Pauliceia*: o sino recém-chegado, Cantabona, tocando o “Dlorom” no segundo poema do livro; e na “Cantiga final”, o sino dos Martírios de Iguatemy⁸², trazido da colônia militar para a Igreja do Bom Jesus, em Itu.

O detalhe, ancorado na voz, modifica radicalmente o sentido da poesia. Sem vocalizar o verso não entendemos que o Hino Nacional é convertido em pregão. Algo similar se passa com o grito da batata assada, em “Noturno”, onde também é colado o samba “Quando eu morrer...”. Referindo-se ao grito de rua, Manuel Bandeira pedia que Mário o cantasse. A escrita fixa o *fantasma transitório*, mas nem sempre somos capazes de animar a *imagem fanada*.

No trecho que serve de epígrafe ao trabalho, o Autor recomenda que as lacunas do texto sejam preenchidas conforme a posição estética do leitor, se partidário dos Orien-

81. *Poesias completas*, p. 92.

82. “Si sou mais limpo os badalos dos martírios / Batem em mim tirando um som mais longo”. “Colônia militar setecentista, à margem desse afluente do Paraná (...) tumulto de milhares de brasileiros, violentamente arrancados aos seus lares pelo despotismo colonial, e encaminhados como para matadouro certo, foi o Iguatemy a causa do terror dos humildes e dos desvalidos da capitania de S. Paulo, durante lustros a fio”. Taunay invoca Camões para qualificar as dimensões épicas do sofrimento, “A empresas destas se applica, em toda a inteireza, o conceito camoneano do ‘mais que promettia a força humana.” Diz Taunay que o vigário Louzada traz da colônia militar dos Martírios, “o pesado sino da sua miserrima igreja parochial”. Ao sino se prendia a seguinte tradição: “pertencera a uma igreja do Guayrá, e Antonio Raposo, como trophéo, o trouxera em 1632 para S. Paulo, de onde o remettera ao presidio o Morgado de Matheus, a titulo de feliz presagio, occasionado pela sua presença. Acha-se hoje a preciosa e symbolica reliquia na igreja do Bom Jesus, em Itu” TAUNAY. *Na Era das Bandeiras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1920, p. 189.

talismos ou das Juvenilidades. Quer dizer, sendo adversário da inovação modernista, o leitor deveria completar a lacuna com um nome consagrado, quem sabe Emiliocidades, Setubalcidades ou Martinscidades. Sem nomear os adversários, ele ilustra com o próprio nome: Mariocidades. No excerto nada singelo, o poeta se infiltra momentaneamente nas hostes inimigas, para fins de exemplo. Ao recitar “As enfiaturas”, incorporava a caricatura de Orientalismos, Senectudes e Sandapilários. Sobretudo no caso daqueles dois grupos vocais, Orientalismos e Senectudes, em que se perfilam artífices elogiáveis e multimilionários de espírito conservador, há uma feição grotesca, desde o qualificativo Tremulinas, que faz pensar no *accionado* cadavérico, “numa solene marcha fúnebre”⁸³, como prevê a rubrica, perto, no espírito, da dança macabra. Essa gestualidade um bocado coreográfica não se aparenta às obras da série “Fantoches da meia-noite”? A exposição de Di Cavalcanti foi inaugurada em São Paulo, em novembro de 1921. Imagino que em certos passos, Mário, dizendo os versos, tivesse algo de máquina ou demônio.

Algo do tom lúgubre dessas referências, me parece que está num programa satírico também datado de 1921, redigido em francês, descoberto na última semana de redação do trabalho. Trata-se de um desenho de Silvio Whitaker Penteado em que se representa uma noiva, provavelmente Pauliceia. No alto, em estilo antigo, a inscrição: “*Don Marius de Morales y Andrade*”. Ao lado, uma série de assinaturas, entre elas a de Mário e do autor do desenho. Sem que seja possível fazer qualquer comentário mais consistente sobre o documento, observo apenas a atmosfera soturna, não só da figura feminina, como do quadro de abertura do programa, em que Monsieur de Morales y Andrade encarrega-se de recitar “L’Urubu”, do falecido Senhor Allan Poe. E na sequência, faz o elogio fúnebre de Cincinato Braga, político conservador, também perrepista, morto mais de trinta anos depois, em 1953. A atração seguinte era um quadro-vivo, confirmando a incorporação da pintura na perspectiva cênica⁸⁴.

83. Poesias completas, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 121.

84. “À dix heures tapantes, M^o de Morales y Andrade dira la “Urubu” (prononcez - “Ouroubou”) de feu M. Edgard Poe, dans la traduction de Emilio de Menezes et fera l’éloge funèbre de M. Cincinato Braga”. O item b prevê: “Tableau vivant par Laerte Dorian qui, posant ‘L’Indifférent’ de Watteau, lira, en douce, ‘Arlequinade’ écrite sur charmeuse vert-jade avec une plume d’autruche”. Coleção Artes Visuais IEB-USP. Documento MA-0379_b. Agradeço a descoberta do conteúdo precioso a Bianca Dettino. Sobre os quadros vivos: GUALDONI, Flaminio. *Corpo delle immagini, immagini del corpo : tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*. Monza : Johan & Levi editore, 2017.

4. Recitação épica

Uma recomendação do parecer anônimo da Fapesp ao primeiro relatório da pesquisa teve impacto significativo na decisão de adotar um tom mais livre nesta parte final do trabalho. Dizia o/a parecerista:

“uma questão metodológica que me parece importante no contexto da pesquisa é em que medida a cenografia autoral é re-encenada pela própria pesquisa em desenvolvimento? Em outras palavras, talvez fosse interessante que o sujeito pesquisador se colocasse mais explicitamente como a instância que remonta a cenografia autoral.”

Com essa provocação generosa, em que a própria voz da instituição incentiva a abordar o objeto com mais liberdade, assumo estas linhas finais não tanto como exercício de deciframento, interpretação *experta*, antes como montagem em progresso, que reconhece a abertura da obra e suas possibilidades de atualização, dando destaque a certos traços estruturais de *Pauliceia desvairada* e *Losango cáqui*, e da cenografia de Mário de Andrade. Tome-se este final como notas de uma *mise-en-scène* em preparação.

Por quatro razões principais, arrisco a caracterizar a tonalidade, sobretudo de *Pauliceia* e de sua recitação, como épica: primeiro, a identificação do poeta com o rapsodo; segundo, a alternância acentuada de vozes, que constitui um dos traços básicos do gênero épico; terceiro, o emprego de procedimentos de montagem e colagem, característicos da vanguarda, e que teria origem, segundo pude extrair da bibliografia consultada, na lógica construtiva dos rapsodos, costurando fragmentos de cantos diversos; finalmente, porque me parece que, a despeito da remissão insistente à identidade, a poesia de Mário propõe uma apreensão distanciada e anti-ilusionista, onde o termo “épico” entra em boa medida no sentido do drama moderno, como da criação e reflexão brechtiana.

Admitindo que os elementos apresentados até aqui caracterizam essa poesia como cênica, afinal, que tipo de cena é essa? A resposta, por ora, é que não se trata de uma cena estritamente lírica, mas que comporta – além da inclinação ao drama, sugerida por Roger Bastide – traços estruturais da épica. Na verdade, há uma convergência dos gêneros. A experimentação dramatúrgica de Mário, em esquetes ou peças de um ato só, aponta para o drama moderno (conforme a caracterização de Peter Szondi), que incorporou progressivamente traços da épica no final do 19 e começo do 20. São mecanismos que Mário parece

experimental primeiro em suas peças e transferir depois para a poesia.

Figuras como Anfião e Parsifal e marcas estilísticas como a presença do Autor respaldam a hipótese. Se pensarmos em termos teatrais, são decisivos o modo de composição das vozes – a multiplicidade, a harmonia e a polifonia – e o modo voco-gestual de criação e articulação. É que sendo a cena de um homem só, retoma e atualiza o rapsodo, como o trovador medieval.

A recitação de vanguarda de Mário de Andrade pode ser qualificada como épica⁸⁵, não pelo conteúdo mítico e heroico da obra, mas em razão da costura de fragmentos, montagem e disposição dos espaços, personagens e episódios. A épica admite recuos e avanços⁸⁶. Mais que isso, envolve não só a montagem ou colagem de fábulas, como de vozes, performadas com certo distanciamento. Penso que a colagem/montagem e o distanciamento são decisivos para a fatura de *Pauliceia desvairada* e do *Losango cáqui*, e alcançam a própria identidade autoral, através das imagens presentes no texto e performadas na declamação. É certo que isso implica uma série de questões que só poderiam ser respondidas com uma documentação mais completa: o manuscrito de *Pauliceia* e, idealmente, os registros vocais de Mário de Andrade recitando os versos na casa de Ronald de Carvalho, na Vila Kyrial, no Theatro Municipal de São Paulo. Assim, poderíamos acompanhar etapas redacionais e performanciais, aferindo como uma interfere na outra.

A recitação de Mário, lendo a *Pauliceia*, devia produzir o efeito estridente da montagem de palavras, frases, melodias documentada na fatura. A musicalidade – excessiva, conforme vimos – do livro é de vanguarda: arte dos barulhos, combinando-se a linhas melódicas, promovendo tentativas vocais de simultaneidade, tudo, porém, solitariamente. Como arte das vozes articuladas, a recitação entraria no campo de possibilidades sonoras de Russolo, e talvez captasse algo da declamação sinótica e dinâmica teorizada por Marinetti. Quem sabe absorvesse, pelos livros e revistas, algo dos gestos do Cabaret Voltaire.

85. Logo veremos que Goethe associa à épica o distanciamento adequado à recitação.

86. “chamo épica uma multiplicidade de fábulas”; “na epopeia, por se tratar duma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas (...) isso contribui para a opulência, bem assim a variedade e a diversificação dos episódios”; “Homero, merecedor de louvores por tantos outros títulos, é, ainda, o único poeta que não ignora o que deve fazer em seu próprio nome. O poeta deve falar em seu nome o menos possível, pois não é nesse sentido que é um imitador. Os outros representam um papel pessoal de extremo a extremo, imitando pouco e poucas vezes, enquanto ele, após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter”. ARISTÓTELES. “Arte poética”, in: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 39 e 47.

Identificação com o rapsodo

Em 1922, ouvimos Mário dizer a Bandeira que “o poeta é sempre um rapsodo”. Na origem, rapsodo significa um costureiro de canções. Os rapsodos dedicavam-se a recitar poesias de Homero e Hesíodo. O elemento de costura (*rhapsōidos*) podia se referir à recitação contínua de gêneros diferentes (a combinação de um hino e uma canção, p. ex., ou as diversas parcelas de uma composição épica, recitadas continuamente, mas não de forma integral). A duração e as condições físicas sugerem que um rapsodo cantava apenas trechos da *Iliada* ou da *Odisseia*. As características de encenação da rapsódia estavam em parte embutidas no texto⁸⁷. Entre elas, os vocativos de verso inteiro, o tratamento na segunda pessoa, efeitos de assonância e aliteração. Os vocativos de verso inteiro teriam a função de tornar mais clara a entrada em cena de uma nova voz, como outras fórmulas serviam a intensificar a *enargeia* ou *evidentia* da récita.

O traje, a presença em cena e a preparação contavam como elementos exteriores, mas muito importantes para a prática rapsódica. Quando recitavam a *Iliada*, os homéridas vestiam guirlandas ou coroas escarlate, para o sangue derramado, e azul escuro, simbolizando o mar, para recitar a *Odisseia*. Platão faz referência a certos traços histriônicos e o *Ion* menciona a aparência⁸⁸. Os rapsodos não eram simples reprodutores do texto épico, antes intérpretes inspirados da mente do poeta, segundo o diálogo platônico (os poetas, por sua vez, seriam intérpretes dos deuses)⁸⁹. Gritavam nas cenas de dor, expressavam medo com gestos. A interação com o público era marcante: uma canção podia ser interrompida ou executada a pedido, e um rapsodo era reconhecido e valorizado pela habilidade de responder aos pedidos do público. A performatividade da poesia é realçada no substantivo *aoide*, aedo, que é um substantivo de ação e sugere que a poesia não é completa e estável, mas está em andamento⁹⁰. É nessa chave que entendo a escolha de Mário de Andrade para designar a produção modernista – *Poetagem bonita* –, no qual se destaca,

87. “in the case of poetry composed to be performed various features of its staging in front of an audience are embedded in the song itself”. TSAGALIS. *Homer in performance : rhapsodes, narrators, and characters*. Austin: University of Texas Press, 2018, p. 4.

88. *República* 373b7-C1; *Ion* 535e; 530b6-8; 535d2-3.

89. *Ion* 530c3-4 e 534e2-4.

90. “it consequently refers to something that is closer to activity and performance than to a text or an aesthetic object”, *op. cit.*, p. 330.

como no grego *poiesis* e no alemão *Dichtung*, a poesia como fazer.

Mas também Goethe adota a figura do rapsodo como definidora da prática poética e defende a tonalidade épica da recitação. Algumas afinidades de Mário com Goethe são explícitas: n'A *Escrava*, refere-se a ele como “meu amado Goethe, passado mas não passadista”. No final de “Parada”, cita versos em alemão. Já mencionei a hipótese de que a frieza do paulista, ante o carnaval carioca, fosse análoga ao recuo assumido por Goethe quando conhece o carnaval romano. E deve ter sido uma alegria para o aluno de alemão, lendo a carta remetida por Else Schöler, de Jena, que ele carregava em si algo dos homens do tempo de Goethe⁹¹. Mais extraordinária é a “coincidência” entre a formulação de Goethe acerca da vocalidade da poesia e o que diz Mário de Andrade no trecho aqui repetido mil vezes. A poesia, para o criador do *Wilhelm Meister*, não é feita para os olhos – “*nicht fürs Auge gemacht*”; “*dass Poesie durch das Auge nicht aufgefasst werden könne*”. A fala é o que os seres humanos teriam de mais elevado.

O estilo geral de recitação à época de Goethe é classificado por Irmgard Weithase como extensivo, isto é, marcado por fortes variações dramáticas, alternando de modo acentuado o volume e o ritmo da voz⁹². Os sentimentos seriam expressos de modo vivo, nos limites do teatro. Trechos em discurso direto deveriam ser restituídos como pequenos papéis dramáticos. Os gestos e expressões faciais tinham, segundo a autora, de reforçar o efeito; mesmo as lágrimas e o riso eram permitidos, assim como figurinos e adereços cênicos. A prática dos quadros-vivos associava-se frequentemente à recitação. Baladas, poesias épicas e líricas compunham o repertório. A origem teatral dos recitadores propiciaria a explosão emocional e a agitação dramática. Mas as razões do estilo extensivo não se restringem ao programa e aos recitadores, é necessário atentar à natureza da poesia. Para Weithase, as baladas de Bürger, as odes de Klopstock, os ritmos livres de Goethe,

91. A carta, de fevereiro, 1922, foi redigida em francês e dá um testemunho pungente da vida na República de Weimar: “vous avez encore un peu de ces personnes harmonieuses du temps de Goethe en vous, et cela est si bon pour nous autres sans repos et désespérés”. Em outro trecho, Else Schöler rejeita a atitude da vanguarda, servindo de matriz para as preferências estéticas de Fräulein, em *Amar, verbo intransitivo*: “Combien je voudrais que vous fussiez ici, et nous pourrions causer sur tout ce qui vous intéresse, je suis encore bien ignorante, – parce que la manière de s’introduire de ces modernes, qui est tellement saloppe et vilaine dans l’extérieur ne me plaît pas, et le mépris pour le vrais beau du passé les rend ridicule. – Les dadaïstes et aussi les peintres modernes en général me restent un livre avec 7 cachets.” Arquivo IEB, Fundo Mário de Andrade, Documento MA-C-CPL2573.

92. WEITHASE, Irmgard: *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar, 1949.

as baladas deste e de Schiller seriam formas poéticas que só atingem pleno efeito através da voz.

Somente a partir de Goethe, segundo a autora, pode-se falar em uma arte de recitar. Seu caráter como orador é apreendido do juízo dos contemporâneos, do estilo do seu *programa*, das circunstâncias de tempo e lugar, assim como do público. São parâmetros que levei em conta ao esboçar a análise da recitação de Mário de Andrade. A parte principal da teoria de Goethe está nas *Regras para atores*, que diferenciam recitação e declamação pelo modo de dizer, assim como pelo *grau de adesão do orador ao conteúdo do discurso*. Vale notar que Goethe se diferencia, em princípio, do estilo geral de sua época. O recitador *indica* sentimentos e ideias com a voz, nunca *atua* inteiramente, ou seja, não se converte no sujeito do texto, como se partilhasse seus sentimentos e ideias⁹³. A recitação comporta um distanciamento intrínseco. O recitador deve expor com a voz as ideias do poeta e a impressão do objeto, mas afastar-se da representação dramática. Weithase sustenta que haveria uma distância entre teoria e prática, já que, ao recitar seus versos, Goethe, segundo testemunhos contemporâneos, tenderia a encampar os sentimentos e ideias do poema⁹⁴. Creio que a posição do Autor em cena não se encaixaria necessariamente nas regras gerais para os *atores*. Se era preciso expor as ideias e impressões do poeta, é de se supor que a adesão integral ao texto não fosse propriamente uma contradição no caso de recitar obra própria.

As passagens épicas, na visão de Goethe, requerem a variedade de tons para caracterizar com precisão quem fala. Deve-se adotar, no discurso direto das diferentes personagens, uma mudança mínima no tom, de modo a destacar o que cada um diz e, ao mesmo tempo, diferenciar cada personagem do narrador⁹⁵. Na declamação – concebida como recitação amplificada – efetiva-se a troca: o declamador abandona o próprio caráter e coloca-se no papel⁹⁶. A declamação avança, assim, rumo à camuflagem ou ao esquecimento da personalidade do sujeito empírico.

93. “Der Rezitator deutet Gefühle und Gedanken mit seiner Stimme nur an, aber er spielt sie niemals voll aus, indem er sich in die Person verwandelt, die diese Gefühle und Gedanken hegt.”, *ibidem*, p. 83.

94. *ibidem*, p. 84.

95. “wodurch das, was eine jede sagt, herausgehoben und der Handelnde vom Erzähler abgesondert wird.”

96. “Hier muss ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so dass ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine.”

Quanto aos gestos, parece que Goethe os via como perturbação em composições épicas ou líricas. Haveria o risco de confundi-las com o dramático. Também pautado pela divisão em gêneros, ele adverte para a confusão entre épico, lírico e dramático. Devia-se recitar o épico, cantar o lírico e apresentar com gestos o dramático (“das Epische rezitiert, das Lyrische gesungen und das Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden”). Uma diretriz da recitação seria dar gravidade maior à poesia do que à prosa, mas isso não deveria significar uma dicção antinatural ou afetada (*unnatürlichen, gespreizten Versvortrag*). Ao contrário, Goethe propunha a conservação do conteúdo e da forma, sem enfatizar demais a versificação, os cortes, ou a rima, nem, ao contrário, dissolver a versificação como se se estivesse lendo um trecho em prosa. Em teoria, ele teria recusado, portanto, a recitação patética, escandindo as sílabas. E valorizava a função do *enjambement* de encaixar a ideia e o ritmo.

Em suma, essa identificação com os rapsodos antigos e a admiração por Goethe, coincidindo com suas ideias, e colando trechos de sua obra em verso, podem respaldar uma tonalidade épica da poesia e da recitação em Mário de Andrade. No entanto, há um ponto decisivo para marcar uma diferença entre os dois; é o estilo muito diverso das duas obras. Em Mário, creio que a épica não seria *algo distanciada* (*etwa distanziert*), mas marcadamente *anti-ilusionista*, e para isso a inclusão do nome próprio do poeta será determinante⁹⁷.

Vozes trocadas

A própria ideia de que a recitação seja distanciada se ancora no fato de que a poesia épica era objeto de vocalização pelos rapsodos, que tinham de restituir uma pluralidade de personagens, além de representar a voz do narrador, ou sujeito épico. A épica lida com uma multiplicidade que é parte do seu encanto. Às vezes, o leitor fica meio perdido, perguntando-se quem fala no texto.

No canto 19 da *Odisseia*, em que o herói épico enfim retorna a sua casa, em Ítaca,

97. Não quero dizer que distanciamento e anti-ilusionismo sejam incompatíveis, ao contrário. Mas que, dialético, o distanciamento de Mário de Andrade em *Pauliceia* é fruto de uma imersão aparentemente total, alucinada.

e reencontra Penélope, a palavra parte do rapsodo. Logo, ele assume a voz de Ulisses (v. 4) e dirige-se a Telêmaco⁹⁸. No endereçamento, a certa altura enuncia o discurso desde o ponto de vista do filho, orientando o que este deverá dizer aos pretendentes de Penélope (v. 7-13). A narração retorna à voz do rapsodo, que passa, então, a palavra a Telêmaco. Tem início o diálogo deste com a ama de Ulisses, Euricleia. As réplicas são mediadas pelo narrador (v. 21 e 26). Na sequência, novo diálogo entre Telêmaco e o pai, mediado pelo narrador. Segue-se o longo diálogo de Ulisses, ainda disfarçado de “mendigo e vagamundo”, e Penélope. Algumas interrupções, mediadas pelo narrador, incluem ordens de Penélope às servas. Depois, conversando com Ulisses, ela reproduz o que dissera, anos antes, a seus pretendentes (vv. 141-147). Segue-se a cena estudada por Auerbach⁹⁹, em que Euricleia lava os pés de Ulisses, com o longo recuo para explicar a origem da cicatriz. Esta, como se sabe, é que permitirá a ela reconhecer Ulisses. Essa alternância de vozes, todas assumidas pelo narrador-rapsodo, é bem característica. Mesmo com as mediações do narrador, o leitor às vezes se perde entre aspas e aspetas, no labirinto vocal e na montagem que inclui *flashbacks* e *flashforwards*.

Em situação performancial, sem a possibilidade de voltar a página para entender quem fala, a clareza das cenas depende essencialmente da habilidade do recitador. No caso da vanguarda, no entanto, e especificamente em Mário de Andrade, a mediação e alternância das pessoas que falam não tinha em mira a clareza, assim como não estava em questão narrar grandes feitos ou demonstrar o caráter do herói como síntese dos valores de uma sociedade¹⁰⁰. Destaco, unicamente, a presença de muitos fragmentos de diálogo na fatura de *Pauliceia*, restituídos vocalmente pelo poeta, que tinha de variar a voz para representá-los. Poderia fazer o mesmo com a *Eneida*, cujas circunstâncias de circulação já eram outras, mediadas pela escrita, mas que conserva a alternância de vozes entre narrador e personagens, dirigindo-se umas às outras, aos deuses, ao destino, e a si mesmo.

É digno de nota, também, o tempo da narrativa épica: muito embora lide com o

98. HOMERO. *Odisseia*. Tradução Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

99. AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses”, in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 1-20.

100. HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”. *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp, 2008. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. LUKACS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.

passado, é frequente, no texto, o emprego de verbos no presente¹⁰¹, que produzem o efeito da cena que se desenrola diante dos olhos. Mário explora os versos no presente para pintar seus quadros urbanos, dando a impressão mista de narração ao vivo e indicação cênica: “Santa Cecília regorgita de corpos lavados / e de sacrilégios picturais”; “A Bertini arranca os cabelos e morre”; “As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...”¹⁰². Esse emprego do presente tem desdobramentos no ritmo, elevando o momento a uma impressão de eternidade.

Montagem autoral

Procedimento característico da vanguarda, que reaproveita materiais, arranja elementos pelo princípio do *choque*, da *dessemelhança*, a montagem renega o ideal orgânico e assume as marcas da produção. A poesia se afina, com isso, ao cinema, à pintura cubista, ao rádio e, ao mesmo tempo, à arte dos rapsodos. Entre os procedimentos que distinguem o gênero épico, desde Aristóteles, está a possibilidade de arranjar tempos, episódios, personagens, na voz rapsódica, que assume o fragmento como matéria. As técnicas de montagem, colagem e *bricolage* compõem a fábrica autoral, o modo de conceber e criar poesia, apreendido entre as vanguardas e as sociedades ditas primitivas.

As considerações de Peter Bürger sobre a obra de arte de vanguarda¹⁰³ ajudam a situar o problema, mesmo que não seja o caso de “aplicar” seu conceito à poesia de Mário, antes, de fazer ressoar a teoria no contato com o material. O ideal da obra de arte orgânica teria sido destruído pela vanguarda, especificamente no que tange à relação entre a parte e o todo. Certas atitudes vanguardistas, como a provocação dada, recorda

101. P. ex., no Livro I, Dido dirige a construção de Cartago: “De tudo admira-se Eneias, das toscas choupanas de outrora, / com belas portas, bulício de gente, o traçados das ruas. / Os fortes tírios agitam-se; muros ciclópeos levantam, / a sobranceira almedina; à mão tente penedos removem. / Outros, com sulcos demarcam as suas futuras moradas. / Leis, magistrados, elegem, e os graves e fiéis senadores. / Cava-se um porto acolá; mais adiante outros cuidam das bases / de um grande teatro, colunas enormes nas duras canteiras / talham em série, ornamento soberbo de cenas futuras: / tal como abelhas que na primavera o trabalho exercitam, / ao sol, nos campos floridos, no instante de novas colônias / fundar com a prole crescida (...) ferve o trabalho por tudo; a tomilho a colmeia recende.” (vv. 421-436). *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2021, pp. 110-111.

102. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 90.

103. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Peter Bürger, assumem o próprio lugar da obra – e no gesto, se aparentam a alguns passos do Mário autor de poéticas. A novidade do modernismo consistiria – enquanto Bürger atravessa, superando, mares adornianos – na ruptura com a instituição arte. O conceito de novo, em Adorno, não seria falso, mas “geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade” dessa ruptura. E também o entendimento de Adorno de que pudesse haver um material artístico mais avançado: ao contrário, para Bürger, os movimentos de vanguarda teriam tornado disponíveis procedimentos artísticos de todas as épocas, promovendo uma “contemporaneidade do radicalmente diverso”¹⁰⁴.

O conceito benjaminiano de alegoria seria mais produtivo, segundo Peter Bürger, para compreender a obra de arte não orgânica, envolvendo três partes constitutivas: “o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida”; depois, “junta os fragmentos assim isolados e, através desse processo, cria (...) um sentido atribuído”; a atividade do alegorista é interpretada por Benjamin como expressão da melancolia; por fim, a alegoria apresenta a história como decadência. Enfim, Bürger chega ao procedimento de montagem: “a obra não é mais criada a partir de um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos”. Especialmente útil é a distinção estabelecida a partir da montagem. Enquanto a obra de arte orgânica “procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido”, a arte vanguardista “se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato”, “rompe com a aparência de totalidade”. E para o trabalho de interpretação que aqui realizo, buscando apreender elementos isolados e, com isso, quem sabe, o caráter do conjunto, aproveito a referência aos momentos individuais da obra de vanguarda, que “têm um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido”¹⁰⁵.

Bürger passa a conceituar a montagem, reconhecendo sua participação no cinema, na pintura e na literatura. Ela “pressupõe a fragmentação da realidade”. Como procedimento técnico fundamental do cinema, diferencia-se da função que tem nas artes plásticas, onde seria um princípio artístico. Nos *papiers collés* de Picasso e Braque, destaca o contraste entre as duas técnicas, “o ilusionismo dos fragmentos de realidade colados (...) e a ‘abstração’ da técnica cubista”. São essas colagens que servem de base

104. *ibidem*, p. 118.

105. *ibidem*, pp. 130, 132 e 134 respectivamente.

para o conceito de montagem na teoria da vanguarda. À diferença da composição pictórica prevalecente desde o Renascimento, são inseridos na obra “fragmentos de realidade”, “materiais não elaborados pelo próprio artista”. Livre do propósito de simular uma equivalência ilusória, a obra de vanguarda não produz “a aparência de reconciliação entre o ser humano e a natureza”. A atenção do receptor volta-se ao princípio de construção da obra, “não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo, mas sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas”¹⁰⁶. Ao examinar os componentes voco-gestuais, tive em mente explorar essa contradição entre as partes, alinhada ao postulado antinatural da arte para Mário.

Mas é preciso, igualmente, considerar que tipo de material Mário de Andrade usa como base de sua montagem. E aqui o argumento é que em *Pauliceia* se trata de um material eminentemente sonoro. É uma poesia estruturada em colagens sonoras, que se assemelham, sem equivalência, a certas experimentações futuristas de Marinetti e Russolo, como as “Cinque sintesi per il teatro radiofonico”. O grau de heterogeneidade, na poesia e na recitação, é menor, pois lida com um instrumento só, e ainda por cima mimético – capaz de mobilizar fragmentos (melodias, onomatopeias, citações de poemas, pregões, diálogos diversos), mas cuja natureza impede que a comparação com a colagem, a partir de registros diversos, seja precisa.

O princípio sintático da montagem é a articulação de discontinuidades e oposições¹⁰⁷. A montagem instaura o conflito como “princípio geral não apenas de toda metodologia artística, mas de toda experiência estética e cognitiva, descrevendo-a como choques de fragmentos independentes uns dos outros”, segundo explica Luiz Renato Martins acerca do construtivismo. No cinema, a sucessão de imagens imóveis produz o efeito de movimento, quer dizer, este é resultado da superposição de duas imobilidades diferentes¹⁰⁸.

De qualquer forma, gostaria de dar seguimento a essa discussão sobre o aspecto não orgânico da poesia de Mário, e do emprego de procedimentos de colagem e montagem,

106. *ibidem*, pp. 137, 139, 147.

107. MARTINS, Luiz Renato. “Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Oubrou, in: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 9-25.

108. Eisenstein atribuía importância capital, segundo François Albera, “às irregularidades, desproporções, batidas, choques, sínopes, intervalos etc., que vão criar o ritmo, a dinâmica, a dramaturgia da matéria fílmica”, *ibidem*, p. 276.

mencionando o aproveitamento do pregão da batata-doce, que, a cada tantos versos, atravessa a paisagem sonora do Cambuci. Anunciando a batata, o vendedor ambulante grita uma condição difusa de mercadoria, que está nas prostitutas, “mariposas rumorejando na epiderme das árvores”, na aposta do conde de que pode comprar o silêncio do vizinho, percebida sua cobiça da mulher do próximo; e nos jornais de três tostões que as crianças lívidas também anunciam¹⁰⁹, onde é mercadoria tanto a notícia distorcida, como a condição do trabalho infantil explorado; mais que tudo, essa atmosfera de mercadoria que a colagem canta, e ajuda a construir, está no hino nacional convertido em pregão: “Laranja da China, laranja da China, laranja da China! / Abacate, cambucá e tangerina!”, que lembra, na origem, a vitória do projeto marítimo-comercial, nomeando a colônia por seu primeiro produto de exportação. Mas o que me interessa reter, para além da sensibilidade de Mário ante o trabalho e sua manifestação poético-musical, é que ele anota, na pauta, a linha melódica do pregão, dando detalhes da pronúncia italianizada. Considerando a anotação, mais o texto e as circunstâncias históricas, entendo esses versos de *Pauliceia* como exemplo de colagem. Aos quais se juntam a referência a “Os sapos”, de Manuel Bandeira, o “Quando eu morrer...”, o “Oh! pé de anjo, pé de anjo!”, “E lucevan le stelle”, colagens que costumam se acoplar à fatura através das aspas. E poderíamos acrescentar fragmentos menores, menos perceptíveis, como o trecho “Santa Maria, mãe de Deus”¹¹⁰ e, no fundo, as onomatopeias todas, que também funcionam como materiais remontados nos poemas.

Outras artes da cena, ou gêneros de espetáculo, contribuem para pensar a montagem e a colagem, como seus efeitos de distanciamento e anti-ilusionismo, na *Pauliceia desvairada*. As colagens cênicas da vanguarda, segundo explica Ursula Voss, tinham função de desmascaramento¹¹¹. Implicavam uma relação distanciada entre o ator e seu papel, visível para o público. Diferentemente da arte clássica, ou do drama burguês, na colagem cênica não há absoluto, o tempo é tanto o presente quanto o passado, o *presente* do ato de citar, imitar, encenar, e o *passado* que se mostra através dos elementos citados e imitados. Já que o fluxo não se sucede de modo lógico, como se as cenas estivessem concatenadas, e cada uma resultasse da cena anterior, o sujeito responsável pela montagem está sempre em evidência. As personagens, nas colagens cênicas, não constituem indivíduos, são por-

109. *Poesias completas*, ed. cit., pp. 96, 105 e 92 respectivamente.

110. *ibidem*, pp. 93, 97, 114 e 108 respectivamente.

111. VOSS, Ursula. *Szenische Collagen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1998.

tadores de citações, representantes de grupos, profissões, classes. A relação entre a cena e o público também desfaz a separação ilusionista, com a ajuda da iluminação, que parte da platéia¹¹². A relação de Mário com a identidade autoral, pelo exame da cenografia e da recitação, sugere essa perspectiva distanciada.

Os espetáculos de cabaré eram muito marcados pelas variações vocais, conforme mostra o estudo de Hans-Peter Bayerdörfer sobre as *diseuses* da República de Weimar¹¹³. A competência oral estava no centro dos espetáculos, sobretudo a habilidade de apresentar jargões e dialetos de todas as castas. Ao caracterizar a versatilidade linguística do gênero, Bayerdörfer ajuda a discernir contornos da poesia de Mário. Ele explica que a estética do cabaré é caracterizada pelo corte. Não se trata apenas de uma transição, mas de uma “ruptura entre o canto e a fala, entre a pureza do tom e o choque do ruído vocal”. As rupturas levariam o colorido vocal, em cena, a posições extremas. Em termos de linguagem e estilo, a experimentação vocal do cabaré corresponderia à “mudança, muitas vezes abrupta, entre o poético e o coloquial, o lírico e o vulgar, entre frases polidas e meras formações sonoras ou sequências sem sentido baseadas nos modelos dadá”¹¹⁴. É importante lembrar que Mário definiu a variedade métrica e estilística de *Pauliceia* em referência ao cabaré: “Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos”¹¹⁵.

Distanciamento e anti-ilusionismo

Em 1922, Mário é senhor do seu instrumento, para utilizar uma expressão dos

112. *ibidem*, p. 84.

113. “Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Diseusen der Weimarer Republik und die Reform im Theater”, in: BAUSCHINGER, Sigrid (Org.): *Die freche Muse – the impudent muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Tübingen und Basel: Francke, 2000. Comumente visto como arte menor ou entretenimento, o cabaré teve importância enorme para a renovação estética e a intervenção política das vanguardas. A largueza e flexibilidade da articulação vocal são constitutivas do componente dramático no cabaré. Bayerdörfer comenta, entre outros, o impacto do estilo de atuação de Yvette Guilbert, imortalizada nos desenhos de Toulouse-Lautrec. Ver também: GUILBERT, Yvette. *L'Art de chanter une chanson*. Paris: Bernard Grasset, 1928. Disponível [aqui](#).

114. *ibidem*, p. 74.

115. *Poesias completas*, ed. cit., p. 66. Ver também o trabalho fundamental de Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1993.

manuais examinados no capítulo anterior. A análise indica a consciência da forma: a mobilização de procedimentos técnicos do passado com a fala das ruas, coloquial, imigrante, afro-tupi. Como no chute de Rimbaud, esse choque põe a nu todo um *gaurisâncar* de sedas que não escondem apenas as carnes ou censuram o desejo livre. Desnuda também a dicção oficial, que serve de veículo para a ideologia, e que posando de nacionalista, podia se submeter ao metro estrangeiro. Existe no “Prefácio” uma distinção importante que respalda a interpretação anti-ilusionista. É quando separa o “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda” e o “Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver”¹¹⁶.

A intensidade da pontuação, de interjeições, vocativos e epítetos, e de vários outros elementos, faz pensar numa recitação *anti-ilusionista*, justo por ser tão *antinatural*. No conjunto, os elementos voco-gestuais de *Pauliceia* sugerem a recitação saturada. Este ponto do argumento talvez surpreenda, como mais um exemplo da arte do paradoxo cultivada pelo Autor. A adoção do nome civil poderia indicar, em tese, uma proximidade maior entre poesia e vida. Minha percepção é que se dá o oposto. A multiplicidade, os efeitos de harmonia, a carga gestual, o *index* para as máscaras sugerem, em *Pauliceia desvairada*, tudo menos a naturalidade consagrada pelo Modernismo e que *Losango cáqui*, em parte, já experimenta.

Para finalizar esse argumento-montagem, refiro os casos em que o nome próprio – Mário ou Mário de Andrade – aparece no interior dos poemas. O procedimento apresenta-se de modo irônico na “Dedicatória” de *Pauliceia*. Por essa abertura exagerada, tem-se uma ideia da maneira distanciada com que o Autor lançará mão do expediente de se introduzir nos poemas. Há uma menção indireta ao nome em “Domingo”: Mário de Andrade elogia os jogadores de futebol Bianco, Bartô e o “meu xará maravilhoso”. No mais, no poema “Domador”, Mário é vocativo e elemento da enumeração:

“Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
um noite, um oiro,
um cinzento de tísica e Mário...”¹¹⁷

116. *ibidem*, p. 64.

117. *ibidem*, p. 92.

Em contracena com a Loucura, ouve o comando – “– Mário, põe a máscara!” – e assente: “– Tens razão, minha Loucura, tens razão.”¹¹⁸ Em *Pauliceia*, só aparecerá de novo no rodapé do Oratório profano, como Autor que orienta a execução do espetáculo ou a leitura imaginativa: “Aqui o leitor, se for partidário dos ORIENTALISMOS, porá nomes de escritores paulistas que aprecia, se das JUVENILIDADES, os que detesta. Exemplo com meu próprio nome: E as mariocidades. Não existe esse sufixo: quero assim para bater melhor o ritmo.”¹¹⁹

No *Losango*, há novos exemplos da participação nominal, quando se confundem as posições de Autor e sujeito lírico. O primeiro verso do poema III é o nome Mário de Andrade exclamado por um conhecido, com quem se encontra por acaso na rua Conselheiro Crispiniano, vizinha ao Theatro Municipal¹²⁰. O encontro lembra uma cena de reconhecimento (tão antiga quanto as epopeias e tragédias¹²¹, e muito frequente também nos gêneros cômicos), estruturada como diálogo de duas vozes, interrompido pelos comentários do sujeito. Essa designação de *sujeito*, imprecisa, nasce da própria dificuldade de nomeá-lo como lírico, já que faz as vezes de narrador; talvez fosse o caso de assumi-lo como *sujeito épico*, que se refere à cena do encontro sempre no pretérito. É como se a cena sustasse momentaneamente, para que o rapsodo, saindo da posição do ator, pudesse tecer seus comentários. Na recitação, entretanto, ele ocupa as três posições sucessivamente, o que faz com que o seu nome seja dito a partir da voz do interlocutor. Essa é uma das razões que autorizam a caracterizar a cenografia como distanciada e anti-ilusionista. O que se vê no poema – para além da imagem que associa os interesses do favor, braços caídos, mãos encardidas, sombras burocráticas – é uma cena de reconhecimento falhada, pois, no fim, “ERA UM DESCONHECIDO” e “São tão mais nossas as imagens!...”, arremata o sujeito épico.

A mesma assombração reaparece no poema XXIII, em que se mesclam vários dados do poeta no monólogo interior: a participação na Semana de Arte Moderna e a escrita da “Ode ao Burguês” e de “muitos outros versos de ‘Paulicea Desvairada’” – os quais abjura¹²².

Outra vez, no poema VI¹²³, é como se o vocativo “Mário, coragem!” partisse de uma

118. *ibidem*, p. 104.

119. *ibidem*, p. 124

120. *ibidem*, p. 140 e 141

121. ARISTÓTELES, *op. cit.*, *ed. cit.*, pp. 30, 31 e 36.

122. *ibidem*, p. 165 e 166

123. *ibidem*, p. 144 e 145

voz interior, em meio aos exercícios militares alucinados. A recordação da musa-amante é o estímulo que o faz se adiantar aos companheiros, recuperando o atraso na marcha. É o verdadeiro motivo para o soldado arder de “paixão pelo Brasil!”.

O poema XVII é o híbrido de canção e sirventês que mencionei ao apresentar a figura do soldado. O Autor aparece nomeado na declaração solene, cheia de contradições (pacifista e internacionalista, está agora alistado no exército do Brasil):

“Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amator, comunica aos camaradas que bem contravontade, 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.”¹²⁴

Enfim, no poema “Parada”, ele é reconhecido pela moça bonita que assiste ao desfile: “Olhe o Mário de Andrade!” Aí, recusa a identidade, que não lhe cai bem. No mais, “Parada” mostra uma nacionalidade de fachada, que se afirma mais como aparência e espetáculo. E isso se percebe nos sentimentos do sujeito exteriorizados pelo poema: a preocupação central é ser visto pela dona ausente.

A última aparição do nome, em *Losango cáqui*, é no poema final. O fracasso amoroso de mistura com a consciência das ilusões patrióticas fazem-no regredir à voz infantil. Da mãe ouve a pergunta:

“– Que queres, Mário? – Mamã,
Quero a Lua! – Hoje é impossível,
Já vai longe. Tem paciência,
Te dou a Lua amanhã.”¹²⁵

Assim, quando surge, o nome não serve a um modo confessional nem engajado, como se o poeta se declarasse explicitamente para imprimir gravidade ao canto, expressar seus sentimentos íntimos, pretender efeitos ampliados sobre o mundo real. O Autor entra em cena, textualmente, sempre de maneira distanciada, como voz de terceiros que o designam, ou como a mensagem estampada em tom solene. Justo na recitação, ao assumir

124. *ibidem*, p. 158.

125. *ibidem*, p. 203.

os terceiros que o interpelam, produz-se sobre a assistência um efeito estranho, às vezes cômico, sempre desalienador das convenções. Quebra-se a ilusão de um eu lírico ideal, expandindo sozinho a subjetividade, vivendo naturalisticamente as cenas. Ao contrário, é o poeta de carne e osso apontando a própria máscara, e, de certo modo, subtraindo ao real o seu possível penhor de autenticidade. O Autor Mário Sobral era inventado artisticamente, tinha origem na criação poética, mas dispunha de um salvo-conduto para estetizar o mundo social em sua circulação. Na poesia, contudo, não dava as caras, e seus versos eram sérios, confiavam numa representação melódica, harmoniosa e, segundo creio, ilusionista. O Autor Mário de Andrade, tendo sua origem no mundo real – o nome de batismo, civil, outorgado pelo pai –, vai, entretanto, imiscuir-se na criação. Ostenta-se na Dedicatória, no meio dos poemas de *Pauliceia*, dialoga com a Loucura, serve de exemplo na rubrica, e segue rumo às anotações líricas e à Advertência de *Losango cáqui*. É de tal modo cercado de máscaras autorais, que se trocam e combinam, todas elas híbridas, que, recitado pelo próprio, aparece mais como objeto do que como sujeito, ou como sujeito que se desdobra e assim se analisa, objetifica, desmascara. Se a lírica funde sujeito e objeto, e o drama expõe a relação entre sujeitos, a épica, segundo ensina Peter Szondi, mantém sujeito e objeto apartados. O Autor não diz “Eu, Mário de Andrade”, está sempre dito na boca de terceiros, assumida por sua voz, estranhada. Nesse virtuosismo, somos levados a pensar no talento dos imitadores e na ventriloquia. Considerando que a fatura de sua poesia tem uma carga alta de elementos voco-gestuais e que a própria identidade autoral se mobiliza como ator e como personagem, sou levado a propor esta *mise-en-scène* da cenografia de Mário de Andrade como épica: distanciada e anti-ilusionista.

Considerações finais

O foco esteve em mostrar que a poesia de Mário de Andrade se apoia de modo fundamental na figuração múltipla, na voco-gestualidade e na *mise-en-scène*. Entendida como constituinte da poesia, a recitação ajuda a explicar o apelo à circunstância, as referências ao universo das artes e do espetáculo, e a fatura – pontuação, interjeições, epítetos, demonstrativos, onomatopeias e efeitos sonoros, indicações cênicas e dinâmicas, como também a inclusão do nome próprio nos poemas.

Tentei, pois, caracterizar o peso da recitação literária para a poesia de Mário de Andrade. E como a adoção do nome civil coincide com a consciência e o distanciamento da forma, que assume feições da arte de vanguarda, também por meio de procedimentos como a montagem e a colagem. Arte da cena, a poesia recitada oferece um modo de fundir transitoriamente as posições-sujeito, fabricando, assim, a identidade autoral. Se a fortuna crítica concorda em abordar a obra de Mário pela personalidade alastrada do Autor, costuma diminuir o valor estético de *Pauliceia desvairada*. Segundo meu argumento, isso seria sintoma de um *ponto surdo*, que sequestra a voz e o gesto na análise literária. Por sequestro, é claro, não estou pensando em rapto e coerção, mas numa espécie de repressão e apagamento do corpo, quando este se mostrou fundamental para os experimentos da vanguarda. O que proponho nem de longe é uma reposta, antes uma abertura de perspectiva, nova e incompleta, que deseja convidar a outras investigações.

Penso em alguns desdobramentos possíveis e mesmo necessários da análise. Primeiro, um desdobramento criativo: o resgate dos elementos voco-gestuais efetivando-se na produção de novas leituras. Ao longo da pesquisa, convidei artistas e intelectuais que me parecem afins à obra de Mário de Andrade. Seria muito positivo se a hipótese desenvolvida no trabalho tivesse continuidade com a vocalização da poesia. Como semente promissora, incluo quatro registros de *Losango cáqui*: “A Menina e a Cantiga” na voz de Juçara Marçal; o poema “XII” lido por Odile Kennel; o fragmento final da “Toada da esquina” dito por Alaíde Costa; o “Rondó do tempo presente” na voz de Lívia Nastrovski. Seria possível elaborar novas leituras dos Jograis de S. Paulo; do álbum “Mário de Andrade: Poesia e Som”, de Tetê Medina, Paulo Afonso Grisolli e Fernando Lébeis; ou do recente “Toda Semana: Música e Literatura na Semana de Arte Moderna”, que traz, entre artistas e pesquisadores, Antonio Salvador, Homero Velho, Monica Salmaso e Lígia Ferreira.

Como este é também um trabalho sobre literatura e sociedade, conforme tentei situar na Introdução, haveria um desdobramento crítico mais estritamente alinhado a essa perspectiva. O caráter épico da recitação e a dicção elevada de muitos versos de *Pauliceia desvairada* parecem meios de questionar, em chave satírica, a dicção bacharelesca e o viés triunfal da historiografia ao narrar as façanhas paulistas. Partindo da fatura dos versos e do modo de recitar que ela encaminha, percebo um teor de radicalidade que até aqui não parece ter sido suficientemente explorado pela crítica. De novo seria o caso de mencionar a importante contribuição de João Luiz Lafetá, que distingue o modernismo conforme a ênfase no *projeto estético*, nos anos 20, e no *projeto ideológico* nos anos 30¹. O quadro de Lafetá, porém, não é exclusivista, percebe a ênfase de cada década. José Miguel Wisnik mostra como certos impasses do modernismo – estéticos e ideológicos – já estavam encenados com lucidez, e autocrítica, no Oratório profano de *Pauliceia*². Não seria possível, quem sabe, compreender o desvairismo, as menções à História, a Virgílio e Homero, como visão alternativa, plasmada nas imagens e na forma, do modo épico mobilizado pelos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Academia Paulista de Letras, Museu Paulista? A percepção me vem, entre outras leituras, do ensaio “Paisagem nº 2, ominosa”, de Telê Ancona Lopez, que sublinha a continuidade entre a exploração do trabalho industrial dos anos 1910 e 1920, conservando as condições de vida desiguais, e a rigidez da estrutura social no Brasil. Telê menciona um comentário de Jorge Coli sobre “Religião”, em que o sujeito lírico, num acesso de loucura, passa a enxergar tudo verde na paróquia de Santa Efigênia:

“Santa Maria, mãe de Deus...”
A minha mãe-da-terra é toda os meus entusiasmos:
dar-lhe-ia os meus dinheiros e minhas mãos também!
Santa Maria dos olhos verdes, verdes,
venho depositar aos vossos pés verdes
a coroa de luz da minha loucura!”³

Na poesia de Mário de Andrade, o verde significará, como explica Telê, tanto a

1. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
2. “As Enfibraturas do Ipiranga”, in: FONSECA & ANTELO (org.), *op. cit.*, *ed. cit.*, pp. 412-425.
3. “Religião”, in *Poesias completas*, *ed. cit.*, p. 108.

nacionalidade quanto a loucura. Com perspicácia, Jorge Coli percebe na cena a reescrita de Bilac, que louva o legado bandeirante de expansão do território e a fundação de um “colar de cidades”. O surto de Fernão Dias, em “O Caçador de Esmeraldas”, projeta em tom sublime o verde das pedras sobre a paisagem, como o sujeito do poema “Religião”:

“Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chammas;
Verdes, na verde matta, embalançam-se as ramas;
E flores verdes no ar brandamente se movem
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;
Em esmeraldas flúe a agua verde do rio,
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...”⁴

Paulo Prado, Afonso d’Escragnole Taunay, Alfredo Ellis Jr., Sérgio Buarque de Holanda manejeram cada um a seu modo o realejo da epopeia paulista. *A Eneida* e *Os Lusíadas* eram referência obrigatória para os bem-pensantes, formados no âmbito da retórica clássica e nutridos de uma concepção da História como mestra da vida. Paulo Prado compara o altiplano paulista ao “interior montanhoso do Peloponeso”, “suprema roca defensiva de toda Hélade”⁵. Ao comentar as tensões entre São Paulo e Santo André, povoações pioneiras, Taunay prefere a metáfora romana: “Na opinião do historiador vicentino [frei Gaspar da Madre de Deus], nessa competição ardente, quem se sentia fraco era São Paulo e não a sua Alba Longa da Borda do Campo”⁶. Sérgio Buarque encerra o capítulo sobre as monções, na *História Geral da Civilização Brasileira*, décadas mais tarde, ainda assimilando o desafio de chegar a Cuiabá por vias fluviais à travessia do Atlântico por Vasco da Gama e os varões lusitanos⁷. Alfredo Ellis Jr. acolhe a expressão de Saint-Hilaire como *leitmotiv* de sua obra para reconhecer os heróis das entradas e bandeiras como

4. BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1909, p. 269. Vale lembrar que a extensa marginalia de MA na poesia do Parnasianismo foi analisada por Lígia Rivello Baranda Kimori: *Os Mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira; Orientadora: Profa. Dra. Telé Porto Ancona Lopez) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014,
5. *Paulística etc.*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 74.
6. *Na Era das Bandeiras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1920, p. 55. O exemplar contém marginalia.
7. “A colonização paulista do Cuiabá e Mato Grosso vale por uma réplica, em escala reduzida, do que foi a colonização portuguesa do Brasil”, “As monções”, in: *HGCB*, vol. 1. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1976, p. 320.

raça de gigantes⁸. Em muitas dessas obras, marcadas quem sabe por um caldo de Taine e Burckhardt⁹, há um senso de profecia e predestinação¹⁰, como se a História pudesse ser apreendida por oráculos, como nas narrativas épicas da Antiguidade.

São percepções que carecem de amadurecimento. Corro o risco de vestir o Anfião moreno e caixa d'óculos como guerrilheiro anarquista, amotinado contra a ordem social. Não é exatamente isso, mesmo que a montagem seja simpática e não de todo alheia a certos flashes alucinatorios do soldado-raso (“Minha alma cidade das greves sangrentas, / Inferno fogo INFERNO em meu peito”, vv. 3 e 4, “XVII”, *Losango cáqui*). Ou à verve de certos trechos de *Lira paulistana* e *O Carro da miséria*. Em *Café*, como nas “Enfibraturas”, Mário de Andrade situará a ação da ópera na Aurora de um novo dia, revolucionário. Uma hipótese, pois, para investigação é que a radicalidade esteja, nos anos 20, entricheirada na forma, e que uma estética anti-oligárquica e anti-burguesa¹¹ possa se revelar no exame detido das imagens e do modo como o Autor, hábil em cifrar as circunstâncias, estrutura epicamente sua poesia e recitação.

Da mesma forma, a produção teatral de Mário de Andrade aguarda uma análise mais cuidadosa, que possa aferir o quanto ela converge com as tendências do drama moderno. Estudar o teatro permitiria compreender melhor a transição entre o conformismo estético e ideológico de Mário Sobral e a radicalidade do Autor no livro seguinte. As peças referidas como pré-modernistas por Maira Mariano têm marcas acentuadamente modernas¹². A didascália e as interferências do Autor em cena, como narrador, são dois dos elementos que coincidem com a crise do drama e as tentativas épicas de salvação e resolução, conforme a leitura extraordinária de Peter Szondi¹³. Mário parece aproveitar elementos de Ibsen, Strindberg, Wedekind, Maeterlinck, e a pesquisa de gêneros (antigos ou contemporâneos), alternativos ao drama burguês – danças dramáticas, apólogos, autos sacramentais,

8. *Raça de gigantes: a civilização no planalto paulista*. São Paulo: Helios, 1926.

9. WHITE, Hayden. *Metahistória: A Imaginação Histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

10. “O Caminho do Mar preparara o paulista para as predestinações que lhe reservava a história do Brasil”. PRADO, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 86.

11. OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Tradução: José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

12. *Um resgate do Teatro Nacional. O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação de mestrado. PPGLB. Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes Faria. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

13. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

entremeses, sainetes, burletas e outras formas revigorantes da tradição¹⁴ – em sua criação dramatúrgica. Penso que esse avanço formal transborda para a crônica e a poesia.

Para completar este quadro final, não apoteótico, que pretende simplesmente reafirmar que a pesquisa não se esgota aqui e por onde pode continuar, gostaria de incluir no argumento de subversão da épica um gênero do espetáculo muito popular na Primeira República, de forte inclinação satírica e vínculo com os acontecimentos, com mutação acelerada de cenários e fluxo de tipos, e sob o comando de uma personagem central que costura os quadros e apresenta os fatos mais importantes do ano ao público. O teatro de revista, e as revistas de ano, como mostram Flora Süssekind, Neyde Veneziano, Virgínia Bessa, Tiago de Melo Gomes¹⁵, eram meios poderosos de entretenimento e sátira, condenados pelo bom gosto dos que desejavam um teatro nacional de caráter sério¹⁶. Suspeito que *Pauliceia desvairada: dezembro de 1920 a Dezembro de 1921*, com a ênfase no complemento do título, possa ser lida também na chave das revistas de ano, Mário de Andrade como sujeito épico, na posição do *compère*, mirando a política do período – Cincinato Braga ou Hermes da Fonseca – e a longa duração, pondo em cena vícios de origem de nossa formação histórica – os Borba Gatos, os Fernão Dias, os Anhangueras, náufragos e desvairados, junto ao *taratá* da guarda cívica, o grotesco dos deputados e das Senectudes, o ridículo dos Orientalismos Convencionais. Por esse exercício insano, talvez pudéssemos perceber o quanto a poesia, plasmada em um gênero de espetáculo, popular e de feições épicas, confronta a visão oficial, o modo como a Primeira República desejava se enxergar. Há vestígios sutis dessa associação possível na referência feita por Mário de Andrade ao “cabaré rítmico dos meus versos”, expressão utilizada no Prefácio para se referir a *Pauliceia*; mais tarde, no propósito anunciado a Anita Malfatti de intitular o que viria a ser

14. Na Biblioteca MA: IBSEN. *Canard sauvage. Rosmersholm*. Paris: Librairie Academique, 1920; STRINDBERG. *Dramen. München: G. Müller 1911*; WEDEKIND. *Tod und Teufel (Totentanz)*. München: G. Müller, 1919. BORRÁS Y BERMEJO, Tomás. *El sapo enamorado: pantomina en un prólogo y un acto*. Madrid: Librería y Editorial Rivadeneyra, 1921. COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.
15. VENEZIANO. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da UNICAMP: Pontes, 1991. BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese de doutoramento. PPGHS. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. GOMES. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004.
16. “Entre 1914 e 1934, período áureo da atividade teatral paulistana, mais de 60% dos espetáculos teatrais encenados na cidade eram musicados, dos quais a maioria eram revistas, seguidas de burletas e operetas”. BESSA, *op. cit.*, p. 73-74.

*Losango cáqui de Circo de cavalinhos de Mário de Andrade*¹⁷, empregando o nome do Autor no próprio título. E um rastro mais explícito acha-se no “Rondó do tempo presente”, que capta a cidade como musical ou *féérie*:

“Cantoras bem pernudas.

O olhar piscapisca dos homens aplaudindo.

Como se canta bem nas ruas de S. Paulo!

O passadista se enganou.

Não era desafinação

Era pluritonalidade moderníssima.

Em seguida o imitador,

Tenores bolchevistas,

Tarantelas do Fascio...

Ibsen! Ibsen!

Peer Gynt vai pro escritório

Com o rubim falso na unha legítima.

Empregados públicos virginais

Deslumbrados com o jazz dos automóveis.

Os cadetes mexicanos marcham que nem cavalos ensinados,

Está repleto o music-hall!”¹⁸

O fôlio 108 do Manuscrito “Teatro Nacional”¹⁹ relaciona as “Bases pra uma tentativa de Teatro Brasileiro” e os elementos tradicionais que poderiam servir de referência a formas modernas – em termos similares, me parece, às propostas do *Ensaio da música brasileira*, de aproveitamento do material popular na composição erudita. Mário propõe tomar um tema ou personagem da tradição e combinar com outros, atuais, ou substituir a personagem, mantendo a estrutura, trocando o desfecho, num jogo de montar. A maioria dos gêneros que recomenda como bases possíveis para o Teatro Nacional são épicos²⁰.

17. “Mas ver-me-ão na fazenda, nestes versos que vão juntos. São do ‘Grande Circo de Cavalinhos Mario de Andrade!’. (...) Entre as feras apresentadas pelo director do Circo, está a... Máquina de escrever”, Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, Documento AM-04.01.001.

18. *Poesias completas*, ed. cit., p. 200.

19. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-108. Mário chega a esboçar o “Argumento para a peça que iniciará a criação do Teatro Brasileiro”.

20. ROSENFELD, A. *O Teatro épico* [1965]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Em todos ele reconhece “a técnica da revista, que parece ser a mais tradicional e popular da representação brasileira”. Numa pesquisa marcada pela imersão no Arquivo e na Biblioteca, penso que a potência do manuscrito inacabado seja uma boa forma de encerrar estas Considerações, apostando, com Roger Bastide e José Miguel Wisnik, que a poesia de Mário de Andrade se encaminha à música, ao teatro e à dança:

[f. 108]

Elementos inspiradores tradicionais:

1 - *Autos Jesuíticos*

2 - *As Danças Dramáticas folclóricas: Autos de Natal e Pastoris; as duas Cheganças de Marujos e de Mouros; os Congados e os Congos; os Caboclinhos e Caiapós; Os Cordões de Bichos; o Bumba meu Boi; Cavalhadas.*

3 - *As peças, dramas e farsas, de circo de cavalinhos*

4 - *O teatro nacional de amadores do Império e princípios da República*

5 - *A revista popular, gênero a “Capital Federal”, de Artur Azevedo e outros de inspiração rural, como a “Juriti”.*

[f. 109]

Finalidade

1 - *Criar um teatro nacional erudito contemporâneo*

Porquê teatro

Porque nacional

Porque erudito

Porque contemporâneo

[f. 110]

Elementos político-nacionais modernos inspiradores

1 -

[f. 111]

Elementos conceptivos estéticos e técnicos

1 - *O assunto básico das peças tem de ser moderno.*

2 - *Esse assunto deve ser condicionado aos elementos técnicos e estéticos tradicionais*

3 - *O assunto tradicional, pra servir de base, só poderá ser aceito se deformado e transferido para valor simbólico de atualidade.*

4 - *A técnica dramático-teatral e os valores estéticos é que devem ser tradicionais.*

5 - *Enfim um teatro cujos elementos anestéticos serão de exaltação aos valores e de combate às deficiências do Brasil e do Brasileiro atuais, mas cujos elementos estéticos se baseiem profundamente*

nos costumes seculares.

6 - Há personagens tradicionais que poderiam entrar nas peças mais modernas e realistas ou simbólicas, como a Diana, o Velho, dos pastoris, o Gigante, o Arreliquim (Arlequim) o Mateus, a Mãe Caterina do Bumba-meu-Boi, o Vassoura e o Ração da Chegança de Marujos, os Reis, a Rainha Ginga, dos Congos, etc. A estes é possível acrescentar outros, lhes conservando a psicologia e lhes mudando os casos, ou lhes mudando a psicologia e conservando os casos (o que é mais perigoso), como Pedro Malazarte, Peri, a Inocência, Brás Cubas, a Moreninha, o Saci, a Iara, Jubiabá, Negrinho do Pastoreio, Antonio Silvino, Padre Cicero, etc. etc.

[f. 112]

A Técnica-Estética

1 - A técnica da revista parece ser a mais tradicional e popular da representação brasileira. Foi a que deu as obras-primas mais autenticamente legítimas do nosso teatro erudito “Capital Federal”, “Juriti” etc. Pertence aos autos e pastoris de Natal. Pertence às soluções populares contemporâneas do Bumba-meu-Boi nordestino e dos cordões-de-bichos amazônicos. Frequenta o teatro de circo de cavalinhos.

2 - A fusão das três artes-do-tempo, poesia (ou prosa), música e dança é tradicional e quase nunca abandonada no teatro popular brasileiro. Todas as danças-dramáticas têm textos só falados, textos cantados a solo e câro, partes coreográfico-mímicas. O mesmo sucede com os autos jesuíticos e a revista. E aparece não raro no teatro de circo. (vire)

3 - Será possível conceber dentro das peças tradicionais toda a técnica conceitual, personagens, indumentária, música, coreografia, divisão formal, etc. mudando apenas os textos e consequentemente o assunto básico. Por exemplo no Bumba-meu-Boi que canta a morte e a ressurreição do boi e deriva da mística universal pré-cristã, é possível conservar tudo substituindo apenas o Boi por, suponhamos, o Zé Povinho nacional, a personagem criada por Belmonte Juca Pato, a personagem criada por Monteiro Lobato Jeca Tatú, e adaptando os textos tradicionais fazê-lo morrer de politicagem, doenças, falta de higiene, analfabetismo, Nazismo etc e depois fazê-lo ressurgir forte, viril, redimido, com a purga (livro, moralidade política, higiene, liberdade) do médico. Todas as danças dramáticas se prestam maravilhosamente a estas adaptações em que o elemento estético tradicional é conservado na íntegra, e só o elemento anestético é utilitariamente substituído por um valor crítico atual.

4 - As adaptações e readaptações são ilimitáveis dentro deste princípio de conservação do elemento estético tradicional e modernização inventiva do elemento anestético (assunto). Posso conservar apenas um, dois, dos elementos estéticos tradicionais. Posso fazer peças de concepção rapsódica ou antológica, que tais são os autos e pastoris de Natal e as revistas de autor. Posso apenas mudar o final ou parte do texto, lhe dando valor educativo combativo utilitário.

Referências

Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *Há uma gota de sangue em cada poema* [pseud. Mário Sobral]. São Paulo: Pocaí, 1917.
- _____. *Pauliceia desvairada, dezembro de 1920 a dezembro de 1921*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.
- _____. *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. São Paulo: Tisi, 1926.
- _____. *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. 2v.
- _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974
- _____. *O banquete*. Edição preparada por Jorge Coli e Luiz Dantas. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Ed. preparada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura, São Paulo: IEB-USP/ Edusp, 1989.
- _____. *Macunaíma*. Ed. crítica prep. por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Org. de Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012
- _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.
- _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins; Brasília, INL/Mec, 1972.
- _____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- _____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de Texto, Introdução e Nota de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *Vida Literária*. Ed. prep. por Sônia Sachs. São Paulo, Edusp/Hucitec, 1993.

Obras na Biblioteca MA

ANTHEAUME & DROMARD. *Poésie et folie*. Paris: Octave Doin, 1908.

ARISTÓTELES. *Poetica*. (Traduzione, note e introduzione di M. Valgimigli). Bari: G. Laterza & Figli, 1916.

- BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1924.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1909
- BILAC, O. & Passos, G.. *Tratado de versificação*. São Paulo: Francisco Alves, 1910.
- BORRÁS Y BERMEJO, Tomás. *El sapo enamorado: pantomina en un prólogo y un acto*. Madrid: Librería y Editorial Rivadeneira, 1921.
- CASTILHO, A. F.. *Tratado de metrificação portuguesa*. Pelotas: Echenique Irmãos, 1907.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.
- GOETHE. *Lyrische und epische Dichtungen*. Leipzig: Insel Verlag, 1920.
- IBSEN. *Canard sauvage*. Rosmersholm. Paris: Librairie Academique, 1920.
- INGENIEROS, José. *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique*. Paris: F. Alcan, 1907.
- JACOB, Max. *Art poétique*. Paris: Chez Emile-Paul frères, 1922.
- MALLARMÉ, Stéphane. *La Musique et les lettres*. Paris: Perrin et cie, 1895.
- MAOMÉ. *Il Corano*. Trad. Aquilio Fracassi. Milano: Ulrico Hoepli, 1914
- MONIZ, José Antonio. *Curso de dicção: Arte de dizer*. Lisboa: S.N., 1903.
- STRINDBERG. *Dramen*. München: G. Müller 1911
- TAUNAY, A. *Na Era das Bandeiras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1920.
- WEDEKIND. *Tod und Teufel (Totentanz)*. München: G. Müller, 1919.

Obras gerais

- ABRAMS, J. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- _____. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- _____. "The Radio Voice", in *Current of Music: elements of radio theory*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- _____. *Notas de Literatura 1*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 141.
- AGUILAR, Gonzalo & CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madri: Herman Blume, 1987.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ARIEL, Nana. "Modernist Types. Typography as Reading Instructions". *Fabula / Les colloques, Écrivains en performances*. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document6416.php>.
- ARISTÓTELES. "Arte poética", in: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- _____. *Ensaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BAETENS, J. *À haute voix: poésie et lecture publique*. Louvain: Les Impressions Nouvelles, 2016.
- BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo, Brasília: Hucitec, UnB, 1999.
- BAKKER, Egbert J.. *Authorship and Greek song: authority, authenticity, and performance*. Leiden; Boston: Brill, 2017.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATISTA, Antonio Maria. *Leitura e recitação*. Lisboa: D. Corazzi, 1885.
- BAUSCHINGER, Sigrid (Hg.). *Die freche Muse – the impudent muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Tübingen und Basel, 2000.
- BAXANDALL, Michael. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantisme français I et II*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e drama barroco”, in *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENSAÏD, Daniel. “Walter Benjamin, thèses sur le concept d’histoire”. Disponível em: <http://daniel-bensaid.org/Walter-Benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire>.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BESSA. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese de doutoramento. PPGHS. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 47ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l’art*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRANG, Peter. *Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Rußland*. Wien, 1988.
- BRICCO, Elisa. “La figure du poète à l’intérieur et à l’extérieur du poème: Jean-Patrice Courtois et Marie-louise Chapelle”, in PUFF. *Dire la poésie?*, ed. cit., pp. 341-356.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “Experiência e Fantasia” e “Visão do Paraíso”, in *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, pp. 1-14 e 179-238.
- BUDELMANN, Felix. “Lyric minds”, in *Textual events: performance and the lyric in Early Greece*, Oxford: Oxford University Press, 2018

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *The decline of modernism*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- _____. *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- _____. *Vermittlung - Rezeption - Funktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- CAMILO, Vagner. “A dança-de-ombros de Mário de Andrade: surupango da vingança”. In: Gragoatá, Niterói, v. 21, n. 41, p. 711-729.
- _____. “De poetas, funcionários e engenheiros (De Drummond a Cabral)”, in *Remate de Males*. v. 26.2, p. 307-320, 2008.
- _____. *A Modernidade Entre Tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*. Salvador: Casa de Palavras / Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, p. 67-89. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos (1750-1880)*. 12ª edição. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2009.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. “Mário de Andrade”. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 106. (Ed. fac-similar nº 198. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1990,
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2019.
- CARVALHO, J. M. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHARTIER, Roger (org.). *Pratiques de lecture*. Paris: Payot, 2003.
- CHARTIER, R. & CAVALLLO, Guglielmo. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil, 2001.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1956.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DE MARIA, Luciano. *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.
- DE PAULA, Rosângela Asche. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira; FFLCH-USP; 2007.
- DE DUVE, Thierry. “Performance ici et maintenant: l’art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre”, in *Essais datés*. Paris: Éd. de la Différence, 1987.
- DELATTRE, Aurélie et Lionetto, Adeline (org.). *La muse de l’éphémère: formes de la poésie de circonstance de l’Antiquité à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

- DESSONS, Gérard. “La criée du poème”, in *La poésie à coeur à corps et à cris*, p. 33-54.
- DIAZ, J-L. *L'Écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.
- _____. *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris: Christian Pirot Éditeur, 2007.
- _____. *L'homme et l'oeuvre: contribution à l'histoire de la critique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- EDMUNDS, Lowell & Wallace, Robert W.. *Poet, public and performance in Ancient Greece*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2011.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Fronteiras entre arte e vida”, In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 259-266, dez. 2014.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para a chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.
- FIGUEIREDO, Priscila. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira; FFLCH-USP; 2006.
- FONSECA & ANTELO (Org.). *Lirismo + Crítica + Arte = Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)*. São Paulo: Edições Sesc, 2022.
- FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur ?”, in *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- FUHRER, Therese & Nelis, Damien (org.). *Acting with words: communication, rhetorical performance and performative acts in Latin literature*. Heidelberg: Winter, 2010
- GÉLY, Véronique. “Poésie d'à-propos, poésie fugitive”, in: Delattre, Aurélie et Lionetto, Adeline (org.). *La muse de l'éphémère: formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier, 2014, p. 11-22.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- GOETHE, J. W. von. *Das römische Carneval*. Dortmund: Harenberg Verlag, 1978.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, 1988.
- GREENBLATT, S. *Shakespearean negotiations*. Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1988.
- GRILLO, Ângela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.
- GUALDONI, Flaminio. *Corpo delle immagini, immagini del corpo: tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*. Monza: Johan & Levi editore, 2017.
- HAMBLIN, Vicki L.. *Saints at play: the performance features of French hagiographic mystery plays*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2012.

- HANSEN, João Adolfo. “O ornato dialético e a pintura do misto” e “Os lugares do lugar”, in *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- _____. “Notas sobre o gênero épico”. *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.
- HOLMSTRÖM, Kirsten Gram. *Monodrama, attitudes, tableaux vivants, studies on some trends of theatrical fashion, 1770-1815*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1967
- HUNTER, Richard; Uhlig, Anna. *Imagining reperformance in ancient culture: studies in the traditions of drama and lyric*. Cambridge / New York: Cambridge University Press, 2017.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- KEMPF, Roger. *Dandies - Baudelaire et Cie*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- KITTLER, Friedrich A.. *Gramophone, film, typewriter*. Dijon: les Presses du réel, 2018.
- KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- KOLESCH & KRÄMER (org.). *Stimme*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.
- KRAKAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- KIMORI, *Os Mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira; Orientadora: Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014,
- KÜPPER, Joachim; Oster, Patricia; Rivoletti, Christian. *Gelegenheit macht Dichter: Bausteine zu einer Theorie des Gelegenheitsgedichts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- _____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LAISNEY, Vincent: *En lisant, en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo a Mallarmé*. Brüssel, 2017.
- LÉVI-STRAUSS. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- _____. “Cronologia da obra publicada de Mário de Andrade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 7, p. 139 - 172.
- _____. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- _____. *Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921*. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, FFLCH, DLLTC, nº 7, 2004.
- LUKACS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- MAJOR NETO, José Emilio. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. Tese de

- doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada; FFLCH-USP; 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- MARANINCHI. *O segredo dos sentimentos sinceros: estudo da margindlia de Mário de Andrade na poesia do romantismo brasileiro*. Dissertação, IEB-USP, 2017. Orientadora: Profª. Dra. Telê Porto Ancona Lopez.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional. O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação de mestrado. PPGLB. Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes Faria. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.
- MARROU, Henri-Irénée. *I Trovatori*. Presentazione e traduzione di Anna Maria Finoli. Milano: Jaca Book, 2007
- MATVEJEVITCH, P.. *Pour une poétique de l'événement*. Paris: Union générale d'éditions, 1979.
- McKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MEYER, Marlyse. *Pireneus, caiçaras...da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas Universidade Estadual de Campinas 1991.
- MEYER-KALKUS, R.. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: J.B. Metzler, 2020.
- _____. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- _____. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. "Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo". In: *Tempo social*, v. 16, n. 1
- _____. "Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro", in *Um Enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014,
- _____. *Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatolianos)*. São Paulo: Perspectiva, 1977
- MILANO, Miguel. *Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)*. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914.
- MONROSE, Eugène. *Étude sur l'art de la diction, lecture a haute voix, débit oratoire, diction dramatique; cours théorique et pratique*. Bruxelles: Off. de Publicité, 1883.
- MORAES, Marcos Antonio (org. introd. e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo, Edusp/IEB, 2001.
- _____. *IOrgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp, 2007.
- MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade: 7 cartas*. São Paulo S.N., 1979.
- MUNGEN, Anno. "BilderMusik": *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum fruhen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez!, 2006.
- OLIVER, Maria Rosa. *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1981.
- PARIZET, Sylvie. "Babel", in: *La Bible dans les littératures du monde*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2016.
- PEDROSA, Mário. *Arte: Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015,

- PENOT-LACASSAGNE, Olivier et Théval, Gaëlle (dir.). *Poésie & performance*. Nantes: Éditions Nouvelle Cécile Default, 2018.
- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- _____. *Le Banquet; Phèdre*. Traduction et notes par E. Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- PRESTON, Carrie J. *Modernism's mythic pose: gender, genre, solo performance*. New York: Oxford University Press, 2011.
- PRUDON, Montserrat. *La poésie à cœur à corps et à cris*. Mandres les Roses; Saint-Denis: Mandala: Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2005.
- PUFF, Jean-François (org.). *Dire la poésie?*. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Default, 2015.
- _____. “Que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ?”, in *Dire la poésie?*, p. 9-32.
- RAMOS, Julie (dir.). *Le tableau vivant ou L'image performée*. Paris: Institut national d'histoire de l'art / Mare & Martin, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Fayard, 2012.
- READY, Jonathan L. & Tsagalis, Christos C. (org.). *Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- RIQUIER. *Los trovadores: Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- ROPA, Eugenia Casini. *A Dança e o Agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- ROSENFELD, A. “Mário e o cabotismo”, in *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SÁ, Marina Damasceno de. “Mestre querido: sujeito lírico e empírico na poesia de Mário de Andrade”, in PLATI, A. (org.) *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Brasília / Campinas: Editora da Universidade de Brasília / Pontes Editores, 2020
- SANTIAGO, Silviano (org. e notas). *Carlos e Mário – Correspondência de Carlos Drummond de Andrade & Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHÖN, Erich. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- SEVCENCO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIEVERS, Eduard. *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*. Heidelberg, 1912.
- _____. *Ziele und Wege der Schallanalyse*. Heidelberg, 1924.
- SHAW, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: the passage from art to ritual*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.
- _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti - uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

- _____. *Mário de Andrade: poesia, amor e música*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2017. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Anneblume, 2006.
- SPITZER, Leo. *Eine Methode Literatur zu interpretieren*. Ulm: Ullstein Buch, 1975.
- _____. *Études de style*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Interrogatoire du masque*. Paris: Éditions Galilée, 2015.
- STEMPEL, Wolf-Dieter. "Zur Formalistischen Theorie der Poetischen Sprache", in: *Texte der Russischen Formalisten – Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972, t. II.
- SUNDBERG, J. *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad. Gláucia Salomão. São Paulo: Edusp, 2022.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Poética y Filosofía da História I e II*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1992.
- TÉRCIO, J. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2019.
- VALÉRY, Paul. "Stéphane Mallarmé"; "Le coup de dés", in: *Variétés I et II*. Paris: Gallimard, 2009.
- VOGEL, Benedikt. *Fiktionskulisse Poetik und Geschichte des Kabarets*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1993.
- WEITHASE, Imgard: *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar, 1949.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society: 1750-1950*. London: Penguin Books, 1961.
- WILSON, Blake. *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*. Cambridge University Press, 2020.
- WINE, Humphrey. "(Jean-)Antoine Watteau", in TURNER, Jane (org.). *The Dictionary of Art*. London / New York: Grove's Dictionaries / Macmillan Publishers, 1996, v. 32, p. 913-920.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. "O que se pode saber de um homem?", *Revista Piauí*, nº 109, outubro, 2015.
- _____. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Danças dramáticas*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária. FFLCH-USP. São Paulo, 1979.
- ZOHAR. *Polisistemas de la cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel-Aviv: Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de investigación de la cultura, 2017
- ZUMTHOR. *La Lettre et la voix*. Paris: Gallimard, 1987.