Mário de Andrade cronista do modernismo: 1920-1921

Telê Ancona Lopez

DLLV/IEB - Instituto de Estudos Brasileiros
Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo focaliza, no jornalismo de Mário de Andrade, sua colaboração na revista carioca *América Brasileira*, nas cinco crônicas da série "De São Paulo", publicadas entre novembro de 1920 e maio de 1921. Explora as ligações desses textos com a poesia de *Paulicéia desvairada*, no modernismo nascente.

Palavras-chave

Mário de Andrade cronista; primórdios do Modernismo brasileiro; Revista Ilustrada Brasileira.

Abstract

In considering Mário de Andrade's journalism, the article focuses on his collaboration with Rio de Janeiro's América Brasileira magazine in the five pieces from the series "De São Paulo" ("From São Paulo") published between November of 1920 and May of 1921. The paper explores the links between these texts and the early modernist poetry of Paulicéia desvairada.

Keywords

Mário de Andrade chronicler; early Brazilian modernism; Revista Ilustrada Brasileira.

Para Marcos e Tatiana

Recorte de um arquivo

O polígrafo Mário de Andrade, que tanto se destaca na literatura e na cultura brasileira, possui uma riquíssima trajetória de jornalista. Produção vultosa, que ultrapassa de longe mil títulos entre artigos, crônicas, ensaios, poemas e contos, começa na segunda metade da década de 1910 e finda em fevereiro de 1945, com a morte do escritor. Inscreve-se na grande imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro, em tablóides e em revistas. Este estudo, porém, pretende expor unicamente os primeiros passos do homem de jornal, detendo-se no cronista do modernismo entre novembro de 1920 e maio de 1921, na *Illustração Brazileira*.

No jornalismo de Mário, quem primeiro aparece, em 1915, é o aluno do Conservatório Dramático e Musical que já leciona nessa instituição. O Conservatório, a Sociedade de Cultura Artística e o Curso de Filosofia do Mosteiro de São Bento – fundido à Universidade de Louvain – representam centros de irradiação de cultura na São Paulo que se industrializa, metrópole do século XX. Apesar disso, não se mostram suficientemente atualizados e capazes de suscitar reviravoltas na vida ainda bastante provinciana da cidade.

A estréia de Mário de Andrade no jornalismo e os primeiros anos de sua atividade de crítico e cronista são apresentados por documentos de seu arquivo, o qual, assim como sua biblioteca e sua coleção de artes plásticas, integram o patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Esse testemunho, apesar de incompleto, sinaliza caminhos a serem percorridos pela pesquisa. No arquivo, na série Matérias extraídas de periódicos, dois álbuns de recortes, grandes, encadernados em pano-couro preto, reúnem uma parcela mínima, porém significativa, do jornalismo de Mário, recolhida por ele. Na maioria dos recortes, a mão atenta do autor anotou o título do jornal ou da revista, assim como a data,[1] oferecendo esparsos que vão de 1915 a 1935. A disposição dos documentos, contudo, não revela o mesmo cuidado que marca outros conjuntos de recortes, no mesmo arquivo, aos quais Mário, ao encadear com rigor textos seus publicados na grande imprensa e abrigá-los em pastas, deu a função de manuscritos quase prontos para virar livro. Deste modo, conjuntos como *O turista aprendiz*, *Crítica Rio* ou

[1] Em ambos os álbuns, foram usados frente e verso das folhas, ficando, porém, várias páginas não aproveitadas.

Mundo musical, pelas rasuras a lápis ou a tinta sobre as linhas impressas e por outras indicações justapostas, converteram-se em manuscritos ao configurar novas versões e, conseqüentemente, outro assunto, fora do foco deste artigo.

Os dois álbuns de capa preta cristalizam a tentativa de preservar recortes desses textos coligidos por Mário de Andrade, realizada por sua irmã Maria de Lourdes, entre 1930 e 1935, conforme as datas-limite escritas na beira dos papéis e na superfície das folhas. Lourdes que, até o noivado, em 1935, foi uma espécie de secretária do irmão, colou nas folhas, com goma arábica e desobedecendo à cronologia, mais de uma centena de textos – críticas, crônicas, poemas, um discurso e uma entrevista. Mais tarde, a letra do marido dela, Eduardo Ribeiro dos Santos Camargo, repetiu fontes, em boa parte das páginas. Esforço nada sistemático, fruto do carinho familiar, a recolha de textos contou, em bem poucas ocasiões, com a pena do autor completando dados.

Nos dois volumes, a salvaguarda da memória não se restringe à presença de documentos raros, mas se desdobra, como é próprio dos arquivos pessoais, na história de vida do signatário, pois encerra a postura de Mário de Andrade perante a própria atividade jornalística. Dá-nos uma rápida visão de conjunto, com incidência nos periódicos de maior número de leitores, sem perder de vista os de menor alcance; nada separa da *Revista do Brasil* de Paulo Prado e Monteiro Lobato ou das revistas do Modernismo, cujas coleções ficaram resguardadas na biblioteca do poeta de *Paulicéia desvairada*. Trata-se de um jornalista que recolhe, identifica, consignando proveniência e datas, descuidoso, contudo, da organização seqüencial. Mário, aliás, em outros álbuns seus, mais antigos, ao reunir textos de outros autores e reportagens sobre assuntos de seu interesse, cola com cuidado os recortes e não registra as fontes nem obedece a ordem cronológica. De toda forma, essa lacunar e imperfeita organização desafia a precariedade do jornalismo. A desordem cronológica cria um divertido caleidoscópio na colagem de fragmentos que reafirma, involuntariamente, a mobilidade da memória. Nessa edificação *sui generis*, a obra imatura tem seu sítio.[2]

Mário de Andrade, em 11 de novembro de 1915, em *O Commercio*, jornal de São Paulo, estréia na prosa bem comportada de bom aluno do Conservatório. Tem 25 anos. É católico e congregado mariano. Na seção "Notas de Arte" desse diário paulistano, publica a notícia combinada com crítica, "No Conservatório Dramático e Musical – Sociedade de Concertos Clássicos", para a qual a assinatura – que não saiu! – deveria ter sido "M". O autor que recorta seu texto nele apontando, a tinta, a data certinha e o crédito do jornal, reverencia a memória e inaugura seu dossiê ao repor a tímida inicial. Manifestação isolada, é seguida, a partir de julho 1918, pelo início, na mesma cidade, em *A Gazeta*, da atuação de crítico musical e cronista do moço paulistano que no ano anterior publicara, com suas economias e sob o pseudônimo Mário Sobral, *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro de cunho

[2] Na organização do Arquivo Mário de Andrade no IEB-USP, a pesquisa elaborou dois índices para uso dos consulentes, registrando a [des]organização original e constituindo a seqüência. A consulta é feita no microfilme.

pacifista e cristão, no qual esboçava o verso harmônico e certas soluções renovadoras. E que, naquele mesmo 1917, estivera na exposição de pintura moderna de Anita Malfatti, acontecimento decisivo que lhe anunciara a importância das vanguardas ainda por ele desconhecidas. Colados nas páginas do álbum, em desordem, mas com uma certa proximidade, os textos de 1918 a 1921 relatam a gradativa afirmação de um nome e a abertura de espaços para ele. No álbum, poemas, crônicas, críticas e contos, assinados "Mario Moraes Andrade", "Mario de Moraes Andrade", "Mario de Andrade" ou sem assinatura, autoria identificada no álbum, fixam-se em retalhos de papel *chiffon* e de papéis de qualidade melhor. Advêm de páginas em preto e branco dos jornais e de páginas impressas por vezes em cor, ilustradas com belas vinhetas *art nouveau*, das revistas paulistanas *Miscellanea*, *O Echo*, *A Cigarra* e *A Garoa*, bem como da carioca *Illustração Brazileira*. Os textos tirados de revistas significam, na verdade, vestígios, pois a pesquisa nas coleções de mensários, quinzenários e semanários descobre, nos mesmos anos, muito mais colaborações. Consertada a dispersa cronologia, valem como amostras do processo de construção do modernista ao resgatar produção n'*A Gazeta*, onde se firma, pouco a pouco, no crítico de música, um modo de ver contemporâneo. Nesse rumo, aparecem no álbum três das cinco importantes crônicas que constituem a série "De São Paulo", divulgada entre novembro de 1920 e maio de 1921 na *Illustração Brazileira*, revista ausente do acervo da biblioteca do escritor. São sucedidos pela autodefinição no *Jornal do Commércio*, "Futurista?", resposta de 6 junho de 1921 ao artigo de Oswald de Andrade, "Meu poeta futurista" que fizera Mário conhecido, e com escândalo, na cidade, em 21 de maio, no mesmo diário.

Essa amostragem corrobora a pesquisa pioneira de Mário da Silva Brito que situa Mário de Andrade entre os "avanguardistas" de São Paulo, ombreado com Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, na cerrada militância jornalística iniciada em 1920, que se intensifica em 1921 em prol da renovação artística brasileira. E nos impele a completar e compreender o conjunto "De São Paulo", no contexto dos primórdios do modernismo brasileiro.

Papel e Tinta, primeiro andar

A bonita *Papel e Tinta*, que nasce em maio de 1920 e dura até 1921, congrega, em São Paulo, escritores e artistas plásticos desejosos de renovação. Considera-se de São Paulo e do Rio e, na capital paulista, onde funciona, confraterniza com a *Revista do Brasil*. É regida pela Sociedade Editora Non Ducor, Duco, ou seja, amigos associados que encaram as tarefas de escrever, ilustrar, selecionar quadros a serem reproduzidos, descobrir anunciantes. Não acusa corpo editorial e tem em Menotti Del Picchia a principal alavanca. Na literatura, conta com Menotti, Oswald de Andrade, Mário, Guilherme de Almeida, que caminham para a atualização, o estilo minado por fortes marcas do passado. Dá a eles a companhia de nomes como Gonzaga Duque, Cláudio de Souza e João do Norte (Gustavo Barroso). No campo da arte, reproduz obras acadêmicas, expande-se no *art nouveau* e elege a escultura de Brecheret seu "estandarte" modernista. A ele confia a criação de seu logotipo.

Em 1920, reassegura seus ideais de transformação com presença constante de fotografias de trabalhos do criador de *Eva*. Essas imagens convivem com o *art nouveau* das ilustrações de Paim, parceiro que lhe embeleza as páginas, mas não surpreende o público, não desperta novas dimensões no olhar. No número 2, em junho de 1920, o artigo de Ivan, "Victor Brecheret", analisa peças e insere o escultor na "ronda dos inovadores" — Mestrovic, Bourdelle, Carl Milles e outros. Para Mário da Silva Brito,[3] Ivan é Oswald de Andrade. Para esta que assina este estudo, o pseudônimo oculta, de fato, Mário de Andrade. A hipótese de autoria escora-se no estilo, na epígrafe recolhida em Frei Luís de Souza, no conhecimento sólido da História da Arte, no nome Michelangelo abrasileirado para Miguel Anjo e, principalmente, na religiosidade; será explicada com pormenores daqui a pouco. Ivan reivindica para o artista o Pensionato do Estado, isto é, aperfeiçoamento em Paris. Nas páginas seguintes ao texto, as obras *Eva*, *Ave Maria* e *Dorso* são reproduzidas; não há menção ao *Monumento das bandeiras*. No terceiro número, em julho de 1920, na seção Ars, o próprio Brecheret assina o memorial descritivo "O Monumento" [das bandeiras], feito com a mão do gato que o autor da *História do modernismo brasileiro*[4] acredita ter sido a de Menotti Del Picchia, uma vez que os manuscritos e as cartas de nosso genial escultor primam pelo português macarrônico, pelo desconhecimento da gramática. A maquete fotografada ilustra o memorial.

Os intelectuais paulistas haviam encarregado Brecheret de criar uma interpretação do movimento das bandeiras e lutam para que o governo viabilize a execução da obra no centenário da Independência, em 1922. Em 1969, Menotti relembrará ter partido dele próprio a sugestão de um monumento às bandeiras.[5] O tema consagrado na literatura pelo poema de Bilac, "O caçador de esmeraldas", já ressurgia no Museu do Ipiranga. Em 1920, Afonso de Taunay, diretor da entidade, cerca esse filão paulista. Aborda-o em uma conferência e dota o espaço do museu de duas estátuas de bandeirantes (sem estilização) e de alegoria espelhando o significado nacional do Tietê, encomendadas a Brizzolara. Nesse mesmo instante, os modernistas desenvolvem a preocupação com uma arte de cunho nacional. Aproveitam o talento extraordinário de Brecheret e nele depositam as próprias aspirações. Dialogando com ele, participam da criação do *Monumento das bandeiras*, grupo despojado, de linhas arrojadas, revolucionário em termos de Brasil. Aliás, quem redige por Brecheret o memorial não hesita em escudar a invenção na fonte culta, posta entre aspas:

> Na parte posterior colocamos a Ânfora que conterá água do Tietê, sagrado pela glória das "monções". Sugeriu-nos essa idéia a conferência do sr. Afonso de Taunay neste tópico:
> "Ao padrão nacional evocador da glória das 'Bandeiras' virá trazer a presença da ânfora da água do Tietê a nota do mais poderoso e poético simbolismo."

[3] M. da S. Brito, *História do modernismo brasileiro. I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, Saraiva, 1958, p. 94. É interessante pensar que o pseudônimo Ivan pode derivar do nome de batismo do grande escultor moderno Mestrovic, com quem Brecheret era comparado.

[4] *Idem, ibidem*, p. 106.

[5] M. del Picchia, História de um monumento I. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1969. *In* M. R. Batista, *Bandeiras de Brecheret*: história de um monumento (1920-1953), São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1985, p. 26.

Quem escreve escondido exerce, portanto, duplo papel de analista e criador virtual do monumento, ao atribuir a Brecheret, que trabalhava isolado no Palácio das Indústrias ainda em construção, a ação de reconhecer, nesse "trecho" de Taunay, a matriz de uma parcela do *Monumento*. Na verdade, Menotti, em sua atividade intensa de "Gedeão do modernismo" na grande imprensa paulistana[6] e o grupo da *Papel e Tinta*, coesos, compartilham a formação e a defesa de um ideário. Semear posições por toda parte parece ter sido, para eles, até 1922, interesse prioritário.

Mário deslancha na *Papel e Tinta*: é cronista, contista, autor de esquetes e crítico. Multiplica-se: "Mario Raul", "Pedro de Alencar", "Antonio Cabral", "Sacy Pererê", "Mário de Andrade", "Morais Andrade" publicando também textos sem assinatura, reconhecíveis pelo estilo ou por menções a dados autobiográficos.[7] As idéias se querem avançadas, mas a linguagem, por enquanto, suporta o ônus da transição: vocabulário arrojado, captando a língua portuguesa falada no país, neologismos ladeando palavras raras, construções "belle époque" ou ainda parnasianas. O crítico e o cronista conseguem para o moço escritor espaços de mais relevo: a *Revista do Brasil* e a *Illustração Brazileira*.

Uma revista de atualidades

A revista mensal *Illustração Brazileira* (ll e z) exibe claramente a permanência da literatura e da arte do passado em um momento no qual os apelos da modernidade são pouco a pouco conscientizados. Propriedade da Sociedade Anônima *O Malho* tem como Diretor-Secretário Álvaro Moreira, que, em 1927, na esfera do Modernismo, criaria o Teatro de Brinquedo. Em setembro de 1920, ano 8, nº 1, o periódico, cuja continuidade fora interrompida pela Grande Guerra em fevereiro de 1915, retorna. Um exame que se detenha em 1920 e 1921 arrola grande variedade de seções, uso farto da fotografia, de vinhetas e ilustrações, muitos anúncios, alguns de página inteira, como o da revista infantil *O Tico-Tico* e o dos Cigarros La Reina, sem nicotina, apregoados por rotunda beldade. Atualidade e progresso circunscrevem-se a situações amenas: pessoas na praia, envergando toucas e recatados maiôs, mocinhas vestidas de babados de cassa praticando tiro ao alvo; a façanha do aviador Edu Chaves, o "Ford", o "Studebacker". O imperador deposto, o rei Alberto da Bélgica, rainhas, generais fotografados fazem a notícia; poses em estúdio de senhorinhas e senhoras muito chiques, de crianças bem nascidas consolidam o periódico na fatia da sociedade à qual se dirige; dão viço a festas da "haute gomme" carioca e asas à fantasia do leitor "voyeur". Enquanto periódico de arte e cultura, a *Illustração Brazileira* é eclética e namora timidamente o século

[6] Era assim que ele se considerava nas crônicas no *Correio Paulistano*, entre 1920-1922. Ver M. del Picchia, *O Gedeão do Modernismo*, ed. organizada por Yoshie Sakiyama Barreirinhas, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

[7] O esclarecimento do pseudônimo Sacy Pererê está, na letra de Mário, em sua coleção de *Papel e Tinta*; Antônio Cabral prende-se a menção à Barra Funda, no texto.

XX; inclina-se sobre um Brasil urbano e ignora contradições sociais. Na literatura, mescla parnasianos e simbolistas. Nos dois anos escolhidos por este artigo, Álvaro Moreira é, dentre os escritores do Rio que ali figuram, quem mais arrisca mudanças. Quanto à música e às artes plásticas, uma partitura de Gallet convive com fotos de divas da ópera italiana e alemã; quadros de artistas acadêmicos como Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo ou Navarro da Costa, em página inteira, coexistem com o *art nouveau* – os magníficos desenhos de Chin, as ilustrações e, em maio de 1921, um desenho de Di Cavalcanti. Para a reprodução de uma obra de Rego Monteiro, o espaço é diminuto.

No Rio, com Mário e Brecheret

Nesse contexto, a mesma fotografia da maquete do *Monumento das bandeiras* de Brecheret, agora em tom azul, e excerto, em nova versão, de trecho do memorial divulgado na *Papel e Tinta* de julho, à guisa de legenda (sem assinatura), reaparecem na metade inferior de página à esquerda, em setembro de 1920, no número de relançamento da *Illustração Brazileira*:[8]

> o grupo central, movido ritmicamente, de maneira a sugerir uma "entrada". Os paulistas, guiados por Paes Leme, Antônio Pires, Borba Gato, avançam para o sertão misterioso...[9]

A inclusão dessa matéria reflete o alargamento da campanha dos paulistas aliada ao desejo do Rio, a capital federal, de não perder o bonde, pois cabia a um periódico, que aspirava à atualidade, aderir ao crescente reconhecimento da importância da obra de Brecheret, desde a descoberta do artista pelos modernistas de São Paulo narrada por Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo de Helios, no *Correio Paulistano* de 15 de janeiro de 1920. Mário da Silva Brito esmiuça o desenrolar da promoção do nome do escultor nesse jornal, assim como na *Papel e Tinta* e na *Revista do Brasil*, envolvendo Menotti, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Lobato e até o conservador Raul Polilo, em 1920.[10]

Os paulistas consideram o *Monumento das bandeiras* não apenas representação do desbravamento heróico no passado, mas sinônimo de São Paulo comprometido com a modernidade, pronto para proclamar essa sintonia nacionalmente na comemoração do centenário da Independência. Querem que a maquete seja concretizada em monumento oficial para transmitir a mensagem da renovação em uma obra pública, como acontecia na Europa com a escultura de Bourdelle,

[8] Em *Papel e Tinta*, na descrição do Grupo Central, se lê: "O grupo monumental, que é a coluna dorsal do monumento, foi movido ritmicamente de maneira a sugerir uma 'entrada'. A grande massa processional, guiada pelos 'Gênios' – os Paes Leme, os Antônio Pires, os Borba Gato, avança para o sertão desconhecido".

[9] Deixamos de citar a página, pela ausência de numeração, na revista.

[10] M. da S. Brito, *op. cit.* O historiador rastreou nos jornais paulistanos de 1920-1921 todos os títulos que para ele situassem o desenrolar da luta modernista.

Mestrovic ou Milles, artistas mencionados por Ivan e por Helios/Menotti. Anseiam contestar assim o conservadorismo dominante na sociedade paulistana que endossara, afinal, a passagem para o bronze do grupo monumental acadêmico retratando a Independência, assinado por Ettore Ximenes. Haviam visto certamente, em 1919, embora não a evoquem, a exposição da pintura de impressionistas e de esculturas de Bourdelle, Rodin e Laurense que Paulo Prado, Freitas Valle e o cônsul da França tinham promovido no saguão do Teatro Municipal.[11]

São Paulo modernista lega a Mário de Andrade a responsabilidade de aclamar nacionalmente o valor de Brecheret, posto que não perde a esperança de ver o *Monumento das bandeiras* desafiando, na cidade, a obra de Ximenes. Mário, desde janeiro do mesmo 1920, desabrochava como um douto cronista, historiador e crítico de arte na *Revista do Brasil*, estudando nossa arte religiosa.[12] No quadro do Modernismo que desponta, cronista correspondente, escreve para *Illustração Brazileira* do Rio de Janeiro a série "De São Paulo", iniciada, em novembro de 1920, com a apresentação da Paulicéia precedendo a análise do *Monumento das bandeiras*. Cinco crônicas perfazem a série que vai até maio de 1921. Recuperada no álbum de seu autor e na biblioteca de Yan de Almeida Prado no acervo do IEB-USP, contribui vivamente para a história da implantação do movimento.

De São Paulo para o Brasil

Como estuda Antonio Candido em "A vida ao rés-do-chão", a crônica, desde os primeiros anos do século XX, havia encontrado seu lugar nas bem cuidadas revistas da burguesia ilustrada. Gênero festejado pelo público leitor, tornara-se, sob vários aspectos, "um gênero brasileiro, pela naturalidade e a originalidade com que aqui se desenvolveu".[13] Lograva, por força dos desejados e nítidos laços com o tempo presente, entabular uma espécie de conversa, na qual o tom informal vestia o comentário dos acontecimentos sem detalhar notícias, sem interesse em permanecer, consciente da precariedade dos jornais e das revistas. Nesse mister de jornalista, a responsabilidade era bem diferente daquela do cronista dos reis, narrador da História (segundo Walter Benjamin) na crença e na intenção de permanecer. Herdeiro de Alencar,[14] o cronista brasileiro descarta a obrigação de debuxar os contornos nítidos da realidade objetiva e se dá o direito de escolher todo e qualquer assunto; seu fazer literário traduz sua atitude diante do mundo, sua experiência de vida. Suas impressões

[11] Ver M. Camargos, *Villa Kyrial: crônica da belle époque* paulistana, São Paulo, Sesc, 2001, p. 178.

[12] M. de Andrade, A arte religiosa no Brasil, *Revista do Brasil*, ano 5, n. 49-50, 52,54, São Paulo, jan.-fev., abr., jun. 1920; série assinada "M. Moraes de Andrade".

[13] A. Candido, "A vida ao rés-do chão", *in* C. D. de Andrade et al., *Para gostar de ler*, São Paulo, Ática, 1979, pp. 4-13.

[14] A crônica brasileira, na transformação operada por Alencar em seu rodapé "Ao correr da pena", no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, no século XIX, conforme assinala Antonio Candido ("A vida ao rés-do chão"); inaugura o comentário em tom ligeiro, coloquial

historiam e sua permanência é aquela da coluna ou rodapé que conquista o público, ajuda a vender o periódico, consolida um estilo.

O leitor aprecia essa crônica breve que lhe transmite, com simplicidade e em um novo ângulo, plasmados à linguagem poética, fatos que todos, de algum modo, poderiam conhecer; que lhe confia a opinião e os sentimentos de outro, no dia-a-dia. As crônicas da série "De São Paulo", assinadas "Mário de Andrade", ao organizar impressões no relato dos acontecimentos, em 1920-21, na *Illustração Brazileira*, não são a crônica curta por ele praticada a partir de 1927. Extensas, combinam o relato irônico com a análise: noticiam e narram a história com o objetivo de promover a cidade moderna, desbravadora. Aproveitam o momento.

Em 1942, na "Advertência" com que abre sua coletânea de crônicas *Os filhos da Candinha*, nas *Obras Completas* da Livraria Martins, o escritor justifica a escolha das "mais levianas", isto é, as que reputou mais leves (segundo o falar do povo), mais descompromissadas:

> Faço assim porque me parece mais representativo do que foi a crônica para a minha aventura intelectual. Nunca fiz dela uma arma de vida, e quando o fiz, freqüentemente agi mal ou errado. No meio da minha literatura, sempre tão intencional, a crônica era um sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfatigava de mim. Também é certo que jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever. É o que em geral este livro deve representar.

A "Advertência", ao reiterar a fugacidade do tempo que pesa sobre a crônica jornalística (fugacidade desafiada, na medida em que o livro é armado), desconsidera o número vasto de textos do cronista sustentando esta ou aquela posição no âmbito da estética, da literatura, das artes, dos projetos culturais e mesmo da política. Nelas, a argumentação, a objetividade não conflitam com a subjetividade do escritor que toma como ponto de partida acontecimentos vividos no presente ou recuperados pela memória e, que, em seu trabalho com a palavra, privilegiando o tom coloquial, o vocabulário do cotidiano, se faz lírico, satírico, delicado no humor ou eloqüente quando defende um ponto de vista. Pois bem, embora se defina cronista na série "De São Paulo", Mário de Andrade está longe da simplicidade desamarrada, prática de muitos anos, aludida pelo preâmbulo de 1942. Em 1920, o correspondente da *Illustração Brazileira* tem "propósitos". De forma irreverente, bem humorada, lida com acontecimentos da cidade filtrados pelas impressões, mas pretende persuadir, sem esconder que toma para si fazer propaganda paulistana, pregar a renovação nas artes e na literatura, um compromisso explícito.

Comparando, no álbum de recortes, os escritos de crítica musical, tirados de *A Gazeta* com as crônicas da seção "De São Paulo", do mesmo período, percebe-se que os primeiros, sem prejuízo da análise, vão ganhando leveza de estilo, tom coloquial e humor. Autorizam, assim, a entrada paralela da subjetividade. Fazem-se crítica e crônica musical de agradável leitura, amálgama do crítico com o cronista.

A primeira "De São Paulo", em novembro de 1920, chega enfeitada com vinheta "belle époque" e capitular, padrão que instala na série. Vem sem medo de definir a cidade como "hermafrodita". Transmite os acontecimentos como uma grande soma de sensações e impressões, estilo acumulativo, tentando revelar através da enumeração, recurso predominante, o dinamismo urbano que fascina o cronista.

São textos de um apaixonado que não ignora os problemas de ordem cultural da cidade e que, no correr dos meses, aguçará sua crítica. Mas que não focaliza as contradições sociais, como o poeta de *Paulicéia desvairada*. Este, ao que se pode calcular, está às voltas com versos e versões, iniciando o processo de criação do livro que será marco do Modernismo, em 1922. Por enquanto, o cronista descobre a força semântica do adjetivo "desvairado", na captação da pluralidade de sensações, nas sinestesias. Na *Illustração*, ele vive seu deslumbramento com o século XX, na metrópole que lhe coube, modernolatria cheia do orgulho paulista; dissociada da preocupação com o sofrimento humano, chaga na vida das cidades modernas denunciada pelo expressionismo. Divide-se entre o lirismo da contemplação amorosa e a crítica que se origina no texto do memorial de Brecheret:

> São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos heróicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume. São Paulo se arreia de graças. São Paulo quer tornar-se bela e apreciada. Finalmente a cidade espertou num desejo de agradar. E era preciso que assim fosse.
>
> A urbe de Amador Bueno é agressiva e misteriosa como seus heróis; suas belezas recônditas; raro o estrangeiro que alcança levantar um pouco o pesado manto de segredo em que se embuça. Num orgulho tradicional ela sempre se guardou rudemente, medievalmente, como certas igrejas de Itália que, sob uma feição esquipática e bisonha, ocultam a severa doçura dum Cimabue, dum Piero della Francesca ou os arco-íris dos mosaicos bizantinos. E no entanto ela é curiosa, viva, singular; e para o paulistano inveterado, que ama e contempla, tem sugestões tão inéditas como os versos de Mallarmé. Dizem-na fria... Dizem-na tristonha, escura... Mas no momento em que escrevo, novembro anda lá fora, desvairado de odores e colorações. Eu sei de parques esquecidos em que a rabeca dos ventos por quê pesadamente bailam os rosais... Eu sei de coisas lindas, singulares, que a Paulicéia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita... Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender...

Culto, refere-se à arte medieval italiana como se a conhecesse de perto, ele que não se aventurara além de Santos, das cidades históricas mineiras e de outras, bem poucas, no interior paulista. Esse traço de viajante pela impregnação de leituras enche de vivacidade "faz-de-conta" o "testemunho".[15] Entre penumbrista que brinca com o parnasianismo e modernista que se exercita nas frases soltas, vibrando ao sabor das reticências, musicalmente, aproximando-se assim da poética de *Paulicéia desvairada*, exposta no "Prefácio interessantíssimo" no final do ano de 1921, o relato impressionista parte do espaço externo dos jardins e parques para situar a cidade antropomorfizada. Nela, o monumento poderia celebrar com propriedade a glória das bandeiras, renovando a tradição de Chagas, do Aleijadinho e de Mestre Valentim, ápices da escultura nacional, e se unindo aos expoentes dessa arte na modernidade – "Bourdelle, Lembruck, Carl Millès e Mestrovic".

[15] Na década de 1930, no *Curso de filosofia e história da arte*, Mário de Andrade, sem prejuízo da análise que desenvolve, empresta à sua descrição de monumentos vivenciados em livros essa tonalidade impressionista. Escreve, por exemplo, como quem conhecera de perto a nave de Canterbury, lugar que nunca pisou.

Constata-se, no início do trecho acima transcrito, a proposta do cronista para a série que principia – tratar a Paulicéia, como um ser vivo. Esse tratamento implica a informação jornalística, mas, multifacetada no olhar que privilegia o prisma do sentimento, das impressões, debruçando-se sobre a complexidade e o mistério. Supõe, logicamente, a superação da objetividade do ato de informar, arrastando o texto para o campo da criação literária e para a linguagem poética; amarra as pontas da crônica como um gênero híbrido – jornalismo e literatura.

O modo de informar é o modo de formar. O projeto de Brecheret não sofre descrição técnica, não fotografa para os leitores a distribuição exata das massas. Busca a concepção e não poupa adjetivos para, através das impressões que a maquete do monumento desencadeia no íntimo do cronista, ir seguindo, narrador, as imagens que a composição lhe suscita e agregando, *en passant*, a contribuição do crítico.

Além disso, é curioso pensar que o paulista que aclama a "epopéia" percebe, sem aprofundar, as contradições das bandeiras e monções; Bilac, aliás, na primeira parte de "O caçador de esmeraldas", focalizara as aldeias indígenas arrasadas pelo conquistador europeu. Ao comentar a Vitória, alegoria no grupo monumental, a crônica conclui:

> E sobre o todo pairam as asas possantes da glória, que não conhece moda nem transitoriedade, mas é eterna; porque, enquanto houver brasileiro no sertão deste país, não poderá esquecer-se dessa gente ousada que no verde-negro das florestas foi um dia marcar com um rastro clamoroso de sangue nossos vastos limites interiores.

Ao que se entende, Mário de Andrade cronista, em novembro de 1920, ainda não atingiu a ironia amarga e moderna com a qual, poeta, moldará os versos de "Tietê" em 1922, derrubando a idealização do bandeirante e vendo, no monumento de Brecheret, o fecho do passado e o signo do presente na metrópole do século XX, a desvairada Paulicéia. Por ora, contenta-se em praticar o sarcasmo tendo como alvo o escultor acadêmico e o monumento que irremediavelmente representaria a Independência na capital paulistana:

> O ilustre Sr. Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sèvres.

Cartas paulistanas

É no segundo texto, em dezembro de 1920, que as crônicas "De São Paulo", ao se definirem como "cartas para a *Illustração Brazileira*", se inscrevem num projeto mais persuasivo de difusão do Modernismo. Enquanto narração epistolar dos acontecimentos, acercam-se do público como os "bilhetes" do cronista Coelho Netto, no passado, ou as Cartas a Crispim, de Helios, desde o princípio de outubro daquele ano, no *Correio Paulistano*, retratando personalidades do meio modernista.[16] Correspondência ativa, não discrimina, contudo, um interlocutor nem espera

[16] As Cartas a Crispim, num total de 12, no *Correio Paulistano*, vão de 4 de outubro a 21 de dezembro de 1920. Ver Y. S. Barreirinhas (org.) *O jornalismo de Menotti Del Picchia: 1920-22*. Pesquisa: fac-símile dos textos (Setor de Arquivos, IEB-USP).

resposta direta. Escrita para um destinatário coletivo, anônimo, visa nesse artifício, como as epístolas do apóstolo Paulo, juntar cada leitor da revista a uma espécie de platéia, comunidade ideal fragmentada no tempo em decorrência e em um espaço dilatado – "este larguíssimo Brasil" –, no anseio de expandir o alcance da mensagem. Cartas plenas de reflexões encerram uma espécie de germe da grande correspondência que escritor trocará com intelectuais seus contemporâneos, em que sua meditação sobre a arte e a cultura brasileira, a criação literária, sobre os caminhos do homem tem mais peso do que o relato dos acontecimentos cotidianos que nelas figura. Na verdade, as diversas facetas destas crônicas/missivas do correspondente contratado completam-se com traços da reportagem, na série que se posiciona em dezembro de 1920:

> Nestas cartas para a *Illustração Brazileira* dois são os meus propósitos. Procurarei realizá-los pouco a pouco, se para tanto o engenho me sobrar. A todo este larguíssimo Brasil, que a revista sem dúvida abraçará, ao mesmo tempo que tenciono mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista, é intuito meu explicar a enigmática cidade que a todos os que a não observem amorosamente ou lhe queiram bem guarda-se num mutismo de desdém ou se entreabre num gesto de agressão.
>
> Muito menos porém me impulsiona o desejo de elogiar que o de verificar. Não farei apologias porque me repugnam de igual maneira diatribes e descompassado louvor.[17]

No escopo de difundir, faz, sim, apologia, mas, à moda modernista, pois acumula os acertos da renovação; na tarefa de narrar o progresso da cidade, aceita dados do futurismo, sem se vestir de futurista. Esfuziante de certeza, paga o preço da transição que está vivendo: modernidade alardeada, irreverência, frases telegráficas, frases sem verbos abertas nas reticências, a descoberta da fala brasileira ao lado da permanência da linguagem do passado – português castiço, períodos longos, altissonantes, ordem inversa, palavras raras – e da dificuldade de perceber o quê, de fato, ultrapassava ingênuas projeções. Não tem ainda recursos para flagrar as próprias contradições. Na série "De São Paulo" pode-se bem compreender, com Ferreira Gullar, que a avaliação dos caminhos da vanguarda em um país subdesenvolvido depende diretamente do exame das características sociais e culturais da realidade por ele vivida em um determinado instante de sua história, considerando-se a arte como expressão da particularidade determinada e concreta no mundo. Nesta São Paulo de Mário e seus companheiros, a condição de modernista prendia-se às possibilidades por eles manifestadas, no momento:

> Ora é o dr. Taunay que aparece nas livrarias com os seus estudos sobre a infância da cidade, escritos em legítimo português (os enfeitadinhos soluçam); já é Brecheret que expõe o projeto do Monumento aos Bandeirantes, hino nacional da raça (os Canovas sapateiam); agora é Di Cavalcanti que mostra os seus *Fantoches*, onde como um novo Rops ou Lautrec, irônico e brutal, observa o dia dos que vivem... de noite (os *passeistas* berram).
>
> Guilherme de Almeida soçobrou em plena Pérsia do século onze. Há mais de ano que convive extasiado com astrólogos e rosais. Menotti Del Picchia, multiforme, salamandra luminosa da

[17] M. de Andrade, "De São Paulo", *Illustração Brazileira*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 4, dez. 1920.

literatura paulista, olha a vida estendido no leito de sensualismo de Mário Mariani ou Guido da Verona; mas logo adormece e sonha trocadilhos poéticos, percorrendo as alamedas de Cambo... Trêfego, o celebrado Helios aparece na redação de *Papel e Tinta*, segurando numa das mãos *Laís*, na outra *Máscaras* e *Dom Juan*. E tantos outros poderia citar!

Já se sente que de novo a cidade gera idéias e escolas, reatando uma tradição quase murcha, quase ofuscada totalmente pelo brilho do Rio.

Não foi por acaso que Bilac escolheu a nossa terra para dizer ao Brasil as suas esperanças de renovação da nacionalidade... Sente-se um ofego bíblico de criação. Os palácios de mármore dos parnasianos como os fossos de carne dos realistas ruem sob o alaúde vertiginoso da mocidade alegre e triunfal... Apreensões... Rubros estandartes... Há quem prediga batalhas e sacrifícios geniais...

No caráter de luta assumido pelo Modernismo de 1920-1921, sobressaem os instrumentos musicais que se ligam à propaganda. A trombeta de Gedeão está com Menotti, admirador do futurismo guerreiro, no combate ao "passadismo". Mário opta pela revitalização simbólica do instrumento dos trovadores, o alaúde. Segue assim as pegadas de Alfred de Musset e as de Gonçalves Dias que escolheram o alaúde do reforço nacional. Os dois românticos – o francês e o brasileiro – leituras suas comprovadas por livros em sua biblioteca, haviam se valido do alaúde para estabelecer os respectivos projetos de atualização nacionalista. Musset, em "La nuit de Mai", sublinha a importância dos temas franceses do trovadorismo medieval e exorta: "Poéte, prends ton luth [...]".[18] Gonçalves Dias faz o mesmo em "Canção", nas "Poesias diversas". Está entre aqueles que deram um passo fundamental no sentido de deslocar para o Brasil a "pesquisa lírica e heróica do passado" europeu, no dizer de Antonio Candido.[19] Em "Canção", poema lido e anotado por Mário em seu exemplar de Poesias (edição de 1919), o eu lírico se reparte em três caminhos e cada qual recebe, como meio de expressão, um instrumento: à harpa cabe a poesia religiosa; à lira, a mulher amada e ao alaúde, o Brasil:

Votei assim ao meu Deus
A minha harpa religiosa,
A ti a lyra mimosa,
O grave alaúde aos meus! [20]

O alaúde, tornado "vertiginoso" como o novo século, logo saltará para uma poética do fragmento, arlequinal. Nesta segunda crônica da seção "De São Paulo", antecipa o "claro riso dos modernos", forma de combate modernista a ser postulada pelo manifesto da revista *Klaxon*, logo após a Semana de 22. Por enquanto, o alaúde não compõe a definição do poeta brasileiro moderno, consciente de sua mestiçagem, "primitivo de uma nova era". Isso ocorrerá na profissão de fé "O

[18] A. de Musset, "La nuit de Mai", *in* "Poésies nouvelles"; *Oeuvres complètes*, nouvelle édition de Edmond Biré, Paris, Garnier Frères, (1852), obra na biblioteca de Mário de Andrade.

[19] A. Candido, *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos, 2. ed.. revista, São Paulo, Martins, 1964, v. 2, pp. 85-6.

[20] A. G. Dias, "Canção", *in Poesias*, nova edição de J. Norberto de Souza Silva, Paris, Garnier em Paris, 1919, v. 1, p. 85, versos 29-32, destacados por MA com colchete à margem; ambos os volumes foram fartamente anotados pelo escritor.

trovador", em *Paulicéia desvairada*, dois anos depois, sintetizada no verso final, "Eu sou um tupi tangendo um alaúde". A menção ao instrumento, na crônica de dezembro de 1920, faz supor a longa gestação de um postulado estético que eclodirá no "Prefácio interessantíssimo" desse mesmo livro, contagiado pelo expressionismo: o passado como "lição para se meditar". Aqui já se delineia o crivo crítico ou uma espécie de antropofagia *avant la lettre*, por onde passarão o reconhecimento da parcela européia da cultura do Brasil e os "ismos" do século XX, ambicionando traçar um caminho moderno e nacional.

Além disso, nas águas dessa crônica navegam o penumbrismo (lembrando, inclusive, Guilherme de Almeida) e o impressionismo; colando-se, ao que se pode imaginar (pois não restaram manuscritos), a versos de uma possível primeira versão de "Paisagem nº 1" de *Paulicéia desvairada*,[21] posto que o trecho final guarda estreitas semelhanças com o início desse poema: a instabilidade do clima, a frase telegráfica, a ação do vento cortante. Não absorve, contudo, as costureirinhas à Baudelaire e a solidariedade para com os desvalidos da sorte que incorpora uma visão de cunho expressionista, mais crítica e portanto moderna, ao lirismo do modernista da cidade.[22]

Eis os dois tempos, o da crônica:

Mas, no meio de tanta efervescência, Paulicéia tiritou de frio. Depois do verão florido em que se escancarou na última quinzena de outubro, novamente se regelava com a abertura do mês da república. Pleno inverno. Tudo se embuçava no arminho cor de cinza das neblinas, como diria o querido Gui. Uma brisa assustada navalhou a epiderme das ruas e estremeceram no espaço grossas gotas de orvalho, onde uma luz desfeita e multicor era como que uma saudade do Sol (1920).

O do poema, que prende também a divertida alusão ao *Barbeiro de Sevilha*:

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos de um espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol." (v. 1-10)
(1922)[23]

[21] M. de Andrade, "Paisagem nº 1", *in* "Paulicéia desvairada"; *Poesias completas*, ed. crítica de Dilea Zanotto Manfio, Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1987, pp. 87-8. O texto estabelecido referenda, neste caso, a versão de 1922, edição do autor, na tipografia da Casa Mayença, em São Paulo.

[22] Aceitamos aqui a diferenciação que Henri Lefebvre faz de modernista e moderno, em *Introdução à modernidade* (tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 4).

[23] "Paisagem nº 1" de *Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, p. 87.

Contradição ou avanço possível?

Em fevereiro de 1921, no número 5 da *Illustração Brazileira*, na seção "De São Paulo", a crônica se reconhece como tal e paralelamente usa a carta como veículo de uma reflexão sobre a arquitetura brasileira. Cronista assentado no presente, o assunto de Mário de Andrade é a surpresa ante a retirada de andaimes na rua Quinze de Novembro: a nova sede da Banca Francese e Italiana.[24] No começo do texto, reminiscências pessoais retardam a exploração do acontecimento, pois o modernista sabe onde pisa. Como correspondente, deseja exibir a face do progresso da metrópole; todavia, não se deixa enganar por manifestações de pujança desvinculadas da renovação. Matreiro propagandista de São Paulo e das próprias posições, toma a análise do projeto do prédio como pretexto para uma demonstração de seu alto conhecimento da arquitetura do passado, novamente viajante à roda de seus livros. A valorização do estilo renascentista italiano (que fora atual em seu tempo) faculta-lhe, pelo contraste com o presente prosaico, ironizar o edifício e o banco, deixando implícita a censura à razão de ser dos bancos em geral. E dividir com os leitores o sonho/proposta para o Brasil: a arquitetura neocolonial. Veja-se a análise:

> [...] É bem uma inspiração e não uma imitação do estilo florentino, dos princípios da Renascença, ainda saudoso do gótico nas rendilhadas janelas com possantes colunas que relembram as da escadaria do palácio Davanzati. O largo teto debruçado sobre a rua inspirou-se mais diretamente na Reggia del Bigallo, assim como os almofadões salientes da fachada transportam-nos mais para dentro do século quinze, recordando as obras de Michellozzo, Da Maiano, Cronaca. É um monumento imponentíssimo, embora, por se cingir demasiado a uma época em excesso de nós longínqua, seja um pouco frio e exagerado. Um pouco frio... Valeria mais dizer morno. O que me irrita sobremaneira na atual habitação da Banca Francese e Italiana é a quantidade das lanternas que lhe iluminam o rosto. É o caso da educadíssima e linda moça que, fantasiando-se de Gioconda, passou um baile inteiro às gargalhadas, só porque a inspiradora de Da Vinci sorria... Seguem nas linhas gerais a célebre lanterna de Nicolò Grosso Caparra, desse milagre de proporção e grandeza que é o palácio Strozzi. Eu não sei muito bem que heróicos serviços tenha prestado a Banca, nem a qual das pátrias os prestou, se à França, à Itália ou ao Brasil... Nos tempos augustos de Florença, quando exteriormente a república se debatia entre lutas e ambições, enquanto a cidade toda se engalanava de carnavais brilhantíssimos, porque
>
> "Di doman non c'é certezza",
>
> só podiam ter lanternas na frontaria das suas mansões os senhores nobilitados pelo heroísmo, dos quais, pela ousadia do seu sacrifícios ou temeridades das suas empresas, a pátria era credora de galardões. Hoje um banco, por sua alta recreação, borda com lanternas todos os andares e o alto da sua residência, quando Américo Vespúcio só tinha uma no seu lar, em Borgo Ognissanti!... Permitam-me os leitores da *Illustração Brazileira* que só mais uma vez, a última do mundo, me seja permitido o: *Tempora mutantur*!...

Apresentada a imponente colcha de retalhos, outra vez o correspondente se detém na retirada dos andaimes, fato que poderia lhe fornecer "assunto mais que suficiente para uma crônica". Brinca, à guisa de aquecimento ou de intervalo, com

[24] Os múltiplos títulos em italiano de lojas, bancos, clubes etc. sofreram tradução obrigatória durante a Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil se tornou adversário da Itália.

associações que tocam andaimes, casas e bairros para, enfim, pôr a crônica a serviço da mensagem que deseja espalhar e que decorre da crítica à mistura de estilos europeus imposta à arquitetura da cidade e da negação do sessecionismo. A mistura, o ecletismo, oriundos da imigração, incomodam o sofisticado observador. Não pretende negar essa marca das cidades cosmopolitas, mas não se furta à análise nem silencia a vontade de ver instituído o acréscimo brasileiro que julga pertinente, lição do passado digna do mundo moderno – o estilo neocolonial.

Aquele que tão bem defendera o despojamento na arte de Brecheret e que, na revista *L'Esprit Nouveau*, começava a se inteirar das propostas de Le Corbusier, confirma a simplicidade que constata na edificação colonial brasileira, supondo-a mais adequada ao nosso clima e à nossa condição. Defende essa postura na linguagem leve da crônica. Negaceia; faz de conta que só conversa, cronista:

> Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o Sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar. Há já exemplares interessantíssimos e a residência do Sr. Numa de Oliveira é uma obra-prima. Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico, e formando construções mais adaptadas ao meio. Ouvi dizer que Hercules Florence fez uma vez uma comunicação a uma sociedade de engenharia italiana sobre mais uma ordem arquitetônica inventada por ele, estilizando o estípite da palmeira... E é só. O neocolonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Se o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para a edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado.
>
> São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim. Perdoem-me esta frase que mais parece de Hegel ou de Benedetto Croce. Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma cousa. Não sou crítico nem filósofo: sou cronista. Ah! deixem-me sonhar. Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah! deixem-me sonhar!...

Dentro de alguns anos, ou seja, em 1925, baterá palmas para casa modernista de Warchavchik – funcional, despida de ornamentos convencionais –, e para o pavilhão com afrescos de Segall, nos jardins de D. Olívia Guedes Penteado. E, em 1929, em sua coluna "Táxi" do *Diário Nacional*, na crônica "Le Corbusier", aplaudirá a visita do grande arquiteto à capital paulista. Nesse texto, assevera que a arquitetura moderna daquele momento carecia de grandes edifícios que a fizessem definitiva na consciência social do brasileiro;[25] quer que o país assimile a lição do grande arquiteto francês e, plenamente atualizado, cita Gropius na Bauhaus.

Como se vê, em 1921, a coerência do modernista não se afoga, consideradas as condições de análise que ele possui naquele momento. Recorrer ao passado colonial,

[25] "Le Corbusier", crônica publicada no *Diário Nacional*, São Paulo, 21 nov. 1929 (in M. de Andrade, *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, ed. preparada por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 161-2.

no intuito de sacar uma resposta brasileira à arquitetura européia dos mais diversos estilos do passado ou típica dos países de origem dos imigrantes enriquecidos, vigente na cidade, conforma uma aparente contradição em um acidentado percurso rumo à modernidade. Este avanço possível da consciência estética de Mário faz com que se compreenda também o descompasso entre os projetos dos arquitetos e as obras dos artistas plásticos na exposição no Teatro Municipal, da Semana de 22.

Em 1942, na conferência "O movimento modernista", pronunciada no Rio de Janeiro a convite da Casa do Estudante do Brasil, Mário de Andrade avalia a assimilação das vanguardas européias do século XX como decisiva para a atualização de nossa arte e de nossa literatura. E defende os renovadores da pecha de europeizados e anti-tradicionalistas, ao relembrar as intenções da *Revista do Brasil*, de Lobato editor, assim como "a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo", como legítimos antecedentes do nacionalismo modernista.[26]

No Trianon: tristura de Pierrô x audácia vertical dos Arlequins

Na série "De São Paulo", em março de 1921, na *Illustração Brazileira* (ano 8, nº 7), a crônica de Mário enquanto relato histórico de cunho impressionista reporta-se ao lançamento, em almoço no Trianon, da edição de luxo de *As máscaras*, prosa poética de Menotti Del Picchia com ilustrações *art nouveau* de Paim. O banquete entroniza o retrato do poeta – *Máscara* –, obra de Brecheret em bronze e, no decurso da festa, a surpresa: o lançamento público do Modernismo. A saudação de Oswald de Andrade ao homenageado, conhecida como Manifesto do Trianon, empolga "não só os ouvintes avanguardistas".

Na história ainda recente da cidade, inaugurada a Avenida Paulista, o Trianon, de mirante isolado em meio ao parque passara a restaurante da moda:

> [...] Lugar de serenatas inconfessáveis... Comovidamente ousaram fazer do local habitações de pombos mais que simbólicos... Mas logo abrolhou a idéia de um restaurante... Era preciso resguardar um conforto dum *whisky* ou dum absinto a paisagem agreste e original... É que todas as *urbs* progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não éclogas, mas... paraísos artificiais. Fez-se o restaurante.
> [...]
> O Trianon hoje é uma instituição. É o cardápio, e como todos os cardápios, desilusório do ágape social da cidade. Busca-o toda a população da vila, do que se trate do comprimento de chapéu para fora até maxixe puladinho e chegadinho. Nele já se realizaram bailes, concertos, casamentos, banquetes votivos... Já se crismou até com bofetadas convencionais, puros mimos de escol de maridos tardiamente pundoronosos e outras cousinhas 'mas', que não é bom esmiuçar. Só lhe falta uma cerimônia fúnebre. Esperei que a do bom pai e imperador de nossa terra e gente aí se realizasse... Desvaneceu-se-me a ilusão.

A referência aos encontros, os furtivos e o literário que se tornou o primeiro marco do modernismo, ficará no poema de abertura de *Paulicéia desvairada*, "Inspiração":

[26] M. de Andrade, "O movimento modernista", *in Aspectos da Literatura Brasileira*, 2.ed., São Paulo, Martins, s. d., p. 235.

> Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!... (v. 7)

No relato do acontecimento, a irreverência irônica e sarcástica, ácida crônica social, coexiste com a apologia do Modernismo na abordagem do discurso de Oswald e identifica de forma sutil as forças que ali se defrontaram. O cronista ilumina essa oposição ao aludir rápido ao trabalho de Brecheret, valor tácito, e ao se desviar da análise demorada da obra de Menotti. Evita definir *As máscaras* como um livro moderno e frisar a elasticidade dos ideais que escoram a pontual propaganda realizada por Helios. Menotti conta com a aceitação de um público acomodado porque se move em terreno sem perigo — o regionalismo patético de *Juca Mulato*, a versificação parnasiana e a temática da "belle époque", com pierrô, colombina e arlequim que não transgridem o carimbo da *Commedia dell'arte*. Não experimenta, como os expressionistas e como Mário, tirar do arlequim novas e modernas dimensões de busca e contestação. Mário que, em sua estratégia de modernista, procede a louvação do correligionário, apropria-se do discurso de Menotti, mimetiza, parodia:

> [...] E disse cousas lindas também, num prosar músico de raríssimo fulgor. Estou que o artista do *Moisés* maneja com maior perfeição a prosa do que o verso [...] Sai-lhe a frase em melodia flexuosa. Coroa-a de finais que se espraiam largos, lentos, lânguidos como as maretas nas marés mortas de janeiro... E um ritmo estonteante, sempre vário, sempre original... É na sua prosa que Menotti cantou os seus melhores versos – aqueles que sua poética não permitiu ainda, enclausurada na prisão das regras alexandrinas.

Os valores esposados e as contradições captadas saltam aos olhos. O cronista acende vários fogos: salienta o peso do grotesco na festa, assume a marginalidade de quem renova, elogia Oswald, sem resumir, porém, o conteúdo do discurso/manifesto. Na linguagem, o arrojo, a irreverência, a frase telegráfica continuam de mãos dadas com vocábulos preciosos e com a altissonância no torneio das frases, típicos de um tempo de transição:

> Vendo a expressiva interpretação que dele fez, no bronze, o Brecheret, instantâneo eu via também espalmarem-se no espaço duas quentes alas abraçantes. Menotti é a generosidade intelectual de braços sempre abertos... E mesmo nem sei se diga generosidade ou indiferença... Com o raciocínio elétrico, a clarividência estelar que o exornam, talvez seja a sua feição de espírito antes muito de desdém pela humanidade que ele já percebeu, nos seus múltiplos aspectos, boçalizada pela mesmice itinerária da vida.
> Por isso a disparidade entre os convivas que festejavam Menotti Del Picchia era a mais bem acabada que nunca eu vi. Mirras de todas as crenças, padrões de todos os estilos, focinhos de todos os bairros baralhavam-se num hugoano amor pelas antíteses. [...]
> Depois *botaram* falação. Muita coisa era digna de ser ouvida e anotada. O senhor Putteri, em nome da colônia italiana, espelhou idéias muito boas e muito sensatas. Sensatas demais até para serem lindas. O Oswaldo de Andrade falou também, representante e mandarim duma geração nova, reveladora de muito brilho e alguma esperança. Era o clarim dos futuristas, gente "do domínio da patologia" como dizem e redigem certos críticos passadistas, num afanoso rancor pelas auroras. João Miramar disse coisas lindas... O que implica dizer que não eram bem pensadas... E talvez seja verdade... Os homens do teu clã, como tu o chamaste, Oswaldo, meu Tiern, não pensam – cismam, não refletem – sentem. É uma estufa de poetas loucos, geração exótica, fantástica, arrepelada pelo consórcio com a garoa, a internacionalidade das nossas fábricas, com o convencionalismo ritual do meio. Neste

manicômio pouco se pensa, dizem... Mas quê de sensações, quê de comoções, quê de entusiasmos, quê de luares e fogaréus, onde a cada passo se multiplica e se transfigura a Beleza – essa bem querida Errabunda entre os sarçais da Perfeição!... A prova disso: o Oswaldo de Andrade falou com a sua voz que é um sacrilégio, pois imita o místico psalmodiar beneditino, e a sala aplaudiu. Todos estavam muito satisfeitos porque se julgavam incorporados a "meia dúzia" de que falara o audaz. Se se lembrassem naquele cego momento de entusiasmo que pertencer a "meia dúzia" era cair "no domínio da patologia" talvez tirassem o corpo ao chuço do impropério... Como se a loucura não fosse defeito ou apanágio da humanidade inteira! Mas a vitória do clã está em todos terem querido fazer parte dele, não vendo o orgulho de solicitude em que se fortifica e acendra.[27]

O fecho da crônica na metáfora "lágrima verde" desvela a consciência do descompasso ao mesmo tempo que, nas figuras aqui alegóricas do pierrô e do arlequim, desliza o contraponto: penumbrismo *art nouveau* e modernismo ou a dialética da coexistência do velho com o novo. Na "audácia vertical" cabem Oswald e os poemas de *Paulicéia desvairada* que nascem sob o signo do arlequim. Eis o trecho final:

Ficando para trás, no recinto já nu, eu vi que nos lábios sensuais da máscara brônzea de Hélios entreparava uma lágrima verde, vertida pelos olhos semi-abertos... E senti que pelos tempos ainda o artíficie continuará a desparzir uma leve tristura de Pierrô sobre a audácia vertical dos Arlequins.

A lágrima verde, na qual se projeta a frustração do cronista, guarda o sentido de corrosão, azinhavre; vale como metáfora da decomposição, como em "O rebanho", sátira acerba aos políticos, no livro de 1922:

E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
Emigram os futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! minhas alucinações! (vs. 13-17)[28]

Ou em "Os gatos", na poesia da maturidade, em "A costela do Grão-Cão", de 1933, misto de erotismo e escatologia:

Vamos enrolados pelas enxurradas
Em que boiam corpos, em que boiam os mortos,
Em que vão putrefactos milhares de gatos...
Das casas cai mentira,
Nós vamos com as enxurradas,
Com a perfeita inocência dos fenômenos da terra,
Voluptuosamente mortos,
Os sem ciência mais nenhuma de que a vida
Está horrenda, querendo ser, erguendo os rabos
Por trás da noite, em companhia dos milhões de gatos verdes.[29]
(versos 27-36)

[27] Nas crônicas e nas cartas, Mário escreve Oswaldo, abrasileirando o apelativo, ao mesmo tempo que, no apelido João Miramar, refere-se ao romance modernista do qual o escritor publicara a primeira versão de capítulos em *O Pirralho*, em São Paulo, em 1918.

[28] M. de Andrade, "O rebanho". "Paulicéia desvairada", *in Poesias completas*, *op. cit.*, pp. 86-7.

[29] *Idem*, "Os gatos", in: *A costela do Gão Cão*, *Poesias completas*, *op. cit.*, pp. 313-14.

No tom macabro e surrealista *avant la lettre* da "lágrima verde", furtiva, subjaz o ceticismo do cronista que não pretende romper ajustes em um tempo de propaganda.

No oásis de Villa Kyrial

O "Sumário" do nº 9 da *Illustração Brazileira*, ano 8, maio de 1921, classifica a seção como "Corrrespondência de Mário de Andrade". Neste "De São Paulo" o pincel do ilustrador, além de se esmerar no cabeçalho e na capitular, dispõe, dentro de círculos permeando o texto, três desenhos, lindos e leves em suas linhas *art nouveau*. O primeiro, com as iniciais "AL", apanha o gesto de aristocrática mão feminina que se prolonga em uma pluma; o segundo, assinado "Finley", um perfil de mulher, com minúscula paisagem ao fundo; o terceiro, sem assinatura, coloca um jarrão de flores "belle époque" na base de uma escadaria.

Esta última "De São Paulo" versa sobre o segundo ciclo de conferências do salão de Freitas Valle, Villa Kyrial, passando pelo átrio de uma forte sátira à futilidade no lazer da burguesia da cidade, alheio às manifestações culturais e a conversas de mais consistência. O tom satírico se contrapõe ao apologético que o sucede para valorizar a burguesia culta assídua no único salão literário e artístico paulistano, no qual o mecenas José de Freitas Valle, que é também o poeta simbolista Jacques d'Avray, organiza ciclos de conferências. O primeiro, em 1914, havia explorado temas bem diversificados no campo da cultura, distantes, porém, da realidade do Brasil, o que também ocorre no segundo, em 1921. Em 1920, Mário de Andrade já freqüentava Villa Kyrial, conforme se vê na carta de 26 de fevereiro de seu amigo Martim Damy, transmitindo-lhe convite para uma reunião de "talentos magníficos, como os de Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Felipe de Oliveira... Mário Sobral, em companhia de outros artistas-pintores e músicos [...]".[30] Damy, do círculo familiar do mecenas, em 1919, havia lhe oferecido, com dedicatória, *Le spleen de Paris* de Baudelaire.[31] O salão refinado e eclético de Freitas Vale, que, pouco a pouco, terá ouvidos para o Modernismo, atraía o jovem ávido, pelo que se depreende da dedicatória no livro: "Ao mais bizarro/ e encantador espírito/ dos moços que eu conheço./ Natal de 1919./ Damy".

O magnífico estudo de Márcia Camargos, *Villa Kyrial*: crônica da "belle époque" paulistana,[32] ao aprofundar a irradiação do simbolismo francês e belga em São Paulo no salão de Freitas Valle, leva-nos a um entendimento melhor da presença de escritores como Gustave Kahn, Stuart Merrill, Verhaeren não só nas estantes de Mário de Andrade, como na poética de *Paulicéia desvairada*.[33]

[30] A carta está no papel timbrado do Secretário do Ginásio da Capital do Estado, cargo ocupado por Damy. (Correspondência passiva; Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP)

[31] Presente de Natal nesse ano, o volume miniatura encadernado em tecido (Paris, Payot & Cie, s.d.) está na biblioteca de MA, IEB-USP.

[32] M. Camargos, *op. cit.*

[33] Ver T. A. Lopez, "Arlequim e modernidade", *in Mariodeandradiando*, São Paulo, Hucitec, 1996.

Nesta derradeira crônica da série "De São Paulo", Mário historia: "É o único salão organizado, o único oásis a que a gente se recolha semanalmente, livrando-se das falcatruas da vida chã. Pode muito bem ser que a ele afluam, junto conosco, pessoas cujos ideais artísticos discordem do nosso – e mesmo na Vila Kyrial há de todas as raças de arte: ultraístas extremados, com os dois pés no futuro e passadistas-múmias; mas é um salão, é um oásis; o que significa dizer que há sempre nele água límpida para os sedentos e tâmaras alimentares". Ali, desde 18 de março desenrolava-se o segundo ciclo de conferências que se estenderia até 15 de junho.

Bom cronista, foge ao relatório e à notícia seca, pois não oferece datas, nem seqüência precisa. Seu propósito de divulgar não ultrapassa o reconhecimento da importância da programação eclética de Freitas Valle... restrita ao círculo dos "happy few":

> Vai por ele agora larga agitação. É que começou uma nova série de conferências, onde literatos e artistas expõem as suas idéias e os seus princípios ou estudam as grandes figuras da arte ou da literatura.
>
> Quase todos os trabalhos apresentados até agora são de indiscutível valor – genuínas obras de arte onde as graças duma linguagem nobre se concertam com as sutilezas do espírito e do saber. E se acrescento que se sucederão entre os conferencistas os nomes de Coelho Neto (sobre Shakespeare), Haddock Lobo (sobre a Idéia de Independência), Homero Prates (sobre Shelley), Felix de Otero (sobre Beethoven), João Gomes Júnior (sobre Nepomuceno) e outros ainda, provo não só a grandeza da empreitada, mas o seu interesse e o seu valor. E coroará a longa série Jacques D'Avray que estudará Ibsen, o criador de *Peer Gynt*.
>
> A apresentação dos trabalhos se iniciou com três conferências sobre Dante. A Vila Kyrial não podia ficar indiferente ao centenário do gênio. Picarollo sobre ele falou, enaltecendo-lhe a força divina e... obrigando-nos também a verificar a força dos seus próprios conhecimentos [...]
>
> E já Martin Damy falou com leveza e argúcia sobre psicologia teatral; e amanhã, Agenor Barbosa falará sobre "Os poetas do subúrbio". O único salão paulistano esplende atualmente de luz e de entusiasmo. Nos seus anais, o ano de 1921 é uma vitória e um renascimento.

Francamente, é de dar água na boca! E o modesto cronista omite a própria participação. No programa impresso, Mário de Andrade faz a quinta conferência, "Debussy e o impressionismo", entre a de Martim Damy e a de Agenor Barbosa. Villa Kyrial preserva a privacidade de seus convidados: no documento, apenas as datas-limite e nada de endereço.

A louvação do empreendimento de Freitas Valle encerra a crônica:

> E, por último, um pormenor sublime: dança-se na Vila 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, muito lenta...

Fecha-a na sonoridade bem simbolista que combina aliteração e assonância, aproximando-se dos versos de "O trovador" de *Paulicéia desvairada* que acolhem também a sinestesia:

> Outras vezes é um doente, um frio
> na minha alma doente como um longo som redondo...[34]

[34] M. de Andrade, "O trovador", *in Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, p. 83.

Vestígios do processo criativo: Ivan = Mário de Andrade

O arquivo de Mário de Andrade não guarda notas prévias ou rascunhos dos textos publicados em *Papel e Tinta*, na *Illustração Brazileira* ou em *Paulicéia desvairada*. Essa carência não impede a crítica de levantar hipóteses sobre o processo criativo do artigo assinado por Ivan em junho de 1920, no nº 2 de *Papel e Tinta*, e de alguns poemas do livro de 1922.

Tomando o "Victor Brecheret" de Ivan, nota-se que o pseudônimo disfarça, mas não apaga a autoria de Mário. E não o faz porque o artigo, à semelhança do poema "Inspiração" de *Paulicéia desvairada*, tem à testa uma epígrafe de Frei Luís de Souza. No primeiro, a citação inaugural indiretamente conclama os leitores a valorizar a obra do escultor: "A natureza nunca foi avara em criar grandes talentos, mas falta, muitas vezes, dar ao mundo quem os entenda". No outro, o excerto de Frei Luís – "Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimo inverno"[35] – antecipa o motivo oscilação do clima, reflexo dos paradoxos e contradições tematizados no poema-invocação do livro, "Inspiração", dirigido a São Paulo:

> São Paulo! Comoção de minha vida...
> Os meus amores são flores feitas de original...
> Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
> Luz e bruma... Forno e inverno morno... (v. 1-4)
> [...]
> São Paulo! Comoção de minha vida...
> Galicismo a berrar nos desertos da América! (v. 8-9)

Aliás, da homologia com a metrópole bandeirante desencadeada pela epígrafe, nascem a primeira crônica da série "De São Paulo" e "Paisagem nº 1" de *Paulicéia*, poema no qual a instabilidade do clima provoca oscilações no estado de espírito do poeta que caminha pela cidade. Na crônica fica a simples constatação, o inverno repentino minando o verão "no arminho cor de cinza das neblinas", mas sugerindo a imagem que internacionaliza sua cidade no epíteto do primeiro verso de "Paisagem nº 1" – "Minha Londres das neblinas finas!".[36]

De volta a Ivan, nota-se que os passos da religiosidade cuidadosamente dispostos no texto podem perfeitamente emanar do mesmo escritor católico que exalta sua fé e condena o farisaísmo nos versos de "Religião" em 1922. Brecheret é por ele assim introduzido: "[...] voltou há alguns meses da Itália onde foi estudar o *catecismo* da arte" (grifamos). Em seguida, em uma clara demonstração de conhecimento da imaginária religiosa na História da Arte fundido ao entusiasmo de quem cultua a criação plástica e o sagrado, a descrição da peça *Cabeça de Cristo* culmina com o

[35] *Idem*, "Inspiração", *in Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, p. 83.

[36] *Idem*, "Paisagem nº 1", *in Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, pp. 87-8: "Há duas horas queima Sol./ Daqui a duas horas queima Sol" (versos 9-10).

ato de fé: "Naquela imobilidade pensativa, naqueles lábios sobrenaturais, no ríctus da boca, nas tranças arcaicas, o artista conseguiu prender, de modo genial, as tragédias, as esperanças, o sacrifício divino — todo um *calvário* de imolações *formidandas. O Cristo de Brecheret é Deus!*" (grifamos). Oswald de Andrade era também católico, pode-se retrucar, concordando com a autoria a ele imputada por Mário da Silva Brito em 1955, quando inaugurava os estudos do modernismo. Todavia, até aquele ano de 1920, o catolicismo não lhe encharcara a pena, como acontecera com Mário em *Há uma gota de sangue em cada poema*, na coluna Eclesiastes da revista *Miscelanea* em 1917 ou no "Conto de Natal", datado de 1918, que sairá em 1926, em *Primeiro andar*. Mário que declara no "Prefácio interessantíssimo" de *Paulicéia desvairada*: "Quem não souber rezar, não leia/ 'Religião'". E que vinha se aprofundando no estudo das artes e da estética, desde 1920 suficientemente preocupado com o primitivismo para traçar esta afirmação a respeito da obra de Brecheret: "Não é um espelho, é uma fonte viva de criação, impressionante na coerência com que junta à estilização eloqüente do símbolo a sadia inocência dos primitivos".

Além disso, o apelativo Michelangelo traduzido para Miguel Anjo vai diretamente ao encontro da grafia que abrasileira os nomes de batismo de Oswald de Andrade, Jean Epstein e Émile Bayard para Oswaldo, em março de 1921 na seção "De São Paulo", e para João e Emílio "Prefácio Interessantíssimo" de *Paulicéia desvairada*.

Finalmente, para descobrir Mário de Andrade no pseudônimo Ivan, carece que se diga que o crítico já podia admirar diariamente em sua casa a peça descrita na *Papel e Tinta*, como se deduz de sua conferência de 1942, "O movimento modernista". Ali, nesse tão lúcido balanço, focaliza a arte de Brecheret como o "gatilho" que fizera "*Paulicéia desvairada* estourar". Seu depoimento ilumina (ou encena) a eclosão da obra cuja gênese não pode se amparar em datas ancoradas na materialidade do manuscrito porque este severo, mas contraditório cultor da memória, não preservou esboços ou versões que antecederam seus livros. Apesar de longo, cabe transcrever o trecho que aproxima, em 1920, Brecheret e *Paulicéia*:

> Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então descobrira Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas *Villes tentaculaires*, concebi imediatamente fazer um livro de poesias "modernas", em verso-livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim? [...]
>
> A isso se ajuntavam dificuldades morais e vitais de vária espécie, foi ano de sofrimento muito. Já ganhava pra viver folgado, mas na fúria de saber as coisas que me tomara, o ganho fugia em livros e eu me estrepava em cambalachos financeiros terríveis. Em família, o clima era torvo. Se Mãe e irmãos não se amolavam com as minhas "loucuras", o resto da família me retalhava sem piedade [...]
>
> Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, uma *Cabeça de Cristo*, mas com quê roupa! eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a pé por não ter duzentos réis pra bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil réis em livros... E seiscentos mil réis era dinheiro então. Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano, e afinal pude desembrulhar em casa a minha *Cabeça de Cristo*, sensualissimamente feliz. Isso a notícia correu num átimo, e a parentada, que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E pra brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! era feio! medonho! Maria Luísa, vosso filho é um "perdido" mesmo.
>
> Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo.[37] Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em quê jamais pensara, *Paulicéia desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro.[38]

O relato testemunhal traz à tona a história de um primeiro momento na criação dos poemas de *Paulicéia desvairada* e se completa, em uma nota de rodapé, com a explicação sobre o longo processo de elaboração dos textos, processo esse que, mesmo sem os manuscritos, se deixa entrever. O testemunho posiciona-se ao lado de cartas, de escritos jornalísticos, de notas do escritor à margem de obras em sua biblioteca e em trechos da seção "De São Paulo", de 1920-1921, documentos que formam um arquivo da criação das crônicas e de *Paulicéia desvairada*. Como este estudo não tem por objetivo analisar as notas prévias que fazem do volume impresso um manuscrito e consolidam, no diálogo intertextual, a criação de uma poesia que se abebera em Baudelaire, em Verhaeren, nos simbolistas, expressionistas, futuristas e em tantos autores, vai se deter unicamente nos sinais difusos da elaboração de *Paulicéia* localizados no cronista. Essas marcas fazem dos textos jornalísticos uma espécie de laboratório que duplica e divulga soluções, no qual o escritor se abre à recepção e à própria leitura na imprensa, confirmando ou reformulando então seus achados modernizantes, tendo já esboços ou primeiras versões dos poemas dessa obra.

Paulicéia desvairada: gênese sem o apoio de manuscritos

Hoje, focalizando o memorial de julho de 1920, no nº 3 de *Papel e Tinta*, uma hipótese vem à tona, enriquecendo o alcance do jornalismo de Mário. Hipótese instigante porque aponta não apenas para Menotti Del Picchia, presumido "ghost writer" desse texto do Rodin brasileiro, mas ainda para Mário de Andrade, poeta incógnito que corrobora afirmações ali contidas, e porque acrara um pouco mais a origem da série "De São Paulo" na *Illustração Brazileira*. Mário que, desde janeiro

[37] Largo do Paissandu, no centro da cidade. Mário vivia no sobrado construído por seu avô, ao lado da casa de sua tia materna Isabel, figura familiar repressiva, recriada como a personagem Tia Velha, no conto "Vestida de preto".

[38] M. de Andrade, "O movimento modernista", *in Aspectos da Literatura Brasileira*, *op. cit.*, pp. 233-4.

de 1920[39] se afirmava como crítico na *Revista do Brasil*, continua poeta. Voltando ao álbum preto em seu arquivo, observa-se o soneto "Anhangabahú", cuja primeira estrofe guarda a mais antiga referência de sua poesia ao bandeirismo paulista. Impresso em azul, sem indicação de periódico ou data, conjuga o pseudônimo Don José à assinatura Mario Moraes Andrade. A cor azul indica retalho de *A Cigarra*, revista semanal paulistana. A data de publicação chega ao documento através de Ricardo Souza de Carvalho, em "Jardins modernistas". Estudando a reverberação na literatura dos parques e jardins nascidos para ornamentar as cidades, o ensaísta levanta dados sobre o concurso n'*A Cigarra* que, em julho de 1917, estipulou um prêmio de 500 mil réis ao soneto que tirasse do esquecimento o rio histórico já canalizado sob um parque de imitação européia. O estreante Mário Sobral, cujo livro *Há uma gota de sangue em cada poema* vinha recebendo elogios da crítica naquele mesmo mês de julho,[40] entrou no páreo que teve como vencedor Ribeiro Couto. Recebeu menção honrosa. Exatamente um ano depois, em 12 de julho de 1918, a revista trouxe seu "Anhangabahú".[41] Soneto jamais publicado em livro, cumpre aproveitar a oportunidade de transcrevê-lo na íntegra, diplomaticamente, para transmitir um pouco do sabor do passado:

Anhangabahú

Fino, límpido rio, que assististe,
em épocas passadas, nas primeiras
horas do dia, a despedida triste
das heróicas monções e das bandeiras;

meu Anhangabahú das lavadeiras,
nem o teu leito ressequido existe!
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos;
e ergueram sobre tua sepultura
novos padrões de glórias e de brilhos...

mas dum exílio não te amarga a idea:
levas, feliz, a tua vida obscura
no proprio coração da Paulicéa!

[39] *Idem*, "A arte religiosa no Brasil", *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 5, n. 49-50, 52,54, jan.-fev., abr., jun. 1920; série assinada "M. Moraes de Andrade".

[40] V. Miranda, *Há uma gota de sangue em cada poema*, Pocai & C., 1917. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 15 ago. 1917. Série Matéria extraída de periódicos. Arquivo Mário de Andrade. Indicação de periódico e de data em Nota MA, autógrafo a tinta preta. A série guarda outras críticas elogiosas ao livro.

[41] R. S. de Carvalho, "Jardins modernistas". *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 1, pp. 195-214, 1º sem 2000. Sigo as datas colhidas pelo pesquisador em *A Cigarra*, São Paulo: n. 70, 11 jul. 1917, lançamento do concurso; n. 95, 12 jul. 1918, publicação do soneto "Anhangabahú".

Como já focalizamos, a história das bandeiras, entradas e monções havia fecundado o empreendimento de Afonso de Taunay no Museu do Ipiranga e movido o estudo desse historiador que, em 1920, circula pelas livrarias, amigo dos moços modernistas. Modernistas de formação parnasiana em cujo imaginário brilha "O caçador de esmeraldas", aplaudidíssimo poema de Bilac, lido e decorado nas escolas (sobretudo o trecho do delírio de Fernão Dias). Urgia, naquela hora, sublinhar a importância de São Paulo como berço da independência e da nacionalidade. E a revista *Papel e Tinta*, na qual os jovens escritores se desdobram em pseudônimos para dar a impressão de um número maior de colaboradores, absorve o tema lavrado por Bilac e Taunay. A criação de Victor Brecheret, que entra em um tema nitidamente brasileiro até então alheio ao caminhar do artista, reflete esse compartilhar de idéias, essa viva discussão que o jornalismo de Menotti Del Picchia veiculava no *Correio Paulistano*.[42] No memorial descritivo "assinado" pelo escultor, Taunay e Bilac mostram-se de modo indelével como matrizes transdisciplinares do tema desenvolvido no monumento e o redator oculto dissemina pistas de um texto que está brotando na área literária. Ao terminar de descrever o Grupo Central da escultura, parece não resistir ao entusiasmo e cita versos sem identificar a fonte, versos ausentes de toda a obra que Menotti publicou:

> O Grupo carrega o "Arado", símbolo da obra humana, da fertilidade consciente, que vai substituir a feracidade selvagem e tropical do sertão americano. Na cauda da expedição, com o esporão agudo voltado para o alto, os heróis arrastam a canoa das 'monções', destinada a singrar o Tietê histórico que
>
> a fugir, pouco a pouco se perde
> no majestoso, vago, infinito sertão...[43]

Logo depois, mais um verso sem autoria declinada liga-se ao memorial, quando dos esclarecimentos sobre os Grupos Laterais; corrobora a alegoria Terra Brasileira ali situada. Eis o instante em que "essa figura enigmática que pompeia na frente do monumento", surge como força de atração:

> Ela, como a Mãe-d'Água os arrastou, pela tentação, da morte à imortalidade, da conquista à chacina, da provação à glória. Foi a Terra para eles, como cantou o Poeta,
> mãe piedosa e pura, mas cruel e implacável assassina.

No paradoxo, a consciência das contradições, ou melhor, da complexidade do feito, anima a exaltação das bandeiras, cujo sacrifício e cuja glória, para o "artista", se concentram simbolicamente na ânfora que recolhe a água sagrada do Tietê, fecho do monumento e uma espécie de cálice da comunhão paulista, "a nota mais poderosa de poético simbolismo", segundo o trecho de Taunay evocado. A metáfora da ânfora, ao que se pode julgar, demarca, no excerto da conferência de Taunay

[42] V. M. da S. Brito, *op. cit.*, e M. del Picchia, *op. cit.*

[43] Mário da Silva Brito transcreve o memorial em sua *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, *op. cit.*, pp. 104-6.

oferecido pelo memorial da maquete, a nascente de uma obsessão magna da poesia mariodeandradina: o Tietê, signo da cidade de acertos e descaminhos, da São Paulo microcosmo que ainda não aparece em 1920. Fundido ao eu lírico no passar dos anos, no derradeiro poema da vida de Mário de Andrade, "A meditação sobre o Tietê", o rio abrigará a aceitação metafísica da dor humana.[44]

O poeta incógnito, a partir da inclusão de versos seus no memorial, abona, também parceiro de quem analisa a maquete e quiçá também criador virtual do *Monumento*, a conferência de Taunay como matriz da escultura, ao mesmo tempo em que recria o périplo dos bandeirantes conhecido em "O caçador de esmeraldas", nos fragmentos de poema seu divulgado. Deste modo, é possível compreender os versos que ilustram o memorial de 1920 como vestígios de uma redação antiga e desaparecida do poema "Tietê", diferente daquela que foi parar no livro *Paulicéia desvairada*, em 1922. Versão para a qual, mudado o rio, teriam sido transladados e refeitos nesse 1922 os bucólicos e parnasianos versos de "Anhangabaú" acima transcritos, uma vez que o poema modernista de título análogo – não mais soneto —, publicado na mesma obra, se detém com ironia no parque então ornamentado para centenário com as estátuas de bronze produzidas pelo cinzel acadêmico de Luigi Brizzolara. E nesse caminhar baudelairiano do poeta pela metrópole, construindo em 1922 uma sucessão dos quadros paulistanos, o rio cantado em 1919 por Don José ressurge na nostalgia da perda que proporciona paradoxalmente, na colagem de versos de Manuel Bandeira, a valorização do novo. Versos entre aspas de "Os sapos", poesia recitada na Semana Modernista para assumir a ruptura plena de irreverência:

> Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
> onde as tuas águas, onde as máguas dos teus sapos?
> "Meu pai foi rei!
> – Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi."
> Onde as tuas bananeiras?
> Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
> Contando histórias aos sacis?... (v.12-18)[45]

O confronto do memorial descritivo em *Papel e Tinta* com o poema modernista "Tietê" acusa, neste, o abandono quase completo do tom épico que impregna o discurso do redator e os versos por ele escolhidos. Em "Tietê", por meio da polifonia poética, veículo da simultaneidade produzida pelo conjunto de versos harmônicos e melódicos, e da sucessão de quatro frases telegráficas (v. 12-13), o eu lírico se instala no presente para instituir, na ironia moderna, a visão nostálgica e paradoxalmente desmistificada das bandeiras paulistas. Na esteira do futurismo, a metrópole cosmopolita do século XX predomina e, na literatura de circunstância

[44] "A meditação sobre o Tietê" é o balanço das obsessões do poeta no decorrer de toda a obra; foi concluído por Mário em 12 de fevereiro de 1945, 17 dias antes de sua morte.(*in* "Lira paulistana", *Poesias completas*, *op. cit.*, pp. 386-96).

[45] M. de Andrade, "Anhangabaú", *in Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, pp. 92-3.

postulada por Mário de Andrade e por ele descoberta no expressionismo alemão, o rio faz o prazer do esportista e reflete os cartazes do comércio. A história e o imaginário se condensam na dimensão estética atual – a representação concretizada por Brecheret. Só a arte de Brecheret conserva o sentido épico que a literatura imprimira às bandeiras e monções, sentido minado pela dúvida, todavia. Ou melhor, a arte se reveste da visão dialética das bandeiras que o poeta possui, dentro da qual preza a expansão do território sabendo o preço pago pelo homem, o custo enfim da dimensão épica, no século XX esgarçada no enunciado do conto da tradição popular – "Era uma vez um rio...". Moderno, o poema "Tietê" porta uma percepção crítica: irônico vive o hoje prosaico, sem a glória que traduz em ambição e conquista. A escultura e a história vêem-se interpretadas pela poesia moderna:

> Era uma vez um rio...
> Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!
>
> Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo
> as monções da ambição...
> E as gigânteas vitórias!
> As embarcações singravam rumo ao abismal Descaminho...
>
> Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...
> Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!
> Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...
>
> – Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
> – Io! Mai!... (Mais dez braçadas.
> Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)
> Vado a pranzare com la Ruth.[46]

Em 21 de maio, 1921, o poema "Tu", transcrito por Oswald de Andrade no *Jornal do Commercio* e acoplado ao artigo "Meu poeta futurista", no primeiro aparecimento público de *Paulicéia desvairada*, a identidade do autor fica por conta das pistas sobre ele acumuladas no texto: a descrição física, as ocupações de jornalista e professor no Conservatório, erudito, discreto, tímido. Oswald anuncia um livro, cujas versões e composição integral se ignora, dado à leitura dos companheiros modernistas, copiado a mão.[47] Comparando a versão do poema estampado no diário paulistano com a que está no livro de 1922, as variantes detectadas indicam justamente um trabalho não concluído, mas, certamente, próximo da publicação, o que parece não suceder com os versos que ornamentam a descrição da proposta de Brecheret, dois anos antes. Para escapar da recensão exaustiva dos dois momentos de "Tu", basta lembrar as diferenças na divisão das estrofes, na pontuação ou a substituição do verbo amar pelo verbo gostar, no verso

[46] *Idem*, "Tietê", *in Paulicéia desvairada*, *op. cit.*, p.87.

[47] As máquinas de escrever eram raras. Mário de Andrade comprou a sua Remington, por ele batizada Manuela em homenagem ao seu amigo Bandeira, apenas em 1926.

14. Na versão de 1921 se lê: "amo os teus ardores crepusculares"; na de 22, "gosto dos teus ardores crepusculares".[48]

O parentesco de determinados poemas de *Paulicéia desvairada* com as crônicas da série "De São Paulo", que salta aos olhos no confronto dos textos, confere a estas o poder de calçar uma hipótese interessante que deriva de dois elementos constitutivos da criação literária, a mobilidade e a decantação ou maturação. A mobilidade que garante a migração, as duplicações e permutas; a decantação sempre presa ao papel de crítico de si próprio do escritor, assim como à evolução, às transformações em seu pensamento, em sua sensibilidade que necessariamente atingem seu trabalho, no tratamento de seus temas e em seu estilo. Quanto à mobilidade, a justaposição de segmentos das crônicas "De São Paulo" a segmentos de versos de *Paulicéia desvairada* mostra, no lirismo do poeta moderno, o crescimento da percepção crítica da sociedade e da condição humana, apagando a modernolatria puramente modernista.

Quanto à decantação detectada no processo criativo de "Tietê", é escusado destacar que Mário de Andrade, assim como a maioria talvez dos escritores, retrabalha textos relegados à gaveta ou mesmo publicados, muitas vezes diluindo e até tentando dissolver os laços. Alguns admitem isso; outros não. Mário, em bem poucas ocasiões se manifesta sobre esse assunto, hoje na mira da crítica genética que tanta contribuição oferece à crítica literária. Os versos que nascem em "Anhagabahú" migram em 1920 para uma desaparecida versão de "Tietê" e depois se transformam para figurar no livro de 1922, perdido o primeiro rio e recebendo novas dimensões o segundo. Voltando ao álbum preto descrito no início deste breve estudo da crônica do modernista em 1920-1921, encontramos o ponto de partida de uma outra decantação apenas referida aqui para sublinhar, no dossiê do vanguardista, um resquício da sua poesia no passado. Em seu passado parnasiano, mas tornado público no mesmo ano da Semana no periódico do bairro onde ficava o quartel: a ingênua "Canção do soldado". Na margem do recorte, memória do momento, a fonte em nota a lápis preto: "*O Fanal* Jornalzinho de Sant'Anna 29/X/922". A negação da guerra, extravasada no livro de 1917, *Há uma gota de sangue em cada poema*, sai da elegia e abraça o lirismo amoroso que oscila entre o tom patético e o humor, nada modernista, contudo. O soldado sem veleidades bélicas sonha achar uma companheira, pois acredita que a farda atrai as mulheres. Esse poema surgirá decantado, plenamente modernista, irreverente, praticando a colagem e a disposição gráfica que desenha o batalhão desfilando por São Paulo, o lirismo amoroso empurrado para um único verso (v. 47). Sob o título "Parada", fará parte de *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, em 1924, sendo objeto de uma outra investigação.

[48] *Idem*, "Tu", *in* O. de Andrade, "Meu poeta futurista" (M. da S. Brito, *op. cit.*, pp. 198-200; M. de Andrade, *Paulicea desvairada*, São Paulo, Ed. do autor [Casa Mayença], 1922).

RODAPÉ