

ARLEQUIM E MODERNIDADE*

Telé Porto Ancona Lopez

Penso que não se deve procurar uma coerência de acordo com os moldes europeus para as figuras de nosso modernismo que ousaram teorizar e que se depa-
raram com uma multiplicidade nunca vista de caminhos e opções. A originalidade
de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade — os únicos que buscaram uma cons-
trução estética mais conseqüente do ponto de vista da modernidade — deriva certa-
mente da tentativa de entender o atraso cultural do país, utilizando-se de instru-
mentação que às vezes é excessiva, mas que se enquadra numa proposta última e
subjacente: o conhecimento de nossa realidade. Então, só se pode concordar com
Ferreira Gullar, quando ele nos diz que a definição de vanguarda em um país subde-
senvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a
esse país, levando em conta a arte como expressão da particularidade, determinada
e concreta no mundo. Pensando assim, torna-se realmente uma proposta vanguar-
dista a arlequinidade de Mário de Andrade, que faz de Paulicéia desvairada, em
1922, a primeira obra realmente moderna, na medida em que já aparece como
“reflexão crítica” (Lefebvre).

O livro, formado por um “Prefácio interessantíssimo”, 23 poemas e um orató-
rio profano, consegue uma síntese harmônica que supera os pormenores dos vários

* Este texto é a refusão ampliada de “Arlequin et modernité”, escrito em 1976 a convite do crítico francês Pierre Rivas para uma coletânea sobre o modernismo brasileiro que ele, então, organizava para a editora suíça L'age de l'homme. A coletânea transformou-se no número monográfico de Europe, revue mensuelle, Le modernisme brésilien (a. 57, n.º 599, Paris), lançado em março de 1979, onde este meu trabalho foi colocado (p. 137-53). Em sua elaboração pude contar com a amizade de Rosemarie Erika Horch, que me ajudou na leitura dos textos alemães.

“ismos” que concorrem para sua realização, uma vez que as modernas tendências estéticas européias vão compor camadas de significação que partem do explícito e funcional, “épater le bourgeois”, para chegar ao mais recôndito do processo de criação, ao que une o estético ao ideológico, sem esquecer as soluções técnicas.

É evidente que não se pode ver na perspectiva de um modernista de 1920, ou mesmo de 1922, uma conceituação de país subdesenvolvido, pois estávamos ainda muito distantes dessa consciência ou dessa formulação. O que se percebe é uma descoberta primeira, quase mesmo uma intuição, manifestando-se com dinamismo e, às vezes, até com radicalidade (emocional), anunciando para a continuação do movimento o que Antônio Cândido chamará de “pré-consciência de nosso subdesenvolvimento”.

Analisando o traje teórico de arlequim que veste Paulicéia desvairada, pode-se ver no jogo dos ajustes um componente básico da vanguarda que é o estético procurando exprimir uma verdade de caráter social, contestando as relações estabelecidas na sociedade (Sanguineti), na medida em que toda a absorção do material europeu pode ser amarrada a duas preocupações fundamentais do autor: o desejo de modernidade e a necessidade de participação nos destinos do mundo, sempre pensando na realização do homem. Essa união do projeto estético ao ideológico, com o sentido de ruptura, teria suas raízes na descoberta que, em 1927, Mário de Andrade faz dos poetas da Abadia e do Unanimismo, ao mesmo tempo que chega até aos respeitados mestres e aos “adhérants extérieurs” de Creteil: Whitman, Verhaeren, Claudel. Sendo assim, entende-se que, apesar de toda a imaturidade condoreira (ou busca da tonalidade elegíaca da Abadia?) e do Unanimismo tardio, o livro de estréia de nosso poeta, *Há uma gota de sangue em cada poema*, vale, em 1917, como sua abertura para a modernidade. Ela estaria na poesia de participação conhecida em Jules Romains, que teria reforçado para Mário as propostas da Abadia: uma arte voltada para a humanidade, pela qual, da mesma forma que em Whitman, o sentimento do poeta deveria multiplicar-se na identificação com a vida e os sentimentos dos outros homens. Estaria também na dimensão de um cristianismo ligado ao cotidiano, como em Francis Jammes e Paul Claudel. E nos arrojados poéticos e imagéticos, vindos muito provavelmente da leitura de Verhaeren (sinestesias, onomatopéias, neologismos) e da versificação de Claudel¹. *Há uma gota de sangue em cada poema*, mesmo sendo uma “obra imatura”² é poesia que avança além do confessional amoroso, das nebulosidades penumbriadas ou da permanência de temas e soluções simbolistas e parnasianos em nossa literatura. No anseio de participação já aparece um traço que repercutirá em toda a trajetória intelectual de nosso escritor: a procura do cristianismo integral, ligado a uma reformulação do homem e da sociedade.

Levando em conta estes dois aspectos — esforço em direção à modernidade e necessidade de participação — vê-se que em Paulicéia desvairada começa a se estruturar o trabalho de digerir e transformar, visando à adequação, verdadeiro crivo

¹ Nessa época, Mário de Andrade ainda não conhecia as experiências de Paul Fort.

² Quando Mário de Andrade reúne, para suas Obras Completas, em 1942, seus primeiros livros, e entre eles, *Há uma gota de sangue em cada poema*, chamará o volume de *Obra imatura*.

crítico que seleciona, verificando a conveniência das variadíssimas propostas das vanguardas européias. O crivo faz com que o fator influência se torne uma nova perspectiva de criação: dinâmica, original, crítica, capaz, portanto, de não se afundar no magma de tantas solicitações modernistas. É possível que, para isso, tenha sido de grande valia a personalidade do intelectual estudioso que era Mário de Andrade, dotado de grande cultura e sempre atento, lutando contra a alienação, na medida de suas possibilidades de análise. Esse fato pôde certamente lhe conferir o bom senso de examinar com cautela as seduções de seu tempo. Sua capacidade de evitar a aceitação tácita — cabe considerá-la hoje como um empenho na conquista da consciência possível (Goldmann) — começa a se mostrar em 1921, quando em discussão com Menotti del Picchia, no início da propaganda do modernismo na imprensa paulistana, desmascara a ineficácia ideológica do futurismo, perguntando muito simplesmente: “que futuro indireita?”³

Desejo abordar aqui alguns aspectos da modernidade de Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*, entendendo-a como um processo cognitivo que busca a adequação crítica a seu tempo. Esses aspectos serão focalizados em seus vínculos com as vanguardas em que parecem se apoiar; e podem ser procurados tanto no livro de poemas, como nas leituras que seu autor deve ter feito entre 1918 e 1921⁴.

O binômio modernidade — participação e/ou vivência crítica (que, aliás, já lhe é inerente) — precisa ser estudado em função do motivo que organiza esteticamente *Paulicéia desvairada*: o arlequim, que é também o “clown”, ou seu adjetivo — “arlequinal” — isto é, o neologismo que expressa os aspectos múltiplos ou as antinomias, representando, sem dúvida, uma visão dialética. “Arlequinal” é a palavra escolhida para conotar a realidade que apreende e a expressão que, sob o ângulo da crítica, pode qualificar a obra, caso se interesse pela presença de elementos de várias estéticas, compondo diferentes camadas de significação.

Quem oferece o primeiro significado do arlequim em *Paulicéia desvairada* é o próprio autor, contemporaneamente à redação dos poemas, quando, em uma de suas crônicas “De São Paulo” na *Ilustração Brasileira*, o define como “audácia vertical” (Rio de Janeiro, mar., 1921). Esse epíteto de raiz futurista valoriza a metrópole moderna e cosmopolita (São Paulo, entendendo-se as condições históricas brasileiras), sua veloz “vida americana”, tão propalada por Oswald e por Menotti no mesmo momento. Não se esquecera, porém, de colocar em outra crônica, ainda que levemente, a existência das contradições sociais ou de mostrar situações que se opõem (dez., 1920). No texto de março de 1921, além de revelar a natureza do primeiro arlequim, o cronista defende a loucura como uma nova ótica, capaz de abalar os padrões convencionais. Compreende-se então que, nesse instante da propaganda modernista, o arlequim poderia ser, da mesma forma que a loucura, o instrumento organizador que se dispõe a ver além das aparências, percebendo que o lírico pode-

³ ANDRADE, Mário de — “Curemos Pery: Carta aberta a Menotti del Picchia”. *Jornal do Commercio*. São Paulo, 31 jan., 1921. (Recortes — Arquivo M. de A. — IEB-USP).

⁴ O Acervo Mário de Andrade, composto por seu Arquivo, sua biblioteca e sua coleção de artes, está no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros, USP.

ria estar fundido ao dramático, ao patético. A audácia modernizante, ou ótica liberada, conseguirá até representar o próprio poeta, ou melhor, uma de suas atitudes estéticas em *Paulicéia desvairada*, como por exemplo, em "O domador". Ali, ele é o "esfuziante clown" que aplaude um modernismo evidente, mas exterior e ostensivo. Ou ainda, sarcasticamente reconhece a mudança, não a transformação. E, depois da paródia do Hino Nacional, com que corta o tom grandiloquente e saudosista que começava a medrar na primeira parte do poema, o "esfuziante clown", ou o componente de um alarde, aplaudindo, faz com que o momento captado na cidade se torne um espetáculo em que o novo herói, o tecnizado, atravessa a cena "louramente domando um automóvel". Desta forma, a primeira parte do poema veste-se de ironia, cobrindo sua altissonância de um tom quase parodístico.

A "audácia vertical", muito mais estratégia moderna do que futurismo rigoroso, estaria tomando a primeira e a mais popular das representações do arlequim na *Commedia dell'Arte*: o bufão que diverte, armado de sarcasmo. Pode assim habitar a dimensão do circo do cubismo e transpor os traços anarquistas de dadá ("rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantasia de chaque individu."). E aqui parece pesar com mais força a marca do dadaísmo, quando pensamos que o programa modernista de Mário, o "Prefácio interessantíssimo", define-se como expressão de uma anti-escola, aquela que zomba de si própria, frisando não conhecer os limites entre a seriedade e a blague, ao mesmo tempo que se considera efêmera (essa última idéia semeada pelo futurismo em toda a arte moderna). Além disso, a imagem do bufão-arlequim está no esboço da capa tipicamente "art-nouveau" que o poeta desenha em 1921⁵. Do cimo do "P" inicial, única área do desenho a lápis de cor que junta, bem miúdos, os losangos multicoloridos do arlequim no dorso de elefante fantasia, partem, formando um caminhar em círculo, pés calçados conforme os da figura sobejamente conhecida do bufão, do coringa e do rival de Pierrot. O humor de laivos dadaístas impõe-se no desafio do título "Prefácio interessantíssimo", que, no contexto brasileiro (ninguém lê prefácios), vale como uma verdadeira antífrase. A classificação superlativa decorreria diretamente do conteúdo, ou seja, da proposta máxima da "escola" que inaugura: a da loucura, ou o desvairismo. Essa seria a primeira conotação, a loucura de cunho dadaísta, ou a primeira camada de significação estética, mais explícita e agressiva: o **desvairismo**. É o "ismo" que, acompanhando dadá, faz, já em sua denominação, a paródia de si próprio, enquanto apanágio da anti-ordem, da loucura, antecipando o repúdio que seu programa receberia de um público cheio de exigências convencionais. A loucura é proposta como uma nova forma de conhecimento, uma nova sabedoria. Essa idéia, rica e revolucionária, contudo, havia sido apenas proclamada pelos dadaístas, que não a exploraram em profundidade (como o fizeram os expressionistas). Apesar disso, foi sob essa ótica que se abrigou a luta anarquista (tomando a palavra em seu sentido mais popular e amplo) do dadaísmo contra o burguês, pois ela se res-

⁵ Embora não seja desenho assinado, com base em outros trabalhos de Mário, pode-se afirmar sua autoria. (Coleção Mário de Andrade. IEB-USP).

tringiu à imagem de um ente medíocre e fechado, sem imaginação, imune à novidade e moralmente hipócrita. O desvairismo ou uma Paulicéia desvairada pretendem, como mensagem de tintas dadaístas, revelar uma nova dimensão da cidade, a de um mundo moderno que pode ser lúdico, sem deixar, entretanto, de ser caótico. Dirigida a São Paulo, ou ao Brasil, reveste-se talvez de sarcasmo especial, se for lembrado o ataque com que a crítica havia acolhido em 1917 a exposição de Annita Malfatti, nossa primeira manifestação de modernidade. O desvairismo, estética que se renega, mas que sabe construir sua base teórica, está, de certo modo, respondendo à pergunta feita por Lobato: “paranóia ou mistificação?”⁶.

O arlequim-audácia, que aplaude e se encarrega de opor o riso à tristeza (postura acintosamente moderna), enquanto atitude à dadá, sintetiza e trabalha com o humor. Sua iconoclastia não deixa porém de mascarar a descrença em uma ação mais conseqüente, abrangendo não apenas a arte; isso faz com que o poeta, resguardado pelos limites do fato apenas estético, apupe e vaie o “bom burguês”, encerrando jocosamente sua “Ode ao burguês” (Gênero escolhido a dedo no gosto parnasiano). A vaia traduz muito bem a condição ideológica de uma crítica inflamada, mas que acaba por se diluir no desrecalque verbal, movido pelo “rancor inebriante”. Ao ódio frio e firme — que glosa sonoramente “ode” — das estrofes anteriores, caracterizador das contradições sociais através do grotesco (o que me traz à mente o burguês dos desenhos de Grosz), numa perspectiva de traços expressionistas de que tratarei mais tarde, sucede a molecagem dadaísta final: “Fora! Fu! Fora o bom burguês!...”⁷.

O próprio Mário de Andrade, aliás, vislumbrará essa limitação ideológica do esteticismo dadaísta nesta análise de 1925: “Dadá é nihilista e abandona a realidade pela imagem. O expressionismo é universalista e gigantiza a realidade pela deformação (...) Dadá é sintético sistematicamente”⁸. Todavia, a síntese dadá havia servido para dar um rótulo à obra, respondendo em seu título e no prefácio à necessidade de lançar a propaganda irreverente, chamando a atenção para o modernismo que nascia; estratégia, portanto. No adjetivo “desvairada”, pode-se mesmo destacar a idéia de gradação, de ápice, mas preferindo perseguir a acepção popular da palavra, — a do oral, do cotidiano — delineando com humor a vida moderna, sem querer imprimir ali os ecos de uma angustiada loucura, levada ao paroxismo. Entretanto, a atitude dadá não domina os poemas e o estilo dadá foi de tal forma fundido às soluções do “Manifesto técnico da literatura futurista”, que deixa bastante difícil a delimitação. O tratamento do tempo e do espaço, bem como as soluções poéticas, estariam buscando na simultaneidade a decomposição dos conjuntos.

⁶A interrogação resume bem o ataque que Monteiro Lobato faz a Annita: “A propósito de exposição Malfatti”. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 20 dez., 1937.

⁷ANDRADE, Mário de — “Ode ao burguês”. In: Paulicéia desvairada. São Paulo, Mayença, 1922, p. 69.

⁸IDEM — “Oswald de Andrade: Pau Brasil”. In: BATISTA, Marta Rossetti, et al., ed. — Brasil: 1º tempo modernista — 1917-29 — Documentação. São Paulo, IEB, 1972, p. 229.

Sob esse ponto de vista — de tempo e de espaço — o adjetivo “arlequinal”, quando se refere à natureza de **Paulicéia desvairada**, possui um certo sentido futurista, obviamente calcado no pensamento de Bergson e nas conquistas da psicologia e da psicanálise. Assim, o traje de losangos aglutina a variedade da vida metropolitana no século XX, bem captada na simultaneidade e bem transmitida ao nível da técnica, através das “parole in libertà” e do uso dos pares de substantivos para qualificar (solução genialmente explorada na “Ode ao burguês”). E haveria traços do futurismo na teoria do verso harmônico, do verso melódico e da polifonia poética, até onde ecoaram notas de Russolo e de Divoire. Eles estariam, porém, ligados à refusão que Mário de Andrade faz da noção de harmonia poética de Gustave Kahn, exposta no prefácio sobre o verso livre, na 3ª edição de **Premiers poèmes** obra em sua biblioteca). Esses recursos visam à construção da simultaneidade, bem conhecida por nosso poeta nos futuristas italianos⁹. Cabe, então, esta hipótese: a prática da simultaneidade poderia ter se irradiado com mais força do livro de Soffici, **Bif Szf + 18 — Simultaneità — Chimismi lirici**, edição de 1920, lido certamente pelo autor de **Paulicéia desvairada**. É uma obra que explora a linguagem popular e que em seu poema “Firenzi” imagina o poeta como um “clown”. Entretanto, ali, o interesse é configurar uma visão multifacetada do tempo e do espaço, através das metáforas “arco-íris” e “girândola”. Aliás, desenhando a cidade, Soffici não esconde sua ternura impressionista, deixando-a ao lado do extremo dinamismo com que pinta o presente (Seus letreiros e cartazes indicadores do cosmopolitismo da metrópole podem ter inspirado a apresentação de um presente bem moderno em São Paulo no poema “Tietê”, em **Paulicéia desvairada**). E o poeta-clown do modernista brasileiro está representando uma atitude estética, da mesma forma que o de Soffici; a única diferença é que o futurista italiano mantém-se bem mais preso ao fio lógico da comparação (“Noia”, por ex.). Em ambos, a arma é o sarcasmo, embora a crítica e a condenação implícitas e bem humoradamente ambíguas em Mário, tornem-se pesadamente amargas em Ardengo Soffici. Neste poeta, o arco-íris pode também estar transpondo seu conceito de arte, onde reúne os elementos do tempo numa acepção futurista que incorpora o facetamento dos planos no espaço — o futurismo derivando do cubismo conceitual, segundo Lhote — ou a idéia de prisma (“Arcobaleno / che rotea e ronza con una diffusione di prismi / come nella creazione”)¹⁰. Em **Paulicéia desvairada** o prisma teria encontrado sua correspondência no losango.

Embora fique claro que o futurismo tem um papel conformativo no livro de Mário de Andrade, estruturando uma boa parte de sua “arte poética”, a posição dos

⁹ Mário conhecia também os cubo-futuristas traduzidos por revistas francesas; a ênfase de suas leituras recai, porém, sobre os italianos.

¹⁰ SOFFICI, Ardengo — “Poesia”. In: **Bif Szf + 18 — Simultaneità — Chimismi lirici**. Firenzi, Vallecchi, 1919, p. 13. Na biblioteca de Mário está também **Primi principi di una estetica futurista** de Soffici (Firenzi, Vallecchi, 1920), obra que bem lhe definiu a simultaneidade: “Simultaneità — Posto l'artista come centro mobile dell'universo vivente, tutte le sensazioni ed emozioni, senza prospettiva di spazio o di tempo, attirate e fuse in un atto creativo poetico. / Simultaneità di stati d'animo polarizzati per vie analogiche di ricordi, di pensieri remoti, D'impressioni d'altri luoghi e d'altri tempi, come luci d'astri erranti concentrati in un specchio.” (p. 84-5).

futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada na célula cidade, seria repudiada por ele, apesar da adesão ao tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista, nada interessada em classificar sentimentos lícitos ou ilícitos do ponto de vista da contemporaneidade. Esse tipo de enfoque teria sido por ele encontrado em Folgore, Pallazeschi e Soffici, que lhe garantiram uma dimensão mais lírica, mais adequada à sua ligação afetiva com a cidade de São Paulo. Em Soffici sobretudo, o lirismo não exclui a apresentação da adversidade, dos antagonismos ou da revolta contra a burguesia, conservando-se porém, mais preso à constatação e à descrição. Pode-se pensar, portanto, que Mário teria recebido de Soffici uma espécie de estímulo para desenvolver seu ponto de vista impressionista, o único, aliás, que faz questão de desvendar: "Livro evidentemente impressionista. / Ora, segundo os modernos, erro grave / Impressionismo". ("Prefácio interessantíssimo").

É divertido observar-se o jogo que o prefácio faz com seu leitor. Se, por um lado, nos aforismas anti-aforismáticos (Dadá), fornece com rigor documental a autoria da maior parte das citações que transcreve, por outro, silencia sobre elas, colocando apenas aspas em determinadas afirmações (decifre-me!) ou simplesmente nada indicando a respeito de autores e caminhos que deixaram certamente sua marca na obra. Essa observação não diz respeito unicamente à contribuição de Soffici, reconhecível na capa de *Paulicéia desvairada*, mas ainda à presença de seu impressionismo mais evidente, encontrando em *Arlecchino*, edição de 1918, obra na biblioteca do modernista brasileiro. O *Arlecchino* faz jus a seu nome, pois recolhe textos de Soffici de várias épocas, textos que podem ser considerados híbridos quanto ao gênero, ficando entre a crônica, o conto e as impressões de viagem registradas em diário.

O título provém do sétimo texto e transmite muito bem o ponto de vista do autor; sem dúvida, não é por acaso que se localiza logo após "Impressioni", onde Soffici, cético espectador, vai viajando no tempo e no espaço e comunicando suas impressões, isto é, mostrando a realidade segundo as imagens em seu olhar. O *Arlecchino*, retalhos que guardam sempre um espectador sarcástico, feroz no malhar da aparência grotesca do burguês (todos os "ismos" estão unidos nesse ataque!), continua de certa forma preso à *Commedia dell'Arte*, entranhada na tradição italiana. A nacionalidade do arlequim, entendido como representação dinâmica de uma Itália presente, não o salva, contudo, do passado, pois a melancolia risca constantemente o sarcasmo (que transgressão do futurismo!...). Sob esse aspecto, este arlequim-livro é bem diferente do bufão cambalhotante dadaísta ou cubista, voltado para o presente numa alegre irreverência. Otto Maria Carpeaux encontra uma boa explicação para Soffici quando compreende que ele estaria buscando no futurismo a segurança de que necessitava para assumir uma obra voltada para a nacionalidade, capaz de receber seu brilhante estilo toscano. Podia então declarar que, apesar do rompimento do futurismo com o passado, ele, Soffici, não acreditava que sua aceitação do classicismo pudesse comprometer o caráter modernista de sua produção.

O *Arlecchino* teria, portanto, oferecido a Mário de Andrade um futurismo já bastante corroído. As "impressioni", as paisagens, as cenas bem vincadas pelo sentimento da nacionalidade, foram realmente trabalhadas dentro da técnica

impressionista das pinceladas múltiplas, que delineou imagens “floues”, aéreas, cujos contornos são diluídos pela luminosidade, pela fumaça ou pela bruma. As divisões espaciais ficam definidas, mas através de um processo de sucessão, não de acumulação simultânea. Na capa do livro, entretanto, a união dos losangos multicoloridos do traje de retalhos do arlequim – losangos inclinados – organiza uma composição cubista de autoria do próprio Soffici, que, em sua obra de pintor, deixou bem marcada essa tendência. O título, *Arlecchino*, em maiúsculas negras, sobrepõe-se aos losangos que ocupam apenas o centro do frontispício. A nostalgia documental de Soffici para com sua própria obra não sofre com a solução cubista escolhida. O título reforça graficamente o conteúdo do volume; a justaposição das letras negras aos losangos (brancos, azuis, pretos, rosa forte e amarelos), a interrupção nos fios delimitadores, podem ilustrar os diversos “flashes” ou momentos captados pelo escritor. Esta capa repercutirá em *Paulicéia desvairada*, inspirando o desenho de Guilherme de Almeida na escolha de losangos multicores (brancos, verdes, azuis, vermelhos, amarelos), dispostos verticalmente, preenchendo toda a superfície da capa¹¹. O livro exibe-se como se fosse a própria cidade, trazendo no centro do frontispício, em destaque de cartaz branco, emoldurado por traços negros, sua identificação, também em preto: “*Mário de Andrade / PAULICEA DESVAIRADA*”. A edição, todavia não dá a conhecer a autoria do poeta modernista amigo de Mário; esse fato só foi conhecido recentemente, graças ao testemunho de Rubens Borba de Moraes, escritor que viveu a implantação do modernismo brasileiro. Sendo assim, passam a ter um valor de pista, as palavras de Menotti del Picchia que, em sua terceira carta a Crispim, apresentam Guilherme de Almeida em 1920: “Lê brochuras futuristas e adora Deus nas alturas e Soffici e Marinetti na terra”¹².

Voltando ao papel clássico do arlequim, personagem da *Commedia dell’Arte*, deve-se destacar o interesse que suscitou na poesia brasileira entre 1919 e 1922. Em Carnaval, Manuel Bandeira, além de explorar as figuras de Pierrot, Colombina e Pierrette, manifesta sua preferência pelo Arlequim, no momento em que se liga aos crepusculares italianos e joga com a ironia, fazendo-a reverter sobre suas próprias personagens. Em 1920, tem lugar a aposta entre Menotti del Picchia e Martins Fontes para a produção de uma obra que retomasse o triângulo Arlequim – Colombina – Pierrot. Menotti escreve *As máscaras*, onde recria a situação tradicional da *Commedia italiana* e coloca o dilema entre o amor espiritual e o amor sensual, porém, sem grandes novidades, dentro de uma perspectiva decadentista. É o Arlequim sofrendo o mal do amor, omitindo-se perante a vida e aparecendo apenas como o espectador cheio de sarcasmo. As máscaras fazem grande sucesso junto ao público, justificando uma edição de luxo, ainda em 1920 (a consagração de Menotti

¹¹ A capa de *Paulicéia* foi objeto da atenção dos modernistas, pois, além do desenho de Guilherme, o escolhido, Di Cavalcanti também traçou a sua representação, sem contar o esboço do próprio Mário, em 1921. Além disso, o volume possuirá a ilustração de Moya, *Paulicéia desvairada*.

¹² HELIOS (Menotti del Picchia) – “Cartas a Crispim” – III. *Correio Paulistano*. São Paulo, 14 out., 1920, p. 3. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama, org. – *Menotti del Picchia no Correio Paulistano*. 1920-22. (pesquisa para dissertação de mestrado: microfilme e índice. IEB-USP)

é um bom ponto para reflexão: a dificuldade do Brasil chegar à contemporaneidade...). Nessa edição, Paim Vieira, o ilustrador, nas vinhetas com que abre cada parte do poema, isola fragmentos do traje de losangos do Arlequim, deixando-os como senha da obra. E quanto a Martins Fontes, sua *Arlequinada* fica de tal forma entre um parnasianismo de má construção e um modernismo que apalpa sem conhecer, que merecerá as mais severas censuras de Mário de Andrade¹³.

Trata-se de realmente de moda vigorando: Di Cavalcanti já estampara em *Panóplia*, em 1918, uma *Arlequinada* e Ferrignac, participante do grupo modernista de São Paulo (preocupado, aliás, em dar a seus quadros, títulos ligados às vanguardas européias), dedica-se a arlequins e colombinas. O poema "Carnavalada", de Guilherme de Almeida, é um bom exemplo de literatura e ilustração associadas, nas páginas de *Papel e tinta*, nº 1, em 1920. Ali está um arlequim mascarado, erguendo uma cortina, de forma a abrir espaço para o poema. É composição em que Ferrignac (que a crítica aproxima nessa época à ilustração de Di Cavalcanti) vislumbra algumas soluções do cubismo, mas acaba por mergulhar em cheio no "art-nouveau". Quanto ao poema de Guilherme, é francamente decadentista, frisando a dimensão de passado e a melancolia na figura do arlequim.

Então, que arlequim diferente é esse de Mário de Andrade, tão fortemente marcado pelo presente? Onde buscar outras raízes fora de antecessores tão nostálgicos? Creio que nosso poeta poderia tê-lo encontrado no "impressionismo mágico" e na alegria da "féerie" de Salmon; no anti-intelectualismo de Apollinaire, considerando a realidade como um circo de Delaunay ou de Seurat e entendendo que cabe à poesia a reflexão sobre si própria. Mário, em suas leituras de 1920, 1921, encontra Salmon, cujo "Mister clown est lugubre avec humour", e a "poesia imediata" de André Spire. As transformações sofridas por Salmon e Cocteau e por outros antigos cubistas como Max Jacob e Paul Dermée, que se tornam neo-clássicos, serão objeto de seu estudo nas páginas de *L'Esprit Nouveau*. É lá que teorizam sobre a poesia e sua natureza, aproveitando a libertação instituída por Rimbaud e o rigor de Mallarmé, sem esquecer a preocupação com a psicologia. Dermée dá importância especial à conceituação do impulso lírico, propondo uma fórmula que será acolhida no "Prefácio interessantíssimo". E, assim como *L'Esprit Nouveau*, toma como base a teoria de Freud, os estudos de Ribot e d'Allendy, essas mesmas idéias ecoarão em nosso modernista, como bem mostraram Maria Helena Grembecki e Nites Feres em seus trabalhos sobre a formação poética e sobre as leituras em francês do autor de *Paulicéia desvairada*¹³.

A descoberta de uma nova lógica na lição dos primitivos, feita pelos cubistas, sua depuração estética entre os neo-clássicos, faria dos modernos os "primitivos de uma nova era", no dizer de Mário de Andrade. Esses "primitivos" ousam enxergar de maneira nada convencional: a do "idiot-savant" de Dadá, a do palhaço do circo e, agora, através do inconsciente, de onde brota o impulso lírico. Então, o arlequim, personagem liberta, coringa, poderá valer como o impulso lírico que nasce no

¹³ FERES, Nites - *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo, IEB, 1969 e GREM-BECKI, Maria Helena - *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo, IEB, 1969.

inconsciente e que depois é trabalhado pela arte, ou melhor, pela inteligência. E no *Esprit Nouveau* existem vários textos que distinguem no circo (moda em Paris na época) a capacidade de mostrar uma visão liberada do peso exclusivo da razão.

Pode-se concluir, quando se observa as leituras de Mário, que existe concomitância no estudo e na apresentação que manifesta das diversas linhas renovadoras, pois entre 1919 e 1921, ao mesmo tempo que lê os futuristas e os neo-clássicos, não perde de vista a poesia humanizadora e metafísica daqueles que haviam provocado o desencadeamento de sua modernização e que depois passaram a escrever na *Nouvelle Revue Française* e em *Les Feuilles Littéraires*: Romain, Verhaeren, Jammes, Claudel. Seu ideal de cristão continua bem amparado pela espiritualidade de Max Jacob, de Luc Durtain e de Cocteau. A essas leituras, soma-se seu importante encontro com o expressionismo¹⁴, que contribuirá para a exploração da idéia de uma nova lógica, aquela que aceita a visão do chamado primitivo e que concorrerá particularmente para seu mergulho no "pathos" do homem. As posições que advêm desses autores e dessa estética dariam a camada ética a Paulicéia desvairada, isto é, a orientação que supõe a liberdade, vendo-a como forma de conhecimento do indivíduo, diretamente ligada às necessidades dos homens.

Tenho para mim que é o anseio por uma arte de participação que reforçará a ligação de Mário com o expressionismo alemão, embora, entre todas as vanguardas, fosse a que menos lhe oferecia condições de leitura, dado seu desconhecimento inicial da língua alemã. É possível que a exposição de Annita Malfatti em 1917 tenha sido responsável pelo acordar de sua curiosidade pelo expressionismo, mostrando-lhe a importância de aprender o alemão, que começa a estudar logo em 1918¹⁵. As primeiras informações que recebe sobre o expressionismo datam de 1919, quando resolve colecionar *Deutch Kunst und Dekoration*, revista que reproduz trabalhos de artistas plásticos e divulga textos teóricos. É lá que encontra certamente, em 1920, um fragmento do *Genius* de Worringer, "Natur und Expressionismus", em que o "belo" é analisado em sua precariedade de moda e a arte é diferenciada da natureza, cada qual regida por suas próprias leis¹⁶. Mário de Andrade encontra também nessa revista pesquisas sobre a deformação da natureza, em artistas do passado, valorizados por uma leitura contemporânea e sobre as conquistas da arte primitiva em sua expressão (estudo sobre as máscaras africanas, por ex.). Alguns dos artistas ali destacados (e em *L'Esprit Nouveau*) merecerão seu aplauso no "Prefácio interessantíssimo" (Rodin, por ex.), quando cuida da diferença entre o "belo" da arte e o "belo" da natureza e da lição do passado. Sempre na mesma

¹⁴ A conferência de Gilda de Mello e Souza sobre a década de 20 chamou minha atenção para a presença do expressionismo na formação do pensamento estético de Mário de Andrade. (IEB, 1972).

¹⁵ No arquivo de Mário estão cinco caderninhos de estudo do alemão, do inglês e do francês, datados de 1918 e um cartão de visita (sem data) de Else Schöler Eggbert. "professora diplomada" das três línguas.

¹⁶ WORRINGER, W. - "Natur und Expressionismus". *Deutch Kunst und Dekoration*, nº 5. Darmstadt, fev., 1920, p. 265.

revista, chegará também à temática social que desnuda contradições, angústia, os sofrimentos dos deserdados da fortuna e cenas do submundo nos trabalhos de Munch, Eugen Zak, Seewald, etc.. Durante a leitura, nosso poeta estudioso vai deixando, ao longo das páginas, traduções de palavras e outros sinais de sua passagem.

Em 1920, teria se deparado, na *Deutch Kunst und Dekoration*, com dois textos teóricos a que atribuo particular importância; ambos, curiosamente ilustrados com a figura do arlequim: "Die Kunst und ihr Publikum" e "Der Quell der Kunst" ("A arte e seu público" e "A fonte da arte")¹⁷. No primeiro, o autor, H. Ritter, constata a existência de uma luta aberta entre o artista e o público, entendendo-a como característica do modernismo e decorrente da dificuldade para com as novas propostas. Sendo assim, o artista deveria agir como um verdadeiro revolucionário, tenaz na desmistificação das ilusões do leigo. Este artigo é ilustrado pela foto de um arlequim esguio, manequim de vitrine de Lotte Pritzel; sua imagem à Modigliani está longe de pretender a réplica exata da figura humana. No segundo artigo, a fotografia que reúne quatro homens fantasiados de arlequim — "Máscaras para a festa dos artistas" — em posições bastante descontraídas, é uma boa ilustração para a idéia ali desenvolvida: o papel do conhecimento na arte. Karl Heckel, apoiando-se em Wundt, escreve que Eros e Vontade não são suficientes para a produção de uma obra de arte, pois é necessária a síntese entre o sentimento e a vontade para que se chegue a um "resultado criativo". Continuando, Heckel considera a vontade criadora como a fonte do trabalho artístico, localizando-a no inconsciente, onde também se aloja a intuição.

Como se pode ver, essas explicações de ordem psicológica casam-se muito bem com as outras descobertas que Mário de Andrade faz nesse momento: as teorias de Ribot, de Freud e, principalmente, as discussões sobre arte e psicologia em *L'Esprit Nouveau*. Entende-se então, que tudo concorre para a síntese "arlequina", que busca a adequação e a coerência. Todas as linhas modernizadoras, de uma forma ou de outra — ou, segundo seus diferentes conteúdos ideológicos — postulam o advento de uma nova lógica para permitir a revelação livre do subconsciente e do inconsciente, quebrando a perspectiva gasta do antigo conceito de razão. Dentro desse amálgama de descobertas, possui, sem dúvida, peso significativo, a pesquisa dos expressionistas que busca a contribuição popular, a do "primitivo", a dos esquizofrênicos, possuidores de uma nova ótica, de novos modos de ver o mundo. Escolhe-se para enriquecer e aprofundar uma prática, imprimindo-lhe aspectos transformadores e mesmo revolucionários. A idéia de uma arte voltada para o social, que no expressionismo literário ambiciona fazer da palavra uma ação, voltada para a reformulação do mundo e reconhecendo a existência de vínculo natural entre o artista e a humanidade, inclina-se para o universal, na medida em que está propondo um homem novo. É idéia que surgirá mais tarde em Mário de Andrade, com traços nietzschianos, quando, n'A escrava que não é Isaura, dá ao poeta a missão de restabelecer a "sacra fúria".

¹⁷ RITTER, Heinrich — "Die Kunst und ihr Publikum". Ibidem, nº 6. mar., 1920, p. 361-2. O número apresenta também a pintura de Lovis Corinth, o mestre de Annita Malfatti. HECKEL, Karl — "Der Quell der Kunst". Ibidem, nº 7-8. Abr., maio, 1920, p. 62-3.

O contato de nosso modernista com o expressionismo literário tem início provavelmente entre 1920 e 1921, na leitura penosa que faz da antologia de Kurt Pintus, *Mencheits Dämmerung: Symphonie Jüngster Dichtung* (ed. 1920), quando satura as páginas de traduções manuscritas sobre palavras e versos. Mas, ao lado dessas anotações de acesso aos textos, estão outras mais substanciais: os sinais que destacam na margem determinados poemas e autores e uma entusiasmada observação sobre os dirigentes da Spartakusbund alemã (p. 249). Ao lado do poema de Rudolf Leonhard, "Der Tote Liebknecht", Mário escreveu: "O maior comunista alemão. Ele com Rosa de Luxemburg, a maior comunista, foram horivelmente assassinados. Idealistas formidáveis". Da poesia expressionista, conhecida nesse momento na antologia de Kurt Pintus, receberá sobretudo um programa estético (a introdução do organizador) e a influência da temática. Ambos lhe asseguram muito mais a prática da união entre o estético e o ideológico do que as soluções de ordem técnica, devido às dificuldades na leitura. Mostrando a contemporaneidade como uma reflexão crítica, o expressionismo veicula uma ótica muitas vezes pincelada por notas socialistas, em que o grotesco serve à denúncia do "status quo", como se vê claramente no tratamento dado ao burguês. A deformação conduzirá o "pathos" social em sua apreensão da marginalidade, da mercantilização do sexo, da fome e da miséria. Essa ligação do expressionismo com o submundo será muito bem assimilada em Paulicéia desvairada, quando em "Caçada" e "Noturno", a repetição do "signo" — "arlequinal" — sintetiza as contradições com nítida carta expressionista. É então que se pode encontrar um trágico arlequim, à Picasso (fase do circo), parente próximo do palhaço de Fernando Pessoa. Entretanto, a desmistificação da alegria do arlequim ficará bem mais evidente em "Tristura".

Compreende-se, portanto, que a carga expressionista do termo "arlequinal" está, por exemplo, na máscara que, em "Paisagem nº 3", o poeta deve colocar a conselho de sua Loucura (não de sua musa!) e que terá, como no teatro grego, a função de desmascarar, seguindo as pegadas do pensamento de Nietzsche. O dado expressionista completa magnificamente a idéia unanimista de participação e a representação da cidade como núcleo transformador dos sentimentos e do comportamento do homem, encontradas por nosso poeta em Jules Romains. A carga expressionista faz sentido também ao lado da poesia de Whitman e de Verhaeren que recortam a cidade como o centro da vida moderna. Principalmente ao lado do mestre belga em sua capacidade de perceber as contradições. Nesse sentido, pode-se lembrar "La bourse" (curiosamente, em Paulicéia desvairada está a sugestão de uma cruel bolsa de valores, ainda que apenas jogada pelo verso harmônico: "Rua de São Bento"). E Verhaeren é quem fornecerá a epígrafe para o "Prefácio interessantíssimo", mostrando juntamente com as antinomias, o papel do pioneiro, do "primitivo de uma nova era": "Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi.". Essa modernidade é bem diversa, em seu caminho humanista, da modernolatria futurista, prenúncio de uma tecnocracia que Mário de Andrade, assim como os expressionistas, tiveram a lucidez de vislumbrar e repudiar. E o repúdio se dá exatamente em função do lastro que recebe do expressionismo: a crítica das estruturas sociais, com a noção implícita de classes em oposição. Ela redime nosso modernista de sua escolha de

moda do tema da cidade. A “poesia imediata”, que conhece em Spire, a poesia da Abadia, do Unanimismo, de Whitman e de Romain – convergindo para a “poesia de ação” do expressionismo da Alemanha em suas leituras (e Whitman, na realidade, considerado mestre pelos expressionistas), são, quem sabe, responsáveis pelo conceito de “poesia de circunstância” que Mário desenvolverá logo depois da publicação de *Paulicéia desvairada*. “Poesia de circunstância” ou “literatura de circunstância” para ele, é aquela que se inscreve no presente bem definido de seu país; não está mais voltada para a idéia de universalidade e de perenidade, mas empenhada na reflexão crítica e na atuação direta sobre a realidade de seu tempo. E a importância de nossa particularidade, a busca de nossa fisionomia nacional, já se delineiam no livro de 1922. Estão sobretudo no uso corajoso da língua portuguesa falada pelo povo brasileiro, bem como na utilização da poesia popular (pregão da batata-doce assada, paródia do Hino Nacional, etc.), que reforçam o vínculo de sua poesia com a música.

No volume preparado por Kurt Pintus, as notas marginais de nosso poeta distinguem, no mais das vezes, poemas voltados para a denúncia de aspectos nefastos na realidade, poemas de Trakl, Kemm, Van Hoddiss, Leonhard, Werfel. Destacam de forma especial – marcando com três cruzinhas – “Der Mensch” de L. Rubiner e “An den Leser” de Franz Werfel (p. 234-35, 239). O primeiro enfatiza o valor da criação artística como um novo tipo de conhecimento e o segundo, a importância da fraternidade entre os homens, renegando o militarismo e atribuindo ao poeta a missão de viver todos os destinos: “Denn ich habe alle Schicksale durchgemacht.” (“Pois eu vivi todos os destinos”)¹⁸.

A loucura, que Mário viu tão bem explorada pelo expressionismo, pode ter repercutido na iluminação com que caracteriza o delírio em “Noturno”, onde, envolvendo o social, está a libertação da libido (que, a partir de então, passará a marcar as horas da noite em sua criação poética). Ou na alucinação, em “O rebanho”, onde a ironia “Oh! minhas alucinações!”, repetida em refrão propõe, sem dúvida, o conhecimento mais profundo da realidade, como por exemplo, na comparação implícita no insólito desta cena: os deputados pastando. A loucura é a nova força organizadora que foge aos padrões estabelecidos e os denuncia (como o faziam, no passado, os bufões dos reis, possuidores de uma consciência aguda). É um atributo do poeta, ou melhor, sua companheira e conselheira, sua atitude estética e ideológica que, n’ “As enfibraturas do Ipiranga”, se transforma na personagem-chave, com destaque de solista. Nesse oratório profano que encerra *Paulicéia desvairada*, espécie de novo hino nacional para a independência que se comemorava em 1922, Minha Loucura é a personagem que se coloca sempre ao lado das Juventudes Auriverdes, encarregadas de caracterizar um nacionalismo que se deseja bem moderno, insurgindo-se contra a alienação e o passadismo na arte e na cultura do Brasil. Como se pode

¹⁸ WERFERL, Franz – “An den Leser”. In: PINTUS, Kurt, ed. – *Menscheits Dämmerung: Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin, Ernst Rowohlt, 1920, p. 239.

perceber, manifesta-se agora, no quadro das ligações de Mário de Andrade com as vanguardas européias, uma outra camada de significação, esta bem mais densa, mais profunda, ultrapassando o sentido de propaganda do dadaísmo, o recurso das técnicas futuristas, a teorização estética neoclássica, para buscar no expressionismo um instrumento de análise que pudesse valer não só para a literatura, mas, para as estruturas da sociedade também. A loucura, esse tipo de conhecimento, que corre o risco de se querer mais profundo, liga o plano dos sentimentos (o lírico) aos planos estético e ideológico, desejando a unificação. E o poeta tem inteira consciência da força de Minha Loucura; acredita em sua eficácia. Então, em um ato de humildade, dentro de sua firme convicção de católico, deposita aos pés de Santa Maria, "A coroa de luz de minha loucura!". Na loucura expressionista poderá, portanto, ser sublinhada a idéia de vivência, que é o sentido mais revolucionário de "arlequinal".

Está certo que em *Paulicéia desvairada* existe um programa explícito, com valor de manifesto: o "Prefácio interessantíssimo"; porém, logo a seguir, o segundo poema, "O trovador", responsabiliza-se pela colocação da profissão de fé do poeta: o nacionalismo e, ali, a assimilação crítica de aspectos das diferentes vanguardas da Europa. A adoção do primitivismo (ou da criação popular) firma-se ao nível do psicológico, com raiz expressionista (versos 1 e 2). É seguida pelo reconhecimento de uma atitude dadá, no sarcasmo da arlequinidade e na sugestão sobre a existência de vários caminhos para construção poética (versos 3 e 4), escolhidos conforme suas necessidades ("intermitentemente (. . .)/ Intermitentemente. . .", versos 3 e 4). Então, a tristeza e a dor, a loucura, de conteúdo expressionista, valem-se da técnica futurista, desenhando na sonoridade do neologismo e da onomatopéia, a expressão direta dos sentimentos do poeta: "Cantabona! Cantabona! Dlorom. . ." (versos 8 e 9). Estes versos fazem ecoar a assonância do outro verso harmônico que os antecede: "na minha alma doente como um longo som redondo. . .". E chegou o momento da importantíssima conclusão de Mário, que passará a valer como síntese de seu processo de criação, como sua definição: O verso final, bem destacado pela separação estrófica:

"Sou um tupi tangendo um alaúde!".

Este verso é realmente fundamental; caracteriza não apenas *Paulicéia desvairada*, mas também o papel de Mário de Andrade em nosso modernismo. Está externando o reconhecimento do poeta de sua dupla condição de "primitivo": aquele que cria e difunde uma estética nova e particular e o que descobre sua condição de ser brasileiro, diferente, por sua própria natureza, do europeu e portador de seu modo próprio de ver o mundo. Possui sua nova lógica, isto é, tem consciência de que deve encarar sua realidade. Existir como "tupi", atitude nacionalista de 1922, é assumir a condição de colonizado (ainda que os olhos estejam mais voltados para o fenômeno estético) e transformá-la em um crivo crítico, selecionando na cultura européia imposta apenas os elementos capazes de suprir nossas necessidades. O alaúde do arlequim, instrumento da cultura européia, é uma realidade incorporada e valorizada. . . mas, reformulada pelo "tupi" que passa a tangê-lo, como a um sino. Desta maneira, a ironia que exclama — "Sou um tupi tangendo um alaúde!" — não é um absurdo (a não ser aos olhos de uma rígida lógica passadista. . .) ou mero fecho jocoso para um poema que se chama muito sintomaticamente "O trovador". Não se

cogita da blague dadaísta, uma vez que o poeta não escolhe o papel do jogral (que poderia ser adequado à significação dadaísta de "arlequinal"), aquele que interpreta composições alheias, mas se define como o trovador, criador original. Ser trovador compreende suas "razões de trovar", sua teoria, o que tentará organizar contando com a contribuição do modernismo europeu¹⁹. Ser trovador significa também arcar com os sofrimentos que vêm do culto de sua dama, sua senhora. Para Mário, a dama escolhida é a cidade, particularizada em um momento da humanidade, vivido em seu país. Sob esse ângulo, a escolha do nome "Paulicéia" e não São Paulo (este último empregado apenas no primeiro poema, "Inspiração", a dedicatória que dá as coordenadas da realidade), está rejeitando a mecanização da chamada vida moderna, padronizadora das metrópoles; não é o toponímico e sim o apelativo da dama que o cativou.

A cidade não estará presente na sua profissão de fé de trovador, que se conserva no despojamento da síntese; é em "Tristura" que ela se impõe como uma complementação afetiva, tomada como mulher a quem o poeta se une em uma relação de sofrimento e angústia bem expressionista, que abrange sua aflição individual e a da humanidade. Aliás, é preciso que se lembre: é exatamente nesse poema que o poeta faz questão de demonstrar que sua atitude de arlequim não é o descompromisso alienado.

Muito e bem mais se poderia trabalhar com a penetração de aspectos das vanguardas européias em Paulicéia desvairada, considerando diversos níveis. Entretanto, o que pretendi nesta tentativa de compreensão, foi trazer a idéia de que, bem além daquilo que pode parecer à primeira vista simples euforia modernista ou mesmo uma certa ingenuidade provinciana na perseguição de tantos "ismos", está nascendo um importantíssimo projeto original de independência. Marca o empenho na identificação e na análise dos elementos que convêm à poesia brasileira absorver e transformar. Ecletismo? Sem dúvida. . . também! Não se deve esquecer que nosso modernismo tem os impulsos do adolescente que é e que Mário de Andrade, em sua formação de intelectual brasileiro do incio do século, e em sua condição particular de pequeno burguês, portador de envolvimento de classe muito complexos, não poderia atingir, em 1922, uma rígida coerência ideológica. Sua coerência, nesse instante, é a liberdade com que se dispõe a descobrir e a analisar.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Guilherme de - "Carnavalada". Papel e tinta, nº 1. São Paulo, 1920, p. 38.
 AMARAL, Aracy - As artes plásticas na Semana de 22. São Paulo, Perspectiva, 1972.
 ANDRADE, Mário de - "Curemos Pery: Carta aberta a Menotti del Picchia". Jornal do Comercio. São Paulo, 31 jan., 1921. (Recortes - Arquivo Mário de Andrade - IEB-USP).
 IDEM - "De São Paulo". Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, dez., 1920; mar., 1921. (Ibidem)
 IDEM - "Oswald de Andrade: Paul Brasil - Sans Pareil, 1921". In: BATISTA, Marta Rossetti et al., ed. - Brasil: 1º tempo modernista - 1917-29 - Documentação. São

¹⁹Cumprir lembrar que o expressionismo valorizava bastante a figura do criador popular - os poetas medievais, os ilustradores dos panfletos góticos, as máscaras consagradas no carnaval do povo (entre elas, as mais comuns da Commedia italiana).

- Paulo, IEB, 1972, p. 225-32.
 IDEM – *Paulicea desvairada*. São Paulo, Mayença, 1922.
- BARREIRINHAS, Yoshie Sakyama – *Menotti del Picchia no Correio Paulistano: 1920-22*. (Dissertação de Mestrado); São Paulo, 1979. cópia xerográfica – IEB-USP.
- BANDEIRA, Manuel – *Carnaval*. Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 1919.
- BATISTA, Marta Rossetti et al., ed. – op. cit.
- BERGMAN, Pär – “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”: *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Upsala, Svenska Bokförlaget, 1962.
- CANDIDO, Antonio – “*Literatura e subdesenvolvimento*”. *Argumento*, nº 1. Rio de Janeiro, 1974, p. 7-24.
- COCTEAU, Jean – *Poésies: 1917-1920*. Paris, *La sirène*, 1920. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- CARPEAUX, Otto Maria – *História da Literatura Ocidental*, v. 7. Rio de Janeiro, *O Cruzeiro*, 1959.
- DÉCAUDIN, Michel – *La crise des valeurs symbolistes: Vingt ans de poésie française: 1885 – 1914*. Toulouse, Privat, 1960.
- DEUTCH KUNST UND DEKORATION. Darmstadt, 1919-22. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- L'ESPRIT NOUVEAU. Paris, 1921-22. (Ibidem).
- FERES, Nites T. – *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo, IEB, 1969.
- LES FEUILLETS LITTÉRAIRES. Paris, 1921-22. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- GOLDMANN, Lucien – *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Trad. de Reginaldo e Célia di Piero. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- GORIELY, Benjamin – *Le avanguardie in Europa*. Trad. do francês por D. Moltaldi e Maria Gregório. Mila no, Feltrinelli, 1967.
- GREMBECKI, Maria Helena – *Mário de Andrade e l'Esprit Nouveau*. São Paulo, IEB, 1969.
- GULLAR, Ferreira – *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1969.
- HECKEL, Karl – “*Der Quell der Kunst*”. *Deutch Kunst und Dekoration*, nºs 7,8. Darmstadt, abr., maio, 1920, p. 62-3. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- KAHN, Gustave – *Premiers poèmes avec une préface sur le vers libre*. 3ª ed. Paris, *Mercure de France*, 1897. (Ibidem)
- LEFEBVRE, Henri – *Introdução à modernidade*. Trad. de Jeovanira C. de Souza. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- LOPEZ, Telê Porto Ancora – “*A estréia poética de Mário de Andrade*”. *Suplemento literário: O Estado de S. Paulo*. São paulo, 23 maio, 1971.
- NOUVELLE RÉVUE FRANÇAISE. Paris, 1922. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- PAPEL E TINTA. São Paulo – Rio de Janeiro, 1920-1.
- PICCHIA, Menotti del – *As máscaras*. São Paulo, Piratininga, 1920.
- PINTUS, Kurt, ed. – *Menscheits Dämmerung: Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin, Ernst Rowohlt, 1920. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).
- RITTER, Heinrich – “*Die Kunst und ihr Publikum*”. *Deutch Kunst und Dekoration*, nº 6. Darmstadt, mar., 1920, p. 361-2. (Ibidem)
- SANGUINETI, Edoardo, – “*Vanguarda, sociedade e compromisso*”. In: *Ideologia e linguagem*. Porto, Portucalense, 1972.
- SOFFICI, Ardengo – *Arlecchino*. Firenze, Voce, 1918. (Biblioteca Mário de Andrade, IEB-USP)
- IDEM – *Byf szft + 18: Simultaneità – Chimismi lirici*. Firenze, Vallecchi, 1920. (Ibidem)
- IDEM – *Primi principi di uma estética futurista*. Firenze, Vallecchi, 1920. (Ibidem)
- VERHAEREN, Émile – *Les villes tentaculaires*. 18ª ed. Paris, *Mercure de France*, 1920. (Ibidem)
- WORRINGER, W. – “*Natur und Expressionismus*”. *Deutch Kunst und Dekoration*, nº 5. Darmstadt, fev., 1920, p. 265. (Ibidem)
- ZARA, Tristan – *7 manifestes de Dada*. Paris, Diorama, s/d. (Ibidem)