



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

BRUNA ARAUJO CUNHA

MEU SILÊNCIO VAI SER UM POEMA:  
RUÍDOS DA ERA VARGAS NA *LIRA PAULISTANA*

CAMPINAS,  
2019

BRUNA ARAUJO CUNHA

MEU SILÊNCIO VAI SER UM POEMA: RUÍDOS DA ERA VARGAS  
NA *LIRA PAULISTANA*

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Bruna Araujo Cunha e orientada pelo Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

CAMPINAS,  
2019

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C914m Cunha, Bruna Araujo, 1988-  
Meu silêncio vai ser um poema : ruídos da Era Vargas na Lira Paulistana /  
Bruna Araujo Cunha. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. 2. Teatro Lira Paulistana. 3. Política e  
literatura. 4. Brasil - Política e governo - 1930-1945. 5. Autoritarismo. I. Melo,  
Alfredo Cesar Barbosa de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** My silence is going to be a poem : Era Vargas influence at Lira  
Paulistana

**Palavras-chave em inglês:**

Andrade, Mário de, 1893-1945

Lira Paulistana

Politics and literature

Brazil - Politics and government - 1930-1945

Authoritarianism

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Alfredo Cesar Barbosa Melo

Joelma Santana Siqueira

João Paulo Lima e Silva Filho

Marcelo Freddi Lotufo

Ricardo Gaiotto de Moraes

**Data de defesa:** 17-12-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4212-7187>

- Currículo Lattes do autor: 5813574285151531



**BANCA EXAMINADORA:**

**Alfredo Cesar Barbosa de Melo**

**Marcelo Freddi Lotufo**

**João Paulo Lima e Silva Filho**

**Ricardo Gaiotto de Moraes**

**Joelma Santana Siqueira**

**IEL/UNICAMP  
2019**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

A minha mãe, minha eterna proteção.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer a realização de um sonho é, ao mesmo tempo, gratificante e delicado. Delicado pelo fato de envolver muitas pessoas que foram indispensáveis para a sua concretização e, por algum deslize, cometer a deselegância de não mencionar alguma delas. Mas, gratificante, sobretudo, por poder compartilhar a alegria que estou sentindo com quem muito me ajudou.

Realizar o sonho de estudar na Unicamp, por vezes, pareceu-me impossível! Isso porque após a euforia da aprovação no processo seletivo, surgiram as primeiras dificuldades: a mudança de cidade e as cruéis preocupações financeiras! A esperança de receber uma bolsa de pesquisa era distante e para não desistir de um sonho que, por muito tempo pareceu inatingível, restou-me mergulhar nessa jornada inspirada na coragem da qual nos fala Guimarães Rosa.

E assim foi! Ao longo de dois anos, para cumprir a exigência das disciplinas do doutorado, passava duas noites dormindo no ônibus, durante longas 12 horas de viagem entre Minas e São Paulo: Viçosa e Campinas. As dores no joelho e nas costas desapareciam ao chegar nas salas de aula do Instituto de Estudos de Linguagem (IEL) e passar 4 horas, que pareciam 40 minutos, apreciando conhecimentos espetaculares transmitidas pelos grandes mestres: Alfredo Cesar Barbosa de Melo, Francisco Foot Hardman e Marcos Siscar. Nesses momentos, eu percebia como a sorte sorriu para mim e o quanto privilegiada eu era, por compartilhar um dos locais mais vislumbrados no espaço acadêmico destinado aos estudos das Humanidades. A vocês, eternos mestres, o meu mais sincero agradecimento!

Foi nesse período, também, que fui aprovada em um concurso para professora substituta no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), e na mudança de Viçosa para Belo Horizonte, com um piscar de olhos já estava projetando uma nova mudança para as proximidades das terras arlequinais marioandradianas. Mas, no desenrolar dessas peripécias, muitos heróis e heroínas contemporâneas desempenharam ações cruciais para que minha narrativa tivesse o desfecho que aqui apresento. Por isso, vamos agora aos agradecimentos para esses heróis!

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e pelo amor imenso que sempre me deram. Apesar da distância, da saudade, do aperto no coração e das dúvidas na tomadas de decisão, meus pais comemoravam as minhas conquistas com a mesma intensidade que eu. Agradeço a minha mãe, Lindalva, pelas orações e ao meu pai, Zezé, pelo carinho. Eu amo vocês infinito!

À minha prima Laís, também irmã, pelos conselhos, pela amizade e pelo companheirismo. Agradeço também pela acolhida dos recém-casados, e meus afilhados de casamento, Laís e Renan. Os dias eram mais leves com vocês! Uma cervejinha artesanal, uma prosa na cozinha, uma comidinha mineira e muitas risadas! É muito bom saber que posso contar sempre com vocês!

Aos meus tios Mônica e Juninho, pelo apoio e pelo carinho. Ao meu primo Vitor, meu irmão de coração, que quase perde a amizade, mas não perde a piada! Obrigada a vocês por sempre se fazerem presentes em minha vida!

Às minhas companheiras da república de Viçosa: Natane, Ana e Maria. Obrigada pela paciência, pela amizade, pelos conselhos e conversa, pela ajuda e por tornarem as noites viçosenses inesquecíveis. Da república que se transformou em uma segunda família, ficou nossa amizade que ultrapassa as barreiras geográficas. Adoro muito cada uma de vocês!

Às três mulheres poderosas que tornaram possível minha mudança para Campinas: Cynthia Neves, Ana Rafaela Moreira e Carla Furlan. Vocês três foram aquelas pessoas que Deus escolhe a dedo pra cruzar o nosso caminho no dia e na hora certa! Eu não me imagino morando em Campinas e estudando na Unicamp sem a ajuda de vocês. Mulheres inteligentes, fortes e guerreiras! Obrigada pela amizade, pelos ensinamentos e pelas oportunidades!

Ao meu orientador, professor Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo, pela confiança no meu trabalho e por toda ajuda e auxílio no momento mais delicado da minha trajetória no doutorado. Obrigada por nortear e esclarecer as dúvidas iniciais da minha pesquisa e tornar possível a conclusão desse trabalho. Serei sempre grata pelos ensinamentos e pela compreensão das minhas particularidades de aluna, que era ao mesmo tempo professora, e nem sempre consegui realizar todas as expectativas acadêmicas, devido às tarefas profissionais. Muito obrigada por tudo!

À Unicamp pelas oportunidades, pelas aulas deslumbrantes, pela experiência incomparável! Essa Universidade está tatuada no meu coração. Serei eternamente agradecida!

À Univesp pela bolsa de doutorado e pela experiência no Ensino a Distância.

À oportunidade de ser estagiária docente no ProFIS e adquirir novos aprendizados e experiência enriquecedora de ensino, por meio da supervisão da professora Dra. Cynthia Agra Brito Neves e da contribuição dos demais estagiários: Bruna Guerra, Juliana Chinaglia, Ana Rafaela Moreira, Mariana Godoy, Matheus Bueno, Matheus Medeiros, Lívia Vieira e Nayara Araujo.

À amizade especial de Rodrigo Corrêa Martins Machado, desde 2007! Rô, obrigada pelo incentivo, pelos conselhos, pelo apoio e por estar, sempre, me incentivando e me fazendo acreditar que é possível. Você está “guardadinho” no meu coração!

Aos professores do mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Viçosa, em especial à minha ex-orientadora Dra. Joelma Santana Siqueira, que me acompanhou desde a graduação, contribuindo para a minha formação e compartilhando conhecimentos e amor pela Literatura. Obrigada pelo privilégio de ter experienciado tudo isso ao seu lado!

Às queridas:

Viviane Danese: como é gratificante compartilhar cada minuto com você. A Doutora, Filósofa e Super Diva que é muito mais que amiga! É irmã, é conselheira, é filósofa e também socióloga, e tem um coração infinito!

Natane Amaral: a Engenheira Florestal que parou de ouvir sertanejo pra ir nos rocks comigo. Quem faz maquiagem ouvindo Tim Maia entende o que é parceria! Obrigada pela amizade verdadeira, pelas eternas horas nas conversas de telefone para quando você “não sabe o que fazer”. Não sei o que seria da minha vida sem você!

Aos queridos:

Welton Pereira e Marcone Moreira. Agradeço a atenção e prontidão para ouvir minhas dúvidas e ajudar sempre que possível. Obrigada pela amizade cotidiana!

A todos vocês, meu muito obrigado!

## RESUMO

Esta pesquisa pretende realizar uma leitura de *Lira Paulistana* (1945), de Mário de Andrade, propondo a relação entre política e literatura como uma chave para compreensão dos poemas. A obra poética de Mário de Andrade é bastante contemplada pelos estudos literários, mas necessita de uma atenção maior para os seus últimos livros publicados e principalmente para os poemas de *Lira Paulistana*, uma vez que essa obra ficou restrita, na crítica literária, ao conhecimento do poema “A meditação sobre o Tietê”. Considerando a atuação de Mário de Andrade como intelectual e atuante nos momentos efervescentes da modernização da cidade de São Paulo, como os salões modernistas, a realização da Semana de Arte Moderna e como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935-1938), pretendemos refletir sobre a relação delicada entre intelectual e poder no Governo Vargas e as consequências, resultantes dessa relação, na produção artística do intelectual que era, também, funcionário público desse governo autoritário. Nessa militância literária, Mário de Andrade deixou frutos de resistência como a produção dos livros *O Carro da Miséria*, *Café* e *Lira Paulistana*, que lhe renderam a classificação, de mais uma de suas máscaras: a do poeta político, como identificado por João Luis Lafetá. No entanto, para a produção de tais obras em conjunto com sua atuação no funcionalismo público, Mário fez uso da autopreservação, como a não publicação de alguns desses poemas durante a vigência da Era Vargas, demonstrando seu empenho em sacrificar a sua obra em nome do país. Para essa compreensão e para a leitura de *Lira Paulistana* sob a luz da relação entre intelectuais e poder, nos embasaremos nos estudos de autores como Antonio Candido, Helena Bomeny, Silviano Santiago, Sérgio Miceli e no próprio Mário de Andrade, por meio de seus textos de crítica literária e, principalmente, pela sua ampla obra epistolar de caráter biográfico, que apresenta informações imprescindíveis para estudar a obra desse autor.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; *Lira Paulistana*; política e literatura; Era Vargas; autoritarismo.

## ABSTRACT

This research aims to develop a reading of *Lira Paulistana* (1945), by Mário de Andrade, as well as to propose a relationship between politics and literature as a key to understand its poems. Mário de Andrade poetic work is widely contemplated by literary studies, but there is a lack of more attention given to the last published books and especially to the poems of *Lira Paulistana*, since this work was restricted, in literary criticism, to the knowledge around the poem “A meditação sobre o Tietê”. Considering the Mário de Andrade’s performance as an intellectual and active in the effervescent moments of São Paulo city modernizations, such as the modernist halls, the holding of Semana de Arte Moderna and as director of the Culture Department of São Paulo city (1935-1938), we intended to reflect on the delicate relationship between intellect and power in the Vargas Government and its consequences, resulting from this relationship, on the artistic production of the intellectual, who was also a public servant of this authoritarian government. In this literary militancy, Mário de Andrade has borne the fruits of resistance, such as the production of *O Carro da Miséria*, *Café* and *Lira Paulistana*, books which gave him the classification of one of his masks: the political poet, as identified by João Luis Lafetá. However, for the production of such works in conjunction with his performance in the civil service, Mario used self-preservation, such as the non-publication of some of these poems during the Vargas Era, demonstrating his commitment to sacrifice his work due to the country’s benefit. For this understanding and reading regarding *Lira Paulistana* in the light of the relationship intellectual and power relationship, we are based on the studies of Antonio Candido, Helena Bomeny, Silviano Santiago, Sergio Miceli and Mário de Andrade himself, through their texts of literary criticism and, mainly, his wide epistolary work of biographical character, that presents indispensable information to study the work of this author.

**Keywords:** Mário de Andrade; *Lira Paulistana*; politics and literature; Era Vargas; authoritarianism.

## Sumário

|      |                                                                                     |     |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.   | APRESENTAÇÃO.....                                                                   | 12  |
| 2.   | CRIAÇÃO                                                                             |     |
| 2.1. | Mário de Andrade: intérprete do Brasil.....                                         | 22  |
| 2.2. | Mário de Andrade: o poeta político.....                                             | 43  |
| 3.   | MILITÂNCIA                                                                          |     |
| 3.1. | Política e Modernismo: a eclosão da Semana de Arte Moderna.....                     | 62  |
| 3.2. | Intelectual e funcionário público: Mário de Andrade no Departamento de Cultura..... | 83  |
| 4.   | POESIA E RESISTÊNCIA                                                                |     |
| 4.1. | Arte de combate.....                                                                | 103 |
| 4.2. | A revolução pelo verso.....                                                         | 124 |
| 5.   | MEU SILÊNCIO VAI SER UM POEMA.....                                                  | 146 |
| 6.   | CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                           | 172 |
| 7.   | BIBLIOGRAFIA.....                                                                   | 176 |
| 8.   | ANEXOS.....                                                                         | 183 |

## 1. APRESENTAÇÃO

A produção literária de Mario de Andrade é, até hoje, muito estudada. Poesias, contos, romances, críticas, troca epistolar aparecem, constantemente, como corpus de pesquisas acadêmicas. Dentre elas, é possível apontar alguns estudos clássicos, e até algumas marcas recorrentes como o verso “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”<sup>1</sup> utilizado, na maioria das vezes, para fazer referência ao caráter multifacetado da produção do autor.

Essa diversidade de interesses, cuja finalidade primordial era o encontro de uma imagem fidedigna da pluralidade cultural do Brasil, como pontuou João Luiz Lafetá (2004, p.297), é um dos aspectos mais interessantes na obra de Mário de Andrade e em conformidade com críticas feitas durante a década de 1940, “apenas trinta ou quarenta anos depois da morte do escritor o seu perfil seria traçado de maneira mais ou menos satisfatória” em virtude da complexidade e importância de toda a sua obra.

Data do ano de 1917 sua primeira publicação, *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro de poesia com traços parnasianos, financiado pelo próprio autor, assinado com o pseudônimo Mário Sobral. Já no ano de 1945 foi publicado, após a sua morte, sua última obra: *Lira paulistana*, pela Livraria Martins Editora. Dentre esse período, além de produzir diversos gêneros literários, realizar estudos sobre folclore e cultura brasileira, trocar cartas com várias pessoas pertencentes ao universo intelectual, Mário de Andrade participou ativamente da Semana de Arte Moderna, escreveu em vários jornais, alguns modernistas, foi um intelectual respeitado e, ao mesmo tempo, funcionário público.

Sua produção poética conta com dez publicações<sup>2</sup>, mas foi com seu segundo livro de poesia, *Paulicéia Desvairada*, o primeiro livro de poesia modernista publicado no Brasil, que Mário de Andrade ganhou reconhecimento e notoriedade dentro do universo literário da época devido aos aspectos inovadores dos poemas compostos com versos livres, além do *Prefácio Interessantíssimo*, o qual apresentava uma espécie de explicação para composição poética do livro e também para a poesia moderna.

Em virtude de aspectos como esse, *Paulicéia Desvairada* é o livro de poesia mais estudado do autor. Muitos estudiosos abordam a composição desses poemas enquanto forma de combate, no sentido de romper com a tradição clássica, além da relação que muitos

---

<sup>1</sup>Verso do primeiro poema do livro *Remate de males*.

<sup>2</sup>*Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), *Paulicéia Desvairada* (1922), *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jaboti* (1927), *Remate de Males* (1930), *O Carro da Miséria*, *A Costela do Grã Cão*, *Livro Azul* (1941), *Café* (1942) e *Lira Paulistana* (1945).

estabelecem dos poemas com o estudo da cidade de São Paulo, tema recorrente em toda a obra marioandradiana.

Em minha dissertação de mestrado<sup>3</sup>, essa abordagem também fazia parte do meu objeto de pesquisa. Por meio de um estudo comparado entre alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945)<sup>4</sup> investiguei o espaço público da rua como forma de sociabilidade do homem moderno. Um resultado encontrado refere-se à alusão discrepante da cidade de São Paulo nos dois livros mencionados, o qual instigou a realização da presente pesquisa, uma vez que a mesma cidade, distanciada por um espaço de tempo difícil de delimitar, pois *Lira Paulistana* começou a ser escrita em 1930; é cantada com timbres antagônicos quando se pensa na relação entre espaço e sujeito.

Por isso, é importante ressaltar o contexto de produção das obras mencionadas, ainda sem saber exatamente a data final da composição de cada poema pertencente à *Lira Paulistana*, mas pensando em uma marca próxima, pois o cenário nacional, e internacional, são motivos pelos quais o eu-lírico marioandradiano apresenta de forma antagônica os efeitos da modernização de São Paulo. Na década de 20, o eu-poético deslumbra-se com o encantamento do novo, da velocidade, da urbanização e descreve a urbe paulista, de uma forma geral, como encantadora<sup>5</sup>, além de que nesse tempo o interesse primordial do poeta estava na forma do poema, o qual, portanto, deveria ser mais impactante que o conteúdo. Já na década de 30 e 40, com essa cidade em processo efervescente de urbanização, com o Estado Novo e uma política que priorizava a industrialização, o eu-lírico começa a apontar efeitos negativos desse processo que destoam da cidade construída por ele nos poemas publicados em 1922, em *Paulicéia Desvairada*, e também dos versos livres e dissonantes presentes nesses poemas.

Essa constatação feita por João Luiz Lafetá e Antonio Candido, nos ajuda a compreender a obra de Mário de Andrade de uma forma mais global, mas não esgota nossa leitura de *Lira Paulistana*. Pensando nessa contribuição necessária, os críticos mencionados

---

<sup>3</sup>Título da dissertação: Ruas do meu São Paulo: notações sensoriais e visões críticas na poética de Mário de Andrade. Disponível em:<[www.locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/4877/texto%20completo.pdf?sequence=1](http://www.locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/4877/texto%20completo.pdf?sequence=1)> Acesso em 21/dez/2017.

<sup>4</sup>Os poemas estudados na minha dissertação de mestrado foram: em *Paulicéia Desvairada*: Inspiração, O Domador, Os Cortejos, Rua de São Bento; e em *Lira Paulistana*: Ruas do meu São Paulo, Garoa do meu São Paulo, O bonde abre viagem, Eu nem sei se vale a pena.

<sup>5</sup>Um dos versos mais conhecidos dos poemas de *Paulicéia Desvairada* é “São Paulo! comoção de minha vida”, primeiro verso do primeiro poema do livro: Inspiração. Versos como esses, que descrevem a relação afetiva do eu-lírico e da cidade de São Paulo, são recorrentes nesse livro. Por isso, como afirmou João Luiz Lafetá (1997), embora em alguns poemas de Paulicéia Desvairada exista uma crítica a determinados aspectos do processo de modernização, o tom geral da obra é de otimismo e euforia.

fazem parte da fortuna crítica selecionada para a realização da presente pesquisa, uma vez que a reflexão deles é uma espécie de “ponto de partida” do presente recorte. De acordo com esses críticos, há uma possibilidade de classificar a poética de Mário de Andrade em fases distintas, como a do poeta político identificada com a publicação dos livros *O carro da miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*. Nesse momento, surge uma poesia engajada com os problemas sociais da época e, por esse motivo, as imagens de uma cidade eufórica e deslumbrante são aniquiladas pela tristeza e falta de humanidade presentes na urbe paulistana de 1940, assim descrita pelo eu-lírico. Tais fases distintas, como explicado pelo próprio poeta, significam, primordialmente, o eu inserido em diferentes contextos históricos em busca da identidade de seu país.

Dito isso, vale reiterar nossa concordância com a classificação do poeta político, assim como a relação entre contexto e obra, salientando, todavia, a necessidade de investigação desse aspecto político na obra marioandradiana, ainda pouco analisado. Nesse sentido, com intuito de contribuir para essa abordagem, organizamos os capítulos da presente pesquisa para buscarmos responder nosso questionamento mais instigador: por quais razões *Lira Paulistana*, cuja escrita se inicia nos anos de 1930, só foi publicada após a morte do autor?

Para percorrer um caminho capaz de apontar esclarecimentos para tal indagação, nos apoiaremos na fortuna crítica, como a divisão da poética marioandradiana feita por Lafetá, cuja divisão consiste em período otimista versus período pessimista, pois a relação entre contexto e produção literária nos leva a possíveis reflexões que abririam caminhos para construir as respostas que buscamos. Lafetá associou os aspectos das fases otimistas e pessimista identificadas na obra de Mário de Andrade com o período de modernização e Guerras vivenciado pelo poeta, apresentando-nos a seguinte observação sobre a publicação do livro *Lira Paulistana*:

[...] aí, o clima já é outro. Nós estamos em plena Segunda Guerra Mundial, em plena ditadura do Estado Novo, com uma situação social muito complicada e uma consciência diferente do Brasil, que não é mais otimista como nos anos 20, mas uma consciência pessimista das dificuldades do subdesenvolvimento brasileiro. E esse tipo de consciência vai-se refletir profundamente nos poemas de *Lira Paulistana*. [...] Pode-se dizer que a *Lira Paulistana* inverte, de alguma maneira, o ponto de vista da *Paulicéia Desvairada*. Então a euforia desaparece e os poemas vão ser bem mais sombrios. (LAFETÁ, 1997, p.90).

Essas considerações gerais nos encaminham para hipóteses já esperadas: contexto histórico e social vivenciado pelo poeta, o “subconsciente de um eu”, e a representação da identidade de sua pátria. Porém, hipóteses mais específicas, que não se restringem apenas à tríade mencionada, mas que não deixam de estar ligadas ao lirismo presente em sua poética serão analisadas, como o “papel do intelectual” versus o “papel do artista” na publicação de

uma poesia que quer desempenhar uma “função social”. Dessa forma, somos levados a pensar na relação do período de Segunda Guerra Mundial e suas interferências no contexto nacional, especificamente na cidade de São Paulo; os motivos e impactos, também do contexto nacional, isto é, a Era Vargas; que levaram o eu-lírico a cantar de forma amarga a São Paulo arlequinal, utilizando e retomando nesse momento a poética tradicional, como a metrificação.

Retornado à minha dissertação de mestrado, faço referência agora ao uso da produção de manuscritos de Mário de Andrade. Em algumas cartas, com alguns correspondentes específicos, Mário apresenta sua concepção desse período de guerras, considerada por Lafeté como um dos motivos para o surgimento da produção de poemas sombrios do autor em questão. Em algumas cartas o poeta refere-se ao Estado Novo, ao próprio Getúlio Vargas, como períodos e pessoas difíceis, sem consideração com a humanidade. Além disso, Mário de Andrade faz considerações sobre a censura, o silêncio, e demonstra uma tentativa de impedimento que ele, enquanto autor, se referisse a São Paulo como uma cidade triste e melancólica.

Em virtude disso, a primeira hipótese de resposta que me surgiu, considerando as relações entre a imagem melancólica de São Paulo na década de 1940 com a interferência do Estado Novo e uma tentativa de controle da voz do artista, era uma espécie de censura que implicava, por sua vez, na produção cifrada e hermética de alguns poemas de *Lira Paulistana*. Pensando por esse viés de silenciamento, estaríamos diante de uma reflexão bastante diferente do que a crítica e os estudos literários vêm apresentando sobre Mário de Andrade, uma vez que ele é considerado como um dos jovens modernistas mais atuantes da época, um dos grandes representantes da Semana de Arte Moderna, engajado com o pensamento nacional e, apesar de, no final de sua vida, sua criação lírica apresentar caráter melancólico em virtude de problemas sociais e, também pessoais, até que ponto seria possível pensar em uma espécie de silenciamento em produções de um autor perspicaz que escreveu poemas e cartas até os últimos dias de sua vida? E, em específico, em uma obra cuja publicação só se concretiza após a sua morte no ano de 1945.

Nesse sentido, é perceptível que não estamos diante de uma tarefa simples, não apenas por se tratar de um autor complexo como foi Mário de Andrade, mas também por estarmos diante de um intelectual que buscou interpretar seu país, sacrificando, para isso, sua obra e vida em prol de um projeto nacional. Assim, ao buscar as respostas para nossa pergunta norteadora dessa pesquisa esperamos contribuir com os estudos literários quanto à produção lírica de Mário de Andrade, referente à fase e poética do autor considerada como melancólica, partindo do pressuposto de que o ar de tristeza presente em sua obra literária está, também,

relacionada não apenas ao contexto histórico; a um não poder dizer, implicado na figura de um intelectual e funcionário público partidário e portanto limitado à qualquer espécie de denúncia; mas também a não realização de um projeto de democratização artística que arquitetou para o Brasil e para a função social da arte.

É primordial ressaltarmos ainda que *Lira Paulistana* foi corpus de poucas teses de doutorado até o momento e, na maioria, das vezes quando a obra é utilizada como objeto de pesquisa aparece com a abordagem central do poema “A meditação sobre o Tietê”, ou como objeto de estudo complementar para estudar a presença da música na poética de Mário de Andrade. Por esse motivo, iremos fazer referência a uma tese de doutorado<sup>6</sup> considerada primordial para os estudos dos poemas de *Lira Paulistana*, mesmo sabendo que a atenção maior da pesquisa está na análise do poema “A meditação sobre o Tietê” que, diferentemente dos demais poemas do livro, é bastante estudado pela crítica literária<sup>7</sup>, há considerações importantes sobre o conjunto da obra. O propósito dessa tese, “A *Lira Paulistana* de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro”, enquadra-se no que já mencionamos aqui: estudar o estado de derrelição<sup>8</sup> da voz poética, caracterizado por um sentimento de angústia em todos os poemas, devido a um conflito social no fim da vida do autor. Para isso, José Emílio Major Neto, autor da tese, fez uma análise das mudanças sociais ocorridas no final da década de 1920 e início da década de 1930 como causas da melancolia e sentimento de abandono presente nos poemas de *Lira Paulista*, sendo que o ápice para esse estado de tristeza, conforme o autor da tese, está no poema “A meditação sobre o Tietê”.

Em nossa pesquisa de doutorado apresentaremos um caminho semelhante a esse referente à menção do contexto social, o qual é imprescindível para analisarmos os poemas de *Lira Paulistana*. Todavia, gostaríamos de ressaltar que esse percurso será traçado tendo como base principal a produção epistolar<sup>9</sup> de Mário de Andrade devido ao fato de ter sido o ponto crucial para pensarmos nas perguntas iniciais que motivaram a realização dessa tese.

<sup>6</sup> A tese mencionada é de autoria de José Emílio Major Neto, intitulada *A Lira Paulistana* de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro, publicada no ano de 2006.

<sup>7</sup> Os poemas analisados nessa tese de doutorado foram: Garoa do meu São Paulo, A catedral de São Paulo, Agora eu quero cantar, Moça linda bem tratada, Quando eu morrer quero ficar, Num filme de B. de Mille, Entre o vidrilho das estrelas dúbias e A meditação sobre o Tietê.

<sup>8</sup> José Emílio Major Neto explica o uso dessa palavra como um complexo existencial, causado pelo isolamento do poeta que se sente e desamparado pela aristocracia tradicional que lhe dava “mão forte”, como mencionado por Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”. Dessa forma, Major Neto salienta que a expressão “derrelição” não está sendo empregada com o sentido da concepção metafísica heideggeriana, mas sim como um sentimento profundo “de abandono que marca a experiência dos pobres no Brasil”.

<sup>9</sup> Durante minha pesquisa de mestrado uma carta em especial, escrita por Mário de Andrade para Pio Lourenço Côrrea, na qual Mário diz que a censura havia cortado um trecho de um artigo no qual ele dizia que a terra paulista estava sendo machada por uma tristeza, me chamou a atenção e a partir desse momento comecei a ler os poemas de *Lira Paulistana* com um diferente olhar daquele presente na dissertação.

Com intuito de traçarmos caminhos que sustentem nossa leitura de *Lira Paulistana*, essa pesquisa será dividida em quatro partes para facilitar a compreensão dos diferentes momentos do percurso marioandradiano concernentes a nossa hipótese de trabalho: no primeiro momento abordamos a “criação” na trajetória de Mário de Andrade; no segundo a “militância”, no terceiro momento apresentamos a produção poética do autor como uma espécie de “resistência” e, por fim, o quarto e último momento, “Meu silêncio vai ser um poema”, como a resposta da tríade: criação-militância-resistência. Esses capítulos não serão apresentados de forma dissociada ao longo da tese, apenas pretendemos com eles nomear algumas etapas pelo fato de identificarmos na trajetória marioandradiana um crescente, na sequência apresentada, rumo a uma espécie de “renúncia” que culmina na “resistência” que identificamos em *Lira Paulistana*.

Em “Criação”, primeiro capítulo dessa tese, fracionamos dois subcapítulos: “Mário de Andrade: intérprete do Brasil” e “Mário de Andrade: o poeta político”. Inicialmente, é importante apresentaremos uma fortuna crítica para pensarmos a vida de Mário de Andrade enquanto escritor, sua preocupação ímpar em apresentar ao país a sua brasilidade, ou seja, a sua real identidade de caráter plural, e o desempenho marioandradiano para tornar possível a concretização desse ideal, também moderno. Para isso, o autor submeteu-se ao mundo aristocrático paulistano, exercendo papéis variados, como crítico de jornal, professor e o menos ideal para um artista que objetivava escrever e publicar obras de viés social: funcionário público.

As observações biográficas de Mário de Andrade desde o ano de seu nascimento, o início de sua produção literária até os últimos momentos de sua vida, aparecem disseminados ao longo do primeiro e segundo capítulo, mas essa abordagem terá como foco os acontecimentos sucedidos pós 1930 tendo em vista que é o contexto que nos interessa para a análise da *Lira Paulistana*. Por isso, em “Mário de Andrade: o poeta político”, segundo e último subtópico do primeiro capítulo, a abordagem centraliza-se na produção poética do autor, com a revisão de sua trajetória lírica, com foco nos momentos de estado lírico que proporcionaram a criação dos seus livros de poema e o psicologismo identificado pela crítica: Roberto Schwarz, Antonio Candido, João Luiz Lafeté e Telê Porto Ancona Lopez. Para essa grande estudiosa do autor, Mário de Andrade vivia em uma “espécie de constante montagem de obsessões pessoais e introdução do imediato, do que acontecia no momento, que a poesia dele às vezes é muito hermética, porque se refere a coisas que o leitor não pode descobrir” (LOPEZ, 2008, p.18). Considerando essa avaliação acerca da obra marioandradiana, pensamos que a discussão sobre sua elaboração poética, assim como a classificação de sua

poesia de acordo com a crítica canônica da Literatura Brasileira e a pormenorização do “poeta político” – denominação dada por Lafetá – permitem uma maior compreensão dos poemas de *Lira Paulistana*.

Para essa pormenorização consideramos alguns aspectos já apresentados por pesquisadores da obra poética de Mário de Andrade, como José Emílio Major Neto, e acrescentamos a necessidade de recorrermos a mais uma chave de leitura, com relações entre o papel do artista e o papel do estado, por exemplo, para amparar nossos pressupostos de leitura dos poemas de *Lira Paulistana*, percorrendo caminhos para explicação da publicação póstuma dessa obra.

Além disso, ainda nesse capítulo, e em todos os capítulos dessa pesquisa, apresentaremos também algumas correspondências escritas por Mário de Andrade que contribuem para a compreensão de toda a sua produção poética, desde suas teorias e postulados sobre a criação da sua obra, sua vida pessoal, até suas decepções com o seu desempenho enquanto artista e a política enquanto um amparo para a concretização da democratização da arte no Brasil.

Ao selecionarmos as correspondências, fizemos um recorte específico para a presente pesquisa. A grande maioria das cartas selecionadas<sup>10</sup> e analisadas é referente ao período entre 1930 e 1945, salvo algumas correspondências escritas anteriormente ao período em questão que são preponderantes para a compreensão do percurso estético de Mário de Andrade e, por esse motivo, algumas vezes serão mencionadas e analisadas. O ano de 1930 é visto pelos críticos, e também por nós, como um ano que marca a vida de Mário de Andrade no aspecto intelectual devido à instauração do Governo Provisório, e 1945 é o ano de morte do autor e considerado um dos mais críticos, tanto na questão pessoal como na sua produção, devido às consequências do Estado Novo, apesar de muitas já estarem presentes desde o início da Era Vargas, mas se intensificaram em 1937, principalmente a censura. Assim, conhecendo as cartas, é possível conhecer melhor a trajetória do Mário de Andrade, poeta, crítico de poesia e funcionário público; devido ao carácter quase biográfico e confessional desse gênero. Esse percurso será feito com o intuito principal de identificarmos a transitoriedade da lírica

---

<sup>10</sup>Na pesquisa de dissertação analisei cartas de Mário de Andrade, sem delimitação de tempo, trocadas com as seguintes pessoas: Candido Portinari, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Pio Lourenço Corrêa, Henriqueta Lisboa e Oneyda de Alvarenga. No estudo dessas cartas, a atenção minuciosa foi dada para aspectos referentes à modernização da cidade de São Paulo e seu impacto social, ou seja, a sociabilidade do sujeito com as transformações sociais. Como o objetivo dessa pesquisa é outro, estudar o silêncio nos poemas de *Lira Paulistana*, recorreremos, novamente, à correspondência de Mário com esses autores mencionados e apresentaremos, também, outros autores com que Mário de Andrade se correspondia, apresentando um diálogo sobre poesia e contexto político.

marioandradiana e os caminhos que levaram o poeta a criar versos tão antagônicos para a cidade de São Paulo ao longo de sua produção poética.

O segundo capítulo do primeiro momento dessa pesquisa, intitulado “Militância” é dividido em: “Política e Modernismo: a eclosão da Semana de Arte Moderna” e “Intelectual e funcionário público: Mário de Andrade no Departamento de Cultura”. Nesses dois momentos, já bem discutidos pelos estudiosos do autor, buscamos percorrer o caminho já conhecido, com intuito de contribuir com novos olhares: tanto da Semana de Arte Moderna, quanto o cargo de diretor no Departamento de Cultura, possibilitaram a Mário de Andrade, mesmo não proporcionando um impacto completamente revolucionário, militar por suas crenças e visões circunscritas à inserção da arte no Brasil. Todavia, há nessa relação entre política e literatura, relações autoritárias, marcadas pelo quadro da formação dos intelectuais no país, principalmente no Estado Novo, que implicaram em diversas consequências sociais, políticas e culturais.

Nesse percurso, pensaremos na atuação de Mário de Andrade - antes, durante e após - a realização da Semana de 1922 e a relação com os grupos dirigentes paulistas, pois sua atuação nos salões paulistanos no final do século XIX e início do século XX, suas viagens de descoberta do Brasil e sua atuação nos principais meios de propagação de notícia do país, só foram possíveis devido ao patrocínio por ele recebido, originário da aristocracia paulistana e, principalmente, por Paulo Padro, um dos maiores mecenas da época. Dessa forma, será feita uma leitura dos principais fatores propulsores da Semana de Arte Moderna, os motivos de sua canonização como marco na Literatura Brasileira, e os bastidores desse período, principalmente, a prática do mecenato.

Dando continuidade à atividade social do poeta, passaremos para a abordagem do cargo que mais exerceu influências sobre sua vida e produção: a direção no Departamento de Cultura, que

acaba por ser a convergência dos esforços e das expectativas desses intelectuais que expressam, a partir dos objetivos das instituições, o desejo de democratização não só da cultura, como da vida nacional – criação de cursos populares, rádio-escola, parque infantis, concertos populares, piscinas públicas, bibliotecas públicas, preservação de documentos antigos e dados histórico-sociais (BARBATO JR, 2004, p.12).

Ainda nesse subcapítulo, refletiremos sobre a pequena parte do “projeto de Brasil” que o autor conseguiu realizar e como a sua interrupção ecoou de forma negativa na vida e obra de Mário. Para isso, apresentaremos o contexto da época em questão por meio de autores como Helena Bomeny, Paulo Duarte, Eduardo Jardim, e o próprio Mário de Andrade. Para concatenar essas duas esferas de nossa pesquisa, poesia e sociedade, iremos, novamente,

recorrer às cartas escritas por Mário de Andrade, e alguns de seus correspondentes, que abordam o papel do intelectual na sociedade brasileira dos anos 20 e 30.

Intercalando também a análise de poemas com teoria e crítica literária, apresentaremos a relação de Mário de Andrade, enquanto intelectual, com o cenário político da época, com intuito de ressaltar a manifestação artística e a produção intelectual na Era Vargas. Identificado esse cenário, as análises dos poemas de *Lira Paulistana*, realizados sob a luz de uma leitura que procura identificar a interferência do Estado Novo na voz do eu-lírico serão delineadas pela possibilidade de ler um poema considerando, também, seu caráter subjetivo.

Na terceira parte dessa tese, “Poesia e Resistência”, concentraremos a militância marioandradiana em duas abordagens possíveis: “A arte de combate” e “A revolução pelo verso”. Ao iniciar a seção “A arte de combate” com análise da Conferência “O Movimento Modernista”, de Mário de Andrade, consideramos que apesar das duras críticas que o poeta faz a sua atuação e a de outros artistas a ele contemporâneos, identificamos a prevalência de uma arte engajada e uma atuação militante na obra e vida de Mário, dentro das limitações do período em questão, que podem ser constatados nos poemas já apresentados nesse capítulo, cuja significação é bastante crítica e social.

Já na seção “A revolução pelo verso”, associando conteúdo e forma, temos o objetivo de compreender a retomada do verso tradicional por Mário já na década de 1940 e, para isso, iremos nos respaldar nos próprios textos críticos de Mário de Andrade, em alguns estudos de sua poesia, como feito por João Luiz Lafetá, Roberto Schwarz e também grande nomes da teoria literária como Octávio Paz, Massaud Moisés, Silviano Santiago e Alfredo Bosi, com intuito de investigar a relação entre “poesia e sociedade” e se existe, de fato, alguma influência das medidas governamentais da Era Vargas na produção de alguns poemas de *Lira Paulistana*. Por fim, devido à análise de alguns poemas de *Lira Paulistana*, que nos permitiu a identificação de um teor testemunhal na obra, refletiremos sobre os conceitos de testemunho, trauma e resistência, pela voz de Márcio Seligmann.

Depois disso, partimos para o último capítulo da tese: “Meu silêncio vai ser um poema” com intuito de finalizarmos a discussão feita nos capítulos anteriores. Por meio de textos teóricos e cartas, e principalmente por poemas, pretendemos detalhar e justificar o “estado de silêncio”, isto é, o “silenciamento” apontado por nós na poética de Mário de Andrade, mais especificamente em *Lira Paulistana*, como consequência do governo autoritário da Era Vargas. Mas, é preciso atentar para o fato de que o silenciamento não se restringe à ausência de palavras, pois “impor silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (ORLANDI, 1992, p.105). Nessa perspectiva, faremos uso dos

conceitos de Eni Orlandi para classificar a atitude de Mário de Andrade em não publicar *Lira Paulistana* durante a vigência do governo de Vargas.

Por fim, por intermédio de estudiosos que buscaram identificar e conceituar a atuação do intelectual, como Sérgio Miceli, destacamos a relação delicada entre sujeito e autoritarismo, principalmente quando esse sujeito desempenha algum cargo de subordinação ao Estado, podendo gerar como consequência atitudes de autocensura e autopreservação, e também como uma forma de resistência à ditadura da Era Vargas.

Assim, com apontamentos como esses, esperamos contribuir com um aspecto ainda embrionário nos estudos poéticos de Mário de Andrade, na fase identificada como política: a relação entre o artista, o intelectual, a obra e o autoritarismo.

## 2. CRIAÇÃO

### 2.1. Mário de Andrade: intérprete do Brasil

[...] eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso que ainda é o Brasil. (ANDRADE, 2002, p.51).

No ano de 1917, por meio do pseudônimo Mário Sobral, foi publicada a primeira obra escrita por Mário de Andrade: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Com uma reunião de 13 poemas, todos ilustrados com uma gota de sangue, foi apresentado pelo eu-lírico uma espécie de denúncia dos resultados da Primeira Guerra Mundial. Mário Sobral, de acordo com Telê Ancona Lopez (p.63, 2009), “declara-se pacifista e concebe o mundo como um socialista utópico, por assim dizer, transportando-se para o espaço europeu conflagrado”. Nesse sentido, o compromisso do artista com o homem, uma das constantes marioandradianas mais expressivas para os estudiosos de sua biografia, já se fazia presente desde os seus primeiros escritos, embora seu reconhecimento enquanto grande autor tenha se consolidado somente a partir das décadas de 1920 e 1930, com as publicações de *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928).

Aos 24 anos, o jovem acanhado, pouco compreendido por sua família, a qual exaltava a trajetória do filho mais velho, celebrava o crivo crítico e político, presente em *Há uma gota de sangue em cada poema*, cujo conteúdo publicado esteve, desde sempre, deliberado, principalmente pelo pai de Mário de Andrade, ao seu irmão Carlos. Era ele o filho considerado estudioso, com uma carreira promissora, orador, um homem bonito que se transforma em um político, primeiro do Partido Democrata, depois tornando-se deputado da UDN, do Partido Democrático, encerrando sua carreira política ao retornar para seu escritório de advocacia. Paralelamente a isso, como relata Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade apresenta um destino simetricamente oposto, mas que por acasos extraordinários do destino, exerceria a figura de um homem público, idealizada para a carreira do seu irmão Carlos.

Ainda no período da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), também no ano de 1917, Mário de Andrade conheceu Oswald de Andrade, Anita Malfatti, e em uma exposição histórica em São Paulo teve o primeiro contato com alguns dos jovens modernistas, como Ribeiro de Almeida, Di Cavalcanti e Guilherme de Almeida. Amizades como essas foram cruciais tanto para a produção literária marioandradiana quanto para a concretização dos

ideais modernistas e, por meio delas, Mário conquistava novos espaços nas Letras e iniciava uma carreira pública. Essa ligação ganha maior amplitude e Mário torna-se integrante de um grupo de intelectuais paulistas, participando de ciclos de conferências na Vila Kyrial<sup>11</sup> e em outros salões paulistanos, expondo suas considerações sobre a arte moderna e articulando a concretização da mesma por intermédio da realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, na cidade de São Paulo.

Nesse tempo, os artistas modernistas pensavam o Brasil como um país que se inseria em um cenário da ordem do mundo urbano-industrial, vivenciando a experiência da grande cidade, inseparável da cidade de São Paulo naquele momento, denominado por Mário de Andrade de *Paulicéia Desvairada*. A essa transformação estava ligada a sensação de velocidade e simultaneidade proporcionada pela paisagem externa a qual, conseqüentemente, implicava alterações na forma como se pensava essa cidade: surgindo, desse modo, as vanguardas modernistas e o movimento modernista.

*Paulicéia Desvairada*, primeiro livro de versos livres publicados no Brasil (1922), apresenta além da nova abordagem temática, uma renovação da linguagem e um prefácio com função explicativa dessa nova poética. Considera-se que essa publicação também marca, na produção marioandradiana, a busca da construção da cultura brasileira autônoma. Nesse período, Mário de Andrade iniciava sua atividade como crítico da arte moderna e, concomitantemente, fortalecia sua atividade como crítico de jornal. Mário escreveu em jornais como *A Gazeta*, *O Echoe* em algumas revistas como *A Cigarra*, *Papel e Tinta* e no periódico católico *Miscelanea*, entre 1918 a 1921, mas a partir de 1922 essa atividade se destaca devido a sua participação como figura central na revista *Klaxon* – Mensário de Arte Moderna, fundada em 1922 pelos modernistas, e a partir daí passa a escrever também em outras revistas modernistas como *Estética* (1924-1925), *A Revista* (1925-1926), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista Nova* (1931-1932). Todas compartilhando o mesmo objetivo principal: apresentar uma espécie de explicação da arte moderna e ao mesmo tempo divulgá-la.

Esse momento da história de Mário de Andrade, reconhecida como tentativa de incorporar uma cultura nacional no país por meio de uma nova linguagem, é denominada por José Miguel Wisnik como o “primeiro momento” da obra de Mário de Andrade. Todavia, ainda nessa mesma década (1920), surge uma nova preocupação no percurso marioandradiano no sentido de conseguir pensar em um conjunto de culturas diversas existentes no Brasil, que não se restringiam à cidade de São Paulo e, para isso, o autor, junto com outros jovens

---

<sup>11</sup>Essas informações encontram-se mais detalhadas em: ANDRADE, Mário de. *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Edições Alumentamento, Livrosarte Editora, 1998.

intelectuais modernistas, realiza viagens ao redor do Brasil, com intuito de pensar o conjunto de culturas regionais existentes no país. Assim, no “segundo momento” da trajetória de Mário de Andrade, proposta por Wisnik e registrada principalmente no livro *O Turista Aprendiz*, existe uma proposta de conhecer as manifestações culturais populares do Brasil.

Na segunda viagem para Minas Gerais, realizada entre os dias 16 e 29 de abril de 1924, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nomê, Paulo Prado, René Thiollier, Gofredo da Silva Teles, Olívia Guedes Penteadó e o poeta francês Blaise Cendrars, conhecem as cidade do interior do estado, pertencentes ao ciclo do ouro: Congonhas do Campo, São João Del Rey, Mariana, Ouro Preto, Sabará e a capital mineira, Belo Horizonte. O grupo modernista conheceu as obras do barroco mineiro, principalmente as de autoria de Aleijadinho, comprovando que o Brasil já produzia artes plásticas desde o período colonial. É, também, por meio dessa viagem, que a busca pelo elemento nacional, ou seja, pela brasilidade, é intensificada, como observado por Telê Ancona Lopez (1993, p.109):

percorre a Minas Gerais da tradição, deslumbrando-se com as cidadezinhas, cores e formas, as histórias, a música, a imaginária religiosa. E percebendo o primitivismo estético, perseguido pelas vanguardas da Europa, seria, para nós, simplesmente o reconhecimento de nossa sensibilidade. A aventura brasileira de Blaise Cendrars, no dizer de Alexandre Eulálio, significa, de fato, a aventura da descoberta de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral na pintura e na poesia, de Cendrars em Le Formose e Mário de Andrade em Clã do Jabuti.

Muitos dos autores que realizaram essa viagem fizeram publicações importantes a respeito da estética da nacionalidade, tal como o *Manifesto Pau Brasil* (1924), de Oswald de Andrade. Outros, como Mário de Andrade, que já conhecia algumas das cidades históricas mineiras desde 1916, faz novas publicações, além dos artigos publicados na *Revista do Brasil*, acerca das raízes populares presentes na região. É preciso mencionar também, ainda como fruto desse episódio, o contato do autor com diferentes artistas, como Aníbal Machado, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, que se tornou grande amigo e cúmplice de Mário de Andrade, até a morte desse.

Essa viagem ficou reconhecida como a “viagem da descoberta do Brasil” e a partir dela, segundo estudiosos da obra de Mário de Andrade, o autor ficou inspirado em realizar outras viagens pelo país, sendo duas relatadas no livro *O Turista Aprendiz*, que foram denominadas de “etnográficas”. A narrativa dessas duas viagens não se limita ao tom confessional do gênero diário, aos dados reais de uma viagem, ou a um mero relato. Nessa narrativa, como enfatizou Telê Ancona Lopez (2002), as impressões do sujeito que realiza a viagem, Mário de Andrade, são também reproduzidas na obra *O Turista Aprendiz*, além da reprodução da experiência de terceiros. Dessa forma, nessa espécie de literatura de viagem, há

criação de personagens fictícios assim como narrativas ficcionais que extrapolam a experiência real do sujeito empírico que realizou as viagens.

Na primeira viagem relatada na primeira parte d' *O Turista Aprendiz*, realizada entre 7 de maio a 15 de agosto de 1927, Mário de Andrade estava acompanhado de D. Olívia Guedes Penteado, Margarida Guedes Nogueira<sup>12</sup> e Dulce do Amaral Pinto<sup>13</sup>. Embarcar com três mulheres da elite paulistana não foi uma experiência completamente confortável para Mário, pois essa situação não estava em conformidade com o contexto de gênero da época e, além disso, o autor pensava que Paulo Prado e Afonso de Taunay também estariam juntos. Incomodado, Mário de Andrade deixa registrado no livro que se soubesse que estaria acompanhado apenas por mulheres, não realizaria a viagem. Vale ressaltar também que Dona Olívia Guedes Penteado, pertencente à aristocracia paulistana, reconhecida com a rainha do café, precisava cumprir protocolos que foram grandes obstáculos para a realização da pesquisa etnográfica que Mário de Andrade pretendia realizar, pois além de acompanhá-la o autor ficou responsável pelos discursos de agradecimento proferido nas comunidades que visitavam. Como o grupo viajava com recomendações de Washington Luiz eram recebidos por políticos e representantes das cidades, contrariando os interesses de pesquisa de Mário de Andrade:

Visita oficial e almoço íntimo com o presidente. Íntimo? Depois do sal, o prefeito se ergueu com champanha na taça, taça! fazia já bem tempo que com meus amigos ricos paulistas eu não bebia champanha em taça... Pois é: ergueu a taça e fez um discurso de saudação a dona Olívia. Aí é que foi a história. Aliás desde que o homenzinho se levantou fiquei em brasas, era fatal, eu teria que responder! Pois foi mesmo: nem bem o prefeito terminou que dona Olívia me espiou sorrindinho e com um leve, mas levíssimo sinal de espera me fez compreender que a resposta me cabia, nunca no mundo improvisei! Veio uma nuvem que escureceu minha vista, fui me levantando fatalizado, e veio uma ideia. Ou coisa parecida. Falei que tudo era muito lindo, que estávamos maravilhados, e idênticas besteiras verdadeiríssimas, e soltei a ideia: nos sentíamos tão em casa (que mentira!) que nos parecia que tinham se eliminado os limites estaduais! Sentei como quem tinha levado uma surra de pau. Mas a ideia tinha... tinham gostado. (Andrade: 1983, 61).

Situações como essas se repetem várias vezes ao longo da viagem e são registradas por Mário de Andrade no livro *O Turista Aprendiz*, geralmente, descritas com um tom irônico, devido à formalidade artificial, a qual, forçadamente, foi submetido.

Ainda nesta viagem, registra-se a única vez que Mário de Andrade saiu do Brasil: esteve em Iquitos, cidade localizada na Amazônia peruana, e na fronteira com a Bolívia. Nos registros feitos em *O Turista Aprendiz*, Mário elogia o orgulho que os peruanos

<sup>12</sup> Sobrinha de Dona Olívia Guedes Penteado.

<sup>13</sup> Sobrinha de Dona Olívia Guedes Penteado e filha de Tarsila do Amaral.

demonstravam por suas origens, fazendo uma comparação com a sua pátria, onde, para ele, não havia sentimento semelhante.

Passando para o ano de 1928, entre os dias 28 de novembro de 1928 e 24 de fevereiro de 1929, Mário de Andrade realizou a sua segunda viagem, registrada na segunda parte do livro *O Turista Aprendiz*. Dessa vez, Mário embarcou sozinho para o nordeste com intuito de registrar manifestações culturais genuinamente brasileiras, nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas. Para isso, o autor coletou materiais e se encontrou com intelectuais brasileiros que também buscavam compreender as raízes do Brasil e estudar a cultura brasileira, como Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira e Câmara Cascudo.

Nesse período, Mário trabalhava como cronista no *Diário Nacional*, escrevendo diariamente em uma coluna de sua responsabilidade. Durante sua viagem, mesmo ausente de São Paulo, Mário de Andrade não abandonou sua função no jornal, continuou produzindo crônicas, muitas delas sobre a viagem que realizava, publicando-as em sua coluna que por um tempo determinado ficou denominada como “O turista aprendiz”. Dessa forma, o autor conseguiu realizar sua pesquisa sobre a cultura brasileira sem abandonar seu cargo no *Diário Nacional*, que custeou parte da sua viagem.

Assim, exclusivamente com o objetivo de pesquisa, Mário de Andrade realizou registros de festas, danças e músicas da cultura popular que observava, fortaleceu sua amizade com Câmara Cascudo<sup>14</sup> e conheceu pessoas como Chico Antônio, cantador e artista popular, que contribuíram para a concretização da investigação do autor. Dentre as dificultosas anotações realizadas por Mário, dos relatos populares que ouvia, destaca-se a configuração das cantigas e danças, muitas delas, não conhecidas no Brasil daquela época devido ao não reconhecimento da cultura popular no país.

Esses registros encontram-se presentes de diversas formas em várias publicações de Mário de Andrade que, ao mesmo tempo, divulgava a cultura regional e não se isentava da criticidade dada à identidade nacional, a qual, como insistia o autor, não era única, mas plural, pois não era possível falar em uma cultura brasileira singular. No intervalo de suas viagens, Mário de Andrade publicou três importantes obras: o livro de poesias *Clã do jabuti* (1927), *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) considerada a obra prima do autor, com a qual tinha a seguinte pretensão: “que

---

<sup>14</sup> Mário de Andrade e Câmara Cascudo se conheceram pessoal em 1929 quando Mário de Andrade chegou em Natal.

sua obra fosse marcadamente popular, lida por todas as camadas da população brasileira e de todas as suas regiões geográficas e culturais” (BERRIEL, 1990, p.133).

Em *Macunaíma*, o autor insere os mais diversos elementos da cultura popular, registrados durante sua viagem, para compor a narrativa. Mas, é a partir da segunda viagem que Mário de Andrade escreve suas principais obras sobre a cultura brasileira, constituintes do projeto por ele denominado “Na pancada da Ganzá”. O projeto é formado por quatro livros, publicados postumamente: *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Os Cocos*, *As melodias do boi e outras peças* e *Danças dramáticas do Brasil*. No conteúdo dessas obras, grande parte já publicada em jornais ou proferida em congressos<sup>15</sup>, encontra-se a principal contribuição de Mário de Andrade, enquanto intérprete do Brasil, para a construção do pensamento social brasileiro, fortificando-se a partir dos anos 1930, em conjunto com outros pensadores que problematizavam a formação do Brasil, instituindo os estudos sociais.

Como Mário de Andrade era um intelectual que desempenhava numerosas funções ao mesmo tempo, a elaboração do projeto *Na pancada da Ganzá* foi interrompida por outros atributos, como cargo público que assumiu em 1935, no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, e seu trabalho enquanto colaborador em alguns jornais, nos quais desempenhou função notável com uma “produção vultuosa 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” (LOPEZ, p.267).

Já em *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado no ano de 1928, Mário de Andrade, que pensava a cultura como algo vivo e dinâmico, detentora do poder de alterar quadros sociais e pensamento social, escrevia sobre a necessidade de alertar os músicos e compositores brasileiros acerca da construção de uma identidade nacional atrelada, também, à música. Para construir a identidade brasileira musical, Mário defendia que os compositores deveriam conhecer a música folclórica e popular, utilizando tais processos de elaboração e não se restringir às composições da música erudita internacional.

As coletas e transcrições de músicas feitas por Mário durante suas viagens o ajudaram a definir o que seria uma música nacional, uma de suas preocupações constantes, e em *Ensaio sobre a música brasileira*, o autor já começava a teorizar esse conceito, considerado por ele como uma espécie de ponto de partida para a divulgação da música nacional no Brasil. Para isso, Mário refutou a primeira crítica europeia feita sobre o que seria uma música legitimamente brasileira: a necessidade da presença de elementos aborígenes.

---

<sup>15</sup> No ano de 1933, Mário realizou a conferência intitulada *Música de Feitiçaria no Brasil*, com o mesmo título dado ao livro, para a Associação Brasileira de Música.

Isso é uma puerilidade que inclui ignorancia dos problemas sociologicos, etnicopsicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.[...]

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é greco-hebraico, a polifonia que é nordica, anglo-saxônica, flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. [...]

Por isso tudo, música brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracteretnico (ANDRADE, 1962, p.16).

Nessas considerações iniciais sobre a música nacional, Mário de Andrade defendia, portanto, a ligação entre elementos da música erudita mais elementos da música popular e folclórica, como a música que representaria o Brasil.

Danilo Freitas (2016), em sua dissertação de mestrado, destaca três obras poéticas de Mário de Andrade nas quais existe uma influencia da música na escrita: *Paulicéia Desvairada* (1922), *Clã do Jaboti* (1927) e *Lira Paulistana* (1945). Nelas, os elementos musicais proporcionam uma poética inovadora, referente ao conteúdo e à forma, como os conceitos de “polifonia poética”, “versos harmônicos” e “versos melódicos”, presentes no “Prefácio Interessantíssimo” e utilizados nos versos que compõe *Paulicéia Desvairada*. Em *Clã do Jaboti* os poemas fazem menção às cantigas tradicionais populares brasileiras, como cocos, modas, acalantos e rondós. Já em *Lira Paulistana* a música aparece por meio da recriação das cantigas trovadorescas, relacionando, também, elementos eruditos e populares, representados pela recorrência de objetos culturais referentes ao universo da música, presente na versificação dos poemas, e fazendo referências a objetos concretos utilizado em metáforas concernentes à vida do eu-lírico.

Um desses objetos, a lira, presente no título da obra, já encaminha o leitor para a realização de possíveis inferências relacionadas ao universo musical. Em seguida, logo nas primeiras páginas do livro, ao iniciar a leitura do primeiro poema, “Minha viola bonita”, o leitor se vê diante de um contexto histórico musical, no qual o eu lírico destaca traços da origem do instrumento viola intercalando-os com a descrição subjetiva da vida do eu-lírico que, em determinados versos, ecoa momentos reais da vida do autor. Por meio dessa relação, ao se embalar no ritmo dos poemas de *Lira Paulistana*, percebe-se que Mário de Andrade é o grande regente dessa orquestra:

Minha viola bonita,  
 Bonita viola minha,  
 Cresci, cresceste comigo  
 Nas Arábias.

Minha viola namorada,  
 Namorada viola minha,  
 Cantei, cantaste comigo  
 Em Granada.

Minha viola ferida,  
 Ferida viola minha,  
 O amor fugiu para leste  
 Na borrasca.

Minha viola quebrada,  
 Raiva, anseios, lutas, vida  
 Miséria, tudo passou-se  
 Em São Paulo.  
 (ANDRADE, 1993, p.351)

Por meio da utilização de versos cuja composição é feita, em grande parte, inspirado em trovas portuguesas, o eu lírico apresenta o instrumento musical viola em seu espaço de origem: a Arábia, e na sequência, na segunda estrofe, em Granada, apontando a inserção desse instrumento em outros continentes, incluso na América, especificamente no Brasil, representado pela cidade de São Paulo. De acordo com Danilo Freitas (2016, p.96) o instrumento “viola”, no poema em questão, “não está referenciando o instrumento de corda que compõe a família do violino, mas sim o violão ou a viola caipira, esse último sendo o mais próximo do autor pelo seu aspecto popular”. Nesse sentido, a “viola”, na primeira estrofe, “simboliza o alaúde, instrumento precursor do violão”:

O instrumento foi originado nas Arábias (como anuncia o primeiro refrão) e foi consolidado na Espanha (Granada, no segundo refrão). Esta informação é especialmente relevante para a análise que ora se propõe para os poemas de *Lira Paulistana* pois o alaúde foi o instrumento que os trovadores utilizavam para cantar as suas cantigas. Então, o poeta em “Minha viola bonita” está se identificando com um trovador moderno, dedilhando não o alaúde, mas o violão ou, mais ao gosto de Mário, a viola caipira. (FREITAS, p. 97, 2016)

O poeta de *Lira Paulistana* recupera alguns elementos presentes na sua poética passada, como o poema “O Trovador” de *Paulicéia Desvairada*, demonstrando uma nova forma de compor, relacionada à música, porém não inserida nos conceitos postulados no *Prefácio Interessantíssimo* ou nas estruturas poéticas criadas aos moldes das cantigas populares de *Clã do Jaboti*. Todavia, não é apenas o aspecto formal de “Minha viola bonita” que merece atenção na presente pesquisa, mas também o conteúdo referenciado em seus versos, o qual, certamente, não se faz presente nesse poema por escolha aleatória.

Assim, em conjunto com a transição formal, é importante pontuar não só a difusão da viola, mas também a existência de uma dualidade nos conjuntos de estrofes presentes no poema em questão. As duas primeiras estrofes são compostas por adjetivos que qualificam a viola, possibilitando ao eu-lírico, por meio de comparações, atribuir qualidades ao seu

passado: “bonita e namorada”, presentes no primeiro verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe, respectivamente. Já a terceira e quarta estrofes apresentam um instrumento musical em estado oposto ao apresentado inicialmente, uma vez que o eu-lírico recorre aos adjetivos “ferida e quebrada”, presentes no primeiro verso da terceira estrofe e no primeiro verso da quarta e última estrofe, respectivamente, para desqualificar, ou atribuir um aspecto negativo, à viola e ao mesmo tempo à cidade de São Paulo.

Pensando de forma mais ampla, o eu-lírico apresenta ao leitor dois momentos diferentes de sua vida que identificamos como passado e presente. O passado está associado à sua infância e adolescência – a viola bonita - enquanto o presente refere-se à vida adulta – a viola quebrada. Em cada estrofe de “Minha viola bonita”, por meio da relação entre sujeito/instrumento musical/espço urbano existe uma decadência na vida do eu-lírico, anunciada por meio de uma gradação: bonita, namorada, ferida e quebrada. Na primeira estrofe, encontramos um eu-lírico feliz, entusiasmado, assim como encontramos um instrumento musical em harmonia com as condições psicológicas do sujeito que o toca. Na segunda estrofe, o eu-lírico está ainda em um espaço de sonhos e realizações ao lado de seu instrumento musical, denominado agora de “namorada”. Ele cresceu, encontrou uma parceira com quem cantou, ainda em harmonia, na cidade de Granada, na Espanha.

Já na terceira estrofe, a viola namorada do sujeito-poético modifica sua trajetória e passa a não mais “caminhar” com ele, pois foge e vai viver na borrasca, espaço característico de ventos intensos, temporais e chuvas fortes. Ao findar da tempestade, a viola está quebrada e se encontra na cidade de São Paulo onde vivenciou a raiva, o anseio, a luta e a miséria.

Assim, já na quarta e última estrofe é apresentado um instrumento musical em condições opostas ao exibido no início do poema: “Minha viola bonita” X “Minha viola quebrada”, e somado a isso o poema nos fornece a causa desse fortuito: tragédias sucedidas na cidade de São Paulo, listadas na última estrofe do poema: “raiva, anseio, luta, vida e miséria”. Tal caminho, de “glorificação à derrota”, é identificado por muitos críticos na vida pessoal e pública de Mário de Andrade, cuja glória se faz perceptível até a década de 1930 e daí em diante o caminho seria mais dolorido e marcado por sentimentos como “raiva, anseio e luta”, como descreve o eu-lírico sobre sua vida que, como dito, em alguns momentos faz menção à vida do poeta.

Nem todos os poemas de *Lira Paulistana* simbolizarão uma relação entre música, eu-lírico e São Paulo de forma alegórica, no sentido de citar elementos característicos do universo musical. Alguns apresentaram essa relação, mas o elemento musical estará presente somente na composição dos versos. Outros, como “A meditação sobre o Tietê”, não seguirá

inspiração trovadoresca quanto à forma, serão de “reação pessoal” como explicou o próprio poeta. Isso não significa que os poemas aqui abordados não sejam de “reação pessoal” também, mas foram selecionados considerando além da tríade “música, sujeito e cidade” o contexto histórico dificultoso para a produção artística no Brasil, que não impediu a difusão da cultura brasileira e da busca da identidade nacional, apesar do fato de ser *Lira Paulistana* uma obra publicada postumamente.

A pesquisa realizada por Mário de Andrade sobre a música, divulgada em livros, artigos, e ensaios, por meio de informações mais objetivas, não se restringe à teorização, visto que serão constantes na trajetória do autor e estará presente na prática, tanto por intermédio de alguns eventos realizados durante sua gestão no Departamento de Cultura, como na publicação de obras concernentes aos demais gêneros literários por ele produzido, como a poesia. Com isso, evidencia-se o conhecimento de musicólogo de Mário de Andrade e a tentativa de fazer ser conhecida no Brasil as músicas populares do país, que simbolizavam a cultura regional e popular da nação.

Uma das formas de fomentar a cultura brasileira encontrada por Mário, além da atuação no Departamento, foi a atividade de crítico de jornal. O autor escrevia artigos, crônica e contos para o *Correio Paulistano* (1923), *A Manhã – São Paulo* (1923), *Diário de São Paulo* (1933), *O Estado de São Paulo* (1933), *Diário da Manhã – Recife* (1936) publicados de forma esporádica, mas que ficaram consagrados pelo conteúdo significativo a respeito da qualidade crítica neles presentes, como “Mestres do Passado”, publicado em 1921, pelo *Jornal do Commercio*.

A estreia de Mário de Andrade na crítica de jornal data do ano de 1915, no jornal *A Gazeta*, escrevendo textos com temática nacionalista circunscrita ao contexto da Primeira Guerra Mundial. Isso evidencia a não limitação de sua atividade nos periódicos especializados, como os “mensários de arte” criados com intuito de fortalecer a arte moderna. No *Correio Paulistano*, em 1923, em uma coluna assinada por Mário, intitulada “De São Paulo”, escreveu crônica com linguagem poética sobre a cidade de São Paulo. No ano de 1926, atuando no jornal *A Manhã*, encontramos crônicas e artigos com conteúdo não apenas poético, mas também argumentativo, como observou Telê Ancona Lopes. De acordo com a estudiosa, até essa data não havia uma atuação regular de Mário de Andrade na imprensa, uma vez que sua contribuição era esporádica nos jornais de São Paulo.

É no ano de 1927, no jornal *Diário Nacional*, com a série “A Arte em São Paulo”, que a participação de Mário de Andrade na imprensa ganha uma regularidade, em virtude da divulgação constante de crônicas, ensaios, poemas e artigos de sua autoria, referentes à

cultura e à arte da capital paulista. Seus textos, muitas vezes, eram denominados de artigos ou ensaios, dado a pouca regularidade e teorização das atividades na imprensa na década de 1920, e, por isso, recorrentemente, eram também classificados como “crônicas”, como feito pelo próprio Mário, quando iniciou a divulgação de textos que compõe *O turista aprendiz* no espaço do jornal *Diário Nacional*. Nesse periódico deixou a sua maior produção de textos de jornalista; foram mais de mil textos entre agosto de 1927 e setembro de 1932, quando o jornal foi fechado<sup>16</sup>.

Nesse período, início do século XX, São Paulo vivenciava, além das transformações urbanas e econômicas significativas, um quadro político institucional, no qual prevalecia a dominação de partidos republicanos estaduais. O Partido Republicano Paulista (PRP) foi representado na imprensa pelo *Correio Paulistano*, desde o ano de 1889 até 1950. Como oposição, surgiu *O Diário Nacional*, simpatizante do Partido Democrático (PD), que compartilhava as ideias da oposição, cujo um dos objetivos era combater as práticas oligárquicas do PRP. Para tornar-se porta-voz da oposição, *O Diário Nacional* contou com a participação de nomes adeptos ao ideal democrático e próximos do ambiente compartilhado pelos jovens modernistas de São Paulo, como Paulo Nogueira Filho, o qual atuou como jornalista; e Sergio Milliet e Paulo Duarte, que desempenharam a função de redator chefe. O conteúdo do jornal, obviamente, apresentava teor crítico e linguagem inovadora, a exemplo da ilustre tela de Eugène Delacroix, “A liberdade guiando o povo”, impressa na primeira página do número inaugural do jornal; e os neologismos e linguagem popular de artistas como Mário de Andrade.

Apesar dessa característica, Mário de Andrade escreveu em vários outros jornais que apresentavam ideologias convergentes como o *Correio Paulistano*, o *Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, por exemplo, prestando serviço “aos diversos órgãos da imprensa, fosse ela situacionista (*Correio Paulistano*), “independente” (*O Estado de São Paulo*), “democrática” (*Diário Nacional*)” (MICELI, 2001, p.95). E essa atividade de crítico de jornal não ficava restrita ao seu estado de origem, uma vez que contribuiu também com a publicação de noticiários de outros estados como Recife e Rio de Janeiro. Nesse último, foi registrado pela crítica literária a atuação de maior importância de Mário de Andrade enquanto crítico de jornal, realizada entre os anos de 1939 e 1940, por meio de colaborações semanais, na coluna Vida Literária, no jornal carioca *Diário de Notícias*, considerado com um dos únicos que não se corrompe com a ditadura Vargas.

---

<sup>16</sup>Essas informações foram retiradas da biografia *A Imagem de Mário*.

Esses textos, reunidos por alguns críticos literários em livros, como em *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*, de autoria de Telê Ancona Lopez, e *Vida Literária*, organizado por Sônia Sachs; já havia sido, muitos deles, organizados em publicação conjunta pelo próprio autor Mário de Andrade. Em *Os Filhos da Candinha*, publicada no ano de 1943, Mário reuniu 43 crônicas escritas no início de sua atividade enquanto crítico de jornal, principalmente pelo *Diário Nacional*. Já os artigos escritos por ele no *Diário de Notícias* foram publicados em alguns de seus livros, como *Aspectos da Literatura Brasileira*, 1943, e *O Empalhador de Passarinhos*, 1944.

Em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário de Andrade inicia o texto com uma advertência que diz:

Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender. É mesmo certo que se por vezes sou um bocado áspero em minhas censuras aos artistas, isso provém de uma desilusão. A desilusão de não terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto poderiam me dar (ANDRADE, p.3, 2002).

Ao fazer esse relato, o autor modernista já colocava em pauta uma espécie de doação que fizera pelo seu país desempenhando o papel de artista, também por meio da função de crítico de jornal. Avaliações como essa serão recorrentes a partir dos anos 1940, através da publicação de textos críticos, nos quais Mário de Andrade faz um balanço de sua produção, colocando em pauta, muitas vezes, a falta de reciprocidade tantos dos seus discípulos, a quem dava conselhos de cunho teórico sobre produção literária, e à atuação do corpo político do país.

Com essa atividade prolífera, por meio do cruzamento entre jornalismo e literatura, Mário ora publicava textos “aparentemente descompromissados” e “ligados com o cotidiano” como avaliou Antonio Candido, ora apresentava textos mais densos com criticidade explícita. Quase todos, no entanto, deixavam transparecer sua preocupação com a arte nacional e a cultura brasileira. Assim, sua contribuição assídua nesse meio de comunicação basilar no século XIX foi uma das principais formas que o autor encontrou para divulgar a cultura.

Ao adentrar nesse campo, Mário de Andrade desempenhava a função de autor, que escrevia para veículos de comunicação com perfis diferentes, destinados quase sempre à elite paulistana. Essa tarefa não foi difícil para o escritor que se mostrou capaz de desmembrar em “trezentos e cinquenta” Mários suas múltiplas funcionalidades, incluso a de ser o próprio produtor de sua obra, que quando conhecida faz-se compreensível como muito bem arquitetada para as futuras gerações, atrelada aos projetos modernistas. Mário de Andrade

pensou e projetou a sua obra para que no futuro pudesse contribuir com os estudos culturais do Brasil.

A esse respeito, na conferência *O autor como produtor*, pronunciada no ano de 1934, por Walter Benjamin, o teórico questionava a autonomia do autor por meio da comparação entre dois tipos de autores, caracterizados como o burguês e o progressista, que escreviam com interesses particulares e diferentes: diversão e luta de classes, respectivamente. Assim, o progressista era aquele que assumia uma postura ao lado dos proletariados, decretando, consecutivamente, o fim de sua autonomia, tal como o burguês, todavia com objetivo distinto. Por fatores como esse, a proposta de Walter Benjamin é situar a obra literária em contextos sociais vivos, isto é, dentro das relações de produção. “Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras ela visa de modo imediato a técnica literária das obras” (BENJAMIN, 1994, p.123).

Tal questionamento nos parece importante para concluir, ou reafirmar, determinadas considerações feitas para o conjunto da obra marioandradiana. Mário de Andrade articulava com organização impecável a publicação de suas obras, que não fica restrita as cartas que recebia e guardava de forma sistematizada, com remetentes e datas, mas também aos seus cadernos de anotações com explicação da criação de muitas de suas obras ficcionais, com mensagens explicativas sobre o processo de composição de quase todas elas, e anunciava os estudos que realizava, considerando que em grande parte de sua obra sobressai a função social. Possivelmente, pensando nisso, ele escreveu ensaios e artigos acerca da relação entre arte e sociedade.

Nesse processo, ora produtor ora autor, desempenhando suas “trezentos-e-cincoenta” máscaras, Mário era também intelectual inserido nos principais jornais do Brasil no final do século XIX e início do século XX. Para Walter Benjamin, é no jornal que o autor se encontra diante de um dos cenários mais conflitantes de escrita, como cultura e política, por exemplo. Apesar de Benjamin se referir ao contexto nazista europeu, a relação conflitante entre cultura e política se fez presente também nos jornais brasileiros em determinado período, principalmente durante o Estado Novo.

Pensando no papel do intelectual, é perceptível o impacto propagado pela sua fala, também presente nos jornais, devido ao fato de ocupar um espaço de opinião confiável uma vez que está pautada no conhecimento de um estudioso sobre o assunto a ser tratado. Porém, isso não exclui a parcialidade que pode estar presente na voz do intelectual, ainda mais se estamos tratando de jornais partidários e contextos autocráticos. Acrescido a isso, temos na

nossa conjuntura de pesquisa, o mecenato subsidiário dos jovens modernistas de São Paulo. Nesse sentido, a afirmação de Walter Benjamin: “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” (1994, p. 127) nos faz pensar no legado que a obra de Mário de Andrade deixava para o Brasil e no sacrifício feito pelo autor quando se conhece suas outras ocupações na sociedade, que poderiam, dependendo da atitude por ele tomada, comprometer o plano que traçou para o país. O próprio Mário falou sobre esse assunto defendendo a ideia da existência de uma “traição” na arte quando essa é utilizada em prol de interesses pessoais. Em sua obra *O baile das quatro artes*, em um importante ensaio destinado à análise de alguns aspectos da obra de Cândido Portinari, Mário de Andrade o descreve como um exemplo de artista a ser seguido pelos brasileiros devido à sua qualidade “poética”, “no sentido de profecia definidora e não conformista de aspectos da vida ou do ser” (ANDRADE, p. 78, 2016), à sua característica admirável de “eterno aprendiz” e “experimentador infatigável”; qualidades que justificam classificá-lo como artista cuja vida esteve totalmente dedicada à arte.

Além de eleger Portinari como “destino poético da arte”, Mário de Andrade considera-o também como a um “exemplo moral”, por não se deixar corromper:

Candido Portinari é exemplar desta vitória. E a dramática sinceridade com que não dorme sobre os louros já conquistados, não se repete no que já conseguiu o aplauso público, mas antes desconfia sempre e se lança em experiências novas, no desconforto das incompreensões, no perigo de perder seus admiradores e sua posição, a quaisquer facilidades vitais preferindo sempre a procura da sua verdade, tudo isso é ainda vigoroso exemplo moral de otimismo. Dele não se dirá que sacrificou a arte humana em proveito da sua pessoa. E si a sua obra é pródiga de belezas, rica de forças poéticas, lição técnica e estética de grandeza vastíssima, Candido Portinari, ele mesmo, é exemplo moral excelente do verdadeiro destino do artista. Merecedor portanto, como raros, da consideração pública (ANDRADE, p.79, 2016)

Assim, para Mário de Andrade, o artista que não se rende às concessões de ordem moral ou cultural, que não atendem a determinados interesses em troca de reconhecimento e ascensão social, é o artista “exemplar para os moços que desejem tentar o exercício das artes” (ibidem, p.80).

Também no ensaio *Atualidade de Chopin*, publicado no livro *O baile das quatro artes*, escrito para uma aula inaugural para o curso de História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade percorre caminho semelhante ao ensaio dedicado a Cândido Portinari, porém enfatizando a condição de classe de Chopin: burguês que se aproxima e torna-se protegido da aristocracia, mas não trai a sua arte para atender interesses desse grupo. Mário faz uma espécie de destaque biográfico do pianista, considerando-o como um gênio, salientando a arte como seu ofício maior, até mesmo diante

de sua vivência conflitante entre a realidade burguesa, sua origem, e a nobreza. E assim, Mário apresentava Chopin aos seus alunos:

É o revoltado, o insatisfeito, o não conformista, o castigador, o fora da lei que todos os poderosos temem e procuram comprar. O artista legítimo a todas as instituições incomoda, embora tenha como destinação puríssima superintendê-las e lhes abrir os passos para a verdade e para o bem. E se não lhe cabe ser político, operário, guerreiro e tudo o mais que é a prática tumultuosa da vida, por isso mesmo que ele também é vida e não sobrevivência, por isso mesmo que a obra de arte é da terra e vive de nossa humanidade terrena, o artista não só está na obrigação de participar de tudo e “dar definição de tudo”, como, se for verdadeiro, dentro do maior individualismo, aristocraticamente entronizado no seu eu divino, não poderá deixar de o fazer. Nem que queira (ANDRADE, p.85, 2016).

Eis o exemplo do artista ideal para Mário de Andrade: não se reduzir à mera função de um operário, apesar de ter que desempenhá-la; não poupar críticas à sociedade com intuito de obter privilégios; e não fazer arte que sirva apenas aos seus interesses pessoais; mesmo sendo, de fato, difícil cumprir esse “destino do artista”.

A análise realizada por Mário da imagem de Chopin, de acordo com Alfredo Bosi (p.300, 2004), é uma “espécie de medalhão onde uma leitura intuitiva como Dona Gilda de Mello e Souza vê desenhar-se, em máscara, o rosto do próprio Mário, artista puro e homem do seu tempo”. Isso porque à medida que Mário de Andrade apresenta momentos ímpares da vida de Frédéric Chopin, naturalmente, o leitor familiarizado com o crítico que escreve, não se poupará de fazer comparações entre o escritor e o pianista analisado. Desde a descrição do convívio familiar de Chopin até a sua inserção em outra classe social devido ao seu talento, e a maneira de tratar o fazer artístico assemelham-se com traços da vida e obra marioandradiana.

Ao pensar sobre o “destino do artista” e o como ele se dedica ao fazer artístico, é possível afirmar, sobre a atuação de Mário, a concretude de propagação das manifestações culturais populares encontradas em suas viagens, por meio de seus relatos publicados em jornais e livros e, principalmente, com a chefia da Divisão de Expansão Cultural e diretor do Departamento de Cultura, que, de fato, lhe permitiu a possibilidade de concretizar os estudos sobre cultura e folclore nacionais, que realizava no plano teórico com talento e afinco, de acordo com avaliações de críticos literários.

Por meio das funções desempenhadas nesse posto, o autor ganhava reconhecimento não apenas como um revolucionário da linguagem no que diz respeito à necessidade de libertar o Brasil de um período tomado pela tradição europeia, arraigada na cultura erudita, com uma linguagem arcaica não correspondente à realidade nacional, mas também pela incorporação da cultura popular e regional nos centros urbanos. Recorrendo ao Departamento de Cultura, Mário de Andrade promoveu, por exemplo, o Primeiro Congresso de Língua

Nacional Cantada e formulou projetos sobre a pronúncia e as normas da língua portuguesa, a língua nacional.

Todavia, desde a realização de suas viagens, Mário de Andrade tinha, de alguma forma, uma representatividade artística limitada. Perceptível em suas confissões, tanto pelas acompanhantes de sua primeira viagem e a forma como foram pagas, já havia motivos que fizessem o autor refletir sobre como publicaria suas obras e como deveria ser o comportamento de um intelectual inserido no seio da burguesia paulistana. Diante disso e de sua concepção sobre essa espécie de influência, a exemplo das considerações feitas sobre a trajetória de Candido Portinari e Frédéric Chopin, somos levados a refletir sobre os caminhos percorridos por Mário para que não caísse na corrupção cultural que tanto condenou e efetivasse, de fato, a verdadeira função do artista.

Mário não fala tão abertamente sobre as formas e meios de corrupção nas artes em seu tempo, mas seus ensaios e correspondência com exemplos dessa situação experimentada por outros artistas, e/em outros momentos, nos possibilitam reconhecer alguns desses empecilhos. De início, pode parecer radical presente um deles como sendo o autoritarismo, até mesmo porque Mário de Andrade frisou a capacidade do verdadeiro artista em se opor diante de situações controladas por qualquer tentativa de corromper a função da arte em benefício próprio. Todavia, para Randal Johnson, a relação entre Literatura e Autoritarismo é pouco visível quando não vinculada à censura, uma vez que é comum pensar que “a literatura representa uma forma autônoma de discurso cultural” (1995, p.166). Porém, no Brasil, a prática literária referente ao contexto em questão acontece dentro de espaços interligados ao Estado, os quais podem ser referenciados nas produções artísticas, não necessariamente excluindo a autonomia do texto, mas, possivelmente, controlando-a.

A preocupação com a identidade nacional dos jovens modernistas da década de 1920 foi aproveitada pelo governo de Getúlio Vargas, por acreditar que os intelectuais pudessem contribuir para o desenvolvimento social, devido aos seus conhecimentos e pesquisas realizadas sobre manifestações culturais do Brasil. Assim, no período do Estado Novo, Vargas convidou diversos intelectuais para fazer parte de sua administração, a qual tinha interesse em aproximar-se dessas vozes, com a finalidade de que intelectuais, das mais diversas ideologias e crenças, ajudassem na construção nacional, com o intuito de explorar e revigorar o propósito nacionalista do governo.

O contexto política da década de 1930 via na educação a possibilidade de concretizar a passagem do Brasil como uma sociedade tradicional e escravocrata em uma sociedade moderna e civilizada. Para a construção desse cenário, o governo contou com nomes

significativos como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Rosário Fusco, Gilberto Freire e Alceu Amoroso Lima, expressivos no campo literário e estudos sociais. Para além desse quadro, o regime do Estado Novo contou também com outros dois intelectuais, Almir de Andrade e Azevedo Amaral, conhecidos pela doutrinação feita em prol do governo, corporificadas pelas revistas *Cultura Política* e *Ciência Política*, controladas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Convidados para contribuir com a construção da cultura nacional, o intelectual passou a desempenhar a função de conselheiro do Estado, pois de acordo com Getúlio Vargas era necessário formalizar um simbiose entre os “homens de ideia e os homens de ação”. Para efetivar essa tarefa, Randal Johnson (1995, p. 171) observou que:

A definição da missão cultural desse regime – construir um sentido de nacionalidade e uma unidade cultural através da redescoberta das raízes culturais nacionais – ajustou-se plenamente aos propósitos dos intelectuais. Desse modo, a cultura e a política tornaram-se inseparáveis. Durante o Estado Novo, o Estado penetrou em todas as áreas da atividade cultural, não apenas através do controle ideológico, mas também através do apoio à criação de associações profissionais e, de modo ativo, respaldando as diversas formas de produção cultural, por meio de organizações como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL), todos criados em 1937. Em outras palavras a cultura tornou-se atribuição do Estado.

Alguns estudiosos salientam que apesar da forte dominação do Estado, os intelectuais tinham uma “uma liberdade relativa à criação” (ROLLAND, 2003, p.88), principalmente se comparado à Europa ocidental e continental. No entanto, a prioridade do Estado Novo era dar “destaque às manifestações culturais que assimilavam os valores europeus e da elite”, indo de encontro, por exemplo, às ideias defendidas por Mário de Andrade para que fosse possível construir uma identidade brasileira. Desse modo, a relação entre Literatura e Autoritarismo estava evidente para muitos estudiosos, posto que

A literatura e os textos literários não são totalmente autônomos, nem inteiramente auto-suficientes e nem ainda simples “reflexos” das estruturas sociais, mas sim que constituem uma rede dinâmica de relações sociais, intimamente vinculadas a relações sutis de autoridade e de poder. (JOHNSON, 1995, p. 166).

Nesse sentido, é preciso refletir sobre uma questão central, muito bem fundamentada, por Antonio Candido (2001, p.72), ao prefaciar o livro *Intelectuais à Brasileira*, de autoria de Sérgio Miceli, que busca compreender “como os intelectuais correspondem a expectativas ditadas pelos interesses do poder e das classes dirigentes”. Há nesse processo o que o autor caracteriza como uma “espécie de pacto ideológico”, o qual consiste em um tipo de sacralização, critérios especiais e avaliação, aceitos por parte do intelectual para a real efetivação do “pacto”, configurando um “panorama deveras complicado”, pois “o intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando. Obedecer negando, ser fiel traindo”.

No âmbito literário, foi no ministério Capanema, 1934 a 1945, que essa relação tornou-se intensa pelo fato da presença significativa de intelectuais, e, principalmente, grandes representantes das Letras comporem o funcionalismo público. Foi assim que

No Brasil dos iletrados, ganhou força a aposta no discurso daqueles que poderiam se apresentar como portadores de conhecimento específicos para enfrentar a “barbárie” e retirar o país do atraso em que estava mergulhado. O cenário era propício; os intelectuais eram os protagonistas. (BOMENY, 2002, p.47)

O questionamento para tal conjuntura refere-se ao fato da interferência e decisões do governo, podendo colocar em risco a imparcialidade da produção artística devido ao caráter autoritário da liderança governamental a qual estavam subordinados. Para Mário de Andrade, o perigo maior desse acordo era sobressair na relação indivíduo-técnica, o primeiro fator, principalmente, porque participando desse protagonismo do qual nos fala Helena Bomeny, Mário de Andrade produzirá uma arte mais direcionada para o “projeto ideológico”, para a qual será o figurante da máscara identificada pela crítica como o “poeta político”, a última fase de sua trajetória artística e, ao mesmo tempo, uma das mais complexas presente ao longo da sua produção. Identificando problemas diante das defesas que havia sustentado, Mário de Andrade, em alguns momentos, não consegue dissociar o aspecto social e o aspecto pessoal nos seus últimos escritos, como em *Lira Paulistana*.

Ao tentar esclarecer seu pensamento sobre a ideal função da arte e do artista, Mário apresenta explicações e posicionamentos que se confrontam em determinados momentos, em virtude do contexto social da época, como veremos adiante. Ao mesmo tempo o autor fala do “sacrifício”, como constante em sua atividade enquanto intelectual, iniciada com a renúncia da “perfeição estética”, em suas primeiras obras, para prevalecer a arte “interessada”:

[...] Não faço arte pura. Nunca fiz. [...]. Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir. [...]  
A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro (ANDRADE, 1963, p. 105).

Nessa fala, concedida em 1944, um ano antes de sua morte, em entrevista para Francisco de Assis Barbosa, Mário de Andrade diz que apesar de seus erros, em se tratando de criar “arte interessada”, nunca errou. Isso nos possibilita pensar que o autor recorreu ao sacrifício, principalmente no sentido da qualidade estética, para sobressair em sua obra a “função social”.

Sua vida e sua obra mostram, até o fim, uma unidade espiritual inteiriça, a deliberação sistemática com quem um homem abandonou suas exigências pessoais, para colocar-se a serviço de todos. Começando sua atividade pública em 1917, com

um livro de versos onde se espelhavam o sofrimento de uma guerra mundial e o desejo de paz, Mário de Andrade morreu durante outra guerra, ainda mais feroz, deixando como testamento esses poemas, testemunhos da sua riqueza artística imensa, da sua ilimitada capacidade de amar, do seu clamor pelo respeito ao homem e pela renovação do mundo (ALVARENGA, 1974)

Na tentativa de categorizar esses conceitos, Mário de Andrade é identificado pela crítica, principalmente no final de sua trajetória artística, como “dilacerado” e entre “polaridades irreduzíveis”. Para Eneida Maria de Souza, isso pode ser explicado pelo fato de Mário ter desempenhado de forma concomitante duas funções diversas, ora era o artista moderno que acreditava na transitoriedade da arte, ora era o intelectual preocupado com a preservação do patrimônio público, o qual, como já um pouco delineado no epílogo que abre o capítulo dessa tese, mostrou-se disposto a lutar pela conquista da construção da identidade brasileira:

Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleura da minha felicidade. [...] Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios (ANDRADE, 2002, p.51).

No trecho dessa carta, escrita no dia 10 de novembro de 1924 e enviada para Carlos Drummond de Andrade, Mário justificava a busca de seu ideal que era o espírito reformador do modernismo, cuja possibilidade de corporificação começa a ser iniciada diante do contexto, nem sempre harmonioso, constituído pela relação entre Estado e intelectuais.

Em uma de suas principais obras poéticas, já bastante discutida pela crítica, identificada, por exemplo, como um dos pilares da obra de Mário de Andrade, de acordo com Antonio Candido, observa-se a prevalência da reflexão pessoal de Mário, pois o homem fala mais que o artista, como registrado por João Pacheco e Dantas Mota. No penúltimo poema de *Lira Paulista*, “A meditação sobre o Tietê”, o eu-lírico apresenta uma mensagem de insatisfação do poeta para com o Estado Novo, o nazismo, a Segunda Guerra Mundial e o “cinismo dos donos da vida”<sup>17</sup>; que lhe impuseram a angústia, decepção e experiência das oposições:

A meditação sobre o Tietê

Água do meu Tietê,  
Onde me queres levar?  
- Rio que entras pela terra

<sup>17</sup> Termo utilizado por Mário de Andrade na entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa.

E que me afasta do mar...  
(ANDRADE, 1993, p.351)

Nesses famosos versos iniciais do penúltimo poema de *Lira Paulistana*, o eu-lírico, localizado em cima da ponte das Bandeiras, indaga ao rio Tietê o destino para onde estava sendo levado e a partir desse questionamento apresenta uma reflexão sobre a sua vida que, certamente, reflete os momentos mais conflituosos e dramáticos da vida do autor Mário de Andrade, referenciados de forma alternada entre versos irônicos e emotivos em “A meditação sobre o Tietê”.

Essa espécie de revisão lírica e pessoal apresentada nesse poema, segue o ritmo das águas do rio, no qual há um reflexo da imagem da cidade de São Paulo que, quando associada com a noite, revela seu caráter mais perverso, fundindo a desilusão vivenciada nesse espaço público e a espera pela morte. Outros elementos surgem ao longo dos inúmeros versos que constituem o poema, criando metáforas e possibilitando intertextos. Para a sua melhor compreensão, alguns estudiosos, tal como Major Neto (2007, p.164) apontam importantes caminhos de leitura:

Uma das chaves mais importantes para a compreensão do poema é, então, a direção do curso do rio Tietê, considerado um rio endógeno, contraria a tendência “natural” dos rios — desaguar no mar. O Tietê corre em direção contrária, invertido, pois nasce na serra e caminha para o interior do país. Por esse motivo, é um curso de água associado aos Bandeirantes e ao início da colonização do Brasil. É um rio que une civilização e barbárie. Ele afasta, portanto, o poeta das aventuras oceânicas e atlânticas, obriga-o a mergulhar nas duras realidades da terra “turrona paulista”. É necessário repetir que ele divide rigorosamente ao meio o estado de São Paulo na direção Leste-Oeste, representando também uma cisão, o que espelha o estado e o país: contradição insolúvel.

O “contrariar a sua direção”, unir “civilização e barbárie” e fazer com que o poeta mergulhe nas “duras realidades da terra paulista” estiveram presentes, também, na vida de Mário de Andrade enquanto intelectual, e o fizeram buscar respostas para a “verdadeira função da arte e do artista” e colocar-se decidido a “sacrificar” a sua obra em função da coletividade, como comentado de forma breve no presente capítulo. Pensando dessa forma, a leitura feita de “A meditação sobre o Tietê” reflete, assim como a conferência de Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”, porém aqui de forma mais emotiva e lírica, suas últimas denúncias sobre o caminho que estava sendo dado para o projeto idealizado pelos modernistas: a identidade do Brasil.

Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha  
De ti em tua ambição fumarenta.  
És demagogia em teu coração insubmisso.  
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico  
E antiuniversitário.  
És demagogia. Pura demagogia.



Para Mário de Andrade a “insubmissão” era uma característica desejável ao artista que deveria estar sempre em busca da inovação, com intuito de concretizar o amadurecimento de sua obra artística. Só assim, seria possível distinguir a “sensibilidade do artista” e os “impulsos do intelectual” em busca do papel de formador da nacionalidade e da construção social<sup>18</sup>. Foi a vivência dessa tensão que fez de Mário de Andrade um “artista distinto” que compôs versos tão íntimos e ao mesmo tempo fecundo:

“Consciência” é aqui a palavra-chave: consciência da obra de arte como fato estético; consciência do poema como resultante as projeções de experiências individuais, às vezes obscura e enraizadas no eu-profundo; consciência de necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo; consciência da função social da arte. O pensamento de Mário de Andrade se estende por sobre todos esses aspectos, detalha-os, busca os meandros de cada um deles, vai atrás de suas explicações mútuas, simplifica-os, complica-os, tenta a síntese. Do esforço para abrangê-los nasceu sua obra – por vezes confusa, arbitrária, dilacerada entre tantos rumos, mas sempre incansável na pesquisa da solução clara, lavra paciente nos mistérios da criação e de seus destinos (LAFETÁ, 2000, p.54).

Em “A meditação sobre o Tietê” poema composto por 330 versos distribuídos em 20 estrofes, finalizado dez dias antes da morte do autor, e escrito durante os dias em que participava do I Congresso de escritores, em São Paulo – atividade integrada no conteúdo do poema – a crítica feita acontece de forma crescente e à medida que os versos caminham para a finalização, intensificam-se e cessam em uma espécie de grito angustiante e desesperado, fazendo-nos lembrar de uma das imagens mais impactantes do Expressionismo: “O Grito”, de Munch. Com a sensação de fracasso, já diluída em alguns poemas de *Lira Paulistana*, como em “Garoa do meu São Paulo”, “Ruas do meu São Paulo” e “Eu nem sei si vale a pena”, ao voltar o seu olhar para si mesmo, por meio do eu lírico fragmentado, Mário de Andrade, percebendo sua “incapacidade de reformar o mundo” (MOTA, 1961) encena nos verso de “A meditação sobre o Tietê”, tal como feito no último ato de uma peça, seu sacrifício em prol da criação poética.

## 2.2. Mário de Andrade: o poeta político

Dentre os vários textos nos quais é relatada a vida e obra de Mário de Andrade, encontramos referência às várias facetas, denominada por muitos estudiosos como “máscaras”, desse escritor que ajudou a mudar os rumos da Literatura Brasileira. Esses estudos sistemáticos convergem para o mesmo senso comum marioandradiano: a importância dada a sua obra poética na década de 1920, a concentração em analisar suas pesquisas

---

<sup>18</sup> Considerações feitas por João Luiz Lafeta em *1930: a crítica e o modernismo*.

folclóricas no findar do referido ano, o escritor maduro que surge no início dos anos 30, e a dilaceração que sofre na virada dessa década intensificada com o período de autocrítica dos anos 1940. Somado a isso, a bibliografia do autor nos revela momentos diferentes de criação do artista, em consonância com o contexto brasileiro, que possuem implicações na vida e obra de Mário de Andrade, como assinalado em muitos estudos que se concentram nas obras consagradas do autor, como *Paulicéia Desvairada* e *Macunaíma*.

Na obra poética de Mário de Andrade há um reconhecimento comum sobre o autor pela presença de um eu-lírico que vive intensamente seus poemas, como pontua João Luiz Lafetá e Manuel Bandeira, correspondente pertinaz de Mário, e um de seus maiores leitores, a partir da década de 1920. Para Bandeira, o eu marioandradiano identifica-se com diferentes possibilidades, ao longo da sua obra, em como pensar o Brasil. Intrigante, todavia, é o fato dessa crítica da poética marioandradiana abster-se da sua primeira publicação lírica, demonstrando uma espécie de desprezo pela mesma, por considerá-la de menor valor se comparada ao conjunto da obra de Mário de Andrade. Lafetá (2004, p.219) explica que

*Há uma gota de sangue em cada poema*, inspirado pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, mostra um poeta sensível às carnificinas dos campos de batalha e disposto a combater pela paz. Talvez a única importância desses primeiros versos, publicados em 1917 sob o pseudônimo de Mário Sobral, seja o fato de eles exibirem já essa funcionalidade da obra do poeta que se acentuaria mais nos anos seguintes. Enquanto poesia não eram grande coisa; Manuel Bandeira achou-os ruins, mas de um “ruim esquisito” – expressão que encantou Mário de Andrade, pois a seu ver descrevia de modo exato sua produção da época.

Avaliado, então, como obra menos expressiva, de experiência para versos futuros, o eu-lírico presente em *Há uma gota de sangue em cada poema* não se encontra inserido nas identificações subdivididas feitas pelos estudiosos de Mário: a identificação do eu-lírico com a cidade de São Paulo em 1922, a expansão desse eu-poético quando passa a pensar o Brasil além da cidade paulistana, como em *Losango Cáqui* e *Clã do Jaboti*, por exemplo. Dessa forma, nas análises consagradas da obra de Mário de Andrade, não é englobado seu primeiro livro publicado que, quando pouco mencionado, resume-se a breves comentários qualificando-o como versos parnasianos de cunho pacifista.

Vale ressaltar também, quanto aos estudos feitos da obra poética de Mário, os diferentes “eus” identificados em seus versos que, muitas vezes, estão embasados na pesquisa realizada por Roberto Schwarz, no clássico ensaio “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade”<sup>19</sup>, sendo aqui a expressão pura do inconsciente denominada de “psicologismo”. Nele, o crítico leva em consideração o subconsciente para analisar o posicionamento

<sup>19</sup> Presente no livro *A sereia e o desconfiado*.

contrastante de Mário de Andrade ao longo de sua produção poética e dividindo-a em três momentos: o momento individualista, no qual prevalece a impulsão lírica e o lirismo é registrado com o mínimo de interferência técnica (avaliação não pertinente para *Há uma gota de sangue em cada poema*); o momento antiindividualista, incluindo a técnica como passo importante para tornar a poesia mais aprazível para o leitor; e o momento de superação, apresentado a técnica como condição para a realização do lirismo:

É pela expressão mais rigorosa de sua verdade pessoal, diz Mário, que o indivíduo se universaliza; ao mergulhar em sua própria subjetividade encontrará ao fundo, o social. A técnica deixa de ser negação do lirismo, pelo contrário torna-se a condição de sua realização. Nesta dialética estará a moralidade do artista, assim como a possibilidade de pensar filosoficamente a obra de arte. O apoio de texto que encontramos para esta última superação é mínimo, mas pensamos que bastante convincente (SCHWARZ, 1965, p.21).

A respeito da impulsão lírica, o próprio Mário de Andrade apresenta, de modo recorrente, explicações sobre a criação dos seus livros de poesia. Praticamente para cada um deles, o poeta apresenta os detalhes que o levaram ao estado lírico e conseqüentemente à escrita dos poemas. Em carta enviada para Henriqueta Lisboa, Mário diz como foi a concretização do seu primeiro livro de poesia, *Há uma gota de sangue em cada poema*:

Eis que um dia belo, num ambiente guerreiro de muita discussão que era o da minha família (meu Pai e eu “torcíamos” pelos aliados, meu mano mais velho pelos alemães) me pus escrevendo versos contra a guerra, pacifistas! Foram vários dias seguidos de estado lírico, naquele tempo ainda gostoso, que eu não tinha compromissos. Fiz, corriji, recorrigi, resolvi publicar, fiz dívidas e publiquei. (ANDRADE, 2010, p.184).

Sua família, muitas vezes, será apresentada como o impulso lírico final para a formulação da sua obra poética, seguidos dos problemas financeiros, da abordagem social e do aprimoramento técnico. Quanto ao conteúdo do seu primeiro livro, já destacava o autor a presença de um caráter pacifista, com o qual já é possível notar a preocupação do poeta com a humanidade, uma vez que

Em estilo liricamente emotivo, esse seu primeiro livro é um grito de protesto e de dor pela humanidade destruída pela guerra. Na abertura, apresenta-se como pessoa, não como poeta, o que já revela a ambigüidade da auto-avaliação crítica, que sempre lhe foi natural (por um lado sentia-se limitado e falho; por outro e ao mesmo tempo, ilimitado e poderoso). (COELHO, 1997, p. 78).

Essa participação humanitária será sua maior marca como autor e indivíduo, perpassando toda a sua vida e obra, como explicou Telê Ancona Lopez (1998, p.10) ao apontar que “algumas constantes marioandradianas revelam-se mais significativas à nossa observação, todas elas se prendendo ao compromisso com o homem – característica básica – vivido na arte e no comportamento”.

Outra consideração feita por Mário de Andrade diz respeito à interferência, também externa, das intempéries que influenciaram sua produção. Uma das mais marcantes, de acordo com os registros do autor, foi aos 20 anos, quando passou pelo primeiro momento traumático e de dor em sua vida. Seu irmão caçula, Renato, faleceu devido a complicações decorrentes de um impacto de uma cabeçada em uma partida de futebol, realizada no ginásio onde estudava. De acordo com os registros biográficos de Mário de Andrade, essa tragédia foi tão perturbadora que o fez passar por uma profunda crise depressiva e emocional, a qual se findou somente após sua ida para uma fazenda em Araraquara, propriedade de Pio Lourenço Correa<sup>20</sup>. Passado cerca de dois meses, Mário conseguiu se recuperar e retornou para São Paulo como um “poeta assumido”<sup>21</sup> atuando também como professor de piano, apesar de seu tremor nas mãos, proveniente do trauma advindo da morte do irmão, que, provavelmente, o fizera desistir de ser um concertista. Essa experiência seria assunto do primeiro texto, escrito por Mário de Andrade, publicado na imprensa, no ano de 1915, no *Jornal do Commercio*, intitulado “No Conservatório Dramático e Musical: Sociedade de Concertos Clássicos”, o qual tinha como conteúdo sua experiência com o ensino e pesquisa sobre música. O interesse de Mário de Andrade pela música começou desde cedo, marcado por dedicação e amor tanto nos estudos teóricos como na prática, por meio das aulas de piano que lecionava em São Paulo.

O autor passou também por alguns momentos de “pouca produção”, consideração feita por ele, mesmo dedicando-se ao estudo do fazer poético. O próprio Mário de Andrade afirmou, na conferência “O Movimento Modernista”, que o ano de 1920 foi marcante em sua vida por não escrever poesia, pois apesar de sentir-se inspirado com as obras que lia, faltava-lhe inspiração para concretizar sua ideia de escrever um livro de poesias modernas, sobre sua cidade, nos moldes de Emile Verhaeren<sup>22</sup>. “Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e, nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha acabado em mim? ... E eu me acordava insofrido.” (ANDRADE, 1974, p.255). Essa dificuldade era acrescida de problemas financeiros presente em toda a vida de Mário de Andrade, que sempre endividado com a compra de livros, quadros e gastos com a arte, em geral, lamentava-se nas cartas com os amigos pedindo-lhes, às vezes, dinheiro emprestado. Até que, com um valor emprestado pelo irmão, Mário conseguiu pagar Brecheret para passar

---

<sup>20</sup>Considerado como “Tio Pio”, Pio Lourenço Correa era casado com Zulmira, sobrinha de Maria Luísa, mãe de Mário de Andrade.

<sup>21</sup>Com esse acontecimento trágico, Mário de Andrade desiste da carreira de concertista, pois suas mãos ficaram trêmulas, passando a dedicar-se à arte da escrita.

<sup>22</sup>Mário de Andrade afirmou ter ficado deslumbrado com a leitura de *Villes Tentaculaires*, escrito por Verhaeren.

para o bronze um gesso que gostava, a “Cabeça de Cristo”, escultura que seria o gatilho para a escrita de *Paulicéia Desvairada*, isto é, para o retorno da criação poética.

Ao chegar com a “Cabeça de Cristo” de trancinhas, em casa, a família<sup>23</sup> de Mário de Andrade, católica tradicional, revoltou-se por considerar o objeto como uma ofensa à religiosidade e à imagem tradicional de Cristo. Mário, enfurecido com as críticas da família subiu para seu quarto, “revoltou-se por dentro” e escreveu o título que jamais havia pensado para o seu novo livro: *Paulicéia Desvairada*. Após esse estouro, os poemas de *Paulicéia Desvairada* foram escritos em pouco mais de uma semana e publicados em 1922.

Semelhante à composição de *Macunaíma*, o autor escreve em pouquíssimos dias uma obra complexa, que rompia com os moldes tradicionais literários vigentes até então, por meio de uma temática que já lhe era familiar e abarcava seu universo de pesquisa e experiência real: a cidade moderna de São Paulo. Porém, esse ímpeto não acontece de forma regular na composição poética de Mário de Andrade que, em suas últimas publicações poéticas demonstra um trabalho de revisão constante do verso.

Em seguida à publicação de *Paulicéia Desvairada*, Mário publicou dois livros de poesia em anos consecutivos, 1926 e 1927, sendo eles *Losango Cáqui* e *Clã do Jaboti*, respectivamente. Não há, porém, como feito para as outras publicações poéticas, explicação detalhada referente à impulsão lírica da escrita desses dois livros, pois foram produzidos considerando a experiência real e pesquisa realizada pelo poeta em suas viagens etnográficas. Com *Clã do Jaboti*, por exemplo, o autor, após explorar a diversidade geográfica do Brasil por meio de suas viagens, altera a paisagem da metrópole paulistana e faz referência a cidades de outros estados brasileiros. Além disso, nesses poemas não há o registro individualista de momentos líricos, pois o poeta passa a afirmar a “necessidade de “socializar” o poema, isto é de pesquisar formas mais enraizadas na coletividade” (LAFETÁ, 2002, p.221). Já em *Losango Cáqui* – ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão – o eu-lírico faz alusão ao exército, como fruto da experiência de três meses do poeta como reservista do Exército Brasileiro. Em carta para Manuel Bandeira, Mário de Andrade faz o seguinte comentário sobre a possibilidade de publicá-lo:

Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. São como os livros da vida.

<sup>23</sup>A família de Mário de Andrade, depois que ele começou a dedicar-se aos estudos e passou a ser considerado como erudito pelos parentes, reconhecia seu talento, mas achava estranho o gosto literário do autor.

O livro foi publicado e financiado pelo próprio autor que, em outras cartas enviadas ainda para Manuel Bandeira, expressa suas dúvidas acerca da classificação de *Losango Cáqui* enquanto poemas, pois colocava em questão o caráter experimental, científico e prático dos versos.

Depois dessas publicações, é chegado os anos 1930, com o enfoque nas artes direcionado, como se sabe, para as problemáticas sociais do Brasil, Mário de Andrade planeja a publicação do livro *Remate de Males*, cuja alusão recai sobre uma cidadezinha miserável da região do Amazonas, na fronteira do Brasil com o Peru, que intitula o livro, além da estrutura dos versos que seguem moldes de cantigas populares. Com essa publicação, Mário imaginava encerrar seu trabalho de poeta, como confessou a Manuel Bandeira:

Agora estou organizando o Remate de Males pra imprimir. Este livro me assusta, palavra. Tem de tudo e é a maior mixórdia de técnicas, tendências e concepções díspares. Mas gosto disso bem. “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta” como digo num dos poemas. Terá “Danças”, “Tempo de Maria” (alguns só), “Poemas da negra”, “Poemas da amiga” e uma série de poesias soltas que ainda não denominei e estou achando dificuldade pra batizar. Há no livro alexandrinos parnasianos, decassílabos românticos, simultaneidade, surrealismo quase, coisas inteligibilíssimas e poemas absolutamente incompreensíveis. Talvez uma abundância excessiva. Mas é que pretendo me livrar da poesia pra todo o sempre.

Todavia, não é isso que ocorre, pois a partir desse momento o “estado poético” de Mário de Andrade não cessa, e ganha uma nova vertente da crítica que considera sua escrita, a partir de então, não mais focada na relação entre o “eu” e a “nação”, pois sua subjetividade lírica aproxima-se do dilaceramento do “eu” ou, até mesmo, de um sentimento pessimista, como avaliado por parte da crítica. Com tal característica, a intermitência de uma década sem publicar alguma obra poética é rompida no ano de 1941 com a publicação do livro *Poesias*, reunindo obras de datas anteriores e acrescentando os livros *A costela do Grã Cão* e *Livro azul*. Em *A costela do Grã Cão* há uma visão bastante pessimista da interioridade do eu-lírico consumada na imagem do despedaçamento e na morte, como observou João Luiz Lafetá. Nesses poemas, a reflexão acerca da divisão social existente no mundo já é problematizada como resultado das forças produtivas modernas. Já no *Livro Azul*, esse dilaceramento é deslocado em virtude do desejo de repouso do eu-lírico representado pela cor azul que percorre todos os poemas do livro, com diferentes gradações de cores, em sentido da pacificação dos conflitos que seriam resolvidos, todavia, por meio do desejo da morte funcionando como um retorno à natureza. “Esses poemas, escritos em sua maioria durante os anos 1930 e publicados em plena ditadura, inscrevem em profundidade uma mudança radical na poesia modernista” (LAFETÁ, 2004, p.334) que até então aclamava os elementos da modernização inseridos no Brasil e são substituídos, durante o período de 1930, pela realidade

da miséria brasileira. Além de Mário de Andrade, autores como Graciliano Ramos, na prosa, e Carlos Drummond de Andrade, na poesia, faziam parte dessa mudança.

Com a escrita de *A costela do Grã Cão*, acontece o terceiro e último momento “estourante” na poética marioandradiana, ocorrido no ano de 1933. Mário de Andrade revela que escreveu *Grão Cão de Outubro*, uma parte de *A costela do Grã Cão*, como fruto de preocupações pessoais ao completar 40 anos:

Nestes poemas do Grã Cão de Outubro, mais que em qualquer outros, explode a consciência de culpa. Não de uma culpa determinada, sabida nacionalmente, intelectivamente qual é, isso não interessa. Acabo de fazer 40 anos a 9 de Outubro. Surge no meu ser a noção de velhice, noção detestável, e caio na maior safadeza física, exagero de toda a espécie, sexuais principalmente e sensoriais, álcool, comidas, felezas, em seguida. São dois meses da mais grandiosa e amarga volúpia. Mas me domina o delírio uma consciência de culpa. Que deriva nestes poemas do Grão Cão de Outubro. Só quando acalmado, em dezembro, a sexualidade se exaure e todas as experiências se conjugam em mais uma desilusão, entro em algum equilíbrio de mim. É quando nasce o soneto “Quarenta Anos”: uma verificação de idade, uma conscientização escrita de passado e do engano do que eu fui. Ainda há um *exagero* neste soneto. É reconhecer, vingarentemente, que a morte é um engano. Coisa que pressupõe a inexistência de Deus. Mas eu ainda estava por demais exaltado, pra conseguir a posse inteira do meu ser” (MANFIO, 1993, p.45).

Além dessa confissão de Mário sobre sua vida pessoal, ele vivenciava as situações delicadas do contexto político do Brasil, e começou a passar por problemas intensos de saúde. O fato de refletir sobre a sua idade, 40 anos, estava completamente associada com o legado que havia deixado até então enquanto escritor e intelectual. Diante desse sentimento de cobrança, *Grão Cão de Outubro* foi escrito, como *Paulicéia Desvairada*, em “total estado de possessão” e “durou talvez uns vinte dias” (ANDRADE, 2010, p.185), acrescido de atividades prejudiciais excessivas, como o excesso de drogas e desgaste físico. É a partir desse período, que o autor, diagnosticado com nefrite, passou a viver com crises recorrentes, as quais, acrescidas com a depressão, se manifestaram de forma constante até a sua morte, em 1945.

A partir da década de 1930, a temática da morte começa a aparecer na obra marioandradiana, tanto em cartas como em obras literárias. Quanto à poética, desde o *Livro Azul*, n’ “O grifo da morte”, o rito já se faz presente e esse tema desponta, relativo à vida do sujeito poético, em *Lira Paulistana* nos poemas “A meditação sobre o Tietê” e “Quando eu morrer quero ficar”, revelando um sentimento tempestuoso e, ao mesmo tempo íntimo, com a cidade de São Paulo. Mas, em “Quando eu morrer quero ficar” a morte aparece como tema central, e os mesmo elementos que compunham seus primeiros poemas, como a urbe e algumas ruas paulistanas, são retomados por um eu-lírico que revela as suas pretensões para a posteridade:

Quando eu morrer quero ficar,  
Não contem aos meus inimigos,

Sepultado em minha cidade,  
Saudade

Meus pés enterrem na rua Aurora,  
No Paçandu deixem meu sexo,  
Na Lopes Chaves a cabeça  
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem  
O meu coração paulistano:  
Um coração vivo e um defunto  
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido  
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,  
Quero saber da vida alheia,  
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,  
A língua no alto do Ipiranga  
Para cantar a liberdade.  
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá  
Assistirão ao que há de vir,  
O joelho na Universidade,  
Saudade...

As mãos atirem por aí,  
Que desvivam como viveram,  
As tripas atirem pro Diabo,  
Que o espírito será de Deus.  
Adeus.

(ANDRADE, 1993, p.381)

Na primeira estrofe de “Quando eu morrer quero ficar”, a rima produzida entre os vocábulos “cidade” e “saudade”, sentimento que ecoa nas demais estrofes do poema, evidenciam a relação afetiva entre espaço urbano e sujeito poético, cujo desejo após a sua morte é o dilaceramento do seu corpo e o sepultamento de cada membro em locais diferentes da cidade de São Paulo.

Para cada estrofe, o eu-lírico apresenta um local diferente da capital paulista associado a um membro de seu corpo que, enquanto ser vivo, possui relações com o desempenho exercido pelo poeta Mário de Andrade e a função da parte do corpo mencionada. Assim, na segunda estrofe, por exemplo, o sujeito poético anuncia que deixará os seus “pés” na rua Aurora, sua primeira residência, onde deu seus primeiros passos e registrou uma infância feliz. A cabeça, associada com o exercício da reflexão e atividade intelectual, ficará na Lopes Chaves, onde viveu de 1921 até 1945, produziu suas principais obras e se reunia no sobrado, às terças-feiras, com os modernistas Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia; formando o Grupo dos Cinco.

Dessa forma, a alma do eu-lírico estaria disseminada por toda a cidade. Nos locais sociais, estaria presente nos Correios e nos Telégrafos; nos espaços históricos, seria representado pelo Ipiranga; a Universidade representaria o espaço cultural e, por fim, terminaria no espaço simbólico da escrita. Destaca-se, que esses espaços em conjunto convergem para um registro condizente com lembranças boas da cidade de São Paulo e, curiosamente, não há menção a nenhum espaço onde se registrava o poder político.

Apesar do aspecto prevalecente das boas lembranças, na última estrofe, utilizando-se da blague, o eu-lírico menciona um caminho oposto para a parte do seu corpo que não necessita de espaço na cidade: as tripas. Essas, seriam jogadas para o Diabo, devido à pouca funcionalidade. Porém, ainda nessa mesma estrofe o eu lírico solicita que suas “mãos” sejam jogadas por aí, em qualquer lugar, para “desviver” como “viveram”. Esse apagamento, com intuito de não lembrar das ações realizadas por esse membro, coloca em questão as atividades de escritor exercidas pelo poeta, levando-nos a pensar nas últimas reflexões e julgamentos que fez de sua própria obra, no final da sua vida. Assim, por meio do dilaceramento em “trezentos e cinquenta”, esse poema representa a fusão da cidade e do eu-lírico, consolidada pelo sacrífico – a fragmentação do corpo e a sua conseqüente morte.

Para Paulo Duarte, no poema “Quando eu morrer quero ficar”, há além do encontro entre a vida do escritor e a sua lírica, uma espécie de testamento, elemento constante não apenas na poética marioandradiana, mas também em suas cartas e textos críticos. Em virtude de comentários com tons confessionais como esse, dentre os caminhos e descaminhos da vida de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez apresenta momentos decisivos na vida íntima do autor que refletem em sua produção artística:

Três datas balizam crises emocionais profundas, semeadas bem antes dos acontecimentos desencadeadores: 1913 – morte do irmão adolescente; 1933 – os 40 anos; 1938 – demissão do Departamento de Cultura. Nas duas primeiras, o elã da vida vence na poesia; na terceira a morte ganha terreno. (LOPEZ, 1998, p.13).

Nesses períodos a produção poética de Mário de Andrade, como vista até agora, possui alvos distintos e abrangentes devido à necessidade de conciliar sua produção artística com o contexto do país. Na segunda e terceira fases identificadas por Telê, por exemplo, marca-se o início de um novo projeto ideológico. Corroborando com essa classificação, João Luiz Lafetá (2000, p.206) salienta que após a década de 1930 existe “a necessidade de se adaptar, literariamente, a um novo projeto ideológico, que exige a participação política – mesmo mediada – do artista dentro da sociedade” de uma forma geral, isto é, as produções datadas dessa época são marcadas pelo engajamento social, ainda que de uma forma particular de um artista que era também funcionário público do governo.

Em direção semelhante a essa linha crítica de João Luiz Lafetá e Telê Ancona Lopes, Antonio Candido já havia realizado anteriormente um estudo categorizante da obra poética de Mário de Andrade, classificando-a, de acordo com a abordagem central de cada uma delas, e identificando as características do poeta de cada publicação, da seguinte forma:

o poeta folclórico, no *Clã do Jabuti*; o poeta do cotidiano, na *Paulicéia Desvairada*; no *Losango Cáqui* e em parte do *Remate dos Males*; o poeta de si mesmo, ao lado do qual, e sempre agarrado a ele, está o poeta *eu mais o mundo*, no *Remate dos Males*, n'*A Costela do Grão Cão* e no *Livro azul*; e, por fim, o criador da poética. Entre as várias maneiras, o crítico nota sobretudo três: a maneira de guerra do período inicial do Modernismo; a fase de encantamento rítmico, cheia de virtuosismos saborosos; e a maneira despojada que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial. Quanto aos temas, a sua variedade escaparia a qualquer enquadramento, e ele limita-se a chamar a atenção para três ou quatro; o tema do Brasil, o tema do conhecimento amoroso (e do amor falhado), o tema do auto conhecimento e da conduta em face do mundo. (LAFETÁ, 2004, p.303).

Estava traçado, pelo maior crítico de Mário de Andrade naquela época, a amplitude temática da obra mariondradiana que tinha em comum encontrar um caminho para a identificação cultural do Brasil e para a concretização de uma arte genuína que não podia deixar de ser múltipla para fazer jus aos regionalismos do país. Para isso, Mário criou suas várias facetas para contemplar essa pluralidade, denominadas posteriormente pela crítica literária de “máscaras”, para expressar a diversidade de interesses presente em sua obra, já identificadas por Candido ainda durante a vida do poeta.

Porém, o que não se sabia era que Mário de Andrade produzia poesias entre os anos 30 e 40 que só seriam publicadas após a morte do autor. Essas, endereçadas, pelo próprio poeta, a Antonio Candido não foram, dessa forma, por ele classificadas no excerto acima mencionado. Esses livros são *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*. Para Lafetá, a leitura da obra de Mário de Andrade, assim como sua classificação, feita por Candido, indica a riqueza da poética de Mário, pois organiza a “diversidade de interesse” do poeta. Todavia, nessa categorização há a ausência dos três últimos livros de poesia escritos por Mário, os quais ainda não eram públicos na época em que Antonio Candido fez tais considerações. Nesse sentido, João Luiz Lafetá (2004, p.304) acrescenta à esquematização dos aspectos, das maneiras e dos temas “o poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O Carro da miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*”.

Sobre eles, Mário de Andrade também escreveu explicações acerca do processo de criação, detalhado nas cartas trocadas em vida, que foram aos poucos divulgadas e publicadas:

Aqui e ali, desde 1938 já se divulgavam cartas de Mário, mas a afirmação do crítico (Antônio Candido) para ter consistência, teria que esperar até 1948, momento em que Manuel Bandeira rompe as barreiras das conveniências e das suscetibilidades e

inicia a publicação seriada das substanciosas cartas que recebera do grande amigo, primeiro na revista carioca *Política e Letras*, depois, entre 1950 e 1951, no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*. E, em 1958, pioneiro ainda, traria a lume o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, sob a chancela da Organização Simões Editora. Começava, definitivamente, a ser cumprido o arguto prenúncio de Antônio Candido (MORAES, 2007, p. 65).

Mário deixou as cartas que recebia muito bem organizadas, indício que revela sua intenção de torná-las públicas posteriormente. Todavia, como explicado por Eneida Maria de Souza (2010, p.13), com intuito de preservar a intimidade dos remetentes “Mário determinou que após sua morte as cartas recebidas e por ele guardadas em pastas permanecessem fechadas à consulta e à publicação durante 50 anos”. O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), encarregado por fazer cumprir a ordem do autor, guardou os arquivos em cofre até o ano de 1997, quando ficaram disponíveis para consulta.

Algumas cartas avulsas, no entanto, foram publicadas em jornais, ou em algumas edições de obras do autor e, alguma delas, como uma famosa carta que Mário de Andrade envia para Carlos Lacerda, em 05 de setembro de 1944, são fundamentais para compreendermos a elaboração do conjunto da sua obra. Em um trecho da carta escrita para Carlos Lacerda, a quem dedica os poemas de *O Carro da Miséria*, citada no livro *Poesias Completas*<sup>24</sup>, Mário de Andrade (1993, p.36) relata como ocorreu a escrita do livro:

Em dezembro de 30 já não havia mais ilusão possível com a República Nova e isso me afetava tanto mais que eu sofrera muito do lado “família” com a revolução, mãe em desespero, irmão preso, presença da morte, coisa assim. Dei pra estourar comigo mesmo. Detalhe divertido: fazia parte integrante do estouro comer “camarões à baiana” mas desadoradamente apimentados, uma coisa de chorar, chorar, regando tudo forte com vinho branco portuga. Foi numa dessas noitadas, comi camarão para toda a vida! Que cheguei em casa numa bebedeira mãe, seriam uma duas horas da manhã, pijama e me atirei na cama não me agüentando mais dormi. Pois, pouco depois, uma hora e meia quando muito, me acordo num estado de agitação horrível, uma angústia detestável que parecia que ia morrer em espírito. Não lúcido mas com a cabeça trabalhando que era um vesúvio. Fui nesse estado de bebedeira integral pra minha secretária e principiei escrevendo uma coisa parecida com verso e assim escrevendo atravessei a madrugada inteira. Quando acabei pus o título “O Carro da Miséria”, sugerido pelo que viera vindo durante a escritura... mediúnica.

Mais uma vez o poeta escreve um livro de poesias em estado de exaltação, pois a agitação da vida real e fatores específicos exteriores, como a revolução e a prisão do irmão, fizeram o poeta concretizar o estado de poesia existente em seu subconsciente. Os poemas de *O Carro da Miséria*, embora escritos em 1930, apresentam três datas de composição de acordo com Mário de Andrade, e em seu arquivo de escritor existem cinco versões e alguns trechos escritos em carta. De acordo com o poeta, primeiramente, eles foram escritos em 1930 e guardados em sua biblioteca. Depois, em 1932, com a Revolução de 32 e o sofrimento que

<sup>24</sup> Trata-se da edição crítica organizada por Diléa Zanotto Manfio, sobre a orientação de Telê Ancona Lopez, publicada no ano de 1985, após trinta anos da primeira edição.

ela causara no poeta, os poemas de *O Carro da Miséria* foram, praticamente, refeitos em dois dias, como detalhou Mário de Andrade, ainda na carta para Carlos Lacerda:

Agora veja: Duas datas pós-revolução, duas bebedeiras, duas motivações psicológicas idênticas. E um final, digamos, de inteligência lógica, sem lógica, mas de motivação consciente e intelectual. Da mesma forma que havia um separatista aqui que lhe faltasse um cigarro ou desse uma topada concluía “Só separando!”, eu também concluía, que não eram mudanças de homens, de políticas, mas só uma mudança drástica de ideologia. E esta mudança em mim só podia ser mesmo o Comunismo. (ANDRADE, 1993, p.36).

Ao longo dessa extensa e importante carta, Mário de Andrade apresenta posicionamentos contrários sobre a vertente social dos poemas, pois “durante todos os primeiros anos de 30 viveu a contradição entre a vanguarda a que pertencera e os novos rumos políticos que o país então perseguia” (LAFETA, 2000, p.209). Assim, tenta explicar a criação d’*O Carro da miséria* por meio de justificativas oscilantes. Denominando como mentira-verdade o seu posicionamento sobre o Comunismo, Mário afirmou que o motivo social verdadeiro de *O Carro da Miséria* é a luta do burguês por um “ideal mais perfeito” que poderia acontecer por outros meios, além dos movimentos socialistas/comunistas. Continuando seus esclarecimentos pessoais quanto à composição dos poemas, Mário considerou o ano de 1932 como o ano da versão definitiva d’*O Carro da Miséria*, mesmo esclarecendo que em 1943 houve algumas modificações na estrutura dos poemas, como a substituição de determinados vocábulos considerados “palavrões”, pelo poeta, e a mudança de algumas estrofes. Essas mudanças podem ser compreendidas pelas explicações do próprio autor e, também, pelo fato do pensamento poético defendido por ele ir se modificando ao longo de sua carreira literária, pois ao dizer que revisou a estrutura do poema, incluso com algumas modificações, entende-se que *O Carro da Miséria* não foi apenas fruto de um “estouro doido”, devido a sua versão final ter passado pela técnica. Como no período de escrita do livro em questão havia uma preocupação literária mais acentuada no caráter social, ou seja, no projeto ideológico, Mário não se preocupou tanto com os recursos de composição poética modernistas, até mesmo porque o direito de aplicá-los já havia sido conquistado. É nesse período que se aplica o terceiro momento da poesia marioandradiana, como observado por Roberto Schawrz, prevalecendo o aspecto social da arte e a utilização da técnica como condição para sua construção. Dessa forma, preocupações diferentes ganharam maior notoriedade na produção do escritor e a crítica, na maioria das vezes, aponta a preocupação social e a tensão “eu” X “mundo” como traços marcantes das publicações pós 1930.

Com *O Carro da Miséria*, Mário de Andrade apresentava um sujeito lírico inserido nos conflitos sociopolíticos, também presente em *Lira Paulistana* e, acredita-se que a decisão

de não publicá-lo em *Poesias* se deve ao seu caráter político (SANTOS, 1988, p.176). Em carta enviada a Alphonsus de Guimaraes Filho, em 5 de janeiro de 1944, Mário de Andrade expõe esse posicionamento: “é impublicável, por isso não saiu nas *Poesias*, eu tomava cadeia decerto”. Em conjunto com essa confissão, é necessário observar também o conflito de ideias desse poeta que se mostra, constantemente, indeciso quanto aos seus pensamentos ideológicos na escrita de sua carta para Carlos Lacerda, pensando que se Mário de Andrade se policiava na publicação de seus livros, certamente, tomava os mesmos cuidados ao escrever as suas cartas no período ditatorial.

Além das cartas, cuja importância para os estudos da obra de Mário de Andrade se faz perceptível, há alguns textos críticos, escritos também pelo poeta modernista, fundamentais para o estudo da sua produção literária. Em específico para *O Carro da Miséria*, há um texto de conhecimento fundamental para melhor compreensão da leitura de seus poemas, intitulado *Ensaio de interpretação de “O Carro da Miséria”*, não concluído por Mário, e publicado na Revista do IEB número 36 por de José Paulo Paes, no qual consta uma tentativa de explicar os poemas pertencentes a esse livro:

O que me deixa muito interessado por esse poema é, nele, eu ter me escondido como talvez em nenhum outro dos meus poemas. Poema “interessado”, “poema de circunstância” mesmo, derivado diretamente de preocupações políticas, sociais, nacionais, de função/valor imediato, “O Carro da Miséria” é, no entanto, o poema mais escuro (e escuso...), mais aparentemente poesia pura, mais hermético que já escrevi. Mas isso, depois de ter pensado bastante sobre ele, a meu ver constitui uma verdadeira falcatrua lírica. Eu me escondi de mil maneiras. E a mais ingênua foi essa de fazer um hermetismo falso, desnecessário. E talvez às vezes forçado. Quero dizer: Se o poema é bastante claro de interpretação para mim, botei coisas nele que estou convencido, não têm absolutamente nenhuma interpretação possível. (A não ser, possivelmente, pessoais, psicanalisáveis: o que não tem nenhuma importância pro caso social que o poema define). Enfim: eu botei mesmo, no poema, elementos que não querem dizer coisa alguma nenhuma, que proposital, voluntária e... inconscientemente nada significam, não têm sentido nenhum interpretável. Só pra disfarçar, como a peninha no rabo do cachorro (Andrade, 1994, 177).

Nesse texto explicativo escrito por Mário de Andrade, alguns termos por ele utilizado, como “falcatrua lírica”, é bastante intrigante. Apesar de o autor revelar seu propósito temático como as preocupações políticas e sociais, que o levaram a escrever um “poema de circunstância”, revela ter nele se escondido de mil maneiras por meio de versos incompreensíveis e herméticos. Como visto anteriormente, em carta enviada a Alphonsus de Guimaraes, Mário não publicou *O Carro da Miséria* no período do Estado Novo devido a seu conteúdo político e, por isso, publicando-o após esse período, por qual motivo deveria escrever poemas com alguma espécie de linguagem cifrada?

A dificuldade apontada em compreender a obra de Mário de Andrade não se restringe à poética. Outras obras foram de forma semelhante qualificadas de texto difícil, como

*Macunaíma*, cuja causa provavelmente recai sobre o desconhecimento da diversidade cultural abordada e ao seu caráter simbólico. Na poesia, as criações modernistas, como versos livres, e o conceito de polifonia poética e dissonância, por exemplo, conferia aos poemas uma sensação de incompletude que, por sua vez, poderiam promover uma não compreensão do texto. Entretanto, a partir de 1930 os versos marioandradianos não apresentam mais esse caráter inovador, caminhando inclusive para uma retomada da poética tradicional. Qual seria, portanto, nesse momento, a permanência da qualificação da obra de Mário de Andrade como de difícil compreensão?

No livro *a Costela do Grã Cão*, na primeira estrofe do poema “Lundu do escritor difícil”, o eu-lírico diz:

Eu sou um escritor difícil  
Que a muita gente enquisila,  
Porém essa culpa é fácil  
De se acabar numa vez:  
É só tirar a cortina  
Que entra luz nesta escuridão.  
(ANRADE, 1993, p.306)

Especificamente nesse poema, o eu-lírico explica os motivos da falta de compreensão da mensagem pelo desconhecimento da cultura nacional devido à sobreposição do elemento estrangeiro na cultura brasileira. Nesse sentido, compreender a cultura brasileira para que a poesia marioandradiana fosse melhor compreendida seria uma das melhores possibilidades, pois Mário de Andrade almejava ser lido e compreendido pelos seus contemporâneos e a escrita difícil, portanto, não permitiria a realização desse desejo. Vale observar, entretanto, que a compreensão da cultura brasileira é bastante complexa e exige dedicação para que essa compreensão seja alcançada.

Mas, para além da presença de vocábulos desconhecidos, há também outros elementos da linguagem nos versos de Mário de Andrade que necessitam de “um abrir de cortinas” para sua melhor compreensão. Pensando em questionamentos como esse, nasce a curiosidade de ampliar os estudos da obra marioandradiana que ainda não foram esgotados. A fortuna crítica, do “poeta político”, tanto de *O Carro da Miséria* quanto de *Lira Paulistana*, por exemplo, é quase inexistente. Sobre esses livros, ressalta-se o estudo de João Luiz Lafetá e as cartas com diferentes correspondentes, algumas mencionadas aqui e publicadas por José Paulo Paes, no livro de *Poesias Completas*, de Mário de Andrade, edição de Diléia Zanotto Manfio. Por meio delas, e dos textos críticos escritos por Mário, acreditamos estar no caminho para explorar o “eu” político marioandradiano, principalmente o de *Lira Paulistana*, cujo reconhecimento

lírico estagnou-se na compreensão de um eu-poético pessimista cujo desfecho culmina com “A Meditação sobre o Tietê”.

Na época de produção dessa escrita mais engajada politicamente, o poeta, poucos anos antes a sua morte, escreveu em carta enviada para Paulo Duarte, que em uma biografia sua “o biógrafo teria que botar: o ano de 1943 não existiu” devido a complicações pessoais e à produtividade reduzida se comparado aos anos anteriores. Nessa década, na qual concluiu a escrita de *O Carro da miséria* e *Lira Paulistana*, publicados posteriormente, constata-se a presença de “uma poesia interessada no drama social contemporâneo, de vinculação política, em que predomina, ao lado sempre da consciência artística, o “culto da solidariedade humana” a que aludiu Antonio Candido” (BRITO, 1959, p.4) e que já difundido em sua primeira obra poética, *Há uma gota de sangue em cada poema*, é intensificado na década de 1940.

*O Carro da miséria* e *Lira Paulistana*, juntamente com a obra *Café*, compõe a tríade de obras representantes da máscara do “poeta político”. Em todas três existe um engajamento e denúncia de problemas sociais, como a exploração e a miséria, e os conflitos sociais corporificam-se na luta de classes, principalmente na obra *Café*, como já identificado pela crítica, por fazer alusão à tragédia social que a crise de 1929 gerou nos trabalhadores. *Café* foi, inicialmente, projetado para ser um romance longo, de mais de 800 páginas, e depois transformado em uma ópera de três atos com resquícios de conclusão no ano de 1942. A obra inacabada se encontra no Arquivo Mário de Andrade, no IEB, em sete caixas com manuscritos, bilhetes, datiloscritos, material impresso e recorte de jornais, catalogados no ano de 1985 com a direção da professora Telê Ancona Lopez .

Mário deixou várias versões de sua ópera coral concluída em 1942. Em 1939, vivendo no Rio de Janeiro, julgou ter encontrado o parceiro que buscava no amigo e compositor Francisco Mignone, a quem encomendou a partitura. O projeto da parceria, contudo, não chegou a se completar. Mário dedicou o manuscrito de *Café*, dividido em duas partes – “Concepção Melodramática” e “Tragédia Secular” (o poema) – a Liddy Chiafarelli, esposa de Mignone. (Levin, 2012, p.42)

A primeira edição da ópera foi publicada postumamente em *Obras Completas*, em 1955, pela Martins Editora, e ainda de acordo com Orna Messer Levin a realização como ópera musicada de *Café* só aconteceu no ano de 1996 na cidade de Santos. Sobre sua apresentação tardia, Diléa Zanotto Manfio (1993, p.54) faz uma observação fundamental:

Na história de *Café*, até hoje não apresentada no palco, a última notícia é que a censura federal brasileira, em 1969, barrou a encenação da peça. A alegação era a lei que proibia “peças capazes de provocar incitamento contra o regime, a ordem pública e as autoridades constituídas”.

Em 1993, data dessa revelação, um dos motivos para a não publicação da peça era, portanto, de caráter político. Apesar de em *Café*, como afirmou o próprio Mário de Andrade, não existir alusão a uma cidade em específico, por retratar a crise do comércio do café e suas consequências como a fome, a guerra e o êxodo para as cidades, há uma associação muito forte com a baixa do café no Brasil, na década de 1930, decorrente da queda da bolsa de Nova York em 1929. Além disso, de acordo com Levin (2012, p.42), “O canto de encerramento, marcado pela reiteração do café como fonte de vida, força de paz e justiça social, transmite a mensagem profética da libertação possível com o engajamento político”. Logo, a temática social da ópera, se apresentada ao público, colocava em risco o governo da época – Estado Novo – que apesar de valorizar os cantos coletivizadores, as músicas corais, como princípio de bem-estar social e função educativa, censurava o conteúdo desses cantos.

Por fim, a última obra poética de Mário de Andrade com aspecto social é *Lira Paulista*, também publicada após a morte do autor, em 1945, mas com diferenças importantes de *Café* quanto a sua publicação: *Lira Paulistana* já havia sido concluída e estava preparada para publicação pelo autor. A primeira publicação da obra foi realizada pela Livraria Martins Editora, quando finda a Era Vargas. Outro traço singular da obra diz respeito ao seu processo de criação, pois apesar de ter sido concluída no ano de 1945, *Lira Paulistana* começou a ser escrita em 1933, como consta nas anotações e confissões pessoais de Mário de Andrade. Essas anotações encontram-se no Instituto de Estudo Brasileiros (IEB-USP) onde constam manuscritos de textos escritos por Mário de Andrade que não foram publicados durante a vida do autor. Telê Ancona Lopez (1994, p.283) esclarece que Mário tinha uma atitude particular enquanto escritor: “das obras que se vê tornarem livros, destrói os manuscritos ou deixa que se percam nas tipografias”.

Dessa forma, o manuscrito de *Lira Paulistana* não foi destruído, uma vez que não foi publicado em vida e, por isso, encontra-se no IEB, e de acordo com descrições da pesquisadora, é um “caderninho de 15,4 X 10,5cm” que fora, provavelmente, encapado por uma mão feminina (mãe ou irmã do poeta), devido às dobras precisas encontradas na última folha do caderno e um papel pardo colado sobre um papelão preto, na folha de rosto. A capa marcada por desenhos e rabiscos apresenta como título a palavra “poemas”, riscado, e escrito em vermelho.

Continuando a descrição minuciosa, Telê (1994, p.284) afirma que o caderno, no qual se encontram as anotações dos poemas de *Lira Paulistana*, é composto por

30 folhas de papel quadriculado miúdo, cosidas ao dorso (15,2 X 10,3 cm), onde se vê o sinal de quase outro tanto arrancado. Teriam sido 50, de acordo com os padrões das papelarias [...] Depois, vêm esboços e rascunhos de diversos poemas, autógrafo

a lápis, crivado de rasuras, cruces de Santo André anulando, raras exceções, o que está na face e no verso das 56 páginas ocupadas.

O rascunho e o esboço dos poemas de *Lira Paulistana* datam do ano de 1933, com a retomada e conclusão em 1944/45. Nesse caderno, encontram-se informações importantes quanto à criação de *Lira Paulistana*, notas explicativas das matrizes poéticas de outros autores e obras que Mário de Andrade lia e que eram utilizadas como fonte de inspiração para sua criação literária. Nelas, encontram-se referências a sua própria obra, o “Grã Cão do outubro”<sup>25</sup>, a obras de outros autores como Paul Radin e Martim Codax, e “coisas” paulistanas como o viaduto, mas “demonstrando um sentimento absolutamente livre da contemporaneidade” para com esses objetos considerados modernos na cidade de São Paulo (LOPEZ, 1994, p.284).

Composto por vinte e nove poemas<sup>26</sup>, sendo a “Meditação do Tietê” o único que apresenta título, *Lira Paulistana* teve sua segunda publicação, também pela livraria Martins Editora, em *Poesias completas*, obra com a qual se cumpriu o desejo do poeta de reunir seus livros de poesias. Sobre sua composição, podemos dizer que as explicações mais detalhadas quanto à sua criação encontram-se em algumas correspondências que Mário de Andrade trocou durante o final de sua vida. Nessas cartas, o autor forneceu esclarecimentos quanto à forma e conteúdo desses poemas, e também identificou as leituras que fazia e que influenciaram a criação do livro, tal como feito sobre a criação de *Paulicéia Desvairada* e *O Carro da Miséria*. Em carta escrita e enviada para Álvaro Lins, Mário de Andrade apresenta detalhes sobre a estrutura poética de *Lira Paulistana*:

A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936, lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* fiquei impressionado com uns cantos maoris que achei nele. Dias depois lia na *Revista Lusitana* umas poesias de jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais se dos séc.XII ou XIII. Achei lindo, veio a ideia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas. (ANDRADE, apud MANFIO, 1993, p.34).

É importante observar, inicialmente, as leituras que Mário de Andrade disse ter feito e que influenciaram a escrita dos poemas de *Lira Paulistana*. Além de identificar o livro que lia do antropólogo americano Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher*, Mário especifica o que lhe chamara atenção: os cantos maoris, fontes primitivas do lirismo em língua portuguesa. Nesse livro havia também

a poesia de povos dos mares do sul, do Alaska, da África, versos dos sioux e de índios mexicanos. Os textos em Radin exprimem, primeiramente, a aceitação da morte ou a destruição de tribos e, a seguir, o “mal de amor”, com o mesmo desamparo revelado pela canção de amigo do lirismo trovadoresco. (LOPEZ, 1994, p.284).

<sup>25</sup>Publicado na “A costela do Grã Cão”, em *Poesias*, 1941.

<sup>26</sup>Conferir anexo 2.

Alguns desses assuntos são referenciados em determinados versos ao longo dos poemas de *Lira Paulistana*, principalmente a questão cultural e a temática da morte presentes nos longos versos de “A meditação sobre o Tietê”. Além disso, é utilizado também a estrutura da poesia maori, evidentemente, modifica por Mário de Andrade, mas retomando a composição clássica medieval. É por meio dessa retomadas da tradição e da sua consequente renovação estética, e recuperando outras dicotomias que já apareciam em sua obra como, relação entre poesia e música, popular e erudito, nacional e universal, como observado por Antônio Candido, que Mário de Andrade escreveu *Lira Paulistana*.

Sobre o processo de criação dessa poética, em cartas trocadas com Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade descreve, não de forma tão detalhada como feito no Prefácio Interessantíssimo, mas suficientes para ressaltar a subjetividade e liberdade do eu-lírico, que alguns poemas de *Lira Paulistana*, mesmo inspirado na forma tradicional, são de “reações pessoais” e outros são “poesia social”:

são absolutamente individualistas, isso não há dúvida. São “meus”. Pra esclarecer, eu acho que não se deve chamar de poesia “social” a quem tem preocupações com a coletividade. Porque toda poesia, toda obra-de-arte é “social”, porque, mesmo se preocupando exclusivamente com as reações pessoais do artista, interessa à coletividade. (ANDRADE, LISBOA, 2010, p.289).

Nesse trecho Mário de Andrade salienta sua preocupação a respeito da criação da obra de arte, na tentativa de explicar que mesmo sendo a criação de *Lira Paulistana* originária de motivo pessoal, interessava à coletividade. Nesse momento, é reconhecido na poética do autor um viés ideológico acrescido de uma influência pessoal. Resultante dessa imbricação existe ainda um fator primordial capaz de explicar alguns aspectos de *Lira Paulistana*: as oscilações entre interioridade e exterioridade, quase sempre resultantes da função de intelectual e da função de artista, vivenciados por Mário de Andrade, que se encontraram em alguns poemas apesar de serem momentos distintos e contraditórios.

“As figurações da intimidade”, de Lafeté, gira ao redor desse embate, defendendo que o núcleo da lírica marioandradiana consiste em atender a dois “regimes” diferentes e contraditórios, calcada na oscilação entre o “eu” e o “outro”, “entre a interioridade e a exterioridade, entre o indivíduo e a nacionalidade, entre o indivíduo e a classe e entre a unidade e a multiplicidade” (MAJOR NETO, 2007, p.23). No intuito de atender a essas facetas, Mário de Andrade desdobra-se “em outras oscilações: o nacional e o universal, o popular e o erudito, a música e a literatura, a criação e a crítica”, e na tentativa de compreensão dessa multiplicidade de abordagens, foi formulado o conceito de “máscaras”. É necessário, no entanto, acrescentar a essas dualidades apontadas por Major Neto, uma

dualidade capaz de explicar, ou apresentar caminhos, para a não publicação de *Lira Paulistana* antes do fim do Estado Novo. Provavelmente, a relação entre “artista e estado”, por exemplo, próximas a outras dualidades apresentadas para a leitura da obra marioandradiana, possibilitará novas leituras desses poemas que começaram a ser escritos em 1930.

Nosso foco, desse modo, não é investigar o uso das terminologias já utilizadas para pesquisar a poética marioandradiana, mas sim analisar o percurso de leitura atribuído à obra de Mário de Andrade que possibilitam embasamento para mais uma leitura aqui apresentada. Por isso, devido à pertinência dos estudos mencionados, de autoria de Antonio Candido, Telê Ancona Lopes e João Luiz Lafetá; que buscam identificar as fases da poética marioandradiana, estudo necessário, pois como explicou o próprio Mário de Andrade, sua poética apresenta traços pessoais e singulares, a presente pesquisa será pautada na categorização do “poeta político” pelo fato de corroborar com nosso pressuposto para a leitura dos poemas de *Lira Paulistana* que foram analisados à luz dos impactos artísticos advindos do período ditatorial no Brasil e as injustiças sociais denunciadas pelo eu-lírico, acrescido da dicotomia entre “artista e estado” que, aos nossos olhos, permitem novas interpretações.

### 3. MILITÂNCIA

#### 3.1. Política e Modernismo: a eclosão da Semana de Arte Moderna

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
 O burguês-burguês!  
 A digestão bem feita de São Paulo!  
 O homem-curva! O homem nádegas!  
 O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,  
 É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!  
 (ANRADE, 1993, p.88)

Recentemente, no ano de 2012, jornais, revistas, universidades e exposições, celebravam os 90 anos da realização da Semana de Arte Moderna. Mais uma vez, a história foi, salvo raras exceções, repetida: a Semana de 1922 foi comemorada como a representação do início de um movimento novo, um “marco” na Literatura Brasileira, como ressaltou Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*, e desconsiderava-se as manifestações semelhantes em demais localidades do país e os precedentes do movimento.

Tal ocorrência apresenta-se um tanto quanto desconfortável pelo fato da quantidade expressiva de estudos recentes que questionam a definição do Modernismo como um movimento homogêneo, a representação da Semana de Arte Moderna como um divisor de águas, sem explicação para ser assim avaliada e, principalmente, como o início de um novo momento artístico na história da Literatura Brasileira. Diante desse contexto, é possível acreditar na necessidade de dar continuidade às pesquisas que buscam, de diferentes formas, apresentar o caráter plural do movimento modernista no Brasil, para que, em um futuro não muito distante, este “mito”, como denominou Daniel Faria, tome diferentes proporções.

Dentre algumas tentativas de dar o reconhecimento e visibilidade merecidos aos momentos que sucederam a Semana de Arte Moderna, e, também, aos demais registros de movimentos modernistas que acontecerem em diferentes regiões do Brasil, Francisco Hardman Foot destaca:

Assim como os sentidos de modernidade e modernização têm sido, com bastante frequência, reduzidos a esquemas ideológicos, desenvolvimentistas do Estado brasileiro pós-1930, os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. (HARDMAN, 1992, p.168).

A redução desse período ímpar na Literatura Brasileira, como mencionado, centraliza-se no acontecimento que concretizou e divulgou uma ideia que vinha sendo desenvolvida a cerca de cinco anos, enfrentando, constantemente, diversos obstáculos para sua aceitação e reconhecimento. Além disso, a avaliação da atuação dos representantes que compuseram esse

período é, muitas vezes, reduzida à função do mecenato. Por motivos como esse, o Modernismo é reconhecido como um movimento originário na cidade de São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna, no ano de 1922.

Constata-se nos estudos contemporâneos pesquisas que desenvolvem e divulgam movimentos modernistas em demais localizações do Brasil, assim como a comunicação dos artistas de demais estados brasileiros com os jovens modernistas de São Paulo, que alcançaram maior visibilidade por motivos já bem delineados, como a ascensão da capital paulistana na década de 1920.

Não iremos, na presente pesquisa, tentar divulgar o caráter plural do movimento recorrendo às manifestações da arte moderna em outros estados do país; mas tentaremos explorar o convencional por meio de particularidades pouco estudadas como a relação entre política e modernismo, em São Paulo, bastante perceptível, porém ainda pouco abordada. Para isso, não podemos nos esquecer das manifestações literárias anteriores ao ano de 1922, tendo em vista não somente seu valor artístico, mas também os estímulos provenientes do mecenato que possibilitaram a concretização da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo.

Retomando tempos mais longínquos, sabe-se que o pré-modernismo tem sido reproduzido por meio de clichês que reduzem esse período como “passadista”, apenas. A avaliação reducionista desse quadro também vem sendo questionado, pois apesar de seu rigor ao conservar o tradicional instigou o ímpeto estético do grupo conduzido por Mário de Andrade. De acordo com Márcia Camargos (2002, p.23) foi no pré-modernismo “que se desenvolveram as condições sociais propícias à profissionalização do trabalho intelectual”. Corroborando com essa avaliação, Sergio Micele afirma:

expurgar esse momento de expansão da atividade intelectual no Brasil, relegar os produtores da época, tachando-os de “subliteratos”, tratar suas obras segundo critérios elaborados em estados posteriores do campo, em suma, transformá-los numa espécie de lixo ideológico, como o fazem certas correntes que não obstante não tem mais quase nada em comum, é o mesmo que desconhecer as condições sócio-históricas em meio às quais se constitui o campo intelectual sob cuja vivência estamos vivendo.

É impossível, portanto, desconsiderar o que estava acontecendo nos anos antecedentes à Semana de Arte Moderna, assim como o período anterior a ele, levando em consideração que a Semana não foi a única responsável por iniciar a mudança de mentalidade da sociedade da época. Logo, além do pré-modernismo, é preciso estar atento às reuniões sucedidas nos salões modernistas, à contribuição da oligarquia cafeeira e, principalmente, ao patrocínio de alguns mecenas aos jovens modernistas.

Na coleção *Modernismo +90*, publicado em 2002 e organizada por Eduardo Jardim, Luiz Camillo Osorio e Otavio Leonídio, em comemoração aos noventa anos da Semana de Arte Moderna, reúnem, nos livros que compõem a coleção, aspectos relevantes do movimento na tentativa de apresentar e fomentar uma discussão da Semana por intermédio de temas pouco recorrentes. Dentre eles, destacamos a obra de Helena Bomeny, *Um poeta na política*, que ganha destaque nessa coleção por tratar da relação entre arte e política no Modernismo, ainda pouco estudada. Socióloga e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Helena Bomeny desenvolveu importantes pesquisas sobre o modernismo e a relação entre política e intelectuais desenvolvidas no Centro de Pesquisa e Documentação de História do Brasil Contemporâneo da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). A pesquisadora investigou, dentro da relação entre intelectuais e política, considerada por ela como árdua e dificultosa, o itinerário de Mário de Andrade dentro desse binômio. Ao fazer essa análise, a autora retoma o contexto da Semana de Arte Moderna e faz observações primordiais, destacando por exemplo que

Criatividade e habilidade foram demandadas para transformar evento em monumento, e tal metamorfose exigiu contato com a política, produzindo transformações de igual monta naqueles que se lançaram ou foram arremessados ao jogo, fazendo de poetas e literatos agentes da política de Estado. Um desses personagens – Mário de Andrade – foi catapultado à esfera pública e viu-se arrebatado pelas promessas que ali acenavam. Entregou-se na exata proporção em que foi consumido. Mas não entrou de mãos vazias. O modernista de 1922 trouxe para a política o que acumulara em outras aventuras, em inúmeras conexões particulares (BOMENY, 2002, p.20).

Eduardo Jardim, filósofo e um dos organizadores da coleção *Modernismo +90*, observa que mesmo as obras sobre o modernismo no Brasil cuja abordagem já parece estar explorada “revelam surpresas quando vistas por um ângulo novo” e, acrescido a isso, “uma visão geral dessa orientação intelectual, das suas premissas e de sua demarcação precisa ser ainda alcançada. Ela deverá passar pelo exame detalhado das suas várias manifestações num longo período histórico, de aproximadamente 100 anos” (2002, p. 09). Logo, a coleção *Modernismo +90* busca iniciar uma releitura do cenário que ainda é “a principal referência para a compreensão e intervenção na arte e na cultura do Brasil”, com a pretensão de refletir criticamente sobre o assunto e não apenas enaltecê-lo como feito rotineiramente.

Com esse propósito, é necessário reler a atuação de Mário de Andrade, intelectual que viveu de forma intensa essa agitação cultural inserindo-se na burguesia paulistana, e apesar de tal fato apresentar-se um tanto quanto contraditório ao pensamento e ideologias defendidas pelo autor, em determinados momentos de seu percurso enquanto escritor, há explicações dadas por ele, ao longo de correspondências, em que o poeta considerava também a

contribuição da oligarquia cafeeira e, principalmente, o patrocínio de alguns mecenas aos jovens modernistas como uma atitude humanitária e indispensável para a valorização e o reconhecimento das artes, e não apenas como um simples patrocínio.

Em São Paulo, na década de 1920, havia “uma pequena elite culta, que ia e vinha todos os anos da Europa” (BOPP, 2012, p.29), trazendo para a cidade fundamentos das novas manifestações artísticas europeias que ajudariam a fomentar uma renovação literária no Brasil. Destaca-se dentro desse cenário Paulo Prado, que vivenciou essa atmosfera europeia, Olívia Guedes Penteadó e José de Freitas Valle, um dos patrocinadores das viagens internacionais de alguns jovens modernistas da cidade de São Paulo.

Freitas Valle foi senador, advogado, mecenas, poeta simbolista, professor de francês e auxiliava alguns jovens talentosos, como Anita Malfati e Victor Brecheret, por meio de bolsas patrocinadas pelo governo. Na política assumiu cargos como deputado estadual e senador pelo Partido Republicano Paulista (PRP) até a Revolução de 30. Além disso, era proprietário do salão Villa Kyrial, sua residência, localizada na rua Domingos de Moraes, número 10, local onde foi realizado inúmeros saraus literários, banquetes e ciclos de conferência.

Em 1903, Freitas Valle iniciou sua carreira política e durante este período escreveu dois livros sobre a educação no Brasil: *O Ensino Público e a sua Solução no Estado de São Paulo* e *O Ensino Público no Governo de Washington Luís*. Tais obras corroboraram com sua atuação política, que se destacou pelo desempenho educacional, voltado, principalmente, para o ensino das artes. No ano de 1905 com o auxílio de Ramos de Azevedo e Sampaio Viana, Freitas Valle fundou o Pensionato Artístico de São Paulo, tornando-se diretor dessa instituição. Este pensionato concedia bolsas de estudos aos artistas brasileiros que queriam aperfeiçoar seus estudos no exterior, contemplando artistas como Souza Lima (pianista), Anita Malfati (pintora) e Victor Brecheret (escultor).

Admirador dos ideais da Belle Époque, Freitas Valle intercedeu também por alguns artistas decisivos para a eclosão do Movimento Modernista no Brasil. É o caso de Anita Malfati, que foi para Alemanha sob a tutela de Freitas Valle e trouxe para o Brasil pinturas expressionistas, chocando Monteiro Lobato, o qual escreveu um artigo sobre as obras da pintora, *Paranóia e Mistificação*, que foi um passo para a eclosão da Semana de Arte Moderna. Além disso, Freitas Valle também patrocinou exposições artísticas, tal como a realizada em 1913 com pinturas expressionistas de Lasar Segal. Freitas Valle que se destacou como um dos grandes mecenas da Semana de Arte Moderna transformou a sua mansão, localizada em São Paulo, em um salão artístico no início do século XX, no qual se encontravam artistas e políticos do período, realizando jantares, palestras e recitais.

Márcia Camargos, em sua obra intitulada *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque* paulistana, fez uma síntese que mostra com destreza o importante papel desempenhado por José de Freitas Valle, relatando o que sucedia no salão modernista *Villa Kyrial*:

Recepcionando em faustosos banquetes tanto a nata da oligarquia quanto jovens talentosos sem recursos, que ali buscavam apoio para seus projetos, Valle proporcionou um espaço de sociabilidade e troca de ideias entre artistas, poetas e escritores de tendências e posições ideológicas as mais diferentes. (CAMARGOS, 2002, p. 64).

Este trecho exemplifica uma das atitudes tomadas por Freitas Valle para interceder pelos jovens artífices do século XX. Os salões paulistanos eram uma espécie de ponto de encontro onde escritores e artistas se reuniam, e mais um privilégio dos artistas modernistas que tinham, além dos salões da alta burguesia, voz no *Correio Paulistano* e apoio do Governo de São Paulo. Estes jovens estavam

protegidos dentro das mansões oligárquicas de mecenas como Freitas Valle, que antecedeu os salões de Paulo Prado e de Dona Olívia Guedes Penteado, sem grandes preocupações materiais pela sobrevivência, os modernistas estavam inseridos no arcabouço institucional da sociedade burguesa. (CAMARGOS, 2002, p.29).

Neste local, *Villa Kyrial*, aconteciam saraus literários, apresentações musicais, ciclos de conferências com as presenças de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, entre outros. Considerando que São Paulo, apesar do seu crescimento industrial, não contava com centros culturais, o salão *Villa Kyrial* contribuiu para formação de intelectuais do período (CAMARGOS, 2001), sendo fonte de inspiração para a formação de outros salões posteriormente organizados por outros intelectuais. Todavia, apesar desta propriedade de Freitas Valle ser apontada como o único local que possuía um ambiente intelectual, as residências salões de Paulo Prado, assim como o de Dona Olívia Guedes Penteado eram, também, espaços de encontros de alguns célebres artistas cujo propósito se assemelhava ao da *Villa Kyrial*, com compartilhamento de ideias um pouco mais restrito. No ano de 1930, Freitas Valle teve seu mandato cassado e, assim, o salão deixou de ser local de propagação intelectual convertendo-se em refúgio (CAMARGOS, 2001).

O que acontecia nesses salões, que se localizavam em diversos lugares (Rua Lopes Chaves, Avenida Higienópolis, Rua Duque de Caxias) incentivou a Semana de Arte Moderna e, ao mesmo tempo, deu continuidade aos ideais modernistas, após a realização da Semana. Mário de Andrade certificou que os jovens modernistas viveram “uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra” (MÁRIO, 1974, p.238). Assim, é possível perceber que o Modernismo foi um movimento que não teve início apenas na Semana de Arte Moderna e que, em São Paulo, estava amparado pela elite cafeeira.

Dona Olívia Guedes Penteado, conhecida também como a rainha do café, transformou sua mansão localizada na rua Duque de Caxias em espaço destinado para encontros artísticos nas tarde das terças-feiras. O que se difere da relação desse salão com os de Freitas Valle e Paulo Prado é a sua data de abertura, no ano de 1924, após a realização da Semana de Arte Moderna. Dessa forma, a importância da existência desse salão foi crucial para um momento posterior, como observou Mário de Andrade:

O seu salão, que também durou vários anos, teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muito intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou esquerda, baixara um mal estar sobre as reuniões. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda: e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado, para aceitar acomodações. Sem nenhuma publicidade, mas com firmeza, Dona Olívia Guedes Penteado soube terminar aos poucos o seu salão modernista (MÁRIO, 2002, p.263).

Mas, além desse impacto na esfera política, Dona Olívia contribuiu também com as pesquisas de cunho artístico por meio do financiamento de alguns jovens modernistas, possibilitando a continuidade dos ideais de renovação. Demonstrando um gosto apurado para as artes plásticas, durante os anos que morou em Paris, a mecenas frequentou ateliês de artistas representantes das vanguardas europeias, em companhia de Tarsila do Amaral, ratificando apreço pela nova estética artística.

Dentre as atuações de Dona Olívia, destaca-se também o apoio material que ofereceu para a realização da viagem de alguns modernistas a Minas Gerais, no ano de 1924, e outra no ano de 1927, tendo a Amazonas como destino, em busca da identidade brasileira. Além do apoio financeiro, Olívia Guedes Penteado participou das viagens compartilhando as experiências e conhecendo as culturais regionais do país. Há, entretanto, alguns contrapassos como mencionado no capítulo anterior em relação ao desempenho de Mário de Andrade que, em alguns momentos da viagem, relatou um certo incômodo pela necessidade de acompanhar e assessorar Dona Olívia em atividades políticas cujo interesse não eram pertinentes para a pesquisa folclórica pretendida por ele.

Esse círculo de relacionamento entre artistas, intelectuais e mecenas, constituído por volta dos anos 1910 e se proliferando até o final de 1920 foi construído entre convergências e divergências de interesses e convicções, como observou Márcia Machado (2012, p.178), com intuito de “insuflar nova vida à literatura brasileira ou, num âmbito muito maior, à revitalização da *intelligentsia* nacional”. Tal fato, no entanto, não parece estar incluído nas considerações de muitos estudiosos da Literatura Brasileira que continuam repetindo a defesa de que São Paulo, por vivenciar uma fase de transição de província para uma grande cidade,

tornava-se palco ideal para o florescimento do Modernismo, que não foi possível, por exemplo, no Rio de Janeiro<sup>27</sup>. É preciso refletir, todavia, em um momento mais oportuno e com maior espaço para detalhamentos, que apesar da rápida industrialização da cidade de São Paulo, sua economia ainda era predominantemente agrária-exportadora, assim como o restante do país, e a sociedade paulistana também vivia e valorizava hábitos e gostos conservadores. Logo, surge uma dúvida instigante que questiona se realmente é possível justificar São Paulo como cenário da validação do Modernismo, isto é, palco para a realização da Semana de Arte Moderna, apenas pelo seu caráter de “espírito moderno” e por estar em contato com a atualidade do mundo, como disse Mário de Andrade.

O que inicialmente pensamos é que, acrescido a esse facilitador já engessado, há ainda outros já mencionados, porém pouco debatidos e considerados, como o cenário político de São Paulo. Fazendo uso das palavras de Manuel Bandeira, a oligarquia local, associada à produção cafeeira, possuía vínculos com o Governo e, por isso, era também uma das responsáveis pela transformação da capital paulista em um grande centro urbano. Dessa maneira, “se uma das metas dessa oligarquia era criar uma imagem de inovação e requinte para si e de progresso para São Paulo, convinha-lhe agregar à sua imagem a dos “futuristas”, que, por sua vez, representavam ousadia e modernidade” (MACHADO, 2012, p.203), possível pelo movimento dos salões e sua repercussão na sociedade.

Roberto Schwarz, já nas considerações finais do ensaio “Outra Capitu”, recorrendo à análise feita por Antonio Candido, sobre *Memórias de um sargento de milícias*, a respeito do modo de ser do brasileiro, apresenta o modernismo no Brasil por meio de uma dialética problemática: ao mesmo tempo em que cultua a liberdade retoma a ordem artificial, pois “o molde familista, formas de autoridade e intimidade inclusive, como que se substituíam à política, a qual ficava no papel de uma superfetação dispensável” (SCHWARZ, 1997, p. 139) era ainda recorrente. Concluindo essa ambiguidade modernista, Schwarz insere o culto do paternalismo identificado como um favor mediado entre a elite e os artistas.

Dentro dessa configuração, outra figura que desempenhou papel de mediador entre a elite e os artistas, que recebeu papel de destaque na concretização das manifestações artísticas na década de 1920, foi Paulo Prado, um dos maiores mecenas no âmbito literário brasileiro, mas ao mesmo tempo uma das figuras menos conhecidas do Modernismo Brasileiro. Paulo Prado foi um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna, tendo em vista que ele

---

<sup>27</sup> Essa justificativa aparece, inicialmente, no texto “O Movimento Modernista” de Mário de Andrade, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, e se repete, com muita facilidade, nos dias contemporâneos, pelos textos que abordam o Modernismo no Brasil.

a apoiou não só materialmente como espiritualmente o movimento. Nascido em São Paulo, no ano de 1869, Paulo Prado era filho de uma das famílias aristocráticas mais importantes da capital paulista, e ele, enquanto herdeiro, se tornou

o homem mais rico da cidade, do estado e do país. Além de possuir as maiores fazendas do estado, ele e sua família controlavam uma estrada de ferro, possuíam uma firma de comissários de café, um banco, uma exportadora, estâncias de gado que supria sua própria fábrica de carne enlatada, uma indústria de vidro, uma fábrica de papel e uma indústria pioneira de processamento de juta. (SEVCENKO, 1992, p. 290).

Mais que um grande empreendedor, Paulo Prado possuía afinidade com a Literatura e tornou-se um importante mecenas e intelectual na geração de 1920. Seu contato com o mundo das artes foi estimulado pela influência de seu tio Eduardo Prado, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, amigo de grandes artistas da época como Eça de Queirós e Graça Aranha, e autor de textos que denunciavam atos praticados pelo governo republicano, do qual foi um grande opositor. Em companhia do seu tio Eduardo, Paulo Prado fez uma viagem para a Europa, em meados de 1890, e teve contato com as vanguardas europeias. Ao retornar para o Brasil, Paulo Prado assumiu os negócios da família, tornando-se presidente da maior empresa de exportação de café do Brasil: Casa Prado, Chaves & Cia. Ao mesmo tempo em que desempenhou esse posto de prestígio no ramo empresarial, Paulo Prado colaborou com importantes periódicos paulistas como *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Nesse espaço, criou novas amizades dentro do mundo artístico, a exemplo de Villa-Lobos, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, desempenhando uma notável atuação no âmbito literário nacional.

No ano de 1919, Paulo Prado ajudou, com disposição inigualável, a promover a “Exposição de Pintura e Esculturas Francesas”, no *hall* do Teatro Municipal de São Paulo, auxiliando, também, na montagem da peça “O Contratador de diamantes” de Afonso Arinos. Em 1921, em um dos serões de Paulo, um pequeno grupo de intelectuais resolveu se juntar em prol da arte moderna, que ia sendo cada vez mais amparada pelos círculos dominantes de São Paulo. No ano de 1922 foi inaugurado oficialmente a Semana de Arte Moderna que contou com muitas contribuições, mas nenhuma delas era comparável ao empenho de Paulo Prado que, como disse Nicolau Sevcenko (1992, p. 290), “introduziria qualquer cavalo de Tróia na cidade” para que a Semana fosse realizada.

Depois da realização desse grande evento, Paulo Prado continuou sua atividade de mecenas e ajudou financeiramente na emigração de alguns artistas modernistas à Paris, como Brecheret, Anita Malftti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Villa Lobos, como patrocinou também a imigração do artista Blaise Cendrars ao Brasil.

Além de tais auxílios, Paulo Prado participou da fundação e do controle de revistas modernistas, publicou alguns textos em importantes periódicos e escreveu dois livros sobre a história de São Paulo e a formação do povo brasileiro, intitulados de *Paulística*, história de São Paulo (1925) e *Retrato do Brasil*, ensaio sobre a tristeza brasileira (1928). Apesar dessas publicações, o mecenas lamentava por considerar-se isento de talento artístico, qualidade admirável que encontrava nos grandes escritores:

Confesso as minhas fraquezas pelas coisas do passado. Tanto admiro Léger Como Rafael. Se eu tivesse, porém, o gênio e a arte do padre Antonio Vieira, em vez da história do passado, escreveria como ele a História do Futuro... Falta-me para isso em talento, o que me sobra em dinheiro. (Paulo Prado apud Mário Guastini, 2006, p.82).

Apesar de Paulo Prado ter se destacado como o grande mecenas da Semana de Arte Moderna, é preciso reconhecer, como feito por Mário de Andrade, o sentido que ele deu ao movimento por possibilitar a concretização das ideias estéticas da Semana, por meio do desempenho de funções como organizador e gestor. Por passar longas temporadas na Europa, acompanhado do seu tio Eduardo Prado e outros intelectuais, Paulo Prado estava atualizado com a modernidade e possuía recursos materiais para promover a realização de um evento que proporcionaria destaque à sua cidade natal:

[...] sem ser artista ou poeta, sem ser o propositor central dos padrões renovadores de expressão – embora fosse conhecedor e opinasse a respeito – Paulo Prado foi justamente quem deu expressão social ao Modernismo, o que significa dizer que *deu o sentido de movimento às experiências até então isoladas dos modernistas*. (ANDRADE, 1974, p. 27).

Diante dessas considerações é notável a importância da atuação de Paulo Prado, por impulsionar e apoiar o Movimento Modernista na cidade de São Paulo, permitindo a organização do plano de ideias cuja efetivação de maior impacto se deu por meio da realização da Semana de Arte Moderna realizada no ano de 1922, no mês de fevereiro, entre os dias 13 a 17. A programação da Semana contava com exposições (por volta de 100 obras) e sessões literário-musicais que aconteciam à noite. As três diárias do Teatro Municipal, totalizando o valor de 847 mil-réis<sup>28</sup>, foram pagas por Paulo Prado<sup>29</sup> e, assim, foi possível apresentar ao público obras de caráter modernista, em um dos principais cenários de São Paulo naquela época, pois os eventos mais prestigiosos “encontraram neste local o endereço adequado, e a alta carga simbólica desta arquitetura impregnava os empenhos que ali se realizavam” (BERRIEL, 1994, p.69).

<sup>28</sup> Conferir: CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22. Entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

<sup>29</sup> O pai de Paulo Prado, Antonio Prado, como prefeito da cidade de São Paulo, entre os anos de 1899 e 1911, financiou a construção do Teatro Municipal de São Paulo e incentivou as manifestações artísticas na cidade.

O Teatro Municipal, construído na gestão de Antônio da Silva Prado<sup>30</sup>, era mais um dos grandes empreendimentos de remodelação do espaço urbano e arquitetônico de São Paulo e evidenciam, em conjunto com outras construções da época que se espelhavam em moldes europeus, os interesses da elite paulistana. Os salões modernistas dos grandes mecenas seguiam essa estrutura e davam continuidade a hábitos aristocráticos, como o de Paulo Prado:

Havia o salão da avenida Higienópolis que era o mais selecionado. Tinha por pretexto o almoço dominical, maravilha de comida lusobrasileira. Ainda aí a conversa era estritamente intelectual, mas variava e se alargava. Paulo Prado com o seu pessimismo fecundo e seu realismo, convertia sempre o assunto das livres elocubrações artísticas aos problemas da realidade brasileira. Foi o salão que durou mais tempo e se dissolveu de maneira bem malestarenta. O seu chefe, tornando-se, por sucessão, o patriarca da família Prado, a casa foi invadida, mesmo aos domingos, por um público da alta que não podia compartilhar do rojão dos nossos assuntos. E a conversa se manchava de pôquer, casos da sociedade, corridas de cavalo, dinheiro. Os intelectuais, vencidos, foram se arretirando... (ANDRADE, 2002, p.262)

Como destacado por Mário de Andrade, o mal-estar permeava as relações entre intelectuais e artistas, fazendo com esses aos poucos se distanciassem, pois “a casa foi invadida” e “a conversa se manchava”, ou seja, outras pessoas da aristocracia começaram a frequentar o salão sem interesse de discutir assuntos pertinentes para os jovens modernistas.

Assim, apesar de possibilitar a concretização de ideais dessa vanguarda artística considerada à frente do seu tempo, não se pode negar que a mediação do mecenato foi fruto dos interesses da oligarquia do café. Para Berriel, Paulo Prado foi o grande representante da aristocracia e do capital financeiro que buscou fortalecer laços com a burguesia paulista com intuito de estabelecer um projeto ideológico de âmbito nacional, baseado em um modelo de uma sociedade agroexportadora para buscar desenvolvimento econômico e cultural. Com esse objetivo, a atuação de Paulo Prado não se restringiu apenas aos bastidores da efervescência do modernismo, uma vez que era ele quem articulava as ideias e ajustava as experimentações dos jovens modernistas de São Paulo. Mas como destacou Berriel, Paulo Prado foi um intelectual tradicional, proveniente do conservadorismo da oligarquia, e seu legado, *Retrato do Brasil*, seguia as ideologias de sua classe social, apresentando um conceito de unidade nacional restrita à cidade de São Paulo. Carlos Eduardo Berriel ressalta existir nessa obra de Paulo Prado um espírito bandeirante acompanhado de uma concepção racista de superioridade do branco paulista, sendo o negro, portanto, uma raça inferior. Características como essa, nos faz questionar o caráter de mudança atribuído aos ideais estéticos e políticos da Semana de Arte Moderna, que estava amparada por intelectuais e mecenas simpatizantes do ideal de

---

<sup>30</sup> Primeiro prefeito de São Paulo, Antônio da Silva Prado governou a cidade desde 1899 a 1911.

superioridade, os quais defendiam, portanto, características antagônicas ao modernismo, como a continuidade e a conservação:

Paulo Prado possuía poucas idéias que possamos considerá-las como próprias. Elas são uma espécie de reelaboração e adaptação das teses de um grupo de intelectuais com os quais conviveu pessoalmente, e que compunha uma geração anterior à sua: mais precisamente, a de seu tio Eduardo Prado. O que está sendo dito aqui é que há uma dimensão de continuidade, e que esta continuidade existiu principalmente através de Paulo Prado (BERRIEL, 1994, p.2)

Nesse sentido, é preciso refletir sobre a atuação de mecenas como Paulo Prado na sistematização do movimento modernista em São Paulo, refletindo se houve alguma interferência de sua parte, no pensamento da burguesia que se inspirava no *esprit nouveau*.

No texto *O Movimento Modernista*, Mário de Andrade fala sobre o caráter aristocrático do movimento e de Paulo Prado:

o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer outro salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia. E foi por tudo isto que Paulo Prado pôde medir bem o que havia de aventureiro e de exercício do perigo, no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura (ANDRADE, 2002, p. 259).

Mário de Andrade e Paulo Prado concordavam que o movimento de 22 e a realização da Semana de Arte moderna, mesmo sendo de base aristocrática, possibilitaram uma renovação das artes no Brasil, principalmente por incomodar os conservadores que, vendo o movimento como ameaça, tomaram atitudes que possibilitaram ainda mais impacto ao movimento, como o artigo “Paranóia ou mistificação?”, publicado por Monteiro Lobato, em 1917, no jornal *O Estado de São Paulo*. Além disso, a Semana mostrou-se contra a burguesia já em sua abertura com o poema “Ode ao Burguês”, de autoria de Mário de Andrade, por exemplo, declamado no Teatro Municipal.

Ambos autores, Mário de Andrade e Paulo Prado publicaram suas principais obras no mesmo ano, *Macunaíma* e *Retrato do Brasil*, em 1928. Porém, Paulo Prado, desde a publicação de *Paulística*, já havia recebido as primeiras críticas a respeito do caráter histórico presente na obra, uma vez que o intelectual havia aderido ao movimento de vanguarda, mas publicou um livro cuja fundamentação era contraditória ao movimento. Mário de Andrade o avaliou como fantasioso, romântico e idealizado ao representar o índio, no capítulo dedicado aos estudos dos bandeirantes. Já em *Retrato do Brasil*, segunda obra publicada por Paulo Prado, a crítica da época contestou a tese defendida pelo autor de que o brasileiro é um povo

triste. No ano de 1929, após o lançamento da *Revista de Antropofagia*, com a publicação de alguns artigos assinados com o pseudônimo de Tamandaré (cuja real autoria gira em torno de Oswald de Andrade), foram feitas árduas críticas sobre a obra de Paulo Prado, por meio de uma análise que partia dos conceitos distintos entre o “falso” e o “verdadeiro modernismo”. No “falso” modernismo estava Mário de Andrade e Paulo Prado, enquanto no segundo encontravam-se os simpatizantes da corrente antropofágica. Para Oswald de Andrade, a principal falha em *Retrato do Brasil* é a insistência da repetição do julgamento do velho continente sobre uma terra recém-descoberta: atribuir a causa dos males brasileiros à luxúria e à cobiça.

Assim, Paulo Prado mostrava-se completamente disposto a propagar e instaurar o modernismo no Brasil, porém não modificou sua ideologia calcada no conservadorismo e tradicionalismo ao encontro da inovação e da modernidade. De acordo com Berriel o principal elemento da obra de Paulo Prado que abriu margem para as críticas foi o fato de tentar emancipar o Modernismo calcado na negação de ideias ainda enraizados em uma reflexão particular sobre o Romantismo, marcado pela arbitrariedade e pelo impressionismo. Surgem, assim, divergências de ordem intelectual resultando em conflitos pessoais como o rompimento da amizade entre Paulo Prado e Oswald de Andrade e Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Diante desse cenário, a atuação de Paulo Prado ficou marcada por sua atuação enquanto aristocrata, principalmente como mecenas, e não pelo seu desempenho enquanto intelectual. Isso pode ter sido fruto da pouca quantidade de seus escritos e da sua pouca repercussão antes dos anos de 1928. Porém, mesmo com a fase que se considera a maturidade de Paulo Prado enquanto escritor, a partir da publicação de *Retrato do Brasil*, o autor recebeu duras críticas e alguns depoimentos, como o de Mário de Andrade propunha novas leituras para a obra que estava sendo criticada de forma pejorativa:

Tenho aliás achado muita graça na reação patrioteira que o livro de Paulo Prado causou. O 'Retrato do Brasil' está sendo lido e relido por todos. E comentado. Comentado prá atacar. Inda não topei com ninguém que concordasse com o livro. Isso me diverte porque toda a gente ataca a letra desse trabalho tão sutil e acaba concordando com o espírito dele. Acham que o livro é ruim, o Brasil não é aquilo só, a sensualidade não entristece ninguém, o brasileiro não é triste mas com palavra diferentes o que todos acham mesmo é que 'o Brasil vai mal'. Ora no fundo o espírito do 'Retrato do Brasil' é isso mesmo. Paulo Prado é uma inteligência fazendeira prática. Fazendeiro sai na porta da casa, olha o céu, pensa: vai chover. (ANDRADE, apud BERRIEL, 1994, p.230).

Com depoimentos como esse, Mário de Andrade tentou demonstrar que os intelectuais da década de 1920 partilhavam do pensamento de Paulo Prado, porém por meios distintos. Além disso, Mário de Andrade publicou *Macunaíma* no mesmo ano que foi publicado o

*Retrato do Brasil*, em 1928, e ressaltou que tinha conhecimento do conteúdo dessa obra cuja temática, a formação da nacionalidade, era semelhante a de *Macunaíma*. Fazendo uso bem diverso dos elementos que compõem essa formação, como a miscigenação, sendo *Macunaíma* o representante das três raças tristes componentes do povo brasileiro, e como a cobiça e a luxúria, por exemplo, prazeres que movem o herói sem nenhum caráter, o resultado de *Macunaíma* é inverso ao de *Retrato do Brasil*. Desse modo, ao dialogar com a tristeza pradiana, Mário de Andrade dedica sua obra prima, *Macunaíma*, a Paulo Prado: Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil para quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente” (apud LOPEZ, 2008, p.218).

É possível notar, portanto, que Mário de Andrade dedica a obra a Paulo Prado não por motivo apenas de agradecimento do mecenato, mas por afinidade intelectual. Essa prática de condecoração é recorrente na produção de Mário de Andrade que menciona seus principais correspondentes literários e companheiros profissionais e pessoais em algumas de suas obras, como em um dos poemas de *Lira Paulistana*:

Nunca estará sozinho.  
A estação cinquentenária  
Abre a paisagem ferroviária,  
Graciano vem comigo.

Nunca estará sozinho.  
É tanta luz formosa,  
Tanto verde, tanto cor-de-rosa,  
Anita vem comigo.

Nunca estará sozinho,  
Artigas ali na Escola,  
Sargentos, Yan? Me pede esmola  
O rancor do inimigo.

Todo o nordeste canta,  
Zé Bento vem comigo,  
Confissões na garganta,  
Nunca estará sozinho.

A ponte das Bandeiras  
Indaga das remotas  
Zonas, imaturas zonas,  
Meu sinal do Amazonas...

Nunca estará sozinho!  
Nem há noite que o salve  
Da angústia que o dissolve  
Em amigos e inimigos.  
(ANDRADE, 1993, p.385)

Neste poema, o eu-lírico faz referências a pessoais reais que conviveram com Mário de Andrade, compartilhando momentos primordiais na vida do poeta. Na primeira e segunda estrofe, respectivamente, são referenciados os artistas visuais Clovis Graciano e Anita Malfatti. No parágrafo seguinte, há menção a um dos principais arquitetos de São Paulo no século XX, Vilanova Artigas, apresentado por Luis Saia a Mário de Andrade. Por meio desses nomes, há no poema uma relação de amizade aludida pelo sujeito poético e também uma relação entre essas pessoas e a formação urbana e cultural da cidade de São Paulo. Já no terceiro parágrafo, é apresentado o nome de José Bento Faria Ferraz, secretário de Mário de Andrade, referenciando com maior vigor o laço de amizade que não deixava a solidão instaurar-se na vida do eu-lírico.

Em uma carta enviada para Carlos Drummond de Andrade, em 15 de outubro de 1944, Mário de Andrade fala sobre a composição desse poema ressaltando que tem a certeza de que nunca estará sozinho. O autor esclarece que o poema “Nunca estará sozinho” tinha sido abandonado por ele, por considerá-lo ruim, sem sentido e contraditório. Na primeira versão do poema, o primeiro verso da primeira estrofe era: “Poeta, como estás sozinho”. Todavia, como observado pelo próprio Mário de Andrade na carta em questão, esse verso era contraditório com os últimos versos da primeira e segunda estrofes: “Graciano vem comigo” e “Anita vem comigo”. Por isso, o autor havia desistido de concluir esse poema.

Mas, ao ler alguns artigos sobre a solidão, de autoria de Alphonsus Filho e Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade confessa ter refletido sobre o tema e encontrado o verso certo para o poema que havia abandonado: “Nunca estará sozinho”. Para tal conclusão, Mário explicou que era essa a ordem do seu destino: “a minha angustiada impossibilidade de solidão, mesmo quando estou sozinho. E não será isso que faz de mim um infatigável escrevedor de cartas?” (ANDRADE, 2002, p.532). Dessa forma, no poema “Nunca estará sozinho”, a dualidade dos vocábulos “sozinho” e “vem comigo” evidenciam que mesmo estando sozinho, estará acompanhado.

Silviano Santiago (1993, p.139), destaca que há na obra de Mário de Andrade, além das cartas, a presença de uma escrita “sintomaticamente na forma dialogada de uma carta-dedicatória” na qual há homenagens e convites para conversas. Para Mário de Andrade

a vida, ou, de maneira mais restrita, a chamada vida literária de um país era uma conversa interminável. No caso dos companheiros de letras, a conversa se prolongava, nas tardes mortas da burocracia ou nas madrugadas de solidão caseira, pela folha de papel em branco que escrevia uma carta que seguia pelo correio. É difícil saber se Mário conversou mais ao vivo ou por escrito com os companheiros de letras e os amigos, se sentia mais prazer em falar-escutar ou em escrever-ler. Aliás, no tocante à *conversa* de que estaremos falando, o problema da amizade e da literatura, no sentido que hoje se empresta a ambos conceitos é secundário. A

Amizade e a Literatura estão aquém do contrato que institui e legitima a conversa andradina. Todas as formas da conversa (a falada, a escrita e a gestual) são formas de um mesmo e interminável exercício e servem a uma única necessidade intelectual: a de dialogar com todo e qualquer ser humano, numa indistinção fraterna que, se por um lado, beira o amor à humanidade, por outro, demonstra o poder social do uso público do raciocínio. (SANTIAGO, 2006, p.130).

Na conversa do poema “Nunca estará sozinho”, há um contexto específico que faz surgir a sensação de solidão. Trata-se do Estado Novo e do exílio de alguns de seus amigos, como destacou Silviano Santiago. Na tentativa de pôr fim nessa sensação, Mário recorria à escrita das cartas e, também, como visto, à produção artística.

Além da criação de possibilidade de interlocução, o autor, como dito, dedicou algumas de suas obras a pessoas específicas, como feito com *O Carro da Miséria*, dedicado a Carlos Lacerda. Em contexto bastante diferente a esse, Mário de Andrade de Andrade dedicava *Macunaíma* a Paulo Prado, evidenciando a relação de proximidade entre os dois grandes nomes do modernismo no Brasil que ajudaram a consolidar o movimento, reforçando, ainda, que essa relação ultrapassava os limites do mecenato na medida em que a ligação entre os autores influenciou, inclusive, a escrita de suas obras.

Em carta para Manoel Bandeira, Mário de Andrade falava sobre a sua relação com Paulo Prado, demonstrando não modificar sua postura crítica quanto à avaliação da produção do intelectual em prol do laço estabelecido entre eles:

sou muito amigo dele, muito, mas é mais fácil a ele ser meu amigo do que a mim ser amigo dele. A subalternidade econômica é um fato. E talvez se explique por aí, ser eu um dos únicos que podem se gabar de já ter dito desaforos ao Paulo Prado. Desaforos digo, mas consultas, pedidos, apalpos, não. (apud MORAES, 2000, p. 585)

Esse depoimento reforça que a amizade entre Mário de Andrade e Paulo Prado se fez produtiva devido à convergência de ideais e à competência presente em ambos intelectuais que, de forma distinta, mostravam-se empenhados na realização do trabalho que lhe cabia realizar. É com esse sentido que se faz compreensível os elogios feitos por ambas as partes a respeito das diferentes atuações realizadas, como feito por Mário de Andrade ao considerar Paulo Prado como o “fator” verdadeiro para a concretização da Semana de 22.

Desse modo, concordamos que é preciso defender a importância da atuação de Paulo Prado nesse contexto nacional, advertindo que é redutora a avaliação do intelectual como um simples mecenas, uma vez que foi ele o fator primordial para a concretização da ruptura almejada pelos modernistas. Contudo, vale observar que essa defesa não diz respeito à classificação de suas obras ou sua classificação enquanto modernista, mas sim o “organizador” e “porta voz” da Semana de Arte Moderna que oficializou o espírito

modernista na sociedade paulista, até então, presente na sociabilidade intelectual e artística instaurada nos salões da capital.

Em contrapartida, era possível observar no relacionamento entre alguns artistas e mecenas a “retribuição de favores”, como observado por Sérgio Miceli. Em troca, por exemplo, dos conselhos e orientações de obras de arte dadas pelos artistas aos mecenas, havia as bolsas concedidas pelo Pensionato Artístico Paulista, a cargo de Freitas Valle. O Pensionato foi criado no ano de 1912 e

regulamento estipulava que seriam mantidos por cinco anos em instituições europeias, na qualidade de pensionistas ou subvencionados, cidadãos paulistas de doze a vinte e cinco anos de idade que houvessem demonstrado inequívoca vocação para a pintura, escultura, música ou canto. A bolsa seria prorrogada por até dois anos se o pensionista, ao voltar ao Brasil, onde deveria comprovar publicamente os progressos artísticos, revelasse dotes excepcionais. Com mandatos renováveis de quatro anos, a comissão fiscal do Pensionato tinha como atribuição selecionar candidatos, estabelecer os locais de residência e estudo, fiscalizar e organizar exposições e apresentações para os pensionistas. Integrada por três nomes indicados pelo secretário do Interior, dela fizeram parte alternadamente Ramos de Azevedo, Oscar Rodrigues Alves Filho, Olívia Guedes Penteado e João Maurício Sampaio Viana. (CAMARGOS, 2001, p.161).

Em prol de situações como essa, alguns estudiosos consideraram que havia nessa relação entre mecenas e artistas, principalmente se tratando de músicos e pintores, uma interdependência financeira e ideológica. Porém, apesar de tais contratemplos, consideramos que a prática do mecenato possibilitou aos jovens modernistas incorporar modificações nos aparelhos mentais do século XIX, tal como a ruptura com os cânones e a instauração de uma nova arte. É preciso destacar, no entanto, que mesmo sob vaias e insultos, e inicialmente repudiado, é comum ver o contexto da efervescência dos salões aristocráticos paulistanos reduzidos aos três dias de conferência da Semana de Arte Moderna, em 1922, como se todo o precedente para a realização desse “marco” fosse insignificante.

O próprio Mário de Andrade, na sua famosa conferência de 1942, proferida após 20 anos da Semana de Arte Moderna, fez uma avaliação acerca do evento, destacando os acontecimentos que a precederam e o destaque dado à Semana:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o Movimento Modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 2002, p. 253).

Após a semana, as reuniões e encontros cujo tema era debater a arte moderna continuaram acontecendo, uma vez que os modernistas almejavam o reconhecimento do evento, pois “o ideário modernista precisava adquirir uma fase reconhecível, ditar princípios,

erigir as bases de uma estratégia cultural” (CAMARGOS, 2002, p. 135). Entre os salões paulistanos, que não se enquadravam nos luxuosos direcionados pelos grandes nomes do mecenato paulistano, destaca-se a casa de Mário de Andrade e a de Tarcila do Amaral, que agregavam ideias e conhecimentos inquestionáveis sobre a arte moderna e sua inserção social. Em espaços como esses, os artistas davam continuidade a projetos que fortaleceria o legado da arte moderna, apresentado nos três dias da Semana de 1922.

Um dos primeiros passos para alcançar esse objetivo foi a criação das revistas modernistas, inicialmente com a publicação da *Klaxon*, considerada o primeiro órgão do movimento modernista paulista e apresentada como “mensário da arte moderna”, no dia 15 de maio de 1922. A revista era composta por Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luis Aranha, e destacava-se desde sua capa, com um aspecto gráfico incomum, até o conteúdo que se apresentava em formato de poemas, artigos, piadas, e comentários, condizentes com o ideal de ruptura da Semana de Arte Moderna. Já na primeira edição, o discurso modernista apareceu destacado na capa da revista: “Klaxon sabe que o progresso existe. Por isso sem renegar o passado caminha para deante, sempre, sempre”.

Depois disso, outras revistas com a mesma finalidade foram publicadas tanto na capital paulista quanto em demais localidades do Brasil. Dentre elas, destacam-se: *Estética* (Rio de Janeiro - 1924), *A Revista* (Belo Horizonte - 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo - 1926), *Verde* (Cataguazes - 1927), *Festa* (Rio de Janeiro - 1927), *Revista de Antropofagia* (São Paulo - 1928), *Arco e Flecha* (Salvador - 1928), *Maracajá* (Fortaleza - 1929), *Madrugada* (Porto Alegre - 1929).

Apesar dessa expansão dessas revistas, fora do Estado as renovações pretendidas pelos modernistas não foram completamente alcançadas, uma vez que eram “fenômenos isolados”, como observado por Antonio Candido, e apesar de ter sido fruto da semente geradora das grandes mudanças para o país, não tiveram a recepção necessária que só acontece com a institucionalização desse movimento, a partir de 1930. Além disso, é preciso reiterar o fato de que a população de São Paulo era ainda, predominantemente, analfabeta e por esse motivo e outros, de cunho econômico e social, não compartilhou das ideias defendidas na Semana de Arte Moderna, as quais, inicialmente, ficaram restritas a espaços sagrados pelo “*status quo*” como os próprios salões e o Trianon, na Avenida Paulista, e, por isso, os “artífices não dialogavam como o universo político que se radicalizava em lutas reivindicatórias proletárias” (CAMARGOS, 2002, p.29). Essa população, pertencente ao Brasil da Primeira República (1889-1930) estava inserida em um país rural, recém saído de mais de três séculos de

escravidão e, de repente, viveu um crescimento populacional intenso, devido ao tráfico de escravos africanos, até 1850, e a imigração que se iniciou nos anos 1870. A partir disso, a sociedade brasileira vivenciou profundas transformações nos mais diversos planos e com as mudanças no setor econômico do país, iniciou-se a ampliação dos setores urbanos, o crescimento da classe trabalhadora e, conseqüentemente, a diversificação de interesse que questionava o sistema oligárquico da Primeira República. Com isso, a oligarquia tradicional paulistana passou a conviver com a tentativa de inserção social de outros grupos sociais paulistas, como a burguesia.

Em meados dos anos 1920, além das modificações vivenciadas no cenário artístico, São Paulo passava por transformações políticas e sociais, como as festas cívicas em comemoração ao Centenário de Independência, as agitações tenentistas, o processo da sindicalização dos operários e o a criação do Partido Comunista, que estabelecem novos rumos para o país e novas abordagens da temática da questão nacional, como a consciência social no plano cultural e a função social do artista. Nesse tempo, a aristocracia que apoiava a revolução estética começou a se ver ameaçada pela transformação política e pelo processo de ascensão da burguesia que, como observado por Lafetá, às vezes sabia demonstrar sua agressividade. Foi nesse contexto que os integrantes da esfera intelectual, até então dominados pelas famílias pertencentes às oligarquias agrícolas estaduais, ao conviver com reivindicações de outros grupos sociais, iniciam a busca por legitimação política e intelectual:

Ao se aproximar o fim do ano de 1925, estala uma verdadeira crise de inquietação política entre os elementos independentes da média e alta burguesia de São Paulo. As cunhas introduzidas pela Revolução de Arte Moderna nos salões “aristocráticos”, quer dizer, da gente rica de São Paulo, punha abaixo, de roldão, concepções estéticas e sociais. A fazendeira, sempre em aperturas econômicas, assistia, atônita, a essa espécie de “quebra-quebra” em alto estilo. Sendo intercomunicantes os vasos sociais, o setor político tinha de ser atingido, conseqüentemente. Se já se admitia que o artista revolucionário não era um satanás vivo; se inovadores ousados circulavam, festejados e aplaudidos, nas altas rodas, por que admitir que só os tabus perrepeistas eram imutáveis?

Dado o ambiente criado, o opositor não correria mais o risco de ser um marginal. Também ele teria seu lugar ao sol. Nessas condições, de cima para baixo e de baixo para cima, confluíam correntes burguesas dispostas a lutar pela posse do poder público. (NOGUEIRA FILHO, 1958, p.144)

Nesse momento, a concentração do poder das oligarquias agrárias começa a ser questionado e as trocas de favores e acordos entre os donos das terras e os representantes políticos estaduais entram em conflito e surgem novas alianças como o Partido Democrático (PD), em 1926, que lutou pelo voto secreto e por eleições honestas, com interesses “em princípios democráticos e liberais, em oposição à hegemonia do poder exercido pelas oligarquias estaduais” (MACHADO, 2012, p.2009). Em oposição ao Partido Republicano

Paulista (PRP), o Partido Democrático atraiu muitos adeptos da classe média, apesar de apresentar, no seu quadro de integrantes, nomes ligados à oligarquia agrária. Na fundação do partido havia uma grande parcela dos intelectuais envolvidos com o Modernismo, como Mário de Andrade, Borba de Moraes, Tácito de Almeida, e Antônio Carlos Couto de Barros, que, após o fim da Klaxon, continuaram a se reunir em prol de pensamentos ideológicos, lutando, por exemplo, contra a corrupção eleitoral e o coronelismo.

A partir disso, a geração de 1920 viu na relação entre política e arte a possibilidade de ação do que estava, até então, no plano teórico: a inserção do Brasil no cenário moderno e a transformação de mentalidades, visando à formação de uma consciência nacional. Para construir o Brasil moderno, que já vinha sendo debatido a partir dos anos 1920, mas que concretizou-se apenas a partir de 1930, contou-se com a atuação de portadores de conhecimento específico como educadores, artistas, engenheiros, médicos, sanitaristas e intelectuais, para construir o quadro desejável, capaz de “retirar o país do atraso em que estava mergulhado” (BOMENY, 2002, p.47), por meio da intermediação do serviço público.

Parece claro, nesse percurso, que os personagens que compunham os quadros políticos nesses anos de 1930 e 1940 foram decisivos para o desenvolvimento da cultura nacional. Raras vezes o cenário cultural brasileiro pôde contar, e contaria, de forma concentrada, com homens da envergadura daqueles nascidos no intervalo de 1890 a 1905. Eles só seriam comparáveis, talvez, “pela coesão de equipe e amplidão de dotes”, aos que, na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, construíram as bases para a independência política e cultural. Tributária da movimentação da década de 1920 em campos tão decisivos quanto os da cultura, da educação e da saúde, a geração intelectual da qual participaram Mário de Andrade, Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Rodrigo Melo Franco – para listar apenas uns poucos – acreditou ser a hora de passar de projetos à ação. No centro das reflexões desses intelectuais, a percepção de que um país se mede mais pela cultura que oferece a um número maior de pessoas do que por aquela que integra o seletivo grupo de elite. O Brasil republicano estava longe de atender aos requisitos da universalização dos bens da civilização: educação, cultura e saúde. O país dos anos 30 pecava por uma oferta seletiva desses bens. A bandeira era a da ampliação do direito à educação e à cultura ao conjunto da população. (BOMENY, 2002, p.68).

Dessa forma, o ímpeto modernizador da Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder, possibilitou, após a Revolução Constitucionalista de 1932, a revitalização da vida cultural em São Paulo. Assim, a partir de 1933, até o ano de 1937, novos integrantes se incorporaram a um grupo de intelectuais em prol da construção de um projeto nacional - para mobilizar a cultura da cidade e do estado, além de amenizar os principais problemas do país - que partiria da cidade de São Paulo. Esses problemas, de acordo com a crença da elite paulistana, atrelavam-se à precariedade da educação do país assim como a desvalorização da sua cultura e da cultura de uma forma geral. Um projeto político pautado na educação era, portanto, a solução para transformar a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, oferecer condições para seu desenvolvimento. Surgiu, nesse contexto, a Escola Livre de Sociologia e

Política, no ano de 1933, a Universidade de São Paulo, em 1934, e o Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo, no ano de 1935. Essa iniciativa foi tomada pelos “ilustrados”, conjunto de integrantes da elite paulistana, entre os quais estavam Julio de Mesquita Filho, Armando de Sales Oliveira, Fernando de Azevedo, Paulo Duarte e Fábio Prado, nomes ligados ao Partido Democrático.

Desse modo, a vida literária brasileira ganhava novos rumos devido à guinada na esfera política do país, a qual promoveu, de acordo com Antonio Candido (1989, p.180), um “marco histórico” que, ao mesmo tempo, “foi um eixo e um catalisador” delimitando o antes e o depois do contexto histórico brasileiro. Foi esse quadro que possibilitou “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (idem). A partir desse momento, iniciava-se a institucionalização literária:

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado - devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (CANDIDO, 1989, p.180).

Nesse quadro, já não havia mais a relação de dependência entre os artistas e os mecenas, mas sim entre os artistas e o Estado, que se destaca com a criação, no ano de 1930, por Getúlio Vargas, do Ministério da Educação e Saúde Pública, ao comando de Gustavo Capanema, entre os anos de 1934 e 1945. A partir disso, foi necessário encontrar pessoas capacitadas para dirigir os organismos estatais e executar suas propostas. Ampliava-se, nesse momento, o campo de atuação dos intelectuais, que foram contratados para trabalhar em órgãos do Estado, com intuito de formular e implementar políticas públicas em áreas estratégicas. A política cultural de Capanema, também denominada de “constelação Capanema”, contou com nomes como: Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Anísio Teixeira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Gilberto Freyre, Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Candido Portinari, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Associados à música, pintura, arquitetura, artes plásticas, literatura, patrimônio histórico e artístico nacional, esses nomes marcaram o campo da cultura, elevando o Ministério da Educação e Saúde Pública à “categoria de empreendimento público destacável” (BOMENY, 2002, p.24).

Mário de Andrade, e outros escritores modernistas, participaram dos debates sobre o futuro do Brasil e ocuparam cargos públicos. Para executar o cargo de secretário do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, ainda valendo-se da troca de favores, da amizade e do ambiente familiar, Paulo Prado, por interferências políticas, indicou ao prefeito de São Paulo, Fábio Prado, o nome de Mário de Andrade, já cogitado pelos idealizadores do Departamento. Paulo Duarte, ao narrar essa história, esclarece que ela nasceu nas reuniões informais entre os jovens modernistas, que tinham o mesmo sonho, mas nenhum capital financeiro:

Mas cadê dinheiro? O nosso capital era sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com dinheiro do governo (DUARTE, 1985, p.50).

Quando esse sonho foi transferido para o plano da realidade, houve dúvidas sobre quem poderia assumir a responsabilidade de direcioná-lo, que exigira um nome de prestígio. Mas, Paulo Duarte, desde o primeiro momento, já tinha certeza de um nome ideal para essa função: Mário de Andrade que, no primeiro momento, recusa o convite:

Só então fui à casa de Mário para anunciar que ele seria, além de chefe da divisão de Expansão Cultural, também Diretor do Departamento. [...] De modo que Mário ficou perplexo. Não aceitou. Não e não! Levei um tempão a convencê-lo. Ele considerava-se um franco atirador, não queria ser empregado público, preferia a sua vida de aperturas e indigência financeira, além do mais “você vai acabar com meu sossego, m’ermão!” expressão textual. Ao contrário, eu iria dar-lhe até sossego material para seus estudos grandemente prejudicados pelas suas aperturas de dinheiro. Mas, aquilo não tinha importância, depois ele colaborara na feitura do Departamento, podia parecer que tivesse feito com olho no emprego. Destruí tudo, chamei d. Maria Luisa, a minha querida amiga d. Maria Luisa, que se pôs ao meu lado contra o filho (santo de casa não faz milagre...) e, finalmente o Mário, meio emburrado, e já meio deslumbrado também, deu o seu assentimento (DUARTE, 176, p.279).

Naquela época, o Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo “tinha entre suas atribuições incentivar a pesquisa, compor um acervo iconográfico, levantar e classificar a produção folclórica (...), cuidar dos bens culturais para disponibilizá-los ao público” (Bomeny, 2002, p.76). Dessa forma, mesmo cientes dos favores políticos envolvidos na indicação de Mário de Andrade para ocupar o cargo, concordamos que esse nome indicado por Paulo Prado era o mais pertinente na época:

A alma do projeto seria o modernista afoito por “descobrir” o Brasil. Mário de Andrade entra na política com o projeto de democratização da cultura em um período de abertura política, de constitucionalização do governo e de estímulo à criação de novos projetos para o estado de São Paulo que, apostou Mário, se estenderiam a todo país. (BOMENY, 2002, p.68).

A militância dos jovens modernistas da década de 1920, como visto, possibilitou o aparecimento institucional do Departamento de Cultura que iria materializar grande parte das informações teóricas proferidas na Semana de Arte Moderna. Nesse sentido, retomando a necessidade, apresentada inicialmente no presente capítulo, de reler a Semana com o propósito de desmistificar sua importância isolada, é válido salientar sua relação intensa com a política, proveniente dos mecenatos, e suas implicações notáveis para a instauração do modernismo no Brasil. Um de seus articuladores, militante notável, antes, durante e após a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, inserido na movimentação dos intelectuais, estava também convicto de que poderiam inserir o país na modernidade e que o caminho para a viabilização desse projeto, naquele momento, seria a intermediação do Estado.

O poeta, jovem modernista, que proclamou, sob vaias, os versos de “Ode ao burguês” nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de Arte Moderna; com o objetivo de criticar a burguesia, de forma voraz e ridicularizada, se encontrará, a partir dos anos 1930, situado na delicada relação entre política e literatura. Nesse momento, Mário de Andrade assume mais uma “máscara”, a de homem público, funcionário público do governo, e com ela deverá conduzir novas funções que desafiarão seu desempenho como artista.

### **3.2. Intelectual e funcionário público: Mário de Andrade no Departamento de Cultura**

Desde a sua origem atrelada à palavra *intelligentsia*, inicialmente utilizada para designar pessoas bem educadas e defensoras de interesses da pátria em prol do desenvolvimento de uma nação, o termo “intelectual” passou por um longo processo de desenvolvimento até a sua consolidação. Na modernidade, mais precisamente na conjuntura europeia do final do século XIX, a ideia de classificar alguém como um intelectual passou, ao decorrer da história, a ser vinculada ao engajamento na causa da vida pública. Assim, o intelectual não era apenas um produtor de ideias, mas também um indivíduo envolvido com as questões políticas de seu tempo.

Partindo dessa conceituação abrangente para determinações mais específicas, os teóricos envolvidos com o assunto observaram a condição variável e contextual, na história das representações, da definição do termo intelectual, como explicou Denis Rolland. Nesse sentido, Roger Chartier (2002, p.31) salienta que essa é uma “tarefa embaraçosa por múltiplas razões”, pois cada nacionalidade adota uma designação própria do que caracteriza a História Intelectual e, por isso, é preciso analisar o lugar de fala e as relações por ele estabelecidas:

Para além das designações e das definições importam, acima de tudo, a ou as maneiras como, em dado momento, os historiadores delimitam esse território imenso e indeciso e tratam as unidades de observação assim constituídas. Situadas no meio de oposições intelectuais e ao mesmo tempo institucionais, essas diversas maneiras determinam cada uma o seu objecto, a sua ut ensilagem conceptual, a sua metodologia. No entanto, cada uma é portadora, explicitamente ou não, de uma representação da totalidade do campo histórico, do lugar que pretende aí ocupar e do deixado ou recusado às outras. A incerteza e a dispersão do vocabulário de designação remetem, sem sombra de dúvida, para essas lutas intradisciplinares ou interdisciplinares cujas configurações são próprias de cada campo de forças intelectuais e onde o que está em jogo é uma posição de hegemonia que é, antes de mais, a hegemonia de um léxico (CHARTIER, 2002, p.31).

Não temos a pretensão de apresentar com profundidade toda a teoria e teóricos que formularam a conceituação do termo intelectual, cujas raízes se encontram na França do século XVIII, mas sim construir caminhos para orientar nossa proposta de leitura para alguns poemas de *Lira Paulistana*, obra escrita no contexto brasileiro da década de 1930, produzida por um intelectual atuante na esfera política desse país. Logo, considerando o lugar de fala, aspecto primordial de acordo com Chartier, o termo intelectual empregado nessa pesquisa, vincula-se à definição de indivíduos que exercem a função de “criadores e mediadores culturais e como atores do político, relativamente engajados na vida da cidade e/ou nos locais de produção divulgação de conhecimento e promoção de debates” (GONTIJO, 2005, p. 263).

Ao analisarmos o contexto brasileiro, Wanderley Guilherme dos Santos adverte que foi a partir da década de 1970 que a história intelectual brasileira passou a ser explorada, sendo a produção anterior a 1930, identificada como pré-científica e irrelevante. Foi, então, a partir dessas pesquisas, e das observações de Bolivar Lamounier, “que surgiram vários estudos sobre a intelectualidade brasileira, fornecendo modelos explicativos ou chaves de leitura, que ainda dão norte para muitas investigações” (GONTIJO, 2005, p.269). Dentro desse contexto, no ano de 1977, destaca-se o trabalho de Sérgio Miceli, *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos*, que analisou o cenário intelectual no pré-modernismo, cuja produção era considerada como menor, apontando que desde essa época já havia condições favoráveis à profissionalização do trabalho do intelectual. Já no final dos anos 1980, destaca-se o estudo de Daniel Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, no qual, a partir do estudo de duas gerações de pensadores: 1925-1940 e 1954-1964, o autor analisa como esses intelectuais, vistos como um único grupo em cada geração, mas com opções políticas divergentes, contribuíram para a construção de uma cultura política<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Rebeca Gontijo (2005, p.278) explica que o termo cultura política, resultante das experiências e expectativas dos indivíduos e grupos, diz respeito a “um elemento constitutivo da identidade de um dado grupo que, apesar de

Trabalhos pioneiros como esses possuem repercussão até hoje e, ao decorrer dos anos, essas pesquisas foram continuadas pela crítica literária e, também, por outras áreas, como a história, por exemplo, apresentando um leque amplo de grandes estudiosos, como: Nicolau Sevcenko, Helena Bomeny, Ângela de Castro Gomes, Luís Rodolfo Vilhena, Heloísa Pontes e João Paulo Coelho de Souza Rodrigues. Todavia, além das definições de estudiosos acerca do termo, há também definições e problematizações sobre o assunto feitas pelos próprios intelectuais, assim classificados por apresentarem características semelhantes às descritas por Rebeca Gontijo. Dentre eles, é necessário, ao estudar o cenário de 1930 no Brasil, ler Mário de Andrade, intelectual que escreveu vários textos, abordando o papel e a função do artista no mundo contemporâneo a ele, destacando-se as publicações após 1930, como “A poesia em 1930”, publicado em 1931, e “O artista e o artesão”, publicado em 1938, e “A Elegia de Abril”, de 1941; defendendo que a produção do intelectual não deveria ser pautada em intimismos e individualismos, mas sim apresentar estudos da nação, em específico a nação brasileira na qual estava inserido, devido ao momento de engajamento vivenciado no país.

Mário de Andrade escreveu “A Elegia de Abril”, artigo publicado no primeiro número da revista *Clima*, devido a um convite para falar sobre a inteligência nova de seu país, caracterizada pelo autor como inconscientes, no primeiro momento, da condição do papel do intelectual:

Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude conciente do espírito: nós éramos uns inconcientes. Nem mesmo os nacionalismos que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. A pressão dos novos convencionalismos posteriores ao tratado de Versalhes, mesmo no edênico Brasil se manifestou. Os novos que vieram em seguida já não eram mais uns inconcientes e nem ainda abstencionistas (ANDRADE, 1974, p.186).

Para Mário, o intelectual tem “deveres para com a arte e a humanidade”, e está inserido em “relações com a sociedade e o Estado” consciência adquirida após o contexto de 1930, graças ao pensamento técnico, possibilitado pela influência de professores estrangeiros na vida universitária brasileira, à ideologização da produção cultural e à relação intelectual-Estado. Em carta endereçada a Henriqueta Lisboa, em 25 de julho de 1940, Mário de Andrade afirmava que:

O intelectual jamais será de deveras um comunista, um fachista e até mesmo um católico. O seu desespero diante da liberdade brutal, experimentada, incontestável da “sua” verdade o torna mais ainda mais anarquístico (no sentido vulgar e não ideológico da palavra), porque inicialmente, pelo seu concentrismo, por só crer e ver

---

possuir tendências diversas e, até mesmo contraditórias, faz uso de códigos comuns, compartilhando significados e formas concretas de sociabilidade e linguagem, que se referem ao fenômeno político.

pela sua própria experiência, o intelectual é o não-conformista de tudo, o anarquista de tudo, o *out-law* por excelência da sociedade (ANDRADE, 2010, p.108).

Na Era Vargas, o intelectual atuou nas tarefas políticas e ideológicas demandadas pelo Estado, com a função de estabelecer o diálogo com o povo. Nesse contexto, a produção literária ganhava mais visibilidade em virtude de um espaço de atuação e propagação mais ampliado e reconhecido, no qual ocorreu a cooptação<sup>32</sup> dos intelectuais, conscientes da necessidade de diagnosticar os problemas brasileiros e apresentar possíveis soluções para erradicá-los. Assim,

Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às carreiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico (MICELI, 2001, p.197).

Mário de Andrade, inserido nessa ação que foi uma das maiores iniciativas da prática da cultura brasileira, teve influência notável por ter sido uma espécie de mentor da geração modernista, concedida pela ampla rede de interlocutores com quem ele dialogou e construiu propostas para a difusão cultural. Para Sérgio Miceli, Mário de Andrade é a grande liderança intelectual do modernismo brasileiro, o líder que exerceu através de suas correspondências, um efeito de força política junto aos outros grandes modernistas: era ele o modelo e o paradigma. Em uma carta escrita por Drummond, no ano de 1926, o poeta mineiro escrevia a Mário e, ao longo do assunto, fazia observações similares:

(...) você é inestimável, e o valor de sua influência no nosso movimento e mesmo na vida intelectual e até moral de nós todos ninguém o poderá avaliar senão daqui a cem anos. Às vezes fico pensando: como é que o Mário conseguiu repartir-se tanto e cada vez continua ele mesmo? Não sei, Mário; só sei que esse milagre você o realiza intensamente e diariamente, com as riquezas inumeráveis do seu imenso coração brasileiro (ANDRADE, 2002, p.188).

Por se interessar por outros assuntos além do literário, como a formação educacional e as origens culturais do Brasil, Mário de Andrade possuía outro diferencial que, possivelmente, permitiu sua liderança na busca pela identidade do Brasil e contribuiu para a indicação de seu nome para assumir o cargo de liderança do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, no ano de 1935, durante a gestão de Fábio Prado (1934 – 1938).

Idealizada por Paulo Duarte e Paulo Barbosa, o Departamento de Cultura passou pela aprovação do prefeito e governador de São Paulo e contou com o apoio de Armando Salles de

<sup>32</sup> Termo utilizado por Sérgio Miceli, em *Intelectuais à brasileira*.

Oliveira<sup>33</sup>, além de ter sido revisado por Luis Inácio de Anhaia Mello, Sérgio Milliet, Fernando de Azevedo e Mário de Andrade, com a seguinte proposta: fundar um aparelho cultural de nível superior capaz de qualificar uma elite cultural para erradicar os males que afligiam a nacionalidade e instaurar no Brasil a estabilidade desejada (BARBATO JR, 2004, p.72). Naquela época o Departamento equivalia à Secretaria, sendo o primeiro criado no país, porém ainda não era exclusivo para assuntos culturais, pois nele estavam inclusas ações de Assistência Social, Esportes, Lazer, Turismo, Estatística e Planejamento, e Meio Ambiente. Apesar disso, é possível considerá-lo como uma conquista, uma vez que contava com 10% do orçamento da Prefeitura Municipal de São Paulo, na qual existiam, na época, apenas seis departamentos: Obras; Expediente e Pessoal; Higiene; Fazenda; Jurídico; Cultura e Recreação.

Com o objetivo de abranger um contingente amplo de atuação, e contando com um grupo, que desde a década de 1920, militava em projetos pela Educação e Cultura, o Departamento de Cultura foi organizado em cinco divisões internas: a *Divisão de Bibliotecas*, dirigido por Rubens Borba de Moraes, a *Divisão de Educação e Recreio*, dirigida por Nicanor Miranda, a *Divisão de Documentação Histórica e Social*, designado a Sérgio Milliet, e a Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, incumbida a Nino Gallo e *Divisão de Expansão Cultural*, chefiada por Mário de Andrade<sup>34</sup> que, ao mesmo tempo, era responsável pela direção geral do Departamento. Ao intelectual mais completo da Semana de 22, Mário de Andrade, foi confiada a missão de resgatar e preservar os valores nacionais e populares da “brasilidade”, até mesmo porque esse legado poderia ser ameaçado pela imposição dos centros hegemônicos do capitalismo.

Para isso, as primeiras providências tomadas pelo Departamento de Cultura foram atuar sobre a realidade de São Paulo por meio de pesquisas sociais e etnográficas que detectassem problemas na alimentação, moradia e educação; fundir educação e lazer, visando o desenvolvimento das crianças por meio de acompanhamento profissional; criar bibliotecas ambulantes e Seção de Rádio-Escola. Desfrutando com alento de sua função, Mário não perdeu tempo na execução dessas tarefas:

---

<sup>33</sup> Interventor federal de São Paulo (1933-1935) e governador de São Paulo (1935-1936). Era também proprietário do jornal *O Estado de São Paulo* e militante pelo desenvolvimento da cultura e da educação, sendo um dos principais atuantes na criação da USP.

<sup>34</sup>Essas informações sobre a composição e funcionamento do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo foram encontradas nas seguintes obras:

- CALIL, Carlos Augusto. PENTEADO, Flávio Rodrigues. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Na divisão de Mário de Andrade, foi criada a Discoteca Pública, foram feitos serviços de gravação de música erudita, de peças folclóricas e da fala brasileira, foram formados a orquestra sinfônica, um trio, um quarteto de cordas e dois corais. Exposição de artes plásticas foram montadas no centro da cidade, sessões gratuitas de cinema oferecidas, o Teatro Municipal foi reestruturado, passando a dar concertos para a população. Nas outras divisões, organizaram-se bibliotecas ambulantes, foram construídos parques infantis e fez-se o levantamento de importantes documentos históricos (JARDIM, 2005, p.16).

Na *Divisão de Bibliotecas* foram desenvolvidos inúmeros projetos, como a criação de bibliotecas infantis, populares e circulantes; e a reformulação de bibliotecas locais, como a Biblioteca Municipal, posteriormente nomeada com o nome de Mário de Andrade. As bibliotecas infantis e as bibliotecas circulantes (ônibus-biblioteca), que percorria a periferia de São Paulo, eram iniciativas de cunho político que estimulavam o hábito da leitura e promoviam a inclusão ao contemplar os bairros mais carentes da sociedade, anteriormente isentos de educação. Houve ainda a tentativa de implementar cursos e palestras<sup>35</sup> nesses locais, com intuito de fomentar a cultura erudita em todas as camadas sociais.

Outra iniciativa importante que possibilitou a Mário de Andrade concretizar e divulgar suas pesquisas realizadas durante suas viagens foi a criação da *Discoteca Pública Municipal*, em maio de 1935, com a direção de Oneyda de Alvarenga. Com o propósito principal de preservar os registros sonoros das músicas folclóricas brasileiras, e gravar músicas eruditas dos moradores de São Paulo e região, criou-se o projeto intitulado Arquivo da Palavra, acreditando na possibilidade de apresentar ao Brasil a cultura de seu país. Além disso, em parceria com a USP, com o propósito de realizar pesquisas de cunho científico, instaurava-se uma nova racionalidade na administração pública, e tanto as pesquisas sociais quanto etnográficas realizadas nesse tempo, resultaram em dados estatísticos e mapas com o desenvolvimento de São Paulo, pautada em conhecimento legitimado. Com essas pesquisas foi possível pensar em soluções para os problemas de habitação, assistência e transporte da cidade. É preciso destacar também, dentro dessas pesquisas, o resultado estatístico na área educacional com a divulgação de que a maioria das crianças matriculadas na rede de ensino público eram filhas de estrangeiros. Esse dado fez com que os intelectuais do Departamento de Cultura refletissem acerca da sobreposição do elemento externo e o conflito entre a cultura escolar e a familiar, instaurando uma imposição sobre hábitos, modos, usos e costumes dos estrangeiros para torná-los “paulistas e brasileiros”, interrompendo o “perigo” que eram para a construção da nacionalidade (RAFFAINI, 2001, p.54). Foi nesse momento, e nessa função,

---

<sup>35</sup> Esse projeto não foi implementado, porém é importante mencioná-lo para pensarmos no caráter político presente nessas propostas feitas durante a direção de Mário de Andrade no Departamento de Cultura.

que o Departamento de Cultura mostrou, de acordo com Patrícia Raffaini, sua atuação controladora da sociedade local que seria moldada a partir da matriz luso-brasileira.

Para isso, uma das iniciativas do Departamento de Cultura foi a instauração de atividades educativas, para crianças e adultos, como a criação dos Parques Infantis (PI's)<sup>36</sup>. Esse projeto, inicialmente pensado e executado em 1924 por Fernando de Azevedo, oferecia assistência médica e social e disseminação da cultura popular de matriz luso-colonial. Foi também, por meio dos Parques Infantis, que Mário de Andrade deu início à divulgação da cultura brasileira para o país, a partir da cidade de São Paulo. De acordo com Patrícia Raffaini, isso aconteceu em dois momentos: por meio de bailados, brincadeiras tradicionais e jogos com risco de desaparecimento, como o bailado da Nau Catarineta, típico do Nordeste; e a ideia, não concretizada, de construir no viaduto do Chá um restaurante típico brasileiro, para divulgar a culinária nacional e, também, organizar eventos, festividades e exposições.

Nesse sentido, é que vemos a preocupação com a divulgação de bailados, jogos e brincadeiras tradicionais nos parques infantis. Nos anos 30 o bailado da Nau Catarineta inexistia em São Paulo, aparecendo em poucas localidades do nordeste brasileiro. Por indicação de Mário de Andrade, que o havia recolhido e estudado, o bailado é encenado por crianças, a maior parte delas filhas de imigrantes, que provavelmente nunca haviam entrado em contato com nenhuma dança folclórica tradicional. A encenação teve lugar durante o Congresso nacional da Língua Cantada, tendo sido assistida por intelectuais e artistas de todo o país que se encontravam em São Paulo. O interesse do diretor do Departamento de Cultura pela encenação do bailado era grande (RAFFAINI, 2001, p.93).

Outra iniciativa para integrar os estrangeiros residentes em São Paulo, para que não fossem ameaças para a construção da nacionalidade foi a preocupação com o tempo livre que o trabalhador conquistou após a constituição promulgada em 1934. Mário de Andrade, no poema narrativo “Agora eu quero cantar”, de *Lira Paulistana*, e no conto “Primeiro de Maio”, publicado em *Contos Novos*, apresenta dois personagens operários, representantes da classe proletária, para denunciar a indiferença em relação à exploração sofrida por eles. Ao longo dos fatos relatados que se relacionam, do poema e do conto, há uma crítica à política do Estado Novo que se opôs às manifestações do operariado, reprimindo todos os protestos que reivindicavam as condições de trabalho. Pedro, personagem proletária de “Agora eu quero cantar” representa essa classe, completamente explorada pelos grandes donos da produção:

Vida que foi de trabalho,  
Vida que o dia espalhou,  
Adeus bela natureza,  
Adeus, bichos, adeus, flores,  
Tudo o rapaz obrigado

<sup>36</sup> Entre 1935 a 1938 existiram os parques: “Pedro II, criado ainda na gestão de Anhaia Mello, o da Lapa e o da Ipiranga, e estavam sendo projetados os do Bom Retiro, da Saracura e do Santo Amaro. Em 1937, temos o registro de que cerca de 1600 crianças, com idades entre 3 a 17 anos, frequentavam os três primeiros parque” (RAFFAINI, 2001, p.64).

Pela oficina, largou.  
 Perdeu alguns dentes e antes,  
 Pouco antes de fazer quinze  
 Anos, na boca da máquina  
 Um dedo Pedro deixou.  
 Mas depois de mês e pico  
 Ao trabalho ele voltou,  
 E quando em frente da máquina,  
 Pensam que teve ódio? Não!  
 Pedro sentiu alegria!  
 A máquina era ele! a máquina  
 Era o que a vida lhe dava!  
 E Pedro tudo perdoou.  
 (ANDRADE, 1993, p.372)

Nessa estrofe, uma das 18 que compõe o poema “Agora eu quero cantar”, além da crítica feita ao mercado de trabalho capitalista, o qual priva a vida do trabalhador para obter lucros e benefícios próprios, há também uma crítica feita à alienação do operário que, mesmo prejudicado pela máquina, a venera. Esse tipo de pensamento alienado foi recorrente no Estado Novo por meio da manipulação do pensamento da população e pela censura de informações, uma vez que a questão cultural passou a ser concebida em termos de organização política, isto é, o Estado criou “aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade” (VELLOSO, 1982, p.72).

Poucos anos antes do regime autoritário do Estado Novo, o Departamento de Cultura havia apresentado algumas propostas de inserir o lazer na vida dos trabalhadores, que, quase nunca, podiam usufruir seu tempo livre, pois como destacou Patrícia Raffaini (2001, p.55) mesmo com o regulamento das horas de trabalho, a maioria dos trabalhadores precisava utilizar seu tempo livre para realizar outras atividades e complementar o orçamento familiar. Desse modo, as propostas do Departamento não alcançava a totalidade dos habitantes de São Paulo. Dentro das propostas, havia o incentivo à prática dos esportes, até então restrita à aristocracia, pela divisão de Educação e Recreios que instalou campos para a realização das atividades, como o atletismo e ginásticas. Além disso, estava no planejamento da divisão, a criação de piscinas públicas e construção de um Estádio Municipal com intuito de garantir o direito ao lazer do cidadão.

Após esses feitos, destaca-se a proposta considerada como a mais audaciosa do Departamento de Cultura, a Missão de Pesquisas Folclóricas, resultante da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), criada em 1937 com ligação ao Departamento, com o propósito de promover e divulgar estudos étnicos, culturais e folclóricos, realizar conferências e viagens de estudos e classificar as formas culturais populares ameaçadas de desaparecimento diante do “progresso e do internacionalismo”. Seu primeiro presidente foi Mário de Andrade, e a

primeira secretária, Dina, esposa de Lévi-Strauss. Entre seus fundadores, destacam-se Claude Lévi-Strauss, Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig, Paulo Duarte e Sérgio Milliet. A equipe que participou da primeira missão foi formada por Martin Braunwieser, Benedito Pacheco, Luís Saia e Antônio Ladeira, e visitaram os Estado de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, e Pará. Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus, estimulados por Mário de Andrade, ministraram um curso de etnologia em São Paulo abrangendo estudos sobre cerâmica, estilos de casa, formatos de telhados, tecelagem local, profissões e ofícios, danças e ritmos, objetos e usos, com intuito de “preservar a cultura popular e conhecer o folclore brasileiro em suas múltiplas funções” (BOMENY, 2012, p.79).

Ao longo de sua atuação, o grupo registrou, por meio de fotografias, gravações e filmagens, as manifestações populares encontradas nas regiões percorridas, tais como cocos, praia, torés, rodas de São Gonçalo, caboclinhos, aboios, bumba-meu-boi, cantos de pedintes, entre outra infinidade de danças e melodias folclóricas, registradas, posteriormente, em disco pela Discoteca Pública Municipal. Para Mário de Andrade, essa atividade, iniciada com suas viagens etnográficas na década de 1920, era tão fundamental que, em uma carta enviada a Câmara Cascudo, Mário se refere às viagens como “coisa de vida ou morte”. Mário de Andrade, mesmo depois de exonerado da direção do Departamento de Cultura, telegrafou aos membros da missão, orientando-os a permanecer no norte do Brasil cumprindo a tarefa<sup>37</sup>.

Além desses fatos considerados como os principais e de maiores impactos, há outras iniciativas tomadas pelo Departamento de Cultura que não foram apontados aqui, mas isso não nos impede de frisar o desempenho admirável de Mário de Andrade enquanto servidor público, que estava à altura de todas as outras atividades que exerceu, desde professor de música, a poeta e crítico de arte. Como testemunho de sua dedicação ao cargo público a ele confiado, há depoimentos afirmando que o autor chegou a criar um jargão administrativo, devido à qualidade singular para redigir os documentos burocráticos do Departamento de Cultura; além das inúmeras correspondências, trocadas com vários remetentes, sobre planos e trabalhos realizados pelo Departamento. Em uma correspondência, escrita no ano de 1937, Pio Lourenço Corrêa citou um depoimento de Paulo Duarte a respeito da dedicação de Mário pelo Departamento:

- Mário, tenho pensado muito em você estes dias. É espantosa a firmeza com que você realizou o que nenhum de nós conseguiu realizar aqui no Brasil, às vezes com muito maiores possibilidades, como eu e o Osvaldo de Andrade, por exemplo. Mas você está realizando uma verdadeira vida de intelectual, de intelectual à europeia, só

---

<sup>37</sup> Para maiores detalhes dessa missão, consultar: BARBATO JR, Roberto Luiz de Arruda. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: FAPESP, 2004.

se preocupando das coisas do espírito e, dentro destas, das que lhe interessam apenas, apesar das diferenças do meio.

Por meio de declarações como essa, percebe-se a dedicação de Mário de Andrade em fazer de um organismo político, um local capaz de implantar atividades culturais de cunho humanista na cidade. Dentre elas, Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigues Penteadó (2015, p.19) destacam o objetivo de “estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural” da cidade, para construir a identidade cultural genuinamente brasileira sem deixar que os elementos constituintes da nacionalidade não fossem suprimidos pelas influências estrangeiras. Para Mário, ao divulgar e implementar material cultural recolhido fora da área urbana, pois São Paulo era desprovido de uma autêntica cultura nacional (BARBATO JR, 2004, p.180), seria possível recuperar a verdadeira brasilidade.

Na busca desse objetivo principal do Departamento de Cultura, Mário de Andrade conseguiu, também, colocar em prática a “arte de ação”, pois ao expandir atividades culturais e educacionais para toda a sociedade a transformação social pela arte fazia-se presente.

A defesa desse critério exigiu a substituição do princípio tradicional da “arte pela arte” pelo de uma “arte de ação pela arte”. A expressão revela que Mário de Andrade buscava orientar sua arte por um parâmetro político, sem reduzi-la, entretanto, a alguma forma de militância. Isso envolvia o sacrifício de qualquer ideia de perfeição em favor de uma utilidade mais momentânea. (JARDIM, 2005, p.16).

Entretanto, em 1937, precipitava-se o golpe do Estado Novo, deflagrado por Getúlio Vargas, modificando o cenário político na cidade de São Paulo, com a exoneração do prefeito Fábio Prado, e a sua substituição pelo perrepista Francisco Prestes Maia. Prestes Maia era engenheiro e urbanista, e tinha a proposta de urbanizar a cidade de São Paulo ao nível do seu ritmo de crescimento e, para isso, priorizou o programa de obras, Plano de Avenidas, para organizar o fluxo da capital paulista. Insensível ao legado e objetivos do Departamento de Cultura, Francisco Prestes Maia, espelhava-se no cenário de urbanização moderno europeu, inclusive no universo cultural, com foco na cultura urbana, cuja base será a cidade do Rio de Janeiro, com a música popular e erudita de Villa-Lobos.

Com a implantação dessa nova política, os responsáveis pela fundação do Departamento de Cultura começaram a ser afastados e suas propostas iam sendo, aos poucos, exterminadas. Exemplo notório foi as apresentações artísticas exibidas gratuitamente pelo Departamento de Cultura que passaram a ser cobradas, os concertos nos bairros operários que foram suspensos, e a interrupção da Missão de Pesquisas Folclóricas. Para substituir o cargo de diretor do Departamento, nomearam Francisco Pati, nome que, segundo Helena Bomey

(2012, p.91) sinalizava, dentre outros fatores, a tentativa de não gerar a possibilidade de confundir o Departamento de Cultura com o seu gestor, como acontecera na gestão de Mário de Andrade em virtude da consagração intelectual de seu nome. Assim, nomearam uma figura ligada aos representantes políticos de São Paulo, pouco conhecido, e que era sobretudo, um “nome afinado com o sistema” (CALIL, PENTEADO. 2015. p.22), capaz de conduzir as tarefas do Departamento de Cultura com total falta de sensibilidade às causas culturais, e de total acordo com a transferência de orçamento destinado à atividade cultural, realizada por Prestes Maia: “O Departamento inteiro foi arquivado. Nos orçamento constavam verbas tão grande como no tempo de Fábio Prado, mas essas verbas eram desviadas, como tôdas as da Prefeitura, para o programa de grandes avenidas do sr. Prestes Maia” (DUARTE, 1971, p.66). Logo, os projetos iniciais foram demolidos em prol da priorização da urbanização da metrópole, pois governantes como Abraão Ribeiro e Prestes Maia desmantelaram as faíscas que sobraram do Departamento de Cultura, dando ênfase à construção das grandes avenidas paulistanas. Assim, a administração deles, como afirmou Mário de Andrade, inviabilizava o projeto de edificação da nacionalidade.

Apesar de Mário de Andrade ter sido exonerado do cargo de diretor do Departamento, sua saída foi apenas concretizada em documentos formais, pois Mário ainda vivia e respirava o Departamento de Cultura, como podemos observar em correspondências trocadas com alguns de seus companheiros de trabalho do Departamento: Oneyda Alvarenga (diretora da Discoteca pública Municipal), Paulo Duarte (chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado); Sérgio Milliet (chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social), Dina Lévi-Strauss (secretária da Sociedade de Etnografia e Folclore).

Esse fato marcante teve influências diretas na vida do intelectual Mário de Andrade, pois “sua expulsão do Departamento de Cultura foi uma sentença de morte. Mário suicidou-se aos poucos, matou-se de dor, revolta e angústia” (DUARTE, 1971, p.3). Essa revolta e indignação foi registrada de forma objetiva em inúmeras cartas, mas não ficou restrita a essa espécie de testemunho, uma vez que o descontentamento do intelectual ecoa na arte produzida pelo poeta, como no seguinte poema:

Tua imagem se apaga em certos bairros,  
Mas tua dor rasga nos ares,  
Não me deixa dormir.

Oh, Gilda, Oneida, Tarsila, me fechem a boca,  
Tapem meus olhos e meus ouvidos,  
Para que a gloria do insofrido  
Volte a cantar Minas Gerais!

A tua dor se dispersa nos ares,

Mas tua imagem suando ao dia inútil  
 Me impede até de chorar.  
 Eu vou-me embora, vou-me embora,  
 Fazer week-end em Santo Amaro,  
 Repartir em vas alegrias  
 Meu desejo vao de esquecer!

Só isso levas, coração.  
 (ANDRADE, 1993)

A leitura desse poema possibilita afirmar que São Paulo é a imagem evocada pelo eu-lírico quando ele diz: “Tua imagem se apaga em certos bairros”, devido ao percurso traçado para a imagem da capital paulistana na obra de Mário de Andrade e pelo motivo da sua confissão, em carta escrita para Henriqueta Lisboa, ao dizer que esse poema foi sugerido pelos cantos maoris de Martin Codax, uma das inspirações para falar da cidade paulistana nos poemas pertencentes à *Lira Paulistana*. Além disso, ainda em conformidade com as observações de Mário de Andrade, há uma “quase tradução” de alguns versos das cantigas de Martin Codax ou a transposição de ideias com as quais iria compor seus poemas críticos de *Lira Paulistana*, inspirado em Gregório de Matos.

Na segunda estrofe do poema, o eu-lírico faz menção aos nomes “Gilda, Oneyda e Tarsila” encaminhando o leitor para uma associação subjetiva entre eu-lírico e poeta. Nesse sentido, é relevante também pensarmos na imagem do Departamento de Cultura como o que estava, em conjunto com a urbe paulistana, sendo apagado. Acrescido a isso, e ainda sob a luz de uma leitura subjetiva do poema, a segunda estrofe toca em detalhes específicos da vida do poeta, enquanto intelectual, imbricando vida pessoal e contexto social. Ao receber uma espécie de demissão do Departamento de Cultura, Mário de Andrade escreveu em algumas cartas, as quais misturam desabafos e confissões, a falta de honestidade do governo municipal de São Paulo, uma vez que não agia de maneira completamente ética e correta quando se tratava de questões financeiras:

o prefeito me pôs mais sobre os ombros uma divisão nova, a de Turismo. Quebrei todas as lanças para que não fizesse isso, que pra mim é um crime cultural (pra nós, e por enquanto). Não só qualquer serviço de propaganda custa caríssimo, e o Turismo veio de fato desequilibrar totalmente o nosso orçamento pro ano que vem, como porque, na realidade mais fixada, legal e praticamente, o Turismo é muito mais um elemento de economia que de cultura. Pussemos ele no Departamento da Fazenda, ou então, anexo ao Gabinete do Prefeito. Não. Teve um momento que até foi engraçado, cansado da discussão escrevi uma argumentação mais cerrada mesmo, fui, li pra escutarem, releram pra aprofundar a coisa, e o advogado e amigo do Prefeito, que auxiliou este admiravelmente na organização nova dos serviços municipais, teve esta resposta, palavra: - Bem. Eu não tenho argumentos contra o que você diz, mas é preciso criar a divisão de Turismo. Então me calei, e com o mesmo ardor com que estava combatendo o Turismo, o que me dá mais raiva, é me ver agora, ajuntando dado sobre Turismo, organizando coisas pra uma futura propaganda turística, e eu, eu! defendendo o Turismo do próprio Prefeito, palavra de

honra, me'rmão! Bom, estou te contando isto, mas é só pra você, questão de desafogo de coração penalizado, guarde consigo o contado (ANDRADE, 2013, p.180).

Essa carta, enviada para Luis Camilo, apresenta um dos detalhes que fizeram Mário de Andrade pedir demissão do Departamento de Cultura, pois quando assumiu o cargo tinha autonomia para lidar com questões burocráticas, analisar orçamentos e planejar políticas públicas, porém, depois de alguns anos, essa independência foi transmutada pelas ordens estabelecidas pelo prefeito de São Paulo, mesmo sendo consideradas como contraditórias e inviáveis para o plano de Cultura traçado por Mário, mas, devido ao fato da impossibilidade de serem recusadas, na maioria das vezes foram executadas, pelo próprio diretor do Departamento de Cultura, inviabilizando o projeto inicialmente proposto por ele.

Mário de Andrade permaneceu nesse cargo até o dia 25 de maio de 1938 quando a ditadura do Estado Novo, por meio das novas imposições políticas, exterminava o projeto original do Departamento de Cultura: a democratização da arte. Exatamente 54 dias após a sua exoneração do cargo de diretor, Mário pediu desligamento da chefia da Divisão de Expansão Cultural e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde desempenhou o papel de diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF) e professor de Filosofia e História da Arte. Nessa época, Mário de Andrade escreve uma carta para Gustavo Capanema pedindo que olhasse com atenção para o Departamento de Cultura que estava ameaçado pelas alterações políticas vigentes. Como resposta, Capanema designa Mário a servir junto ao Ministério da Educação e Saúde Pública em maio de 1938, solicitando ao prefeito a liberação do chefe da Divisão da Expansão do Departamento de Cultura, para dirigir um dos institutos da Universidade do Brasil.

A mudança de cidade, geralmente uma transição não muito complexa e problemática, é um atestado de derrota para Mário de Andrade, paulistano de nascença, um confesso apaixonado pela sua cidade natal que se vê obrigado a abandonar São Paulo em virtude de problemas políticos. Essa espécie de exílio extrapola o tom biográfico das cartas escritas por Mário de Andrade e é personificada em alguns poemas como “Tua imagem se apaga em certos bairros”, no qual o eu-lírico cria uma imagem da cidade de São Paulo inserida em um contexto individual e coletivo, concomitantemente. Coletivo porque o eu-lírico sofria por motivos que afetavam toda a sociedade paulistana, como é expressado no segundo verso da primeira estrofe, “Mas tua dor rasga nos ares”, e no primeiro verso da terceira e última estrofe, “A tua dor se dispersa nos ares”, versos com os quais se percebe que a dor vivenciada

na cidade não é apenas sua, uma vez que ela contagia os “ares” da urbe paulistana, afetando, assim, todos os homens inseridos naquele local.

Já o aspecto subjetivo se sobressai quando o eu-lírico faz referência a três nomes, que não são aleatórios, como mencionado anteriormente. Gilda Rocha era prima de Mário de Andrade e passava vários dias em sua casa, inclusive as férias, compartilhando com o poeta, no final de sua juventude e início da vida adulta, momentos pessoais que incluíam decisões acadêmicas, como o curso que faria na graduação. Oneyda de Alvarenga, que se identificava como discípula de seu mestre, foi aluna de música de Mário, e começou a escrever-lhe pedindo conselhos referentes à produção artística. Mais tarde, Mário a convida para trabalhar no Departamento de Cultura e a amizade fortifica-se e permanece até o final da vida do autor. Por fim, o último nome citado no verso, Tarsila do Amaral também faz alusão a uma pessoa real: pintora modernista que conhece Mário de Andrade durante a Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo.

Em sequência a esse verso, o eu-lírico pede a esses nomes citados que tapem seus olhos e ouvidos, assim conduzindo, novamente, o leitor para uma associação entre poeta e eu lírico, pois Mário de Andrade confessou, para alguns correspondentes, seu pacto forçado com medidas que julgava desonestas, mas que por caráter ético de intelectual não as divulgava para a população. Desse modo, uma leitura possível do verso “Tapem meus olhos e meus ouvidos” ao mesmo tempo que ecoa sentimento coletivos, pois a degradação da cidade de São Paulo implica a tristeza do eu-lírico e por isso ele prefere não ver e nem ouvir, relaciona-se também com os (des)caminhos que o Estado Novo dava ao projeto do Departamento de Cultura.

Seguindo essa linha de pensamento, o quarto e quinto verso da última estrofe do poema: “Eu vou-me embora, vou-me embora/ Fazer week-end em Santo Amaro” possibilita também uma leitura subjetiva desse poema. Quando o eu-lírico diz que vai embora para Santo Amaro um fato marcante na vida de Mário de Andrade parece ficar registrado nesse poema, pelo fato do poeta, ao se mudar para o Rio de Janeiro, ter residido na rua Santo Amaro, no Bairro da Glória. Essa mudança de cidade não foi apenas um “weekend”, um final de semana relaxante ou alguns meses e uns dias longe de sua cidade natal para esquecer problemas pessoais circunscritos em uma esfera coletiva. Era literalmente o “end” (fim) de seus dias e sua vida, como enfatizou o eu-lírico ao separar as sílabas do vocábulo “weekend”, “week-end”. Fugindo de sua cidade natal, o eu-lírico conseguiria esquecer o sofrimento que lhe afligia por meio de uma decisão cruel e incoerente: repartir em vãs alegrias, seu desejo vão de esquecer. Assim, novamente, estamos diante de um contexto específico da vida de um sujeito

real, Mário de Andrade que foi também funcionário público e intelectual, que extravasa o texto objetivo encontrado muitas vezes em cartas, crônicas, e excertos de jornais, para configurar uma situação fictícia que apresenta aspectos reais: o poema.

No final da vida, as cartas escritas por Mário apresentam um caráter pessimista para com o futuro da cidade de São Paulo e um descontentamento de viver, sendo, por isso, a partir dos anos de 1937, recorrente as vezes que o autor afirma “aguentar a situação apenas pela razão dos outros”, inclusive por motivos sociais:

Razões de Deus, de minha Mãe, de amigos, de escândalo social. Eu mesmo, dentro de mim, tiradas de mim não tenho razões que me façam não meter uma bala no ouvido. Bem, desculpe este desabafo, mas este continuado agüentar duro e mais as misérias sociais do nosso tempo, às vezes cansa. Ando de não agüentar mais, com minha vida, minhas lutas, minhas inquietações e dúvidas. (ANDRADE, 2009, p. 335).

Essa forte confissão, enviada para Pio Lourenço, no ano de 1940, evidencia o início de uma depressão vivenciada por Mário de Andrade, que tentou vencê-la por meio de sua mudança para o Rio de Janeiro, mas já considerava a sua vida pós demissão do Departamento de Cultura, assim como o seu projeto cultural para o país, em situação de derrota, ou seja, um verdadeiro “(week-)end”, como foi expresso no poema “Tua imagem se apaga em certos bairros”.

Essa angústia agravou-se com doenças, problemas financeiros e sua mudança para o Rio de Janeiro. Remédios capazes de minimizar tais dificuldades eram praticamente inexistentes, como confessou o próprio Mário de Andrade. Em consequência disso, na maioria dos poemas escritos pelo Mário de Andrade político, como classificou Lafetá, o tom de pessimismo e desilusão com o futuro de São Paulo é recorrente. Isso pode ser explicado, também, pelo fato da relação entre literatura e política, assim como a relação entre intelectuais e poder, na maioria das vezes, não acontecer de forma harmoniosa:

O encontro da literatura com a política – entrecruzamento de sensibilidade com poder – desafia a imaginação sociológica pela alteração que provoca simultaneamente em ambos [...] Atores se transformam e a política também. Mário de Andrade, entre todos, foi o que de forma completa corporificou tal metamorfose. O poeta entra em cena com a força de uma geração, a convicção de um momento e a desenvoltura de um passionário. Mas, apoiada em Todorov, advirto: “o relato não é de triunfo”. É justamente na distância entre o sonho e a realidade, que se apresentou como inexorável, que retiramos matéria para reflexão sobre o encontro do poeta com a política (BOMENY, 2012, p. 18).

Como ressaltou a autora, o encontro entre Mário de Andrade e a política, já existente em sua escrita literária e seu projeto estético com a presença de elementos políticos e ideológicos, não foi de triunfo quando relacionados de forma estrita, ou seja, pelo confronto entre o plano de governo do Estado Novo e os objetivos traçados pelo poeta. Ao ingressar no

ambiente político institucionalizado, isto é, no Departamento de Cultura, Mário de Andrade via a possibilidade de concretização do plano das ideias pensado na década de 1920: a rotinização<sup>38</sup> da cultura, que estava sendo descentralizada dos grupos privilegiados para tornar-se um bem comum.

Porém, esse homem público, funcionário do Estado, possuía relações de dependência com o governo que, quando revelou seu caráter ditatorial com o golpe do Estado Novo, de cunho autoritário evidente, procurou líderes intelectuais que compartilhassem de suas ideologias, muitas vezes limitando a liberdade de exposição de suas ideias, para serem os verdadeiros porta-vozes do Brasil:

Nesta perspectiva, o intelectual integra-se à vida nacional, não é mais o homem isolado falando do seu mundo interior. Ele fala do seu tempo, do seu país, onde ele se auto-retrata. Dilui-se, portanto, a linha demarcativa entre O "homem de letras" e o "homem político", desfaz-se o divórcio entre a inteligência e o Estado: "é precisamente nesse entendimento mútuo da inteligência e governo que nasce a evolução de nossa inteligência aplicada à melhoria constante do social em função exclusivamente política (...) O governo faz da inteligência e dos intelectuais, que a dignificam, os seus mais permanentes e mais fiéis colaboradores (LIPPI, 1982, p.94).

Para Sérgio Miceli, a partir da década de 1920 uma parte significativa da intelligentsia brasileira foi cooptada pelo Estado, o que não significava, todavia, total conivência dos intelectuais para com os ideais do governo, fato comprovável com o exemplo das atuações de Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade que serviram a órgãos ligados ao DIP, na Gestão de Gustavo Capanema, mas não se eximiram de atacar com criticidade o autoritarismo do Estado Novo. Na visão de Antonio Candido (1989, p.195) ser servidor público não significa necessariamente compactuar com as "ideologias e interesses dominantes" e "uma análise mais completa mostra como o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida".

Apesar dessa liberdade limitada, o servidor público arcava com as consequências de suas atitudes para com o governo, pois "nem sempre foi fácil a colaboração sem a submissão de um intelectual, cujo grupo se radicalizava, com um Estado de cunho cada vez mais autoritário. Resultaram tensões e acomodações, com incremento da divisão de papéis no mesmo indivíduo" (CANDIDO, 1989, p.194). Por isso, mesmo sendo a saída de Mário do departamento permeada de insinuações, ou seja, pouco explicada; ao que indica suas confissões em cartas sobre mágoas, traições e perseguições políticas, o afastamento de Mário

---

<sup>38</sup> Conceito utilizado por Antonio Candido, no prefácio do livro de Paulo Duarte: **Mário de Andrade por ele mesmo**.

de Andrade da direção do Departamento de Cultura apresenta motivos políticos, devido ao intelectual modernista não mostrar afinidade com os projetos do Estado Novo, que transformou o Departamento, de acordo com Rubens Borba de Moraes, em um órgão de fisiologismo ou uma “empregoteca”.

Mário de Andrade foi afastado da direção do Departamento de Cultura, mas continuou como chefe de Expansão Cultural por um curto período. Nesse momento, já havia elaborado o anteprojeto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no ano de 1936, que foi reorganizado por Gustavo Capanema. Nas principais características do projeto constava igual atenção para a arte erudita e popular, à arte pura e à arte aplicada; interesse pela paisagem transformada pelo homem e a inclusão de elementos “imateriais”, afeitos diretamente ao folclore, incluídos na noção de patrimônio nacional (FABRIS, 1994, p.14). Porém, o projeto de Mário de Andrade não foi implementado integralmente, pontos importantes foram excluídos pelo Decreto-Lei N.º 25, de 30 de Novembro de 1937.

Com atuações como essa, Mário de Andrade, mesmo após a sua demissão do departamento, não se isolou e continuou tendo contato com os intelectuais e com o ambiente de prestação de serviço público; o que não foi suficiente para que a sua demissão do Departamento de Cultura influenciasse negativamente a obra e vida do autor, como resquícios de tristeza e melancolia presentes nos versos escritos após esse período. Há algumas suposições que tentam identificar o motivo do sofrimento do autor, já que Mário de Andrade nunca era completamente direto ao descrever seus sentimentos interiores. Carlos Drummond de Andrade, com quem Mário manteve uma correspondência ativa, considerou como causas da angústia de Mário de Andrade seus problemas de saúde e problemas financeiros. Paulo Duarte afirmou com consistência que a culpa do sofrimento de Mário foi sua saída do Departamento de Cultura. Já Oneyda Alvarenga, aluna e amiga de Mário, considerou que ele vivia conciliando uma possível relação pacífica entre suas vontades pessoais e uma espécie de burocracia superior, ignorando muitas vezes sua personalidade em prol da coletividade, até que, em um determinado momento, esse esforço não tinha reconhecimento nem repercussão social e, por isso, Mário de Andrade entrou em crise “porque não ouvia nos que o cercavam, no meio intelectual brasileiro, na organização social brasileira nenhum eco desse sacrifício” (ALVARENGA, 1974, p.108). Ainda, de acordo com a discípula predileta de Mário de Andrade, “o não reconhecimento de seus méritos, de seus esforços, no meio intelectual brasileiro, deixou-o ferido para sempre. A esse estado geral de desamparo, mais do que à falta de saúde e de dinheiro, acrescenta-se o desânimo diante da perseguição política”.

Todas essas suposições são possíveis de serem aceitas quando conhecemos a vida de Mário de Andrade, o trajeto pessoal que ele traçou para si e para a sociedade, o sacrifício em prol da nação a que se submeteu e a mudança de planos quando suas vontades não seriam possíveis de serem realizadas. Isso fica em evidência quando o autor decide se mudar para o Rio de Janeiro, contra a sua vontade:

No início de 1941, a estada no Rio chegou a um ponto insuportável. Em março, Mário de Andrade decidiu, com um soco na mesa de um bar, o retorno a São Paulo, onde esperava alcançar algum alívio com o reencontro do ambiente familiar e dos velhos amigos. A expectativa, no entanto, não se cumpriu. Os anos seguintes foram os mais sofridos da sua vida. As doenças o afligiam, a dor de cabeça não cessava de o atormentar (JARDIM, 2005, p.29).

Para Eduardo Jardim (2005, p.53), Mário de Andrade tentou por três momentos superar as angustias que vivia: o período em que atuou como professor de Filosofia e História da Arte na UDF no ano de 1938, a escrita de uma literatura que se caracterizava como “arte de combate devido aos acontecimentos do início da década de 1940, e a fruição estética. Nos dois primeiros momentos, Mário de Andrade identificava o artista contemporâneo como individualista e, na tentativa de solucionar esse impasse, o poeta propôs em princípio uma destruição do “eu” por meio de uma atitude estética pela qual o artista estaria subordinado ao escrever a sua obra. A tentativa de dissociação dos aspectos subjetivos do artista contemporâneo ao seu tempo permaneceu na segunda tentativa de superação de Mário de Andrade, de acordo com Eduardo Jardim, porém com ênfase à “submissão de determinados conteúdos ideológicos” apresentados no ensaio: Chostacovich, de Mário de Andrade. Já na terceira e última fase, há uma tentativa de descrever as impressões sensoriais que viveu, desde suas experiências em viagens para destinos como a Amazônia, a criação de Macunaíma que tinham como objetivo principal intensificar o “contato com as coisas do mundo natural ou artístico”.

Acreditamos, também, em uma tentativa de superação para as implicações angustiosas que o poeta Mário de Andrade vivenciou após a sua saída do Departamento de Cultura. Quando Eduardo Jardim apresenta o segundo momento de superação de Mário, identificado como “arte de combate”, acreditamos estar aí o alvo da nossa hipótese inicial de pesquisa: a tentativa de escrever poesia imbuída, inclusive, de função social, como o autor explica em algumas de suas cartas. Essa intensidade no “projeto ideológico”, como explicado por Lafetá, estava inserido no Brasil de 1930, que viveu transformações fundamentais que vão determinar novos conflitos e intensificar outros:

A decadência do patriarcado tradicional, a falência da nossa “aristocracia” rural abrem caminho para novas composições sociais, e o poeta desamparado é convidado a dar seu testemunho amargo. As relações de dependência anteriores eram figuradas

como conflituosas; agora, o poeta dá adeus aos pequenos privilégios e prazeres de sua classe (MAJOR NETO, 2007, p.52).

Acreditamos, também, em uma tentativa de superação para as implicações angustiosas que o poeta Mário de Andrade vivenciou após a sua saída do Departamento de Cultura. Quando Eduardo Jardim apresenta o segundo momento de superação de Mário, identificado como “arte de combate”, acreditamos estar aí o alvo da nossa hipótese inicial de pesquisa: a tentativa de escrever poesia imbuída, inclusive, de função social, como o autor explica em algumas de suas cartas. Desse momento crucial na vida intelectual de Mário de Andrade, Antonio Candido (2001), em depoimento concedido a Heloísa Pontes, partindo de sua experiência como estudante da USP, diz o seguinte:

... Mário de Andrade estava transformando a vida cultural por meio do Departamento de Cultura. Uma ferramenta cultural incrível! Imaginem uma cidade que até então só conhecia as pequenas temporadas de ópera, alguns concertos de Guiomar Novaes ou Brailovski, e de repente passar a ter quartetos e trios instrumentais, orquestra sinfônica regular, corais, concertos populares, discoteca – isso para falar do setor musical. Esse movimento renovador me interessou tanto, que no 2º ano da Faculdade, em 1940, curso de Sociologia Estética, de Roger Bastide, fiz uma pesquisa e redigi um pequeno trabalho sobre a evolução do gosto musical em São Paulo, baseado nas fichas da Discoteca, nos programas de concerto, nas notícias dos jornais, e pude verificar a importância da ação do Mário de Andrade, pois a medida que passava os anos o gosto pela ópera descia e subia o gosto pela música sinfônica e de câmara.

O Departamento de Cultura foi o único grande esforço de difundir em nível popular a cultura que São Paulo tinha conhecido até então. Mário de Andrade criou, por exemplo, as bibliotecas ambulantes, furgões com livros que paravam em certos locais, abriam as portas, punham umas mesinhas em volta e forneciam livros aos leitores, ao ar livre. Criou os parques infantis, onde os meninos brincavam, cantavam, recitavam, representavam sob a direção do pessoal especializado. Os anos de 1930 foram mesmo um período extraordinário na história do Brasil, percorridos pela grande esperança de renovação e popularização da cultura.

Predominava nessa atividade cotidiana dos anos de 1930 e 1940 sentimentos fortes e revoltantes, intensificados com o tempo e com a não resolução dos mesmos. Tais acontecimentos fizeram com João Luiz Lafetá criasse uma nova vertente para estudar a obra de Mário de Andrade: o poeta político, que compunha, também, poesias contra a miséria e a exploração. O poeta político Mário de Andrade escreveu *O carro da miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*, apresentando ao leitor “a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo” (LAFETÁ, 2004, p.334), como a perseguição política do Estado Novo.

Mário de Andrade desempenhou as duas polaridades existentes na vida de um intelectual tal como explicado por Barbato Jr. (2004, p.90): “a todo intelectual se coloca um grande impasse: interpretar ou intervir na realidade em que vive”. Para Mário, esse impasse

esteve, praticamente, lado a lado por meio da militância e da resistência. A militância foi iniciada nos anos antecedentes à Semana de Arte Moderna, sendo o Departamento de Cultura sua maior realização coletiva; enquanto a resistência se fez, e faz, presente em suas obras, principalmente, as posteriores à década de 1930 nas quais prevalece a vertente política do escritor Mário de Andrade que, ao assumir o Departamento de Cultura, sabia “que estava diante da oportunidade única de, construir pela política, a valorização e disseminação da cultura nacional.

## 4. POESIA E RESISTÊNCIA

### 4.1. Arte de combate

(...) já toda arte não é inicialmente política, mas “se torna” política necessariamente. Porque ela há de estar sempre, mas sempre, sem nenhuma exceção, concordante com um ideal político, com uma das facções em luta pelo domínio, sejam as facções ou religiões ou partidos, ou classes, ou castas etc. de forma que as facções interessadas fazem da arte uma arma de combate. Este é o perigo. E este é o martírio da liberdade da arte... (ANDRADE apud BOMENY, 2012, p.115).

Em 1942, em comemoração aos 20 anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade foi o convidado primordial, pelo Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil, para fazer um balanço crítico sobre esse movimento. Intitulada como “O Movimento Modernista”, a palestra proferida por Mário, na Biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, não foi apenas uma fala em homenagem a esse marco, como provavelmente muito esperavam, pela simbologia da data e pelo contexto cívico. Mesmo diante desse cenário, o papa do modernismo não se privou de emitir uma autocrítica cuidadosa ao movimento, do qual foi um dos líderes, mesmo vivendo o ápice do Estado Novo.

O tom crítico da sua fala já ecoa nas primeiras linhas do texto, por meio da avaliação que identifica um dos aspectos do movimento como interferência violenta aos costumes sociais e políticos do país. Inserindo-se nessa distorção, Mário de Andrade dá continuidade a sua narrativa sem perder de vista o “individualismo” que, para ele, não permitiu o “amplioramento político-social do homem”.

Grande parte dos estudiosos da Literatura Brasileira consideram desnecessário comentar ou analisar essa palestra proferida por Mário, justificando seu amplo conhecimento além das inúmeras interpretações publicadas sobre esse texto. Todavia, mesmo reconhecendo sua vasta abordagem pela crítica, o que só evidencia sua importância e valor, são poucos os apontamentos que identificam a fala de Mário de Andrade como intencional, no sentido de querer, de fato, criticar aspectos ideológicos do movimento ou desencadear uma espécie de “resistência”, como avaliado na presente pesquisa, considerando a posição social do autor e o contexto da época. Nesse sentido, o caráter confessional já identificado nesse texto não se restringe a uma espécie de autocrítica prevalecente na fala de Mário de Andrade, inclusive pela explicação dada pelo poeta de que no momento autobiográfico da sua fala “reconheçam-se nela os que puderem”:

Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de

amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência da realidade em muitos de nós. Estou repisando o que já disse a um moço... E outra coisa sinão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra a insuficiência do abstencionismo (ANDRADE, 2002, p.277).

Nessa narrativa pessoal, Mário fala de si, mas acusa também os demais representantes do Movimento Modernista de terem sido coniventes com o “individualismo” e o “abstencionismo”, preocupando-se em questionar valores tradicionais, pesquisar curiosidades particulares sobre cultura, e esquecendo o objetivo principal do movimento: o “melhoramento político-social do homem”. Ao priorizar relações pessoais, popularmente conhecidas como troca de favores, relação ainda hoje presente no contexto político brasileiro, Mário de Andrade, assim como outros autores, estabeleceram relações constrangedoras entre política e arte, na qual a Literatura poderia ser refém dos interesses do governo. Nesse sentido, o autor mostra-se arrependido e dá continuidade a sua fala dizendo o que poderia ter sido feito:

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando “não quero” e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores (ANDRADE, 2002, p.278).

Ao declarar-se arrependido, o poeta faz referência à função social da arte que tanto defendia e ressalta que apesar de não ter sido, de acordo com a sua própria opinião, um “militante” à altura de sua exigência dos anos de 1942, não queria ele ter passado por momentos de sofrimento ou exílio, mas desejava ter sido mais que apenas um estudioso beneficiado por interesses pessoais sem utilização prática.

Todavia, o momento de fala no qual Mário estava situado ao escrever essa palestra, é considerado como turbulento, devido aos acontecimentos políticos delicados do país e à sua vida pessoal, proporcionando assim uma tendência bastante penosa ao examinar sua obra:

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. (ANDRADE, 2002, p.280).

Para Mário a arte deveria ser utilizada, essencialmente, como instrumento capaz de aproximar “cultura erudita” e “povo”, deveria ter “função social” e não se deter apenas no individualismo do artista. Porém, pelas duras críticas feitas por Mário de Andrade na

conferência do Movimento Modernista sobre sua produção e de demais intelectuais, o autor penaliza sua carreira artística e, em virtude disso, é possível ao leitor, e ouvinte daquela fala, questionar se Mário contribui, ou não, com alguma espécie de “escrita social, reflexiva”, ou se foi ele apenas mais um “espião” da multidão.

Em *Lira Paulistana*, cujos poemas com abordagem e crítica política mais evidente foram escritos na década de 1940, em um deles o eu-lírico marioandradiano proclama:

... os que esperam, os que perdem  
o motivo, os que emudecem,  
os que ignoram, os que ocultam  
a dor, os que desfalecem

os que continuam, os  
que duvidam... Coração,  
Afirma, afirma e te abrasa  
Pelas milícias do não!  
(ANDRADE, 1993, p.371)

Nesse poema, composto por dois quartetos heptassilábicos, não há determinação do sujeito, uma vez que qualquer indivíduo pode ser um personagem que pratica as inúmeras ações citadas enumeradamente. Os dez verbos que compõem o poema: esperar, perder, emudecer, ignorar, ocultar, desfalecer, continuar, duvidar, afirmar e abrasar constituem jogos de oposições culminadas com o último verso da última estrofe: “Pelas milícias do não”, verso de maior impacto durante a leitura do poema.

As formas verbais no presente do indicativo na primeira estrofe, marcando uma ação corriqueira que ocorre no momento da fala, apresentam a permanência dessas diferentes ações que possuem pontos em comum semanticamente, apesar de que, a depender do contexto de comunicabilidade, podem apresentar significados opostos. O verbo “ignorar”, por exemplo, pode representar um ato de fraqueza ou medo, e, dependendo da situação, um ato até mesmo de rebeldia e não obediência, caso o sujeito ignore as imposições de uma sociedade com intuito de reivindicação e luta. O mesmo acontece com o verbo “emudecer”, que pode apresentar uma atitude de covardia ou resignação.

Porém, partindo do último verso do poema como chave para a leitura, os verbos presentes na primeira e segunda estrofe são agrupados no campo semântico dos vocábulos “milícias do não”, isto é, do impedimento de fazer/dizer algo por uma organização representante do poder. A palavra “milícia” tem raízes na palavra latina *militia* que significa “soldado” (*milis*) e ‘estado, condição ou atividade’ (itia), sendo que juntas sugerem o serviço militar. Mas essa palavra foi também muito utilizada para fazer referência a uma força militar, de cidadãos ou civis, que podiam se armar para garantir o cumprimento da lei e o serviço paramilitar em situações de emergência. Como no poema “... os que esperam, os que perdem”

não há identificação do sujeito, ou outro elemento que possibilite relacioná-lo ao cenário nacional, inicialmente é possível partir de um contexto universal e interpretar a sua mensagem como direcionada para o contexto europeu das grandes guerras mundiais. Porém, se considerarmos as informações dadas por Mário de Andrade em correspondências, afirmando ser o conteúdo dos poemas de *Lira Paulistana* referentes à cidade de São Paulo, e até mesmo observando o título da obra, voltamos nossa reflexão para o contexto nacional, mais especificamente o contexto paulistano.

Ao pensar na época de produção do poema, somos levados a associar o vocábulo “milícia”, qualificado pelo advérbio “não”, com o governo autoritário da época e sua política repressiva, tanto de atitudes, mas, principalmente, das mais diversas formas de expressão da linguagem. Isso fica mais perceptível quando analisamos o significado das ações do poema, representadas por verbos de campos semânticos semelhantes, como emudecer e ocultar, provavelmente, fazendo referência aos indivíduos que se silenciavam ou escondiam algo não revelado no poema. Na primeira estrofe, os únicos verbos acompanhados de complemento são os verbos perder e ocultar, acompanhados, respectivamente, dos complementos “motivo” e “dor”. Essas duas ações, dentro do contexto interpretativo, já é bastante representante quando lidos sob a luz da temática da violência na literatura, exercendo um significado muito expressivo no poema em questão, apesar de serem ações opostas, uma vez que quem perdeu o motivo está desestimulado ou não vê mais razão em ser resistência frente às “milícias do não”; enquanto quem “oculta a dor” permanece sendo resistente, apesar da carga de sofrimento que vivencia e esconde.

Os demais verbos da primeira estrofe, esperar, emudecer, ignorar e desfalecer, não são acompanhados de complemento e estão flexionados na terceira pessoa do plural, simbolizando ações coletivas. Todos esses verbos, exceto o verbo ignorar, simbolizam atos de seres descrentes com uma determinada situação, que pela imagem completa do poema, é possível dizer que se trata do autoritarismo da milícia. Já na segunda estrofe, há os verbos continuar e duvidar, os quais, diferentemente da estrofe anterior, sugerem ações de pessoas que, de alguma forma, representam uma atitude de resistência e confronto com alguma situação. No segundo verso da segunda estrofe, essas ações de resistência são confrontadas pela emoção, referenciado pelas reticências seguida do vocábulo “Coração”, que funciona como um vocativo e que por estar grafado com inicial maiúscula, representando um nome próprio, evidencia sua simbologia, marcando a relação metafórica. Esse ser evocado recebe uma mensagem de estímulo marcada pela repetição do verbo afirmar, escrito primeiramente com inicial maiúscula, e posteriormente com inicial minúscula, representando a

imperatividade da vida, a repetição dos atos, de manter-se firme e resistente na luta e não desistir.

Ao findar o poema, o eu-lírico, por meio da enumeração de ações feita ao longo dos versos, denuncia a impotência da sociedade diante do autoritarismo e da ditadura do governo, salientando, sobretudo, por meio do verbo “abrasar”, a virtude de ser resistência mesmo sucumbindo ao furor destrutivo das forças militares: “Afirma, afirma e te abrasa/ Pelas milícias do não!”.

Ao apontarmos relações entre poesia e realidade estamos pensando na produção literária enquanto um fenômeno social, resultante de crenças, convicções, costumes e ideologias suscitados em uma realidade histórica específica, sem ser, no entanto, seu registro fiel. O poema lírico está voltado para o campo da individualidade e, por isso, ao estudarmos a poesia lírica, um poema lírico em específico, estamos diante do sentimento do mundo identificado por um eu-lírico, com visão subjetiva e particular, que codificam seu olhar para o mundo, por meio dos versos. Nesse sentido, a representação das imagens ali construídas não necessariamente irão representar a realidade imediata do leitor, ou mesmo a contextual do autor, devido ao caráter ficcional da obra literária que não estabelece compromisso com a verdade. Assim, a linguagem poética é a expressão dos sentimentos que produz significados e imagens que precisam ser lidos situados em um momento histórico, como explicado por Alfredo Bosi, uma vez que influenciam a criação:

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo, é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional: uma trama em que o eu-lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema (BOSI, 2000, p.9).

Logo, por mais que confirmemos a autonomia do texto literário, é preciso estabelecer relações entre poema e imagem, por intermédio do contexto histórico-social pertencente ao poeta, em virtude da apresentação dos sinais entre literatura e realidade que a poesia pode, ou não, ter. Octávio Paz, explica que a palavra possui valor psicológico, uma vez que as imagens são produtos do imaginário e, portanto, representam a pluralidade de significados. O poeta explica, em *O Arco e a Lira* (1967), a relação entre poeta e poesia e busca compreender o significado da inspiração, por meio de reflexões teóricas e suas experiências pessoais. Para Paz, o poético só é possível de ser definido se considerado a sua relação com o tempo, ou seja, o poema: encarnação da poesia, que deixa de ser indizível quando apreendida “pelo significado do fato histórico da sua encarnação” (PAZ, 1967, p.12). O conceito de poesia traçado por Paz, mesmo sendo absoluta, se modifica com o tempo e, por isso, o autor, no

início da sua obra, considera o adjetivo “poético” como incapaz de ser fixado. Por isso, na segunda edição de *O Arco e a Lira*, Paz tenta entender a poesia em conjunto com o poema, concluindo que o poema é passível de definição, mas já o poético, não o é. Assim, ele apresenta a seguinte definição:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (PAZ, 1984, p.15).

Para Octavio Paz, como essa pergunta possui um alto grau de dificuldade em ser respondida satisfatoriamente, ele propõe o conhecimento do *ser* da poesia, por meio do poema para que possíveis respostas sejam formuladas. Nesse percurso, o poeta irá explicar que o que torna o poema poético não é a sua forma literária, como as rimas, estrofes e metros; mas sim o fato dele ter sido tocado pela poesia. Na relação do homem diante à linguagem, discutida por uma densa e longa reflexão, Paz diz que a palavra é o próprio homem, uma vez que somos feitos de palavras, não sendo possível, portanto, formular pensamento e conhecimento sem a linguagem.

Dentro dessa perspectiva, um dos pontos que o autor destaca nessa relação é que a palavra não é idêntica à realidade que nomeia, porque entre o homem e o seu ser existe a consciência de si mesmo, e a palavra funciona como a ponte através da qual o homem tenta superar a distância entre ele e a realidade exterior. O poema se encontra nessa distância e apresenta a possibilidade do homem ir além de si mesmo, alcançando o “profundo e o original”. Logo, todo poema é decorrente de uma vontade criadora, sendo que as palavras que o compõem, possuidoras de uma pluralidade de significados, será ativada no ato da criação poética que, como explicado por Octavio Paz, consiste no violento desenraizamento das palavras, como se fossem únicas. Apesar disso, a linguagem do poeta é também a linguagem de sua comunidade, e nessa relação há o encontro de dois elementos: o que fala e o que ouve, estabelecendo um jogo recíproco de influências.

Nesse sentido, a liberdade de criação do sujeito necessita do interesse coletivo da sociedade, pois para Octávio Paz a palavra poética é um produto social, e não tem sentido sem uma história e/ou uma comunidade, pois expressam o momento de fala de um povo. Apesar de ser a linguagem poética histórica, como defendido pelo autor, o poema é sempre presente, apesar de falar do passado, uma vez que “é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente” (PAZ, 1984, p.192). O poema, ao ser

para sempre presente, pode reengendra-se entre os homens e encarna-se na história, como afirmou Octávio Paz, resultando em um produto social ou histórico.

Silviano Santiago (2002, p.10) ao falar sobre a importância da publicação e conhecimento das missivas de Mário de Andrade para a crítica literária, faz uma observação sobre os métodos analíticos e interpretativos dos estudos literários no século XX, como os formalistas russos que, ao analisar as relações entre autor e obra literária, negavam aquele e isolavam esta, uma vez que só o texto literário contava. Santiago segue outra linha de pensamento, frisando não querer o retorno do biografismo, mas apontando a importância da consideração de fatores externos para análise da obra literária:

A leitura das cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo duma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (...) Visa a aprofundar o conhecimento que temos da história do modernismo, em particular do período consecutivo à Semana de Arte Moderna (por exemplo: a reviravolta nacionalista que representa a viagem dos paulistas a Minas Gerais, a expulsão das ideias de Graça Aranha do ideário modernista, as relações entre o intelectual e o Estado na década de 30).

Fatores externos como as cartas, que passaram a ser para todos depois de publicadas, auxiliam a leitura do texto literário se levamos em consideração que a produção artística é um produto social e não tem sentido, portanto, dissociá-los.

No poema “Agora eu quero cantar”, o eu-lírico, personagem proletária identificada pelo nome popular Pedro, denuncia o contexto histórico no qual se encontra: “Agora eu quero cantar/ Uma história muito triste/ Que nunca ninguém cantou,/ A triste história de Pedro,/ Que acabou qual principiou”. O contexto histórico é o da realidade proletária, com ênfase na dificultosa consciência da luta de classes, que expressa a exploração, a violência, a vida desumana dos trabalhadores e um fim comum para essa classe. A vida do operário é exposta no poema de forma linear, desde o seu nascimento, a escolha de seu nome, sua inserção no ambiente escolar, seguida de sua tristeza e frustração por não poder concluir os estudos, seu casamento e sua morte:

Ele gostava era da  
História Natural, os  
Bichos, as plantas, os pássaros,  
Tudo entrava fácil na  
Cabecinha mal penteada,  
Tudo Pedro decorou.  
Havia de saber tudo!  
Se dedicar! descobrir!  
Mas já estava bem grandinho  
E o pai da escola o tirou.  
Ah que dia desgraçado!  
E quando a noite chegou,

Como única resposta  
Um sono bruto o prostrou.  
(ANDRADE, 1993, p.373)

Por meio da estrutura da literatura oral, de um longo poema narrativo composto por 202 versos brancos, divididos em estrofes irregulares, o eu-lírico representa um herói popular, cujos costumes e valores são cultuados nas sociedades modernas, como a importância dos estudos e da dedicação ao trabalho, a dignidade e a construção de uma família. Como seguidor desses parâmetros, a história de Pedro é narrada e, em cada momento, é finalizada por meio de refrãos ambivalentes, evidenciando a oralidade e musicalidade do poema: “Um sono bruto o prostrou” e “– Havia de ter por certo/ Outra vida bem mais linda/ Por trás da serra! pensou”. Fazendo alusão ao processo de alienação do operário e aos momentos em que acreditava em uma possibilidade de vida melhor, os dois refrãos se repetem ao longo do poema, com pequenas modificações como troca de palavras, que variam de acordo com a vida e pensamento de Pedro.

Desde o nascimento, Pedro, apresenta características opostas ao herói clássico: é fraco, pobre, imprudente, lhe falta inteligência e é conformado com o estabelecido (HANSEN, 2008, p.59). Mesmo sendo vítima dos mais variados problemas, apanhou quando criança e com a surra aprendeu a emudecer, brincou pouco, teve dificuldade nos primeiros anos de aprendizagem na escola, perdeu alguns dentes e um dedo na máquina antes de completar quinze anos, perdeu suas duas primeiras namoradas para outros homens, teve algumas doenças, só conseguiu adquirir uma terreno longe do centro, “num subúrbio/que tudo dificultou”, um de seus filhos ficou inválido por um acidente de trem, e Pedro morreu imaginando “uma vida mais calma/Além do plano”. As perdas dos dentes e do dedo indicam a fragmentação, a frustração, simbolizando a ruína que vem representando a vida de Pedro. Mas, apesar dessas inúmeras tragédias, Pedro contentou-se com o trabalho, como esperança de uma vida melhor, e não se aliou a nenhum movimento trabalhista para encontrar a “vida bem mais linda” que deveria existir “por trás da serra”. Assim, Pedro simboliza o homem trabalhador popular, cuja vida é marcada por sofrimento e humilhações, com perspectiva de transformação inexistente, identificando-se, portanto, com a máquina, símbolo do mundo capitalista. Pedro, que é também o outro, viveu sob os domínios da “serra”, que nunca lhe permitiu encontrar uma vida por trás dela:

Por trás da escola de Pedro  
Tinha uma serra bem alta  
Que o menino nunca olhou;  
Logo no dia seguinte  
Quando a oficina parou,

Machucado, sujo, exausto,  
 Pedrinho a escola rondou  
 E eis que de repente, não  
 Se sabe porque, Pedrinho  
 Para a serra se voltou:  
 — Havia de ter por certo  
 Outra vida bem mais linda  
 Por trás da serra! pensou.

Vida que foi de trabalho,  
 Vida que o dia espalhou,  
 Adeus bela natureza,  
 Adeus, bichos, adeus, flores,  
 Tudo o rapaz obrigado  
 Pela oficina, largou.  
 Perdeu alguns dentes e antes,  
 Pouco antes de fazer quinze  
 Anos, na boca da máquina  
 Um dedo Pedro deixou.  
 Mas depois de mês e pico  
 Ao trabalho ele voltou,  
 E quando em frente da máquina,  
 Pensam que teve ódio? Não!  
 Pedro sentiu alegria!  
 A máquina era ele! a máquina  
 Era o que a vida lhe dava!  
 E Pedro tudo perdoou.

Foi pensado, foi pensando,  
 E pensou que mais pensou, Teve uma  
 idéia, veio outra,  
 Andou falando sozinho,  
 Não dormiu, fez experiência,  
 E um ano depois, num grito,  
 Louca alegria de amor,  
 A máquina aperfeiçoou.  
 O patrão veio amigável  
 E Pedro galardoou,  
 Pôs ele noutro trabalho,  
 Subiu um pouco o ordenado:  
 — Aperfeiçoe esta máquina,  
 Caro Pedro e se afastou.  
 (ANDRADE, 1993, p.374/375)

É possível perceber, por meio desses versos, a vida do proletariado marcada pela exploração e mutilação. O patrão de Pedro, simbolizando a figura do poder, oferece ao trabalhador um aumento no salário que, provavelmente, não lhe fará falta nem o impedirá de acumular mais capital; enquanto Pedro, trabalhador já prejudicado física e mentalmente, não conseguirá reparar os danos sofridos, mas se vê beneficiado pelo aumento de salário, decorrente de um acidente de trabalho. A possibilidade de ascensão social foi, durante o Estado Novo, divulgado como o ideal de justiça social e, por isso:

No discurso estado-novista, a recuperação do valor social do trabalho — a “humanização” do trabalho — identificava a mentalidade que via na máquina um elemento superior ao homem, como seu primeiro inimigo. Essa mentalidade fora responsável pelo materialismo avassalador da mecanização, que acabara por

aniquilar o trabalhador em sua dimensão espiritual de pessoa humana. Nessa concepção estavam as raízes do desrespeito ao trabalhador e, portanto, do abismo que acabava por separar os homens em dois grupos hostis empenhados numa luta de classes (GOMES, 1999, p. 58).

A tarefa de “desmecanizar o homem e humanizar a máquina”, no sentido de superar os fatores negativos proporcionados pela máquina não seria possível com o governo vigente, pois era preciso que o trabalho fosse visto como um ato de “dignificação e espiritualização do homem”. Mas, como observado no poema, por meio do processo de alienação do herói, que se submete às ordens vigentes, fica evidente a não concretização do ideal de justiça social, visto que persiste no país “a lentíssima acumulação material das camadas populares brasileiras, fruto da injusta distribuição de riquezas”, tendo em vista que a classe operária no Brasil sempre esteve submetida “a um processo violento e primitivo de extração da mais-valia, característico de uma sociedade capitalista ainda incipiente em que os direitos trabalhistas mínimos não foram consolidados” (MAJOR NETO, 2007, p.97). Nesse sentido, o nome Pedro, o primeiro pensando pelos pais que não refletiram sobre outras possibilidades de encontrar um nome pomposo, pois a vida não o era: “Ela tinha o que fazer./ Ele ainda mais, e outro nome/ Ali ninguém procurou,/ Não pensaram em Alcebiades,/ Floriscópio, Ciro, Adrasto/ Que-dê tempo pra inventar!/ \_ É Pedro. E Pedro ficou”; e, assim, esse nome comum representa no poema apenas mais um número para a classe capitalista, um proletário sem esperanças com o futuro, e não um possível herói clássico como Hércules (Alcebiades) ou, até mesmo, um representante do poder, como Ciro, imperador persa.

A trajetória de Pedro é também marcada pela metáfora da “serra”, que ora representa a serra que encobre o horizonte e que, por trás, deveria estar uma “vida mais bela”, fazendo com que Pedro prosseguisse, ora representa a serra como instrumento de seu trabalho de operário. Alternando esses sentidos, Pedro vive um processo circular de ilusão e desilusão, que sempre acaba com decepções restando ao personagem contentar-se com o “sono”:

Sono! único bem da vida!...  
 Foi essa frase sem força,  
 Sem História Natural,  
 Sem máquina, sem patente  
 De invenção, que por derradeiro  
 Pedro na vida inventou.  
 E quando remoendo a frase,  
 A noite preta chegou,  
 Pedro, Pedrinho, José,  
 Francisco, e nunca Alcibiades,  
 Um sono bruto anulou.  
 (ANDRADE, 1993, p.377)

Nessa estrofe, o destino miserável de Pedro é igual a de outros homens como “José e Francisco”, diversos nomes populares; mas nunca igual ao de Alcibiades, herói épico, com

história de triunfo. Assim, Pedro, que não é só Pedro, mas também é o outro, chega ao fim do seu ciclo, comum à classe proletária, na mesma condição: explorado e violentado de várias formas. No final do poema, sem ver qualquer faísca de esperança, o narrador reverbera seu descontentamento perante a situação de alienação dos operários que se deixam explorar, contentando-se apenas com o fim comum:

Havia, Pedro, era a morte,  
 Era a noite mais escura,  
 Era o grande sono imenso;  
 Havia, desgraçado, havia  
 Sim, burro, idiota, besta,  
 Havia sim, animal,  
 Bicho, escravo sem história,  
 Só da História Natural!...  
 (ANDRADE, 1993, p.377)

Ao se pronunciar de forma grosseira e desesperadora na penúltima estrofe, o narrador representa seu desejo de ver uma história diferente, baseada na resistência e alteração da relação de submissão e exploração da classe trabalhadora, que, infelizmente, não ocorreu. Assim, sem possibilidade de mudança, o “sono” e a “noite” voltam a aparecer nos versos marioandradianos fazendo alusão à morte, destino certo de Pedro e dos demais homens que compartilham de sua experiência:

Por trás do túmulo dele  
 Tinha outro túmulo... Igual.  
 (ANDRADE, 1993, p.377)

Esse poema escrito por Mário de Andrade não se reduz a uma história simples e inocente que seria cantada para a diversão e distração dos ouvintes, mas representa uma denúncia da indústria capitalista que explora e massifica o trabalhador, tal como Pedro, José, Francisco, Antônio e Manduca, operários oprimidos que possuem um único destino em comum: uma história miserável, carregando a morte na vida, tal como em *Morte e Vida Severina*.

Desde os anos de 1930, inicia-se uma organização científica do trabalho, iniciada com as criações do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e do Ministério da Educação e Saúde. A partir daí, iniciou-se a “concepção totalista de trabalho”, que se atentava para as inúmeras faces da vida do povo brasileiro, como saúde, educação, alimentação e habitação (GOMES, 1999, p.59). Mário de Andrade, inserido no Departamento de Cultura, mostrou também preocupação com essa realidade e construiu as denúncias mais intensas dessa realidade histórico-social do Brasil em textos literários, como em *Lira Paulistana*, e em “Primeiro de maio”, conto pertencente ao livro *Contos Novos*, produzido entre os anos de 1934 e 1942, e publicado apenas em 1947, no qual há uma crítica ao Estado Novo, por meio do personagem

operário denominado de 35, que desempenha a função de carregador na Estação da Luz, e possui o desejo de comemorar o dia 1º de maio, feriado internacional que celebra o dia do trabalho, pois naquele ano “a Polícia permitiria a grande reunião proletária, com discurso do ilustre Secretário do Trabalho” (ANDRADE, 1996, p. 37). 35 era o único funcionário que tinha esse desejo, enquanto seus colegas de trabalho mostravam-se indiferentes perante a exploração a qual estavam subordinados, não se importando em trabalhar, incluso no dia do trabalhador. Todavia, 35 se torna o alvo de deboche dos colegas, por tentar celebrar a data; e por não conseguir comemorá-la da maneira como gostaria, uma vez que as ruas de São Paulo estavam tomadas por policias que impediam qualquer manifestação de funcionários com reivindicações trabalhistas. Assim, 35 retorna para a Estação da Luz, exercitando sua função, junto aos demais colegas de trabalho. É nesse momento que a ironia do conto se constrói, pois o dia que deveria ser destinado à continuidade de protestos e reivindicações por condições dignas de trabalho, continuou sendo mais um dia comum, em que o operário é explorado.

Na Era Vargas, quando alguma manifestação era permitida os militantes as vigiavam rigorosamente, sendo que geralmente elas ocorriam em ambientes fechados, ou abertos com a ressalva, nesse caso, de serem completamente vigiados. Como o objetivo do governo de Getúlio Vargas era manter a ordem do Estado, a vigília, em datas propícias para manifestações como o dia primeiro de maio, aumentaria, com intuito de evitar demonstrações populares que revelassem o descontentamento da população para com o governo. O dia do trabalhador foi uma data cívica, comemorada com festividades e tradições oficiais que contavam com programações estabelecidas pelo governo para oferecer entretenimento à população e, ao mesmo tempo, difundir seu ideário.

No conto, essa a possibilidade de manifestação da classe operária é representada por meio de uma farsa, proferida pelo discurso do Secretário de Trabalho que divulgou que a polícia permitiria o encontro dos trabalhadores no dia primeiro de maio. Porém, quando 35 chegou ao local de comemoração, a situação era outra e ele se sentiu desconfortável e inconformado ao perceber que, até mesmo os namorados que se encontravam no local, estavam sob vigia dos militares, com descrito em uma passagem do conto:

em São Paulo a Polícia proibira comícios na rua e passeatas, embora se falasse vagamente em motins de tarde no Largo da Sé. Mas a polícia já tomara todas as providências, até metralhadoras, estavam em cima do jornal, nos arranha-céus, escondidas, [...] (ANDRADE, 1996, p. 37).

As estratégias utilizadas durante o Estado Novo para manipular e censurar informações se realizam através dos meios de comunicação, como rádio e jornal; representado no conto por um artigo publicado em um jornal e denominado de “operário da nação”, lido

por 35, que se ilude com a mensagem e é vencido pelo poder de persuasão da mídia, pois se sente convencido de sua importância, em desempenhar sua profissão, para o progresso do país:

Abriu o jornal. Havia logo um artigo muito bonito, bem pequeno, falando na nobreza do trabalho, nos operários que eram também os "operários da nação", é isso mesmo. O 35 se orgulhou todo comovido. Se pedissem pra ele matar, ele matava roubava, trabalhava grátis, tomado dum sublime desejo de fraternidade, todos os seres juntos, todos bons... (ANDRADE, 1996, p. 37).

No desfecho do conto “Primeiro de maio”, temos a desistência de do personagem 35, que decidi comemorar o dia do trabalho e se junta aos demais operários, para dar continuidade ao trabalho de sempre:

E o 35 inerte, passivo, tão criança, tão já experiente da vida, não cultivou vaidade mais: foi se dirigindo num passo arrastado para a Estação da Luz, pra os companheiros dele, esse era o domínio dele. Lá no bairro os cafés continuavam abertos, entrou num, tomou duas médias, comeu bastante pão com manteiga, exigiu mais manteiga, tinha um fraco por manteiga, não se amolava de pagar o excedente, gastou dinheiro, queria gastar dinheiro, queria perceber que estava gastando dinheiro, comprou uma maçã bem rubra, oitocentão! foi comendo com prazer até os companheiros. Eles se juntaram, agora sérios, curiosos, meio inquietos, perguntando pra ele. Teve um instinto voluptuoso de mentir, contar como fora a celebração, se enfeitar, mas fez um gesto só, (palavrão), cuspiendo um muxoxo de desdém pra tudo (ANDRADE, 1996, p. 41-42).

O fim de 35, outro personagem marioandradiano não nomeado, recurso utilizado com intuito de alcançar a despersonalização de sujeito que representa a massa de manobra das autoridades, e sofre a desumanização, sendo tratado apenas como mais um; possui imbricações com a trajetória de Pedro, personagem do poema narrativo “Agora eu quero cantar”. Embora 35, ao longo da narrativa, demonstre uma vontade de ser militante procurando movimento de resistência contra o autoritarismo do governo, ele desisti devido às forças do sistema e com isso representa mais um operário submisso ao governo, e às “milícias do não”, tal como Pedro.

Diante disso, é importante retomarmos Octávio Paz (1984, p.196), que afirma ser o poema um testemunho histórico e um tempo arquetípico, capaz de engendrar a experiência concreta de um povo, transformando as experiências individuais e/ou coletivas em palavras históricas ou sociais. Assim, ao revelar essas palavras, o poeta é o responsável pela revelação poética:

A desconfiança dos Estados e das Igrejas em relação à poesia nasce não só do natural imperialismo desses poderes: é a própria índole do dizer poético que provoca esse receio. Não é tanto aquilo que o poeta diz, mas o que está implícito no seu dizer, a sua dualidade última e irreduzível, que dá às suas palavras um gosto de libertação. A acusação frequente que se faz os poetas de serem levianos, distraídos, ausentes, nunca totalmente neste mundo, decorre do caráter do seu dizer. A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades (PAZ, 1984, p.196).

A periculosidade da poesia é oriunda, portanto, da sua capacidade de revelar a condição humana, a partir da criação da palavra poética que sempre diz algo a mais, ainda dizendo o mesmo que o restante dos homens de sua comunidade. Logo, um governo autoritário, que queria controlar o pensamento da população, sentia-se ameaçado diante da força das palavras da poesia e, também, das artes em geral.

No período do Estado Novo de Vargas (1937-1945), sobre influências de regimes autoritários como a Alemanha Nazista, o governo tinha consciência da importância das propagandas para a manutenção do apoio político, principalmente das massas. Nesse sentido, foi criado, em dezembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), para orientar, controlar e censurar a produção da imprensa, principalmente nas três armas mais poderosas da propaganda naquela época: o jornalismo, o rádio e o cinema (CAPELATO, 1999, p.170). A oposição intelectual, portanto, foi afastada da população e o governo dava apoio aos intelectuais que compartilhavam de suas ideias e começaram a escrever para revistas que defendiam essa ideologia: a *Cultura Política* e *Ciência Política*, que cultuavam, por exemplo, a máquina como símbolo de produção, e estavam prontas para difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares.

A maioria dos periódicos da época seguiam as orientações sem contestação, porém, alguns, como o *Diário Carioca* não cumpria todas as regras do governo, causando contratempos. Esse jornal abordava situações da política brasileira no período do Estado Novo, por meio de uma leitura de oposição ao governo de Getúlio Vargas. Carlos Castello Branco, chefe de redação do jornal, afirmou ser, o *Diário Carioca*, um jornal de “posições políticas definidas, que nenhum político deixava de ler” (LAGE, 2004, p.133).

Já o *Correio da Manhã*, destacou-se como um jornal de opinião que, de início, parecia compartilhar com as perspectivas tenentistas da Era Vargas. Em 1930 o *Correio da Manhã* iniciou a cobertura do movimento da revolução, por meio de uma manchete intitulada “Triunfou a revolução”, ressaltando a impossibilidade de não informar a população sobre algumas notícias, devido a imposições do governo. As publicações desse jornal foram, muitas vezes, censuradas. Instalou-se um censor que lia rigorosamente todas as matérias escritas por colunistas do *Correio da Manhã*. Desse modo, ficou difícil afirmar se a posição do jornal condescendia com a de Getúlio Vargas, pois a censura fez com que o conteúdo político do jornal fosse publicado de forma extremamente sutil<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Informações disponíveis na página da CPDOC.

Logo, pelo fato de a imprensa brasileira e a produção artística e intelectual na Era Vargas, do Governo Provisório ao Estado Novo (1930-1945), ter sido controlada pelo regime de censura que se instaurou no país, provavelmente, algumas publicações refletiam informações que compactuavam com os interesses do governo, por concordar com ele ou para que a matéria fosse publicável. Em uma carta escrita por Mário de Andrade e enviada para Carlos Drummond de Andrade, no ano de 1930, o poeta fazia a seguinte observação sobre a colaboração dos intelectuais nos periódicos: o “Diário Nacional propõe a você colaboração. Condições: artiguete semanal, sobre qualquer assunto menos política. Espinafrações, elogios, tudo permitido menos política” (ANDRADE, 2002, p.379).

Também em cartas escritas para Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade falava sobre controle de pensamento e censura. Em uma carta enviada à escritora mineira, no dia 27 de agosto de 1940, Mário utiliza, para falar de si próprio, o verbo “emudecer” que havia sido empregado no poema “...os que esperam, os que perdem”, para fazer alusão à coletividade:

[...] uma acumulação de desgostos pessoais muito insolúveis acabou por me emudecer. É possível que de vez em quando, principalmente levado por minhas dificuldades financeiras, ainda escreva um artigo ou outro para jornais e revistas, mas agora quero me calar principalmente e me ficar comigo [...] Alguns contos é quase certo que escreverei. Mas tudo isso contado como minha vida, vida de mim, pessoal, tão necessário para mim como as minhas cartas e leituras. [...]

Não será nenhuma espécie de morte. Será apenas uma como que reconciliação com o silêncio, de quem viveu demasiado à tona e reconheceu afinal que não tem nenhuma vocação para o teatro... No fundo é uma desistência de atitude. Não creia seja uma deserção (ANDRADE, 2010, p.113).

Nessa carta, Mário confessava sua sensação, enquanto escritor e intelectual, de desistência perante a um Estado autoritário como se fosse mais um cidadão derrotado pelo conformismo e/ou “pelas milícias do não”, sem mais forças para ser resistência.

Os escritores transformados em propagandistas pelos partidos políticos modernos foram degradados pelo Estado, como explicou Octávio Paz, mas alguns resistiram a essa atitude por meio da militância e resistência, física ou verbal. Silvano Santiago (2002, p.29) explica que para os intelectuais de direita “o funcionário público exemplar tem de renegar em público a sua produção literária para continuar a fazer parte do grupo político alçado ao poder na nação”, enquanto os intelectuais de esquerda defende que o “poeta tem que abdicar da sua função no serviço público, sempre circunscrita pelas contingências dos grupos políticos no poder, e assumir a superfície da palavra poética que produz e divulga”. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, se manteve como ministro, cargo de confiança, da ditadura de Getúlio Vargas, mas produziu textos literários com críticas contundentes ao Estado Novo. Já Mário de Andrade, por abordar em sua obra, mais especificamente *Lira Paulistana*, uma cidade brasileira entristecida em virtude do capitalismo desenfreado, sofreu interferências da censura

do Estado Novo, como afirmou o próprio autor do livro em correspondências escritas durante esse período.

Apesar de Mário de Andrade não apresentar claramente seu posicionamento político, os indícios que ele transmitia, encontrados em algumas cartas e algumas biografias, como no estudo de Moacir Werneck de Castro, *Mário de Andrade: exílio no Rio*; convergem para o comunismo como sendo o posicionamento defendido pelo poeta. Mário também conviveu e fez parte de grupos que defendiam essa corrente política. Até por volta dos anos 1940 assuntos referentes à política eram pouco presentes nas cartas escritas por Mário, porém com o revigoramento do Estado Novo e os impactos gerados pela guerra e, principalmente, com o fim do Departamento de Cultura, o poeta posicionou-se contra o fascismo e sua escrita apresentava um projeto ideológico mais evidente:

Mário de Andrade era, em teoria, um simpatizante do comunismo. Mas não participara do movimento da Aliança Nacional Libertadora. É provável que, como a maioria dos de sua condição, se horrorizasse com a “intentona” de 1935; todavia, não fez coro com os defensores ululantes da ordem ameaçada. Naqueles dias sofreu com as notícias de prisões de amigos (CASTRO, 1989, p.42).

Muito intelectuais que tiveram contato com Mário foram perseguidos pelo Estado Novo, a começar pelo seu irmão Carlos de Moraes Andrade, político do Partido Democrático, que foi preso. Outros nomes próximos a Mário também passaram por situações delicadas, como Paulo Duarte, preso inúmeras vezes; Paulo Emílio Salles Gomes, Mário Pedrosa, Patrícia Galvão e João Batista Barreto Leite. Em carta enviada para Henriqueta Lisboa, em 16 de abril de 1940, Mário de Andrade fala sobre seus sentimentos diante dessa situação:

No momento, deixe apenas que lhe conte isto: os inventados acontecimentos de S. Paulo me puseram no mais duro inferno. Estou com vários amigos presos, não sei onde param, do que precisam, como estão e meu coração se despedaça. Não tenho o menor gozo de viver e meu resultado é, entre abatimentos prolongados (deito de dia, passo muitas horas piscando, piscando, vendo o teto impiedosamente branco), entre isso, alegrias terríveis, violentas explosões de gosto de viver, bebo champanha sozinho, gasto o que não tenho, me rio com amigos em chopadas do mais cruel desespero. Depois vem a insatisfação, está claro. Sei, tenho consciência viva de que procedo mal, e continuo procedendo, dirigindo frio os maus procedimentos, numa pre-consciência de que me estrago porque estou me castigando! (ANDRADE, 2010, p. 86).

Tanto Mário de Andrade quanto Carlos Drummond de Andrade, dois intelectuais e também servidores públicos, em virtude da profissão escolhida, às vezes se aproximaram do partido político que estava no poder e, por outro lado, pouco se aproximaram dos partidos em luta, por julgarem a política através dos óculos da ética, “calibradas pela noção de cumprimento de dever” (SANTIAGO, 2002, p. 28). Assim:

No plano propriamente político-partidário, os dois optam pela revolta e não pela ação ou pelo discurso de teor panfletário, populista ou doutrinário. Seremos todos cidadãos, ou *não somos*. Optam pela ação com vistas a um amplo e libertário projeto

cultural para o Brasil, revestido necessariamente pela luta revolucionária na área da educação pública. No plano municipal, estadual ou federal, cultura e educação são os fundamentos da transformação social, e não a política afinada pela ação partidária (SANTIAGO, 2002, p.27).

Porém, Mário e Drummond apesar de confirmarem ser descrentes de partidos políticos, aproximam-se dos estadistas e dos pequenos políticos com intuito de concretizar seus ideais enquanto artista e lutar pela democratização das artes no Brasil. Ainda assim, mesmo não agindo e demonstrando claramente suas críticas ao governo, Mário de Andrade sofreu consequências diretas do Estado Novo como diretor do Departamento de Cultura. Com a sua demissão, já mencionada no capítulo anterior, o poeta viveu um estado de deterioração pessoal e também nacional. De acordo com Paulo Duarte (1997, p.29) “a expulsão de Mário de Andrade do Departamento causou-lhe um estado de choque espiritual do qual nunca mais voltaria”; o poeta chegou, já no fim de sua vida, a sofrer de pânico e de delírios obsessivos e paranoicos como revelado em carta enviada para Carlos Drummond de Andrade.

Também em carta enviada para Murilo Miranda, Mário de Andrade fez duras confissões:

Me suicidei sim [...] me lembro perfeitamente bem que disse também pra você que encarava isso como um suicídio. [...] percebi a possibilidade de um suicídio satisfatório e me suicidei. O Departamento é meu túmulo (ANDRADE, 1981, p. 137).

Com a mesma intensidade, há ainda a famosa carta enviada a Paulo Duarte:

Pois eu tenho sofrido e sofrido imensamente, Paulo, com a diretoria do D. C.. Esse sofrimento (você pode certamente imaginar a formidável vida interior e um sujeito como eu) por várias vezes arreventou numa espécie de anedota bem ridícula que foram os meus vários pedidos de demissão ou ameaça disso. Na aparência vulgar, que não me pareceram sair nem num mais sério Sérgio, nem uma mais pensante Nicanor, nem muito menos o epidérmico Rubens, na aparência êsses pedidos pareceriam pretensão minha, fingimentos e fitas. Mas essa aparência se convertia na realidade numa inquietação muito constante, num sentimento difícil de suportar, numa verdadeira tragédia interior que ninguém suporia (DUARTE, 1997, p.158).

Ao aceitar o convite para ser o secretário do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário afirmou em cartas que naquele momento o convite foi uma espécie de salvação para seu ânimo, mas aos poucos, percebeu que estava “dilacerado entre a sua sensibilidade de artista e o dever de participar das lutas sociais” e que as atividades do departamento suprimiam suas atividades de artista (FRAGELI, 2011, p.136). Nesse período, o poeta de *Lira Paulistana* menciona em suas cartas, enviadas para Henriqueta Lisboa, o desespero que vivenciava, a falta de esperança em dias melhores, e o suicídio como uma espécie de conformismo para com o contexto político do Brasil e do mundo. As cartas que ele trocava com Henriqueta eram longas e apresentavam seus sentimentos íntimos diante das mazelas do período de guerra e das consequências de seu papel enquanto intelectual e artista.

Em 24 de fevereiro de 1942, Mário de Andrade escreveu uma longa carta para Henriqueta Lisboa, depois de ler a notícia do suicídio de Stefan Zweig<sup>40</sup>, relatando sua tristeza e explicando que além de ter ficado impressionado com o acontecimento estava com raiva. Mário explica sua raiva dizendo que o suicídio é uma espécie de desistência, comparando o suicídio com o assassinato, ambos como forma de colocar fim a um problema, porém o suicídio era ainda pior, pois ia de encontro a uma ideia de resistência. Nesse sentido, Zweig dava um exemplo abominável e muitos intelectuais poderiam optar, assim, por esse tipo de abdicação. Mas havia ainda outras formas de fazê-lo: não se importar com a situação ou aderir-se a ela. Mário de Andrade conclui sua concepção sobre o suicídio de Stefan Zweig afirmando que ele deveria “ter feito um grande estouro que o matassem” e não enfrentar o problema por meio de uma saída covarde:

A covardia absurda e abjeta do suicídio dele não está em ter se recusado a viver neste mundo a que chegamos, está no convite ao conformismo. Porque o suicídio, afinal de contas, é uma espécie de conformismo como qualquer outro.

Eu também na minha crise que acabou me fazendo fugir pra fazenda em dezembro, também a mim a imagem do suicídio me perseguiu bastante. Mais a imagem que a ideia, porque acreditando em Deus, meus deveres morais pra com Deus me impedem, senão de estudar o problema, pelo menos de o encarar como problema meus. E se eu meter uma bala na cabeça será me deixar levar pela imagem de um assombração... apaziguadora. E a vida me interessa mais que essa possível paz da morte. Você sabe o que mais me assombra nos materialistas? É não se suicidarem todos eles! porque não se suicidam! Sem uma significação superior, e está só pode ser Deus, a vida é uma coisa completamente sem significação para a inteligência e esta só pode concluir pela bala na cabeça. Ou o cianureto de potássio. (ANDRADE, 2010, p.194).

Ainda que Mário tenha feito essas considerações depreciativas a respeito do ato de colocar fim na própria vida, não são raros os momentos em que Mário de Andrade admitiu viver em um estado de entrega ao álcool, ao abuso do cigarro, à solidão, que configuram uma espécie de suicídio passivo ou uma tentativa de esquecê-los, ainda que de forma passageira. Porém, ao observar tal ato de uma forma menos subjetiva, isto é, distanciando-se da situação uma vez que não fala de si, o poeta faz uma análise racional, desconsiderando fatores psicológicos. Já quando a situação se inverte, quando o próprio Mário se encontra em momentos de desespero, de não saber como agir para contornar problemas pessoais, o autor admite seus pensamentos concernentes à possibilidade de acabar com sua própria vida, porém mostrando-se resistente, na maioria das vezes, em virtude de sua fé em Deus e sua crença religiosa.

---

<sup>40</sup>Stefan Zweig, autor austríaco, era judeu e foi perseguido pelo governo nazista. Para fugir dessa perseguição, o poeta e romancista exilou-se em Londres, em 1934, nos Estados Unidos, em 1940, e no Brasil, no ano de 1941. No dia 22 de fevereiro de 1942, Zweig escreveu uma carta de despedida e suicidou-se com sua mulher, tomando uma dose de barbitúricos.

Na continuação da carta enviada para Henriqueta Lisboa, Mário retoma a relação entre suicídio e assassinato a partir de suas vontades pessoais, que circundam um contexto social, apresentando algumas pessoas que gostaria que fossem assassinadas:

Mas com a imagem do suicídio me veio logo a imagem gêmea do assassínio. Nesta eu pude consentir e transformá-la em ideia. Afinal das contas não me seria desagradável botar uma bomba num conclave que reunisse Getúlio, Osvaldo Aranha, Góes Monteiro, Chico Campos, Plínio Salgado, e até o meu prezado amigo Capanema. Afinal das contas essa gente que é ditadura, que é nazistizante como ideologia política, que é não se sabe o quê como forma de governo mansinho e amansado, e que acaba aderindo à força e de boa vontade ao imperialismo ianque, essa gente nos enche de ignomínia. Tem momentos em que sinto vergonha na cara, objetivamente o sangue sobe.

Mas, positivamente, eu não tenho o menor jeito pra conluio, pra conspirações nem barricadas! Não nasci para isso, não me eduquei nisso. E se já tive eu sei que “formidáveis” coragens morais, se já aguentei com sofrimentos miúdos e lentamente tricotados que exigiram tantos, tão infatigáveis e enormes heroísmos, não sei pegar numa espingarda! Tremo diante de um revólver! (ANDRADE, 2010, p.195).

Em consonância com a relação proposta por Mário de Andrade, entre suicídio e assassinato, se caso os nomes citados por Mário fossem, realmente, assassinados, não estaríamos diante de uma situação similar a de um conformismo? Mas, em seguida, Mário justificava o pensamento de assassinato dessas pessoas explicando que todas elas estão associadas à Ditadura e ao Nazismo e, pela impossibilidade de aceitar formas de governo como essas, em momento de extremo desespero a possibilidade de um “assassinato” lhe passava na cabeça.

Em inúmeras outras cartas Mário de Andrade fala sobre sua desilusão e descontentamento para com a situação política do Brasil, porém explica que fazer poesia, mesmo nesse período conturbado, era possível. Em correspondências trocadas com Henriqueta Lisboa, Mário dizia sentir-se em um dos maiores momentos da poesia no mundo, quanto à essencialidade da poesia, em virtude da alma humana encontrar-se em estado poético. Para o autor, seu estado de espírito lhe permitia sentir poesia, ainda que o momento não fosse adequado para isso. Assim, alguns fatores não lhe “agradavam”, mas o “deslumbravam” – mesmo porque considerava a arte como um “direito da vida cotidiana”, uma “realização pessoal”, pois para ele “a arte é como fumar, comer, corrigir suas provas de colégio, saudar o vizinho agradável e não saudar o vizinho desagradável: um exercício cotidiano da vida”. (ANDRADE, LISBOA, 2010, p.167).

Roberto Schwarz, na divisão que propõe para a obra de Mário de Andrade, estabelece períodos com diferentes posicionamentos estéticos e ideológicos importantes na produção marioandradiana. No primeiro momento, de 1922 a 1928, há o rompimento com a estética parnasiana e a inserção no movimento modernista. O segundo momento, de 1928 a 1938,

ressalta-se a sua definição e posição política, por meio de sua participação em colunas do *Diário Nacional* e a Direção do Departamento de Cultura. Por fim, o terceiro e último momento definido por Schwarz, de 1938 a 1945 (ano da morte de Mário de Andrade), o amadurecimento político de Mário acontece em consonância com suas crises pessoais, sofrimento físico, e envolvimento com o Estado Novo. Nesses três períodos, basicamente os anos 20, 30 e 40, Mário de Andrade não se exime do caráter crítico e político mesmo quando sua obra frisa a questão estética da arte. Assim, há nos anos 20 a presença de uma crítica social, como há também em “Macunaíma” e em “Conto de Natal”, isto é, seu projeto estético é também um projeto político devido ao caráter crítico do modernismo.

Após os anos 30, como observou Antonio Candido, Mário de Andrade viveu, aceitou e apoiou, inicialmente, uma situação oligárquica e o Estado de Getúlio Vargas que pouco ofereciam para a concretização o projeto de inserção de uma cultura nacional no país. Ainda assim, em 1935, com a fundação do Departamento de Cultura, o autor de *Lira Paulistana* acreditava na possibilidade de democratizar a arte mesmo em tempos que esperavam o momento ideal para a instauração de uma Ditadura. Quando isso acontece, de fato, Mário coloca-se mais ao lado do Comunismo, manifestando sua insatisfação com as condições de seu país por meio de entrevistas, cartas e produção artística.

Assim, visto sua possibilidade de publicação de arte engajada, tanto por meio dos mais impactantes jornais da época, quanto por meio da produção literária, é possível pensar na possibilidade de Mário ter mostrado uma postura mais resistente diante ao contexto brasileiro da época. Deixar o serviço público e denunciar o que estava acontecendo pode parecer, a princípio, a escolha sensata para resolver os problemas de Mário de Andrade. Mas o contexto da época não permitia a total liberdade de expressão, principalmente a partir do golpe do Estado Novo, período no qual a produção artística era vista como adversária ao regime ditatorial. Além disso, seria quase nula a repercussão de uma denúncia política no governo autoritário de Vargas, e o poeta correria o risco de sofrer repressões, as quais não estava disposto a sofrer como declarou na conferência “O Movimento Modernista”. Mas, ele próprio, um pouco forçado pela conjuntura e demissão do Departamento de Cultura, se “puniu” com um dos castigos da ditadura de Vargas: o exílio, como considerado por Moacir Werneck de Castro, a respeito dos anos em que Mário de Andrade saiu de São Paulo para viver no Rio de Janeiro:

No Rio, convivía alegre com amigos escritores e artistas, entrava pela noite em discussões, lia e ouvia poemas nascidos de uma nova estética da qual ele, já conhecido como o “papa do Modernismo”, era pioneiro. Quem sabe, pensava, não poderia morar lá?

Desta vez trazia uma mágoa muito funda, causada pelo naufrágio de um projeto a que se dedicara todo durante três anos, à frente do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo. E essa amargura foi o elemento aglutinador de dores esparsas do corpo e da alma, sorrateiramente acumuladas. Até então costumava dizer, descuidado: “Eu sou feliz!” Mas de repente acontecera aquele grande dissabor, que o punha desarvorado diante das armadilhas do destino uma conquista, realização perfeitamente controlada de “tendências pessoais”, e não trama inelutável dos fatos. Agora, desmornada essa certeza, tudo ficava muito confuso.

O jeito foi a fuga, o exílio no Rio (CASTRO, 1989, p.19).

Deve-se considerar também que Mário de Andrade integrou uma geração que via no Estado um ou “o” caminho possível de realização de bem coletivo e, por isso, privou-se de inúmeros interesses em prol da defesa da arte. Por isso, combinar arte e funcionalismo público não foi tarefa trivial para ele, como também não o foi para Drummond (BOMENY, 2002, p.43).

Assim como Mário de Andrade, que por ter sido afastado do Departamento de Cultura devido as suas ideologias políticas, e ter abdicado de seguir algumas decisões, como a “definitiva adesão ao comunismo” (MANFIO, 1993, p.45) Carlos Drummond de Andrade também foi um nome que levou incômodo para o governo quando chefiou o gabinete de Gustavo Capanema e, para permanecer no cargo, o poeta mineiro se privou de situações que ameaçavam sua carreira no funcionalismo público:

Em março de 1936, quando lavrava mais forte a histeria anticomunista, o escritor católico Alceu Amoroso Lima foi fazer uma conferência no ministério sobre o tema “A educação e comunismo”. Drummond decidiu não comparecer e como mandava a ética, pôs o cargo à disposição do ministro. Dizia-lhe, em carta: “...Não tenho posição à esquerda mas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o desencanto que me inspira o espetáculo do meu país”. Mas acrescentava, “isto não me impede, antes justifica que eu me considere fora da direita e alheio a seus interesses, crenças e definições.” Por isso não ia à conferência de seu amigo pessoal Alceu. Demissão pedida, demissão negada (CASTRO, 1989, p.39).

Em virtude de fatores como esse, Mário de Andrade se calava diante de inúmeras situações com as quais não concordava, pois essa atitude, para ele e vários outros intelectuais da época, seria a única possível para a democratização da arte no Brasil, como a conciliação entre a arte erudita e a arte popular, na medida em que o Estado era o mediador da cultura brasileira. Não se pode esquecer, todavia, que é nesse período que Mário escreve suas obras com intensidade no projeto ideológico, sendo classificado por Lafetá como poeta político. Porém, tanto o *Carro da Miséria* quanto *Lira Paulista* só foram publicadas após o fim do Estado Novo e, por esse motivo, insistimos numa espécie de “silêncio” por Mário de Andrade e consentimento com algumas decisões do governo da época em prol do bem de uma coletividade, como explicado por Mário em uma carta enviada para Luís Camilo, no ano de 1936:

Me lembro de quando era literato bem moço e não publicado, a desolação em que ficava quando via um escritor que eu reputava bom ou admirava naquele tempo, de repente publicar um mau artigo ou mau verso num jornal. Dizia comigo que isso eu nunca havia de fazer. Hoje faço e imagino que os tais fizeram pelas mesmas razões. Há certos imperativos sociais que é impossível fugir deles. Me valha pelo menos a certeza de que não me sacrifico por mim, pra meu interesse pessoal, mas por alguma coisa mais maior. No caso, o Júlio de Mesquita filho, diretor do *Estado* me dá pela primeira vez a honra de escrever no “órgão de maior circulação do Brasil”. Ora, o Departamento de Cultura precisa do *Estado*, precisa de ser noticiado pelo *Estado*, que impõe as coisas à burguesia toda. Não posso de forma nenhuma entrar em qualquer competição com o *Estado*, pra que o Departamento não seja castigado, por mim... Me sacrifiquei. (ANDRADE, 2013, p. 153).

Dedicando uma vida para o bom desempenho do Departamento de Cultura, Mário de Andrade cumpriu com excelência o papel de intelectual e, embora, evidenciava nas cartas a necessidade de aceitar condições politicamente ordenadas, Mário não gostava de definir claramente seu posicionamento político, mostrando-se descrente aos partidos políticos na maioria das vezes, todavia, aproximando-se de alguns nomes influentes com intuito de salvar a cultura de seu país por meio do sacrifício que se propôs seguir, em nome da arte no Brasil.

#### 4.2. A revolução pelo verso

A busca pelo *eu* e pelo Brasil perpassa toda a obra marioandradiana que se permite modificar e se reinventar para que esse encontro se concretize. Em “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta” o eu lírico proclama que “Mas um dia afinal toparei comigo...”. Nos textos críticos do autor, desde as suas primeiras publicações, a teorização da subjetividade já era desenvolvida. Em “O Prefácio Interessantíssimo”, o ideal do sujeito-lírico era acompanhar a modernização e a fragmentação social e, concomitantemente, inserir-se em seu subconsciente. Desse modo, a primeira estética modernista de Mário de Andrade obedece a uma lógica em que o sujeito inserido em seu momento histórico o interpreta de acordo com os momentos do seu próprio eu.

Nesse raciocínio, Mário de Andrade, um dos autores pioneiros da inovação do verso no Modernismo no Brasil, introduziu o verso livre no contexto nacional, com mais de um objetivo: primeiro, como evidenciado pelos próprios modernistas, era preciso instaurar e fazer com que fosse aceitável uma estrutura capaz de romper com o rigor tradicional de metrificação do simbolismo. Acrescido a isso, essa estética deveria ser capaz de representar a simultaneidade e transitoriedade da vida urbana moderna que predominava no século em questão. Havia ainda, nesse primeiro momento, a renovação com a linguagem, e o poeta

destacava-se pela peculiar maneira de grafar as palavras portuguesas almejando um som próximo da fala de seu povo. Para isso, grafava “milhor” em vez de “melhor”, “Osvaldo” em vez de “Oswald”, dentre diversas palavras que seguem a mesma ideia de brasilidade. Roberto Schwarz destaca esse recurso recuperando a própria explicação de Mário: iniciava-se nesse recurso a militância!

Tratava-se de denunciar o caráter colonizado, antipopular, irreal e propriamente *inculto* do padrão culto do país, e naturalmente de abrir caminho para a sua substituição por outro mais acertado. A iniciativa escandalosa de errar postulava uma espécie de liderança pelo exemplo e também, pela disposição sacrificada de chamar a si o insulto dos bem-falantes (SCHWARZ, 1997, p.138).

Reunindo, dessa forma, o contexto histórico e a subjetividade do eu-lírico, seguindo seu pressuposto teórico inicial, o poeta desenha a imagem do Brasil, por meio da capital paulistana, imbuída de contradição: a cidade moderna aos moldes europeu ainda farta de traços coloniais.

Durante esse período, o autor teve o primeiro contato com algumas leituras europeias a respeito da criação poética moderna. A revista *L'Esprit nouveau*, dirigida pelo poeta belga Paul Dermée, pelo arquiteto suíço Le Corbusier e pelo pintor francês Ozenfant, exerceu significativa influência na poética de Mário de Andrade” (TELLES, 2009, p.275) contribuindo, também, para as formulações estéticas sobre composição de poesia moderna presentes em “O Prefácio Interessantíssimo” e *A Escrava que não é Isaura*. Nesta obra, Mário de Andrade reformulou a noção de composição poética apresentada em “O Prefácio Interessantíssimo”, definida como transposição direta do subconsciente para o poema, adotando a fórmula poética criada por Paul Dermée: “Lirismo + Arte = Poesia” que passou a ser definida, n’ *A escrava que não é Isaura*, como “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia”. Com essa nova fórmula, Mário não extinguiu sua definição inicial sobre o fazer poético, mas ressaltou a importância da relação entre subconsciente e consciente, considerando a técnica como aperfeiçoamento do lirismo.

Seu terceiro livro de poesia, *Losango cáqui*, foi publicado em 1926 e apresenta a mesma noção de poesia formulada no “Prefácio Interessantíssimo”. Entretanto, para Lafetá (2004, p.221) os poemas não apresentam mais a característica individualista presente em *Paulicéia Desvairada*, uma vez que o poeta “passa a afirmar a necessidade de “socializar” o poema, isto é, de pesquisar formas mais enraizadas na coletividade. Faria isso no livro seguinte, àquela altura quase totalmente escrito – *Clã do jabuti*, publicado em 1927”.

Em 1930, com a Revolução, os artistas modernistas deram maior ênfase para as preocupações políticas do país e, devido a fatores como esse, João Luiz Lafetá concluiu seus

estudos sobre o modernismo apontando uma maior preocupação com o “projeto estético” na década de 1920 e com o “projeto ideológico” na década de 1930 nas obras pertencentes à Literatura Brasileira, produzidas entre as décadas mencionadas. “Em Mário, essa consciência esteve presente desde o começo, mas cresceu e tomou um lugar cada vez mais importante a partir dessa época” (LAFETÁ, 2004, p. 217), ou seja, a partir de 1930.

Apesar de não manifestar-se sobre seu posicionamento político, como já mencionado, Mário de Andrade, devido aos rumos que iam sendo impostos ao Brasil, e à retaliação de muitos de seus amigos, como a prisão do seu irmão Carlos, demonstrou apoio à Revolução de 1930 e começou a se manifestar, principalmente em cartas, sobre a situação política do Brasil. Tal cenário foi, também, contestado em sua produção poética, influenciando sua produção artística que, até então, atentava-se mais com a linguagem, com os versos livres e a metrificação, no intuito de instaurar o modernismo no país.

Nesse período, intensificou-se na obra do autor a polaridade indivíduo-sociedade, definida por Roberto Schwarz (1997, p.3), sobre a poética marioandradiana. De acordo com o autor, poesia e psicologia aproximam-se muito na produção de Mário de Andrade e, por isso, ela pode ser classificada de acordo com as polaridades: “lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer”, as quais podem se intensificar dependendo do momento da lírica do poeta:

1 – momento individualista, poesia = grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica; 2 – momento antiindividualista; poesia = grafia do subconsciente *transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica*, o lirismo individual pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore; a valorização está toda no preparo técnico e cultural que permitirá a tarefa da realização *nacionalista*; 3 – superação dos momentos anteriores, que desponta no conceito da *técnica pessoal*, em que *um* lirismo específico (subconsciente individual) encontra *uma técnica* (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral. (SCHWARZ, 1997, p.3).

Esses três momentos, para Roberto Schwarz, apresentam-se em ordem linear na produção poética de Mário de Andrade, e justificam-se em virtude de o poeta escrever sobre suas “experiências imediatamente vividas”. No momento 1, por exemplo, podemos enquadrar *Paulicéia Desvairada*, e até mesmo o “Prefácio Interessantíssimo”, como obra que apresenta um caráter individualista pelo fato do autor criar um fazer poético próprio devido à estética de reação estabelecida na década de 1920. Já o segundo momento, um dos mais polêmicos para a crítica literária, apresenta-se principalmente *n’A Escrava que não é Isaura*, pois Mário de Andrade passa a considerar a importância da técnica na escrita da lírica. No terceiro momento, é possível identificar *Lira Paulistana* por apresentar um fazer poético que leva em

consideração a liberdade criadora do poeta, mas ao mesmo tempo ressalta a técnica como fator importante para a composição lírica.

João Luiz Lafetá (2000, p.182) não concorda com essas considerações feitas por Roberto Schwarz, alegando que não é possível apontar uma síntese, ou um esquema, capaz de separar na obra de Mário de Andrade a arte e o engajamento social. Muito pelo contrário, para Lafetá o traço peculiar da poética de Mário é o “fato de ter vivido com intensidade e lucidez a tensão fundamental entre suas exigências de artista e as necessidades do momento social”. Além disso, e ainda de acordo com Lafetá, a técnica sempre esteve presente na poética maioandradiana, apesar de menos evidente em determinados momentos como na década de 1920.

Pela leitura do “Prefácio Interessantíssimo”, é possível afirmar que o lirismo era predominante sobre a técnica, para fazer poesia naquela época, início do modernismo, mas isso não equivalia à ausência de procedimentos estéticos. Essa afirmação aparece ao longo de trechos do Prefácio, como o seguinte:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo  
O que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só  
Para corrigir, como para justificar o que escrevi.  
(ANDRADE, 1993, p.59).

Ao afirmar que escreve sem pensar, Mário de Andrade demonstra dar mais importância ao lirismo no que se refere à criação poética. Isso pode ser compreendido pelo fato da necessidade que os modernistas tinham em romper com as regras tradicionais e rigorosas do parnasianismo para conseguir aceitação da criação poética modernista. Todavia, o autor não desconsidera a técnica, ao dizer, por exemplo, que depois de escrito o poema, o poeta pensa no que escreveu, como forma de correção e justificativa. Dessa forma, há aí a presença de procedimentos técnicos, mesmo que mínimos se comparados à estética parnasiana.

Essas considerações são vistas de formas diferentes pelos críticos mais importantes que estudaram a poética marioandradiana e apesar das discordâncias entre os estudiosos, existe apontamentos similares quanto à produção poética de Mário de Andrade que contribuem para as análises a serem feitas na presente pesquisa. Quanto ao fazer poético, por exemplo, embora haja discordâncias quanto à sua composição no início do modernismo, há apontamentos muito próximos quanto à produção poética de Mário de Andrade após 1930, tal como sua intensidade no projeto ideológico e os motivos que fizeram Lafetá denominar essa fase como “política”.

Ao escrever *Lira Paulistana*, obra que se encontra nessa classificação, Mário de Andrade faz algumas observações sobre o processo de composição dos poemas e salienta que nessa obra retoma a tradição clássica, afirmando ser influenciado por trovadores como Martin Codax, de origem galega do século XIII, da época de Afonso III, o Bolonhês (1248-1279) que, de acordo com Massaud Moisés (1990, p.24), “legou 7 cantigas de amigo, as quais tem o mérito de constituir as únicas peças da lírica trovadoresca cuja pauta musical se preservou até hoje”. Ao retomar a lírica Trovadoresca, apesar de afirmar que renovaria suas técnicas, percebemos que Mário de Andrade, de fato, “sempre bebeu no copo dos outros” e nesse momento específico não estava tão preocupado com a renovação da forma poética como na década de 1920, uma vez que esse objetivo já havia sido conquistado. Por isso, seria possível retomar a poesia clássica, tradicional e metrificada, pois o verso livre já estava instaurado no Brasil. Além disso, a inspiração advinda de poesias de Martin Codax evidencia a relação de Mário de Andrade com a música, a qual já aparece referenciada no título do livro *Lira Paulistana*, por meio do substantivo “lira”.

Sobre a escolha do título de *Lira Paulistana*, em carta endereçada a Álvaro Lins, Mário de Andrade demonstra sua incerteza quanto ao nome, substantivo, que iria acompanhar o adjetivo “Paulistana”: “não sei como chamo: Poemas Paulistanos, Cuíca Paulistana, Lira Paulistana, tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos”. (ANDRADE, apud MANFIO, 1993, p.34). Selecionado a palavra “lira”, o autor evoca a antiguidade clássica, pois a lira, instrumento musical de cordas mais antigo conhecido pelo homem, era tocada em diversas situações e uma delas era acompanhar os recitais poéticos. A outra palavra pela qual o autor admitiu ter ficado em dúvida, “cuíca”, também faz referência ao mundo da música e tem origem na África do século XVI, e ao ficar indeciso na escolha, Mário de Andrade coloca em evidência a importância da seleção de uma palavra que fizesse referência ao universo musical, mais especificamente a um instrumento musical clássico, possibilitando ao leitor estabelecer relações entre música, poesia e a cidade de São Paulo, e, ao mesmo tempo, retomar a influência musical que perpassa sua produção literária.

Nesse sentido, é importante observar que o primeiro poema de *Lira Paulistana*, “Minha viola bonita”, já faz menção à música e à cidade de São Paulo, utilizando, dessa vez, o instrumento “viola” para relacionar aspectos históricos desse instrumento musical com a urbe paulistana e a vida do eu-lírico: Minha viola bonita,/ Bonita viola minha, /Cresci, cresceste comigo/ Nas Arábias (ANDRADE, 1993, p.351).

Quando analisamos a forma desse poema, fica perceptível que não estamos diante de um poema escrito em versos livres, pois como ressaltou Mário de Andrade, os poemas de *Lira*

*Paulistana* apresentam versos regulares, além de possuir pontos em comum com as cantigas medievais. Essas cantigas são divididas em dois tipos principais: as cantigas líricas e as cantigas satíricas. As líricas são subdivididas em cantigas de amor e cantigas de amigo, e as cantigas satíricas podem ser de escárnio ou maldizer. Com essas espécies principais da poesia trovadoresca, a mesma voltou a ser cantada “e em lugar da lira, usava-se o alaúde, a guitarra, a flauta, o saltério, a viola e outros instrumentos musicais” (MOISES, 2012, p. 191) de corda, sopro e percussão para acompanhar sua leitura. Na Idade Média, portanto, o trovador, poeta considerado ideal, escrevia o poema e compunha a melodia que iria acompanhá-lo. Desse modo, em “Minha viola bonita”, o instrumento musical “viola” não foi escolhido aleatoriamente, se se observa o aspecto estrutural do poema que retoma uma metrificacão clássica, com algumas modificações.

Já em *Paulicéia Desvairada*, publicada em 1922, no poema “O Trovador”, o eu-lírico faz menção a um estilo poético, que não era compatível com os valores estéticos de ruptura daquele momento e, por meio do último verso: “Sou um tupi tangendo um alaúde”, apresenta uma relação incongruente ao leitor, ao mencionar o instrumento musical “alaúde”. Ao fazer essa referência, é possível aludir o passado que valorizava a música e a presença da subjetividade na composição do poema e, ao mesmo tempo, inserir a imagem do homem nacional/selvagem moderno, confrontando passado e presente. Nesse poema de Mário de Andrade, o instrumento musical “alaúde” desempenha a função de problematizar o fazer poético. Já em *Lira Paulistana*, o eu-lírico apresenta um instrumento musical clássico, que também não está em consonância com o tempo em que escreve, mas não vê necessidade em relacioná-lo com elementos da modernidade ou mesmo justificar seu uso. Nessa perspectiva, com um pensamento equiparado ao da Teoria Literária, é possível apontar mais uma tentativa de “revolucionar” a estrutura do poema composto por versos livres, que pode fazer uso da tradição, como a metrificacão e vocábulo passadista, sem deixar de ser moderno.

Para Telê Ancona Lopes, esse abandono pode ser explicado, pois Mário de Andrade

abandonou o alaúde que, no primeiro tempo modernista, expressava a mescla de culturas. Agora, sem querer dar satisfação a programas e vanguardas, o poeta empunha a viola de viagem a outros parâmetros, Árabias da invenção sem limites e Granada, presentes no repertório da vida. (LOPEZ, 1994, p.289).

Diante dessa explicação, é possível dizer, também, que a leitura do poema, em relação à recorrência da palavra “viola”, não esgota seu sentido ao justificarmos tal uso como possibilidade de caracterizar determinados aspectos do Movimento Modernista. Há, enfim, outras interpretações possíveis e uma delas diz respeito à associação da viola com a produção da música, e de como a música foi modificada pelo espaço físico no qual se fazia presente.

Vale destacar que Mário de Andrade foi um grande estudioso da música brasileira, principalmente da música popular, e classificou a música como a “arte mais engajada”, devido a “sua potencialidade em influenciar os ouvintes” (DASSIN, 1978, p.128). Isto significa que, para o autor, a música, além da poesia, pode desempenhar, também, um “papel social” já que é detentora de intervenção social. Essa virtuosidade é ainda mais eficaz quando consegue abranger diversas camadas da sociedade, não se restringindo ao público letrado, como a oligarquia cafeeira da década de 1920, e quiçá a burguesia, para qual a cultura erudita estava a alcance. Nesse interim, há a música popular que seria capaz de se fazer presente nas demais classes sociais possibilitando a difusão de uma cultura, como defendido por Mário na época em que foi diretor do Departamento de Cultura.

Desde a escrita do “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade já fazia considerações sobre a música, associadas à estética modernista. O prefácio, dividido em forma de pequenos apontamentos, totalizando 66 blocos de textos, escrito a pedido de Monteiro Lobato para que *Paulicéia Desvairada* fosse publicada, é uma espécie de explicação da poesia moderna. Utilizando-se do seu conhecimento de musicólogo, Mário apresenta sua “teoria engenhosa” propondo novos elementos poéticos modernos que serão utilizados em sua lírica, tal como verso melódico, verso harmônico e polifonia poética.

Conceituado como recurso tradicional, o verso melódico é aquele que permite uma interpretação lógica de sentido, constituindo uma legibilidade semântica e sintática que de acordo com Alfredo Bosi (2009, p.348) vigorou até o Parnaso. Para Mário de Andrade:

Chamo de verso  
Melódico o mesmo que melodia musical:  
arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas,  
contendo pensamento inteligível.  
(ANDRADE, 1993, p.69)

Já a melodia é um elemento característico da poesia tradicional e, por esse motivo, foi alvo da necessidade de renovação, por parte dos autores do modernismo, que o fizeram por meio de novas propostas, como o verso harmônico, conceituado por Mário de Andrade. Nesse tipo de verso, encontramos um significado que se opõe ao verso melódico, tendo em vista que o verso harmônico é um recurso não tradicional. Dito de outra forma, ele é a “combinação de sons simultâneos, palavras que não se ligam, reduzido ao mínimo telegráfico” (ANDRADE, 1993, p.68), e formados por períodos e vocábulos dispostos sem ligação aparente de sentido:

Exemplo:  
Arroubos.. Lutas... Seta... Cantigas...  
Povoar!...  
Essas palavras não se ligam. Não formam  
enumeração. Cada uma é frase, período elíptico,  
reduzido ao mínimo telegráfico.

(ANDRADE, 1993, p.68)

Por fim, é apresentado o conceito de polifonia poética que consiste no “uso das frases soltas, sensação de superposição de frases” (ANDRADE, 1993, p.69), originária da harmonia e não da melodia, dispondo de uma aproximação com a musicalidade. Esse recurso parece desnortear a compreensão do leitor e interromper a linearidade do poema, todavia é responsável pela livre associação dos versos. E ainda em conformidade com as palavras de Mário de Andrade, pelo fato de haver palavras que precisam de outra para construir um significado, os versos ficam soando aos ouvidos do leitor durante a leitura do poema. Isso fica mais perceptível na continuação do excerto acima:

Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu isolamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazem esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela.  
(ANDRADE, 1993, p.69)

Reformulando o conceito, em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade acrescenta que “polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa” (ANDRADE, 2009, p.292), explicando ainda que o termo refere-se às sensações simultâneas captadas por alguns poetas modernistas. Tais tipos de versos aparecem nos poemas de *Paulicéia Desvairada*, principalmente o verso harmônico e a polifonia poética, para reforçar a nova estrutura poética do modernismo, mas, além disso, manifestam-se em outros livros de poemas, de Mário de Andrade, publicados posteriormente. Outro aspecto da repetição recorrente em *Paulicéia Desvairada* é a reiteração, espécie de refrão, que na maioria das vezes tem como intuito destacar o tema central do poema e criar uma musicalidade, presentes também na maioria dos poemas de *Lira Paulistana*, a exemplo do poema “Mina viola bonita”, no qual esse verso se repete em todas as estrofes, apenas com a alteração do adjetivo, também no poema “Agora quero cantar” e “Ruas do meu São Paulo”.

Trazendo para a criação poética recursos musicais, Mário de Andrade criava uma estética moderna que seria, ao decorrer da história literária, modificada. Durante as décadas de 1920 e 1930, estudando a música nacionalista e brasileira, Mário iniciou uma pesquisa folclórica, pois considerava que o compositor erudito atento com a criação de uma música nacionalista, retomaria o folclore. Essa temática da cultura popular, estudada de forma ampla no modernismo brasileiro, foi uma abordagem significativa para a instauração de um “movimento nacional”, no qual estava presente também a teoria da Antropofagia iniciada na

década de 1920, e documentada no "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade, publicado em 1928. Com o objetivo de absorver os ideais desenvolvidos pelas vanguardas europeias e criar uma arte genuinamente brasileira, os artistas de 20 começaram a escrever buscando um ideal nacional, reinventando a cultura estrangeira, e como obras pioneiras desse movimento destaca-se *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade.

A experiência do popular assim como a presença dessa cultura está presente também na *Lira Paulistana* por meio do conteúdo dos poemas e da composição estrutural desses que, reportando-se à teoria musical, reinventa os gêneros da tradição portuguesa incorporando elementos da cultura popular brasileira.

Um elemento da tradição, presente tanto em *Paulicéia Desvairada* (1922) quanto em *Lira Paulistana* (1945) é o rapsodo, poeta clássico que compunha e recitava seus poemas acompanhado pelo som de um instrumento musical, que aparece nos poemas de Mário de Andrade diante de um cenário moderno e nacional. Em *Paulicéia Desvairada* esse rapsodo é o “tupi que tange alaúde”, o mesmo que canta a cidade de São Paulo, e em *Lira Paulistana* a figura do rapsodo inicia a obra, no poema “Minha viola bonita”, tocando viola e, também, localizado na capital paulistana.

Sobre essa imbricação entre música e texto literário, Danilo Mercês Freitas pontua que Mário de Andrade utilizava muitas estruturas de gêneros musicais na sua criação poética e deixava isso bem claro ao dizer, por exemplo, em carta escrita para Manuel Bandeira que “O poeta é sempre um rapsodo”. Em virtude disso, para Danilo Freitas, Mário de Andrade

apesar de vestir um número enorme de máscaras arlequinais, prevalecerá sempre a figura do crítico e do poeta, ou seja a do rapsodo. Sua poesia é marcadamente expressão de sentimento misturada com um toque de teoria crítica, além de incorporar antropofagicamente e rapsodicamente as melodias populares do Brasil dentro de sua poesia. Por fim e não menos importante, Mário de Andrade, assim como o deus Hermes, utiliza da música como musa e como objeto, conduta que será demonstrada em toda a sua obra, seja como um rapsodo que interpreta a si mesmo, seja como aquele que tira som do casco do jabuti, dando voz aos mudos interiores do Brasil, seja como um trovador, que troca a lira pelo alaúde para invocar seu canto. (p.13, 2015).

O rapsodo de *Lira Paulistana* não troca a lira pelo alaúde, pois o momento aqui já é outro, é uma fase de questionamento social que comoverá o leitor muito mais com seu conteúdo do que como seu aspecto formal, ao contrário do que fora feito na década de 1920. Isso só é possível por que essa forma, apesar de “nova”, não “choca”, ou seja, não surge com intuito de abominar toda a metrificação tradicional. O eu lírico de *Lira Paulistana* recorre ao processo paralelístico, por exemplo, o qual consiste em um princípio rítmico, característico da

poesia popular, que reiterava um determinado verso ao longo do poema. No poema “Minha viola bonita”, a repetição desse verso, o qual apresenta modificação apenas na escolha do adjetivo que qualifica a viola, se faz presente em todas as estrofes evidenciando o seu tema principal: a viola do eu-lírico.

No poema “Agora eu quero cantar” o eu lírico faz uso das redondilhas, o que possibilita uma leitura cadenciada, prendendo a atenção do leitor aos dramas narrados naqueles versos. Esse tipo de verso medieval de origem ibérica foi fortemente retomado na poesia brasileira, principalmente pelos cantores nordestinos, pelo fato de permitir uma comunicação mais fácil e direta (MAJOR NETO, 2007, p.95) e, ao utilizá-lo, Mário alcançava uma das principais funções, apontada por ele, da arte: socializar o poema.

Porém, apesar de ser a leitura de fácil compreensão, não encontramos no poema de *Lira Paulistana* uma estória simples, com objetivo de distrair e levar diversão para a população, como feito nos poemas narrativos populares. Em “Agora eu quero cantar”, por exemplo, há uma estória triste e trágica, intensificada pelo processo paralelístico, alternado pelos refrãos “Um sono bruto o prostrou” e “– Havia de ter por certo/ Outra vida bem mais linda/ Por trás da serra! pensou”, que se conclui com o verso: “Que acabou qual principiou”, evidenciando que a estória de Pedro é apenas mais uma no cenário de exploração de trabalho do mundo capitalista.

Mário de Andrade, em cartas enviadas para Henrique Lisboa, fala sobre a inspiração que o levou a reinventar o processo paralelístico e suas consequências folclóricas, presente na composição de *Lira Paulistana*, como nos versos “Minha viola bonita – Bonita viola minha”:

fui remexer na minha papelada sobre isso e topei com uma nota num caderno antigo, nota de quase dez anos atrás, em que eu dizia ser possível aproveitar pra uns poemas de São Paulo os processos poéticos do trovadorismo ibérico. Principalmente os paralelísticos. Nada disto estava na nota que só dizia fazer uns versos *à-la-manière-de* o jogral Martim Codax, que nasceu em Vigo e cita a cidade natal em várias canções dele. E citava: “Ondas do mar de Vigo/ Se vistes meu amigo/ E ay Deus, se verrá cedo!” (ANDRADE, p.289, 2010).

Na continuação dessa longa carta, Mário faz declarações significativas como a inspiração oriunda da leitura dos versos de Martin Codax, o qual cita sua cidade natal em suas canções, e a importante decisão de publicar, em *Lira Paulistana*, até os poemas “mais violentos”, os quais se enquadrariam na corrente satírica de Gregório de Matos Guerra:

Outra nota acrescentava reler uns poemas maoris citados por Paul Radin no seu estudo sobre *Primitive Man as Philosopher*. Nunca pude fazer o que pretendia e nunca forcei, como é meu costume. Uma vez, me lembro, veio um rebate falso, saíram umas quadrinhas soltas que depois joguei fora. Pois desta vez bastou reler a nota. Os poemas vinham feitos, aos três, aos dois, e passei uns dez dias miraculosos de ventura criadora. Bom, nesse sentido é que eu digo que esses poemas são meus. Hei de publicar a *Lira Paulistana* em livro. Mesmo os seus poemas mais violentos.

Martim Codax sugeriu dois poemas, um dos cantos maoris quase que traduzi no sete primeiros versos do poema que principia “Tua imagem se apaga em certos bairros”, pelo menos, se não traduzi as frases, transpus a ideia; engraçado: sai a sátira a São Paulo bem *à-la-manière-de* Grégorio de Matos, inesperadamente, sem a menor intenção preliminar de fazer isso; e desenvolvi o processo paralelístico de pensar, não só nas suas consequências folclóricas “Minha viola bonita – Bonita viola minha”, como de outras maneiras que talvez sejam só minhas. (ANDRADE, p.289, 2010).

Em *Lira Paulistana*, especificamente em dois poemas “Ruas do Meu São Paulo” e “Eu nem sei se vale a pena”, é possível perceber a sátira feita à cidade de São Paulo bem *à-la-manière-de* Grégorio de Matos, uma vez que há um eu-lírico que canta a sua cidade de forma irônica, tal qual o fez o famoso “Boca do inferno” ao ironizar a sociedade baiana:

Ruas do meu São Paulo,  
Onde está o amor vivo,  
Onde está?

Caminhos da cidade,  
Corro em busca do amigo,  
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,  
Amor maior que o cibo,  
Onde está?

Caminhos da cidade,  
Resposta ao meu pedido,  
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,  
A culpa do insofrido,  
Onde está?

Há-de estar no passado,  
nos séculos malditos,  
Aí está  
(ANDRADE, 1993, p.355)

A crítica é uma “espécie” de denúncia feita à cidade de São Paulo que, nesse poema, não gira em torno da corrupção política e religiosa como feito por Gregório de Matos, mas concentra-se nas consequências de uma sociedade que sofre o processo da industrialização: a ausência de amigos e da amizade que, para o eu-lírico, ficaram perdidos no passado “maldito”. Esse sentimento, também significativo da nostalgia, indicados nos segundos versos da primeira e segunda estrofe como “amor vivo” e “amigo”, corporifica-se em uma busca incessante pelo amor e pela amizade que se reproduz ao longo do poema em forma de refrão: “Onde está?”, verso que se repete nas cinco estrofes do poema.

No poema “Ruas do meu São Paulo” existem pontos em comum com os recursos formais das cantigas paralelísticas. O paralelismo, repetição ou correspondência de conteúdos semânticos ou estrutura rítmica, causa a impressão da progressão dos acontecimentos e,

geralmente, estão presentes nas cantigas formadas por seis estrofes de três versos, contendo um refrão invariável no último verso de cada estrofe e com articulação de alguns versos<sup>41</sup>.

Formado também por seis estrofes de três versos, o poema moderno de *Lira Paulistana* apresenta paralelismo, pelo fato de que o primeiro verso se repete com o sétimo verso e o décimo terceiro; e o quarto verso se repete com o décimo verso. Além disso, o poema possui também um refrão, “Onde está?”, que se mantém invariável até no quinta estrofe, pois na sexta estrofe é substituído por uma resposta ao próprio refrão: “Aí está”, evidenciando a inexistência de um relacionamento afetivo entre os paulistanos. O refrão, nas cantigas de amigo, repete-se de forma regular no último verso de todas as estrofes e, além de produzir um efeito rítmico, exerce função significativa na estrutura das cantigas, apresentando o tema principal a ser abordado no poema e possibilitando que o leitor, devido à repetição do verso, volte constantemente no ponto central da cantiga.

Outro poema de *Lira Paulistana* escrito *à-la-manière-de* Grégorio de Matos, é “Eu nem sei se vale a pena”, que carregado de tristeza direciona uma crítica aguçada, como sinalizado por João Luiz Lafetá (1997, p.91), à capital paulistana: “o encanto dessa cidade oculta injustiças e desnivelamento sociais profundos, que estão dentro dela”. O eu-lírico de “Eu em sei se vale a pena” abre as cortinas da cidade para mostrar ao leitor as feridas mais cruéis da urbe considerada símbolo de modernização do país:

Eu nem sei se vale a pena  
Cantar São Paulo na lida,  
Só gente muito iludida  
Limpa o gosto e assopra a avena,  
Esta angústia não serena,  
Muita fome pouco pão,  
Eu só vejo na função  
Miséria, dolo, ferida,  
Isso é vida?  
(ANDRADE, 1993, p.360)

Nessa estrofe inicial de “Eu nem sei se vale a pena” o eu-lírico já adverte que apenas as pessoas “iludidas” conseguem ver beleza na cidade de São Paulo, que sofria de fome, miséria, dolo e ferida. Essa “gente muito iludida” apagava o gosto da cidade e continuava dando apoio ao desenvolvimento de seu quadro, cujo contexto angustiante não era nada tranquilo e, ao mesmo tempo, tocavam a avena, antiga flauta pastoril, aludida no poema em questão para fazer referência à louvação dos valores da cidade moderna, idealizados no governo Vargas e sustentados pela democracia populista. Assim, com a implantação das políticas de massas as classes populares mostravam-se satisfeitas com o discurso do

---

<sup>41</sup> Um exemplo perfeito desse paralelismo puro é a cantiga de Martin Codax, “Eno sagrado, em Vigo”, que possui pontos em comum, na estrutura formal, com o poema “Ruas do meu São Paulo”.

getulismo, puro e simplesmente teórico, que propagava a distribuição de renda e desenvolvimento das classes menos favorecidas.

Ao longo das demais estrofes do poema “Eu nem sei se vale a pena” o eu-lírico continua fazendo menção à parte da população paulistana, influenciada durante o período do Estado Novo pelo populismo que atingiu o imaginário popular e despertou sensibilidades patrióticas naquela sociedade:

São glórias desta cidade  
Ver a arte contando história,  
A religião sem memória  
de quem foi Cristo em verdade,  
Os chefes nossa amizade,  
Os estudantes sem textos,  
Jornalismo no cabresto,  
Todos cantando vitória,  
Isso é glória?

divórcio pra todo o lado,  
As guampas fazem furor,  
Grã-finos do despudor,  
no gasogênio empestado,  
das moças do operariado  
São os gozosos mistérios,  
Isso de ter filho, néris,  
E se ama seja o que for,  
Isso é amor?

Mas o pior desta nação  
E ter fábrica de gás  
Que donos-da-vida faz  
Ianques e ingleses de ação,  
Tudo vem de convulsão  
Enquanto se insulta o Eixo,  
Lights, Tramas, Corporation,  
E a gente de trás pra trás,  
Isso é paz?

Pois nada vale a verdade,  
Ela mesma está vendida,  
A honra é uma suicida,  
nuvem a felicidade,  
E entre rosas a cidade,  
Muito concha e relambória,  
Sem paz, sem amor, sem glória,  
Se diz terra progredida,  
Eu pergunto:  
Isso é vida?

(ANDRADE, 1993, p.360)

A crítica feita aos indivíduos que não têm visão crítica da sociedade continua ao longo das demais estrofes do poema, por meio da comparação, inclusive, das consequências das grandes guerras mundiais que exterminavam com a vida de milhões de pessoas. A industrialização da cidade de São Paulo, feita aos moldes estrangeiros, exercem na sociedade

um papel de poder, “donos-da-vida”, controlando a sociedade que fica “de trás pra trás” sob o domínio do símbolo de modernização, as fábricas, como a “Lights, Tramas, Corporation”.

A temática da guerra já aparece na obra de Mário de Andrade desde a sua primeira publicação poética, em 1917, no livro *Há uma gota de sangue em cada poema*. Nos treze poemas presentes nesse livro existe uma reflexão sobre os resultados da guerra, evidenciando a necessidade de enfrentamento e denúncia desse período devastador que não podia continuar. Mário não presenciou fisicamente os horrores das guerras, mas recebeu com perplexidade as notícias sobre elas relatadas em cartas, telegramas, e pelos noticiários das rádios. Sua experiência, portanto, não é a experiência do trauma, como é o caso de Giuseppe Ungaretti e Guillaume Apollinaire, que vivenciaram diretamente os horrores da Primeira Guerra Mundial, como soldados na trincheira. A experiência de Mário de Andrade é distanciada das grandes guerras mundiais, porém, em *Lira Paulistana*, o autor relaciona as consequências da Primeira Guerra com a tristeza da capital paulistana, na qual estava completamente imerso.

Não apenas nesse contexto, mas nele principalmente, a poesia lírica pode ser também crítica e quando interpretada dentro de um contexto histórico pode ser vista como resistência, termo apresentado no livro *O ser e o tempo da poesia*, por Alfredo Bosi, significando um mecanismo de resistência simbólica à opressão. Para Bosi, resistência é um conceito, originariamente, ético e não estético e significa não ceder a uma força de oposição, impondo a vontade do sujeito. Nesse sentido, ser resistente por meio da linguagem poética é subverter a ordem estabelecida dos discursos ideologicamente dominantes e apresentar uma nova forma de organização social:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond). Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 2000, p.145).

A “poesia-resistência” será, então, a poesia que vai de encontro à barbárie e ao caos instaurados no mundo. Essa poesia que está à margem das leis do sistema, acende luzes e desperta leitores para a dolorosa aventura do “ser” (BOSI, 2000, p.17). Essa aventura existente na poética no Mário de Andrade “político” expõe as feridas da cidade de São Paulo e a sociedade subordinada às ordens do autoritarismo da Era Vargas, marcada pela repressão política, com muitos pontos em comum com as ditaduras fascistas. A poesia de Mário, da década de 40, é marcada pela desumanização da sociedade e diante disso os poetas modernos, a partir dessa realidade amarga, buscam (re)humanizar a sociedade através da literatura. Em

uma de suas longas e importantes cartas enviadas para Henriqueta Lisboa, no ano de 1940, Mário de Andrade manifesta sua sensação poética diante do contexto mundial:

Eu creio que nós estamos num dos momentos maiores da Poesia no mundo, não lhe parece? Não, está claro, quanto à genialidade dos poetas (isto não se pode saber sem a perspectiva dos séculos), mas quanto à essencialidade da poesia. E, ainda, não tanto por estar a poesia esteticamente bem definida – o que não creio, ou melhor, não interessa – mas porque a alma humana está em estado poético. O mundo vai horrível, Henriqueta, jamais os crimes contra a consciência do homem foram tão cientificamente forjados. Eu tenho absoluta certeza (e é por isto que eu ainda amo o ser humano...) que Hitler, Stálin, Chamberlain etc. etc. têm claríssima consciência de que são criminosos, que quando agem arrasam o humano que ainda existe na vida, que quando falam mentem. Mas tudo é ciência, ciência de viver, mecânica, engenharia do organismo social, resolvida em plena matemática. Hoje se faz uma revolução, se prepara uma apoteose, se elimina um povo e se cria uma raça tão matematicamente como se calcula a resistência de um material. Fala-se muito na bancarrota do cientificismo do século passado. Não houve bancarrota nenhuma. Nunca estivemos tão idólatras da Ciência, nunca estivemos tão escravos do exatismo como agora. Mas há os imponderáveis sempre, os pequeninos espíritos do ar, mesclados e disfarçados nas ventanias. E tudo é um caos. E tudo é uma insipiência milagrosa, em que só uma pitonisa declama os seus veredictos: a adivinhação. Na lei, na regra, no cálculo, na matemática do mundo atual o imponderável se mistura. Hitler mente? Mas no seu discurso há uma substância insofrida de poesia (...) No exatismo atual há qualquer coisa de vertiginoso, de convulsivo que se desfolha, se esfarela, se esfaz em poesia. Não canto o perigo não, Henriqueta, nem a guerra, nem o heroísmo. Eu sinto é que no gênero do sofrimento novo a que o exatismo nos conduziu, há uma substância de poesia muito maior que a de um vale do Tirol, a de Jesus e as criancinhas ou a de Beatriz – o incongruente dessa verdadeira inconsciência com que somos excessivamente conscientes de nós mesmos e dos manejos da vida. É de uma trágica, absurda poesia, basta de parolagem: nem sei se o que digo está certo. Sei que sinto poesia, adivinhação, intuição, ilogismo neste nosso mundo atual. Não me agrada mas me deslumbra. (ANDRADE, 2010, p.81/82).

O desabafo de Mário de Andrade sobre o contexto que presenciava, e que reflete em muitos de seus poemas “políticos” manifesta-se também no poema “Eu nem sei se vale a pena”, e é extremamente minucioso, acentuando a falta de humanidade e de sensibilidade para com a vida humana, mutilada pelo exatismo da vida moderna. Os elementos celebrados pela sociedade capitalista, as fábricas, as indústrias, a tecnologia e o mercado de trabalho; também simbolizados no poema como os “donos-da-vida,” aparecem nas cinco estrofes e são questionados pelos últimos versos, de cada uma das estrofes, que se diversificam em uma espécie de refrão interrogativo, ressoante, até o verso final do poema: “Isso é vida?/ Isso é glória?/ Isso é amor?/ Isso é paz?/ Isso é vida?”.

Theodor W. Adorno ao escrever após a *Shoah* de Auschwitz, carregado de experiências da violência de governos autoritários, aponta que o século XX, de modo similar a outros pensadores como Eric Hobsbawm, seria visto como a “era das catástrofes”. Embora a literatura dessa época tivesse apresentado uma abordagem testemunhal, a dimensão atingida por tal abordagem no século XX seria expressiva ao ponto de iluminar a crítica literária e apresentar o todo de uma sociedade. Naquele momento, apesar de “a crítica cultural encontra-

se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 2003, p.122), não no sentido negativo da prática de criação do poeta, mas na produção da arte como a não submissão de um ser humano ao outro, sem crítica e reflexão.

A concepção adorniana sobre a poesia lírica ressalta seu teor social ao considerar que “[...] o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte [...]” (ADORNO, 2003b, p. 67), principalmente em textos com teor testemunhal, nas quais encontramos memórias das tensões que ocorriam na sociedade de um determinado tempo. A guerra, independente da época ou lugar, destrói e desestabiliza e, diante dela, o artista se angustia perante a função de seu papel em uma sociedade “Sem paz, sem amor, sem glória,/ (que) Se diz terra progredida” (ANDRADE, 1993, p.360).

Márcio Seligmann, ao teorizar a experiência testemunhal, recorrendo a teóricos como Benveniste que faz um estudo detalhado sobre as diferentes formas de “testemunhar”, chama a atenção para o fato de que o testemunho “não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir muito mais além desse acontecimento’; de ter sido, portanto, ‘testemunha’ de tal fato” (BENVENISTE apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4). Nesse sentido, Seligmann salienta que sua proposta é compreender o testemunho na sua complexidade “enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso”. O testemunho é um gesto marcado por fatos do presente, retomado pela memória que, antes de ser individual é também coletiva, e se constitui em um grupo com laços políticos que, no decorrer do século XX, compartilhou a experiência comum de uma barbárie.

No contexto brasileiro, Márcio Seligmann explica que na nossa literatura é “forte a tradição de apresentar a violência”, como feito por autores como Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Esses autores enfrentaram a questão da violência e da sua representação sobre a qual, não se pode desconsiderar seu contexto, que quando analisado sob a luz do trauma, deve ser considerada como “real” e não como a “realidade” dos romances realistas. O pesquisador esclarece que o termo testemunho possui basicamente dois significados: um com “sentido jurídico e de testemunho histórico” e outro “no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8), capaz de resistir à representação:

O conceito de testemunho ganhou importância no último quarto do século XX por conta de uma série de atrocidades históricas cujos testemunhos começaram a ser publicados ou apresentados em forma de videotestemunhos, obras de arte etc. Fala-se de testemunho porque vivemos uma era de testemunhos. Refiro-me às atrocidades da Segunda Guerra (campos de concentração, bombardeios, as bombas atômicas), das guerras de independência na Ásia e na África, assim como às guerras geradas pela guerra fria, como a guerra do Vietnã. Mas refiro-me também aos totalitarismos e às ditaduras latinoamericanas. Apesar de Benjamin ter decretado que os soldados voltaram mudos da Primeira Guerra Mundial, na verdade já ela gerou grande número de testemunhos. É verdade também que ela gerou silêncios, traumas, mas esses silêncios são parte de todo testemunho. O testemunho é o relato pós-era da narrativa tradicional. Todas essas atrocidades geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas também como processamento do trauma. A escrita é um modo de se processar a violência (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 10).

Ao discorrer sobre as relações entre realidade e ficção na esfera da experiência do testemunho e do trauma, Seligmann explica que nem tudo é ficção, mas que é fundamental saber identificar o que espera alcançar o real no que foi concebido para ser ficção. O testemunho que pode, portanto, gerar a escrita do trauma ou mesmo o silenciamento, não tem espaço no Brasil a ponto de criar uma cultura da memória como em outros países da América Latina e, assim, surgiram críticas sobre essas escritas considerando muitas delas como distanciadas da nossa realidade e embasadas na tragédia do Holocausto e de outros países vizinhos, uma vez que o debate testemunhal no Brasil, principalmente o referente à Ditadura Militar, é renegado nos espaços de fala e pelos donos do poder.

É sobre um contexto brasileiro anterior a esse, denominado como Era Vargas, que pretendemos pensar nas questões acerca dos conceitos de teor testemunhal, trauma e resistência como uma atitude valente de enfrentar uma ferida não curada, pois em muitos poemas de *Lira Paulistana* percebemos uma postura testemunhal do poeta e, retomando algumas contextualizações já realizadas, é visível uma marca do caráter traumático das experiências coletivas e individuais da violência política que gerou impacto na vida na sociedade paulistana daquele período.

Incorporando em sua poesia elementos da sociedade que se encontrava desestruturada, o eu-lírico da poesia de Mário de Andrade muitas vezes aparece como representação desses problemas. Retomando a personagem de Pedro, do poema “Agora eu quero cantar”, percebemos o conflito existente no sujeito que está pronto para atender as exigências do mercado capitalista. O poema “Eu nem sei se vale a pena” é finalizado por uma frase interrogativa, evidenciando a sociedade transformada pela política da modernização, enfatizando os problemas da realidade social que levam o eu-lírico a perguntar: “Isso é vida?”.

Na segunda estrofe desse poema, o eu-lírico faz uma crítica ao autoritarismo da cidade que conta a sua história por meio de um jornalismo controlado pelas ideologias do governo vigente: “Jornalismo no cabresto,/ Tolos cantando vitória,/ Isso é glória?” (ANDRADE, 1993, p.360). Essa crítica feita com inspiração em Gregório de Matos era uma forma de resistir aos traumas adquiridos da violência política do autoritarismo do Estado Novo, como a censura. Em mais de uma correspondência, Mário de Andrade expôs a situação do jornalismo em São Paulo que se via, cada vez mais, diante de um controle autoritário que limitava a voz do jornalista com intuito de encobrir da sociedade as ideologias conflitantes com as defendidas pelo governo vigente.

Mário de Andrade escrevia em vários jornais da capital paulistana e denunciou, por meio de suas cartas, que também foi vítima do controle de liberdade de expressão em alguns desses meios de comunicação. Mário trocou cartas com dois grandes importantes jornalistas que tiveram forte representatividade nesse contexto: Carlos Lacerda, a quem dedica os poemas de *O Carro da Miséria*, e Guilherme de Figueiredo, para quem escreve o último poema de *Lira Paulistana*, com homenagem para o filho do jornalista.

Esse poema, intitulado “Nasceu Luis Carlos no Rio”, é composto por oito estrofes, sete tercetos e um quarteto, nas quais é apresentado as fases da vida de um ser humano, desde o seu nascimento até a idade adulta, evidenciando as marcas principais desses ciclos, como o sono, como simbologia da paz e descanso, e o sonho, simbolizado pela espera de um futuro melhor. Esse poema apresenta uma composição interessante se o compararmos ao formato dos demais poemas da obra que seguem a estrutura das cantigas medievais. Danilo Mercês Freitas (2015) considera que o último poema de *Lira Paulistana* é uma canção de ninar, um acalanto para Luís Carlos, cuja carga musical proporcionada é notável por permitir a finalização da obra poética de uma forma calma, considerando a tempestade apresentada no poema anterior “A Meditação sobre o Tietê”. “Nasceu Luís Carlos no Rio” se inicia com a homenagem ao nascimento de um filho do amigo do poeta e termina com referências que ultrapassam essa homenagem e retoma o recado dado por Mário de Andrade, na conferência “O Movimento Modernista”, recorrendo à ideologia do ideal marxista, de “marchar com as multidões”:

(Acalanto para Luís Carlos, filho de Guilherme de Figueiredo com Alba.)

Nasceu Luís Carlos no Rio  
E todo me transportei,  
Luís Carlos do meu carinho.

Vive um Luís Carlos sozinho

E todo me apaixonei,  
Luís Carlos do meu respeito.

Luís Carlos, dorme em meu peito,  
Goza a infância sossegado,  
Sonha, brinca, dorme, dorme!

Luís Carlos, fecundo, enorme,  
Sofre o sonho amordaçado,  
Não cede, não vive, flâmula!

Criança, nasce num cúmulo  
De nuvem rubra e pletora  
Que dará volta na vida.

Homem, morres nessa lida  
Pra que a criança de agora  
Viva outra vida mais branca.

Dorme, Luís Carlos, a franca  
Perfeição desse teu sono,  
Enquanto o mundo é mudado

Pelo homem sacrificado,  
Por amor do teu futuro  
Que vivas íntegro, como  
Hoje puro, amanhã puro  
(ANDRADE, 1993, p.397)

No início do poema, marcado pela sonoridade que lembra uma canção de ninar, há o acolhimento do recém-nascido, “Luís Carlos, dorme em meu peito”, e assim o eu-lírico embala a criança durante a sua infância marcada pela paz e prosperidade, simbolizando, por sua vez, a esperança. Porém, com o crescimento dessa criança, é chegado o “sonho amordaçado”, já experienciado pelo poeta que ao sonho amordaçado “não cede” assim como essa criança adulta também não deverá ceder, pois ela “dará a volta por cima”, de forma semelhante ao tempo, que não é o mesmo dos seus antepassados, e por isso será possível superar o período sombrio.

Já a partir do sexto verso, o eu-lírico salienta que a luta e resistências dos antepassados de Luís Carlos possibilitarão a ele, e a sua geração contemporânea, a chance de viver tempos de paz e de novas perspectivas. Porém, almejando um “amanhã puro” como real no futuro, muitos homens sacrificaram suas vidas para que as coerções autoritárias impostas à sociedade fossem modificadas. Assim, com essa carga ideológica a partir da sexta estrofe, o poeta transforma a sua fala e “ao invés de ninar o neném com palavras apaixonadas, nina com a esperança de um mundo melhor a partir das lutas que estavam ocorrendo naquele momento” (FREITAS, 2015, p.117).

A relação entre forma e conteúdo no poema de Mário de Andrade não acontece de forma aleatória. Tanto os aspectos simbolizantes da Tradição e da Modernidade, quanto o

arranjo dos poemas de *Lira Paulistana*, configuram uma harmonia cuidadosa do criador e, sobre ela, Mário teorizava, estudava com empenho, dialogava e solicitava opiniões para muito de seus correspondentes, como feito, inclusive, com Guilherme de Figueiredo, representante de resistência que, por meio de sua atuação no Diário de Notícias, militava pela configuração democrática nacional. Em uma das cartas que Mário lhe enviou, a respeito da composição de *Lira Paulistana* e do poder socializante do verso, Mário de Andrade faz a seguinte observação:

A rima e o metro têm razão, têm motivo imemorial coletivo. [...] Pra obter uma eficiência mais larga, mais geral, de combate, é preciso abandonar o individualismo do verso-livre, e usar do coletivismo marcial ou cancionero dos metros e suas conseqüências rítmicas em que a consonância se inclui. (ANDRADE, 1994, p.107).

Durante sua atuação no Departamento de Cultura, Mario de Andrade conseguiu colocar em prática a *arte de ação pela arte*, substituindo o princípio tradicional da “arte pela arte”. Foi, a partir desse período que o poeta estava convicto “de que a arte possui um significado coletivo e de que era preciso alertar para os males do formalismo e do individualismo” (JARDIM, 2005, p. 12). Como salientado por Lafetá (2000), não foi apenas após esse período que Mário mostrou-se empenhando a diagnosticar a politização da arte e a experiência estética, mas é a partir dele que se intensifica as pesquisas desse cunho na trajetória do artista, como no texto *O Artista e o Artesão* (1938), preparado para a aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte, no qual há uma revisão crítica em relação à produção artística de seu tempo, retomando alguns aspectos já apresentados no “Prefácio Interessantíssimo” (1922) e em *A escrava que não é Isaura* (1925) .

Conceitos como “destino do artista”, “arte interessada”, “consciência profissional”, “intenção utilitária” percorreram toda a obra de Mário de Andrade, antes da publicação de *O Artista e o Artesão*, texto no qual consta a apresentação do conceito “arte social” cuja parte do sentido havia sido pensado por considerações anteriores. Para o poeta a utilidade da arte está vinculada ao interesse pela vida e pelos homens contemporâneos, e, por isso, deve-se priorizar as atitudes vitais e não as atitudes estritamente literárias. Assim, pensando a arte como fruto de uma circunstância, à qual o artista confere interesse, a arte, para Mário de Andrade, é sempre social. Em carta enviada para Henriqueta Lisboa, em 1942, Mário fez a seguinte observação:

Porque o artista é antes de mais nada um homem, e como homem ele só pode fazer da sua obra de arte uma coisa humana, funcionalmente humana no sentido moral-individual e moral-social do humano. Esta não é apenas a minha opinião, é a minha fé. E neste sentido eu coincido diretamente com a estética escolástica, ou pelo menos neo-escolástica do Catolicismo, pois que se a criação, o momento de criação artística exige nenhuma coação e pode ser imoral, anti-social e desumano, o artista é que é moral e humano, e como tal, se ele for de fato moral e humano, a sua obra-de-

arte (não o momento de criação) será sempre moral e humana (ANDRADE, 2010, p.212).

Relacionando a função do artista com os conceitos que submergem no âmbito da ética, Mário ao relacionar a obra de arte com a moral, faz menção às personalidades capazes de suportar os desafios impostos pelo tempo. Assim, o autor se inclui nessa condição e finaliza a carta enviada para Henriqueta, dizendo: “E se eu for considerado moral ou desmoral pelos homens, eu quero ser culpado disso” (ANDRADE, 2010, p.214).

Em *O Artista e o Artesão* Mário questiona a mentalidade individualista dos artistas, evidenciando que a superposição de individualismo e experimentalismo exagerados desviou a arte de seu destino coletivo, promovendo o afastamento do público. Nesse artigo publicado no livro *O baile das quatro artes* (1943), o autor identifica três etapas no processo de fazer obra de arte: o *artesanato*, o aprendizado do material, a *virtuosidade*, o conhecimento e prática de diversas técnicas tradicionais, e a *solução pessoal do artista*. Nessa tríade a obra de arte, a verdade do artista que a produz, é considerada o principal componente a ser concretizada pelo elemento material, como o som, a cor, o papel e o lápis. Assim, para Mário de Andrade todo o artista deveria ser também artesão, capaz de transmitir para o público o artesanato, parte ensinável da técnica, proporcionando o enlace dos aspectos técnicos e materiais da arte e o enlace da arte com o público, assegurando, novamente, a função social da arte.

Associando a maior assimilação da metrificação das cantigas medievais com um conteúdo mais engajado, Mário de Andrade escreveu *Lira Paulistana* pretendendo alcançar uma parcela maior da sociedade, abandonando os versos livres usados na poética de 1920 e reformulando a poesia clássica. Desse modo, quando postulamos a possibilidade de pensar no trauma para analisar alguns poemas da *Lira Paulistana* estamos levando em consideração a transformação do aspecto formal da conjuntura da obra poética de Mário de Andrade, a característica política identificada na sua escrita por Lafetá, a relação entre intelectuais e política na Era Vargas, a questão da autonomia literária diante de um governo autoritário, que não deixa de ser uma forma de silenciamento, e a escrita poética como uma forma de resistência às consequências desses traumas e como forma de resistir também ao conformismo e aceitação da ideologia imposta pela ditadura da Era Vargas.

Dentro dos estudos de Literatura de Testemunho são poucas as pesquisas que apresentam como corpus a poesia, tendo em vista que a narrativa de caráter biográfico apresenta uma produção mais vasta, principalmente no período da Ditadura Militar, e pelo fato do texto poético ser, predominantemente, subjetivo e interferir, assim, na relação entre o ser que testemunhou e o trauma sofrido. Ao pensarmos nessa relação, e quando analisamos

poemas como “Eu nem sei se vale a pena” e “A meditação sobre o Tietê” não temos dúvidas de que há uma visão do poeta sobre a angústia da Segunda Guerra Mundial e suas implicações no contexto brasileiro e uma crítica ao Estado Novo e as tensões sociais relacionadas ao ideal revolucionário que confere aos poemas caráter pessimista e nostálgico. Associado a isso, a demissão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, ocorrida em função da política do Estado Novo, e seu exílio no Rio de Janeiro, provocou uma depressão gravíssima na vida do poeta que refletiu de forma amarga nos seus últimos versos, principalmente, em “A meditação sobre o Tietê”. Por isso, pensamos que esses conceitos teóricos relacionados à experiência do testemunho se fazem presente nos poemas de *Lira Paulistana* que criticam de forma amarga a configuração da sociedade paulistana transformada pelos ideais da Era Vargas.

## 5. MEU SILÊNCIOVAI SER UM POEMA

Os anos de 1930 e 1940 marcaram, no Brasil, o acirramento das tensões sociais e políticas provenientes da modernização do país, resultando em um fechamento político autoritário: a ditadura do Estado Novo. Nesse contexto, após vivenciar o momento eufórico de 1920 e a redescoberta do Brasil, autores como Mário de Andrade foram obrigados a enfrentar problemas que ameaçavam a busca pela identidade nacional.

A produção lírica de Mário de Andrade caminhou rumo às questões sociais que surgiram nesse tempo, principalmente sobre a consciência da luta de classes e seus descaminhos, cujas ressonâncias ecoam no interior do poeta como já identificado pela crítica literária. Não é possível falarmos em uma total adesão de Mário de Andrade a uma carreira ativista, tal como a de Oswald de Andrade na esquerda e a de Antônio Alcântara Machado na corrente do Liberalismo, até mesmo porque alguns de seus posicionamentos comentados pela crítica, limitam-se a especulações, como sua atuação direta no Partido Democrático que nunca foi admitida pelo poeta. Isso, possivelmente, por motivos já delineados na presente pesquisa, como a relação entre Mário e a elite oligárquica de São Paulo, contexto no qual:

Pelos próprios critérios marxistas – já houve quem argumentasse – não se poderia exigir temerárias bravatas e bravuras de intelectuais predominantemente burgueses e pequeno-burgueses, quando a classe operária entregue a uma espécie de recesso político, limitava sua atuação ao campo das reivindicações econômicas – de resto parcialmente atendidas pelo paternalismo demagógico do Estado Novo, com a legislação do trabalho e da previdência social.

Havia, claro, uma luta frontal contra o regime, mas essa resultava de uma firmeza de consciência política que poucos possuíam. Eram, na maioria, comunistas, antifascistas militantes, dotados de um espírito de luta que os levava a enfrentar a reação e não raro os empurrava para o cárcere e o exílio. Alguns sobreviviam em liberdade, precariamente. (CASTRO, 1989, p.42).

Apesar disso, a busca por um sentido social da arte mostrou-se tão intensa na obra de Mário que durante a sua fase denominada de “poeta político”, por João Luiz Lafetá, é possível pensar na publicação desse conjunto, composto por *Café*, *O Carro da Miséria* e *Lira Paulistana*, como uma forma de resistência poética.

No Brasil, o período do Governo Provisório ao Estado Novo (1937-1945), golpe político de Getúlio Vargas que estava no poder desde a Revolução de 1930, foi um momento delicado para a produção artística em geral e também para Mário de Andrade, que não sofreu uma repressão tão radical e direta como as prisões e torturas comuns para os intelectuais que se declaravam contra o regime atual, mas sentia-se ameaçado, como demonstrava na escrita de algumas cartas e em alguns depoimentos feitos por ele, como em conversas com Paulo Duarte, na qual confessava que “em diversos momentos muito penosos da estada no Rio de

Janeiro, imaginou que também era perseguido e temia, nas situações mais corriqueiras, ser surpreendido pela polícia” (JARDIM, 2005, p.29). Assim, Mário de Andrade não sofreu punições extremamente radicais, como alguns intelectuais que ficaram exilados por vários anos, como Graciliano Ramos e Paulo Duarte, mas sofreu as interferências do autoritarismo desse governo ditatorial.

Além da sensação de poder sofrer algum tipo de repressão do Estado, a qualquer momento, Mário vivia angustiado em razão das consequências das guerras e do contexto político do Brasil. O poeta, “algumas vezes, relacionou o seu sentimento a ameaças bem localizadas, que tinham a ver com o ambiente político repressivo da época” (JARDIM, 2005, p.29), pois além de ser demitido do Departamento de Cultura foi censurado em algumas publicações e cartas pessoais.

Em uma carta escrita para Alphonsus Guimarães Filho, Mário de Andrade dizia que se o *Carro da Miséria* fosse publicado ele, certamente, iria para a cadeia. Do mesmo modo, em correspondências endereçadas a Pio Lourenço, Mário ressaltava as intervenções feitas pela ditadura quando ele se referia à cidade de São Paulo de uma maneira melancólica, como em um artigo escrito para ser publicado n’ *O Diário de São Paulo*: “falei na “tristeza atual dos paulistas” e a censura cortou. É proibido ser triste”. (ANDRADE, 2009, p.234). Novamente em carta enviada para Pio Lourenço, no mesmo ano, 1933, Mário de Andrade fala sobre o período autoritário no país:

Não lhe falo de política, não vale a pena. Mas quero lhe contar que outro dia, num artigo meu, a Censura cortou um trechinho em que eu falava na “surda tristeza que mancha agora a terra paulista”. Está proibido aos paulistas se dizerem tristes! Isso me faz pensar num filme famoso, *Lírio partido*, em que o sacana do velho dava que dava na menina e depois mandava ela rir, porque senão apanhava mais. Então a pobrezinha punha as mãos nas comissuras dos lábios, e as empurrava pra cima, na feição de quem ri... É São Paulo, que os brasileiros agora não cansam de admirar. (ANDRADE, 2009, p.231).

Esse trecho da carta escrita por Mário de Andrade além de fazer referência ao que a censura considerava publicável ou não, apresenta uma descrição de extrema importância quanto ao que o autor não podia falar: “a tristeza da terra paulistana”. As obras marioandradianas, em geral, fazem alusão à São Paulo real como uma urbe alegre em pleno crescimento urbano, todavia, a partir da década de 1930 a problematização do contexto nacional, a Era Vargas, e também mundial, marcado por conflitos e guerras, ganha notoriedade na manifestação artística, momento caracterizado por Mário, na correspondência em questão, como uma “mancha” que deveria ser silenciada.

Para Denis Rolland (2003, p.85) havia no Brasil uma ditadura ambígua, uma vez que “o aspecto autoritário não é de modo algum contestado: o regime progressivamente instalado

é, sem dúvida, autoritário e a estimativa de mil prisioneiros políticos confirma que o presidente Getúlio Vargas não é democrático”. Esse regime não escondia sua relação com algumas filiações com o regime do Estado Novo em Portugal, com intuito de construir o “sentido de nacionalidade” e de forjar a “unidade nacional”. Nesse contexto, o governo, para controlar as informações transmitidas ao povo por meio da imprensa, reformulou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que já orientava a imprensa brasileira desde 1931 e, no ano de 1939, instituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por meio do Decreto-lei nº 1915 de 27-12-1939, um aparato próprio para evitar que informações como as de perseguições a opositores do governo chegasse à população podendo provocar uma oposição ao regime vigente. Para isso, no DIP a censura desempenhava papel central por meio de três objetivos principais:

- 1) Centralizar, coordenar, orientar e supervisionar a propaganda nacional, interna e externa [...] de agente complementar à informação.
- 2) Censurar o teatro, o cinema, os lazeres e o esporte [...] a literatura social e política e a imprensa.
- 3) Promover, organizar, patrocinar manifestações [...] que revelem as atividades governamentais [...] nacionais e estrangeiras. (ROLLAND, 2003, p.85).

Com um órgão controlador da imprensa, o governo garantia sua boa reputação perante a população e, apesar desse regimento datar do ano de 1939, a Era Vargas já havia iniciado o controle dessas atividades, inclusive no tocante à concessão de uma liberdade relativa à criação no campo cultural. Muitos veículos de comunicação da época foram fechados por publicarem ideias contrárias aos ideais do governo, como *O Estado de S. Paulo*. Pessoas comuns e intelectuais também foram perseguidos e presos como Graciliano Ramos (1936) e Monteiro Lobato (1941). Outros não chegaram a ser presos, mas sofreram repressão e vigília por parte do governo, como Mário de Andrade que por meio de algumas de suas correspondências menciona o controle do governo para com a criação literária e as publicações dos jornais, ratificando que um governo autoritário utiliza a censura e a propaganda para manter seu funcionamento político populista.

Na carta, anteriormente citada, escrita por Mário de Andrade no ano de 1933, já é possível perceber como o governo controlava a criação artística para preservar a imagem do país que tentavam transmitir. Ao falar sobre a tristeza que manchava a terra paulista, Mário de Andrade utiliza a metáfora proveniente do filme *Lírio Partido*, para se referir, de forma indireta, a uma das metas do governo da Era Vargas: investimento abusivo na modernização e urbanização de São Paulo e descaso com os aspectos sociais dessa cidade. Ainda assim, possuindo sérios conflitos de caráter humano, essa cidade que era símbolo de modernidade no Brasil deveria ser “retratada” de forma admirável, mesmo sofrendo implicações negativas, ou

seja, “apanhando mais e mais”, como mencionado por Mário de Andrade, que por exercer influência pública na sociedade brasileira daquela época, como diretor do Departamento de Cultura e escritor assíduo nos principais jornais do país, poderia exercer influência também sobre parte da população e, provavelmente, por esse motivo, sofreu interferências do governo na sua atuação de direção do Departamento e em algumas de suas produções artísticas.

No poema “Abre-te boca e proclama”, de *Lira Paulistana*, o eu-lírico apresenta uma relação indireta com o que se pode ou não dizer sobre a cidade de São Paulo, como mencionado por Mário no excerto da carta enviada para Pio Lourenço:

Abre-te boca e proclama  
Em plena praça da Sé,  
O horror que o Nazismo infame  
É.

Abre-te boca e certa,  
Sem piedade por ninguém,  
Conta os crimes que o estrangeiro  
Tem.

Mas exalta as nossas rosas,  
Esta primavera louca,  
Os tico-ticos mimosos,  
Cala-te boca.  
(ANDRADE, 1993, p.355)

Nesse poema, feito sob a inspiração das cantigas paralelísticas, não há mais a doçura presente nas cantigas de amigo de Codax, mas uma agressividade dirigida ao Nazismo e às injustiças sociais. O poema com marcas de paralelismo, seguidos de algumas modificações, apresenta uma espécie de refrão símile, uma vez que não há a repetição de um mesmo verso no fim das estrofes, mas na primeira e segunda estrofes essas palavras apresentam significados semelhantes: “É” e “Tem”, dois verbos no modo imperativo que transmitem ideia de ordem e de reafirmação das críticas feitas. O último verso apresenta uma construção verbal similar às duas primeiras, a entonação imperativa, porém a ordem dada é diferente, uma vez que “abrir” e “calar”, ações que acompanham as estrofes, evidenciam sentidos opostos. Essa alteração na intencionalidade fica perceptível, também, pelos versos dessa estrofe como “Mas exalta as nossas rosas”, que substitui os horrores existentes, evidenciando o patriotismo, cultuado pelo estado autoritário da Era Vargas, em detrimento das atrocidades cometidas por outros governos autoritários e ditatoriais.

Na primeira e segunda estrofe do poema, o eu-lírico menciona a possibilidade de denúncia das crueldades do nazismo e das atrocidades da Segunda Guerra Mundial, porém na terceira e última estrofe, em um contexto nacional, prevalece a beleza da natureza brasileira às consequências das grandes guerras. Esse verso é introduzido pela conjunção adversativa

“mas”, o que nos possibilita pensar na ideia de contradição a respeito dos contextos apresentados, isto é, é possível denunciar os problemas estrangeiros, mas os brasileiros, cujas causas também se encontram no modelo de vida americano e europeu adotado em terras nacionais, não devem ser mencionados. Por isso, há uma dualidade nos versos do poema confrontando: “Abre-te x cala-te; Sé x Nazismo; crime x rosas”, sendo os vocábulos de carga negativa correspondentes ao contexto internacional e os de carga positiva ao contexto nacional, com exceção do verbo calar.

É preciso observar ainda que o eu-lírico ao mencionar as rosas, primavera e tico-ticos da cidade de São Paulo, e ao finalizar a estrofe com o verso “cala-te boca”, o qual faz uma oposição aos versos principais da primeira e segunda estrofes “abre-te boca”, apresenta uma espécie de dualidade, isto é, o verbo “abrir” e “calar” seguidos do vocábulo “boca” fazem referência ao que é dito ou não dito na cidade, a qual podemos relacionar com a “surda tristeza” da qual nos fala Mário de Andrade. Nesse sentido, somos levados a refletir sobre o que era ou não possível de ser pronunciado a respeito da cidade de São Paulo, tal como as confissões feitas por Mário nas cartas enviadas para Pio Lourenço Correa.

Há uma possível associação, ainda, entre a “mancha” referenciada por Mário de Andrade na carta enviada para Pio Lourenço e a última estrofe do poema “Abre-te boca e proclama”, uma vez que não sendo possível falar sobre a tristeza da cidade de São Paulo, fala-se da tristeza existente em outros locais, e ressalta-se as belezas do Brasil com intuito de amenizar os problemas existentes nesse país, como se o mesmo se sobressaísse aos aspectos negativos da cidade paulistana.

Nesse contexto da Era Vargas de controle do “poder dizer”, a imprensa brasileira e a produção artística e intelectual, do Governo Provisório ao Estado Novo (1930-1945), foram controladas pelo regime de censura que se instaurou no país, vigiando a literatura com cunho político e incentivando “as manifestações culturais que assimilavam os valores europeus e da elite” (ROLLAND, 2003, p.85). Não só as obras de Mário de Andrade que faziam referência à “tristeza” de São Paulo foram censuradas, mas também houve um controle na tradução de *Macunaíma*, o anti-herói criado por Mário que, com sua preguiça e malandragem, ia de encontro à ideologia civilizatória do Estado Novo. Sobre a tentativa de impedimento da tradução do livro, Mário disse para Portinari:

A respeito da Argentina, sabe o que me sucedeu? Quiseram publicar lá uma tradução do “Macunaíma” ilustrada pelo Caribé, mandaram ela pra eu aprovar. Mas a tradução foi pegada no aeroporto pela censura daqui, que ficou com ela vários dias e depois julgando-se incompetente pra decidir si o livro é contra o Estado Novo, ou coisa parecida, mandou os originais prá Censura aí do Rio! E até agora não se deu

solução ao caso e nem sei onde pára a tradução! É incrível. (ANDRADE, p.133, 1995)<sup>42</sup>.

Nessa carta enviada para Cândido Portinari, Mário deixa em evidência que foi perseguido pela censura do Estado Novo também em sua produção em prosa, além da produção para textos que seriam publicados em jornais como foi explicado em carta para Pio Lourenço. Sendo assim, em determinados momentos, o autor de *Lira Paulistana* também foi vítima de modificar a sua escrita com o intuito de torna-la publicável:

Você leia; tudo quanto achar que devo cortar, ou que devo acrescentar, mande dizer com franqueza. Meu único desejo é que o trabalho saia o menos péssimo possível, e pra isso conto com o auxílio de você. Como guardo cópia, basta você indicar pela página o que me aconselha a refazer. Creio que o Lula Cardoso Aires, já deve lhe ter falado sobre as dificuldades que tenho de mandar isso prà Argentina. Estou fichado na censura postal desde uma vez que pegaram uma carta minha enviada por intermédio de uma pessoa besta que se deixou pegar. Creio aliás que já lhe contei o que sucedeu com a tradução castelhana do *Macunaíma*, e ainda agora, já faz uns quatro ou cinco meses que saiu um livro meu, traduzido na Argentina, me telegrafaram de lá que já tinham enviado os exemplares que me são destinados, mas até agora nada. E justamente esse trabalho sobre você tem frases que excitarão os melindres, embora nunca excitem a honradez imaginária, do Governo nacional. Como fazer? (ANDRADE, p.148, 1995).

Demonstrando seu interesse em publicar *Macunaíma* em outra língua, Mário de Andrade deixa claro sua disposição em alterar o conteúdo, palavras ou(e) trechos do livro com cuidado para que essa modificação não prejudicasse a qualidade da obra, mas que a mesma não fosse impedida de publicação pela censura.

Com outros correspondentes encontramos também a insatisfação de Mário para com os seus textos que estavam sendo monitorados pela censura da época. Um fato peculiar aconteceu com as correspondências entre Mário de Andrade e Luiz Camillo de Oliveira Netto, historiador e professor que também foi traído pelo Estado Novo por não compartilhar de ideias desse governo. Muitas correspondências desses autores foram extraviadas ou interdidas, não permitindo a compreensão completa do que ambos sofreram enquanto

---

<sup>42</sup> Sobre a censura referente à tradução de *Macunaíma*, Annateresa Fabris ao apresentar o livro de cartas entre Mário e Portinari, esclarece: “A ideia de traduzir *Macunaíma* para o espanhol é de Carybé que, na época, residia em Buenos Aires... O trâmite entre Carybé e Mário de Andrade é Newton Freitas, que encaminha ao escritor os trechos traduzidos para revisão e comentários. Da carta a Newton Freitas, de 16 de abril de 1944, constam maiores dados sobre a censura postal do Estado Novo: a tradução e os maiores dados sobre a censura postal do Estado Novo: a tradução e os desenhos originais de Carybé haviam sido apreendidos e enviados ao Rio de Janeiro, pois o chefe da censura de São Paulo não conseguira determinar se *Macunaíma*, publicado antes da Revolução de 1930, podia ser considerado apenas “um romance poético”. Mário de Andrade entrega o caso à Sociedade dos Escritores Brasileiros para tentar conseguir, pelo menos, a devolução do material à Argentina. Em junho, a questão se resolve, como se depreende da carta do dia 9, igualmente endereçada a Newton Freitas” (ANDRADE, p.134, 1995).

funcionários públicos e intelectuais. São constantes as vezes em que os autores reclamam o não recebimento das cartas:

Luís Camilo,  
positivamente desisto de lhe responder mais uma vez detalhadamente sobre todos os nossos assuntos. Acabo de ver tudo quanto tenho de cartas de você, datadas de 1937, é pouco. E cartas como a de Paris que você indica ter me escrito não recebi. Por outro lado, minhas cartas em grande parte se perdem, mas o que será isto, meu Deus! (ANDRADE, p.180, 2013).

São pouquíssimas as cartas publicadas entre Mário e Luís Camillo e recorrente as vezes em que ambos reclamam de não ter recebido alguma delas. O que chama a atenção desse sumiço é o conteúdo e o papel que esses autores desempenhavam na sociedade da época. A maioria dos periódicos seguiam as orientações do DIP sem contestação, intelectuais e escritores também, mas sabemos que a criação artística foi capaz de driblar o controle oficial. Apesar disso, algumas publicações refletiam informações que compactuavam com os interesses do governo ou, simplesmente, silenciavam-se.

Para Sérgio Miceli, os intelectuais poderiam se relacionar com o Estado de diferentes formas, como os escritores-funcionários e os funcionários-escritores. Ambos foram cooptados pelo Estado submetendo-se ao regime, porém os primeiros escreviam textos com a finalidade de agradar o gosto das autoridades e os segundos buscavam meios para a realização de suas obras. É claro, porém, que essa relação não se encerra de forma tão simples, uma vez que é objeto de muita controvérsia por possuir mais de uma dimensão, como as relações entre intelectual/poder/cultura/política, admitindo análises diversas. Na voz de Noberto Bobbio (1909, p.22) se o intelectual participa da “luta política com tanta intensidade que acaba por se colocar a serviço desta ou daquela ideologia, diz-se que ele trai sua missão de clérigo”<sup>43</sup>, mas se, de outra parte, o intelectual “põe-se acima do combate [...] para não trair e se ‘desinteressar das paixões da cidade’, diz-se que faz obra estéril, inútil, professoral”<sup>44</sup>. Dessa forma, as teorias que classificam os intelectuais em “traidores” ou “não traidores” está longe de ter um consenso.

Fato inquestionável na cooptação dos intelectuais pelo Estado, diz respeito à situação de vulnerabilidade que eles passaram a ocupar, pois a *intelligentisia* dos anos 1920-1940, como observado pelo conteúdo de algumas cartas aqui divulgada, não tinha autonomia completa para desenvolver suas atividades. A repressão contra os intelectuais que se manifestavam contra o governo se iniciam anteriormente ao Estado Novo, em 1937. Elas podem ser observadas em toda a Era Vargas, como visto nas cartas escritas por Mário de

<sup>43</sup> Esse é o posicionamento de Julien Benda.

<sup>44</sup> Já esse posicionamento corresponde ao autor Antonio Gramsci.

Andrade nas quais se observa um controle do governo para com o intelectual desde 1933<sup>45</sup>, pois no ano de 1931 já havia sido criado um Departamento Oficial de Propaganda (DOP), reformulado e fortalecido no ano de 1934, com uma nova nomenclatura: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), sob responsabilidade do jornalista Lourival Fontes, simpático ao ideário fascista. Assim, a perseguição contra os opositores de Getúlio Vargas, principalmente os considerados comunistas, perpassa os anos de 1930 a 1945.

Um dos maiores exemplo é o escritor nordestino Graciliano Ramos, preso no ano de 1936 a mando da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), sem nenhuma acusação formal. O que se registra sobre a prisão de Graciliano são os inúmeros avisos do DOPS, recebidos em forma de bilhetes em seu gabinete, que não foram capazes de conter sua militância. Em situação completamente oposta, Mário de Andrade deixou muito bem marcado o medo que sentia das repressões do governo, como as prisões, nos possibilitando pensar no artifício que o autor seguiu para publicar suas obras literárias que poderiam, também, ser uma arma contra o governo de Vargas. Como forma de controlar a funcionalidade do espaço público, os espaços destinados para representações foram determinados pelo governo, mas essas medidas “externas” foram também “substituídas pela autocensura, muito praticada, e pela troca comum e funcional da docilidade por diversos favores prestados” (ROLLAND, 2003, p.85).

Por autocensura, cabe ainda acrescentar o silêncio e o silenciamento e Eni Orlandi (1992), em *As formas do silêncio*, explica a dificuldade de estudar esse tipo de estado do sujeito, mas apresenta conceitos importantes como o significado do “silêncio” e o “silenciamento”. Primeiramente, o silêncio é analisado a partir do que se considera “dizível” e “não dizível”, enquanto o silenciamento é colocar-se em silêncio sobre determinada significação, sendo assim a política do silêncio/silenciamento é aquela em que “se obriga a dizer “X” para não dizer “Y”, “este “Y” significará por outros processos, fato que dá lugar à “retórica da resistência”” (ORLANDI, 1992, p.55). No contexto em que se proíbe certas palavras com intuito de se proibir certos sentidos, se proíbe, também, “ao sujeito ocupar certos “lugares”, ou melhor, proibem-se certas “posições” do sujeito”” (ORLANDI, 1992, p.55), como foi proibido a Mário de Andrade, confesso apaixonado pela cidade de São Paulo, referir-se a ela como cidade “triste”.

Em alguns momentos de sua carreira, Mário de Andrade optou pelo silenciamento como admite em carta enviada para Henriqueta Lisboa no ano de 1940:

---

<sup>45</sup> Primeira carta escrita por Mário de Andrade, destinada a Pio Lourenço Correia, em que há confissões de intervenções do governo em seus textos.

E foi a disparada para o silêncio. Percebi logo o que havia de fictício, de imoral, de escrita para ganhar dinheiro, nas minhas crônicas da *Revista do Brasil* e as abandonei. Os artigos para o Estado de S. Paulo foram suspensos. Mas depois me convidaram a continuar e não continuei. Veio o convite de *Vamos Ler*, recusei. Imaginava poder continuar, embora me machucando interiormente, a crítica literária do Diário de Notícias. Mas tive tais desgostos com ela estes últimos dois meses, censuras e incompreensões tão injustas, tão inesperadas, vindas de seres para mim tão insuspeitados que, agora, sim, apenas o egoísmo reagiu. E vou parar (ANDRADE, 2010, p.113).

Nesse momento, Mário abandona a ideia de escrever um romance, pois considerava que o Brasil vivia um momento delicado e o artista deveria contribuir com sua função social nesse contexto. A escrita engajada seria o caminho para isso, porém diante de um governo controlador e autoritário, Mário de Andrade mostrava-se muitas vezes acuado, vencido por essa força que limitava sua expressão de pensamento, por ideias conflituosas entre alguns jovens modernistas que tinham maior autonomia no mercado editorial e jornalístico da época e que estavam, também, inseridos no contexto político do período:

Alguns que estão insistindo comigo para que continue, Henriqueta, me perseguem com o principal argumento de que sou “muito sensível a censuras injustas”... Sou mesmo. Sempre fui. Sempre sofri horrivelmente com as censuras injustas, em principal quando partiam de inimigos, e creio isto uma das belas partes do meu ser. No fundo de uma censura injusta. E toda desilusão não é ainda um ato de amor? Você poderá argumentar que muitas vezes não será uma desilusão que provoca a censura injusta, mas a simples incompreensão. Mas a incompreensão não será também um jeito de desiludir-se? Só chega à incompreensão quem procurou compreender, quem nos buscou e nos leu – o que é sempre um ato de amor. E assim se desilude de nós quem não nos compreendeu... É horrível, é horrível... Eu sinto que o meu ser inteiro se alarga, se alastra, se esfaz em amor. Eu sinto que “inimizade” é palavra imperfeita, brutal, simplória em seu negativismo vazio de sentido. E vazio de expressão. Não existe inimizade, o que existe são amizades contrariadas. E se a amizade é contrariada por aquilo que eu digo, eu me calo. Sei que isto não é jeito clarividente de amar e que as minhas de agora derivam em grande parte de um enfraquecimento moral, talvez momentâneo. Mas sempre bendito seja o amor capaz de uma renúncia!... (ANDRADE, 2010, p.113).

Mário se viu diante de situações delicadas em vários momentos de sua vida, desde os movimentos dos salões, suas viagens de descoberta do Brasil, quando precisou modificar algumas de suas atitudes devido ao auxílio recebido pelos jovens modernistas, advindo do mecenato oligárquico de São Paulo. Porém, essa espécie de autocensura não percorre toda a trajetória de Mário de Andrade que quando não via no conformismo uma atitude sensata, mostrava-se resistente, sempre dentro dos limites que lhe passavam segurança:

Eu não era, nunc fui P.D., positivamente não são esses avatares democráticos do capitalismo que podem me satisfazer. Mas era colaborador do jornal do partido, o *Diário Nacional*. Por duas vezes, por solidariedade profissional (!) passei a noite inteirinha na redação (que não frequentava, escrevia meus artigos em casa) porque esta estava ameaçada pelo partido no poder. Como me analisei nessas duas noites de angústia... Eu estava ali pra quê! Por nenhuma espécie de coragem nem de convicção. À menor intuição de perigo, eu gelava, me sentia estremecer. Não tinha o menor gosto do perigo, daquela espécie de perigo. E o que mais me assombrava era a minha consciência violenta lúcida de dever. Eu sabia que daquelas numerosas

peças entrançadas na redação, eu seria uma das poucas, pouquíssimas! destinadas a uma morte inevitável, Capangas, jornalistas, “amigos”, correligionários, eu via aquela gente impando de coragem, de ferocia, de sinceridade, de paixão, e desejo de luta. Lutariam não tem dúvida, mas o outro partido havia de vencer. Era o mais forte por ter a força na mão. E eu sabia que aquela gente havia de lutar com ardor mas... mas cederia diante da força maior e no momento oportuno! Quando muito algum arranhãozinho conciliatório, ótimo pra gente contar o caso depois. E o terrível, o amargo, o desolador pra mim é que eu não havia de ceder, eu não podia ceder! Havia em mim, sem nenhum heroísmo, a mais irrecorrível das convicções, não a do Partido, Deus me livre! mas a da posição tempestiva. E a isso ainda se juntava o meu dever moral pra com o diário em que colaborava e de que, por isso, aceitava de alguma forma, a orientação política. E eu sabia que só tinha um destino: morrer. Ceder eu não cedia mesmo, não era lugar para bom-senso nem senso-comum: era questão de exemplo. Nem de exemplo! Era questão simplesmente de ser (ANDRADE, 2010, p.113).

Nessa carta enviada para Henriqueta Lisboa no ano de 1942, Mário de Andrade revela seu sentimento de medo e, ao mesmo tempo, a necessidade que sentia de superá-lo em momentos que careciam de seu apoio. Essa espécie de cobrança é característica no final da vida do autor e se reflete em algumas de suas publicações literárias, como em “A meditação sobre o Tietê”, com marcas de auto avaliação em que o poeta considera sua atuação como ínfima perante o quadro político e social do Brasil.

Para Sérgio Miceli (2009, p.162) as estratégias utilizadas por Mário de Andrade para se incorporar às estruturas de poder permitiram a ele alcançar um relativo êxito em sua carreira, pois ele soube atuar com “discernimento das clivagens político-partidárias, pela inteligência na escolha de parceiros, pela ousadia de lances e movimentos no xadrez da sociedade literária”. Muitos jovens modernistas que compartilhavam os mesmos espaços ocupados por Mário se filiaram a movimentos radicais de direita (integralismo) ou de esquerda (PCB, ANL), ou foram cooptados como cargos de cúpula no governo central. Além disso, na busca pela brasilidade surgiram duas vertentes políticas e ideológicas: a primeira vinculada a Oswald de Andrade estava alinhada com uma visão mais esquerdista e tinha como objetivo denunciar a realidade brasileira, das quais se aproximavam mais as atitudes de Mário de Andrade. Já a segunda, nacionalista e ufanista, compartilhava dos ideais da direita, apreciando movimentos nazifascistas da Europa. Mário, “nutrido por variadas nascentes” como o catolicismo, as desilusões das grandes guerras, e as campanhas nacionalistas, se manteve atrelado ao “dinamismo de agremiações políticas e consórcios empresariais na imprensa” (MICELI, 2009, p.164). Assim, a grandeza da obra marioandradiana foi possível, também,

pelos ‘escolhas’ partidárias e ideológicas, pelas alianças com lideranças antivarguistas, pelo mandato político na prefeitura de Fábio Prado, enfim pelo surto febril da atividade cultural na emergente metrópole paulista: imprensa competitiva, editoras de porte, embrião de mercado de arte, espaços impulsionadores de iniciativas de risco (Miceli, 2009, p. 167).

Escolher a melhor atitude para cada situação foi também parte do que Mário de Andrade considerou como sacrifício em sua obra e vida. Todavia, a partir do momento que se instaurou o fechamento político e a restrição de liberdade, os intelectuais viveram situações conflituosas, tal como Mário, inserido em um local de muita burocracia estatal. Fazia parte do seu sacrifício, no entanto, suportar os trâmites administrativos em prol da democratização da arte que para o escritor, assim como para outros de sua geração, viu no Estado o caminho possível para a realização do bem coletivo, como explicou Helena Bomeny (2012, p.44).

Ao ingressar no serviço público, Mário de Andrade dedicou o seu tempo às tarefas mais práticas e pouco se destinou, comparado ao seu rendimento habitual, à produção artística. Porém, isso não significa que o autor parou de escrever, pois como ele mesmo declarou em suas cartas, ele escreveu alguns poemas entre os anos de 1930 e 1940 que não foram publicados na época e compõem a chamada fase política de Mário de Andrade: *O Carro da Miséria, Café e Lira Paulistana*. Sobre *O Carro da Miséria*, dedicado a Carlos Lacerda, um dos maiores opositores do governo Vargas, Mário justificava a sua não publicação por motivos políticos como a repressão. Em uma de suas cartas, para Alphonsus de Guimaraes Filho, ele dizia que a obra era “impúblicável” e que com ela ele certamente iria para a cadeia. Ao escrever *Lira Paulistana*, cuja primeira anotação data de 1933, Mário de Andrade diz que publicaria seus poemas mais violentos, nos quais a “tristeza paulista”, já censurada nos artigos do autor, era evidente. Assim, sua publicação, realizada apenas após a morte de Mário de Andrade, em 1945, data que marca também o fim do Estado Novo, não parece ser arbitrária, pois o poeta, e também, funcionário público, poderia ter lançado o livro em meados de 1940, mesmo recorrendo a uma linguagem cifrada para driblar a censura. Todavia, não foi essa a decisão do poeta paulistano, que escreve *Lira Paulistana*, com uma crítica aguçada à cidade que tanto amou, e organiza a sua publicação que ficou sob a responsabilidade de Antonio Candido, que “dois ou três dias” após a morte de Mário de Andrade, recebeu um envelope grande, deixado por Mário sobre sua própria mesa endereçado ao crítico (SOUZA, 1994, p.15).

Dessa forma, com sua publicação após o término do Estado Novo não seria coerente considerar que em alguns poemas de *Lira Paulistana* existe silêncio, ou seja, o poeta não diz tudo o que queria dizer, limitando-se na escolha dos vocábulos e no significado dos versos. Mas, é possível pensar nessa não publicação durante um governo autoritário como uma forma de “silenciamento” por um período de tempo, como uma espécie de autocensura, autopreservação do poeta, provavelmente para não comprometer seu cargo administrativo que

lhe garantiria a democratização da arte e, até mesmo, para não ser mais um alvo das punições destinadas aos opositores da Era Vargas.

Apesar disso, esse silenciamento foi questionado por Mário em cartas, como a enviada para Pio Lourenço Correa, em que o autor modernista questiona a proibição de fazer referência à cidade de São Paulo como uma urbe triste, e também nos próprios poemas de *Lira Paulistana*, como em “... os que esperam, os que perdem”, “Abre-te boca e proclama” e em “Silêncio em tudo. Que a música”, nos quais o significado do “silêncio” e do ato de “silenciamento” aparecem com uma criticidade relacionada ao apagamento das mazelas vivenciadas em São Paulo e ao ato de interdição do dizer:

Silêncio em tudo. Que a musica  
Rola em disco sem cessar.  
Uns pensam, outros suspiram,  
Um escuta.

Lourdes reina a paz em Varsóvia.  
A advertência dos vidrilhos  
Ladrilha tudo. Nos cantos  
Murcham as flores de retórica.

Rui bom, cuidado! Motorista  
Dos highlands do pensamento:  
Nessas landas os nativos  
Não consertam as estradas.

Minas Gerais, fruta paulista,  
Sambreet Meuse bem marxante,  
Periga às vezes, por confiança  
Nas gageures.

Esse clima de São Paulo,  
Muito vento e bem calor,  
Abrir e fechar de portas  
Nas auroras do cristal.

Paulo Emilio assim que o ruído  
Ruiu, o trem descarrilou  
No screen-play ruim. . . Mas os ratos  
Os ratos roem por ai.

Um largo gesto desmaia  
Na ribalta. Não faz mal  
Que em São Paulo deciolizem  
Lagartixas ao sol.

Essa impiedade da paineira  
Consigo mesma. . . Qualquer vento,  
Vento qualquer. . . Os canários  
Cantam que mais cantam.

Lourival sentencioso,  
Parceiro de dor e vale,  
Nunca houve fúrias de Averno  
Em diabo grande.

O arreliquim de Tintagiles, Gilda,  
 Me esconde tudo, neblina.  
 A hera deu flor. . . A saudade  
 Lila ri das inquietações.

Silêncio em tudo. . . Que a musica  
 Na cuíca mansa e amiga,  
 Faz que diz mas não diz ...  
 Adormeceram.

(ANDRADE, 1993, p.367)

Neste poema existe uma dualidade de significados com a palavra “silêncio” envolvendo dois sentidos: o ato de ficar em silêncio para ouvir uma determinada voz e a fala que deve ser silenciada, o que pode ser observado pela leitura do primeiro e último refrão, respectivamente. A palavra “silêncio” abre e fecha o poema “Silêncio em tudo. Que a musica” alternado esses dois sentidos na primeira e oitava estrofe, ficar em silêncio para ouvir o outro, e na segunda, sexta e décima primeira estrofe, o vocábulo silêncio contém o sentido de calar-se, conter-se perante determinadas palavras impronunciáveis.

Na primeira estrofe, o som da música ressoava e permitia às pessoas que a contemplavam a desempenhar ações diferentes, como escutar, suspirar ou, até mesmo, refletir. Esse som, possível de ser dito, é proveniente de uma cantiga e é transmitida sem nenhuma espécie de interrupção. Já o som proveniente das “flores de retórica” existentes nos espaços dos conflitos mundiais, como em Varsóvia, murcham, ou seja, são silenciados, pois se “nos cantos murcharam as flores da retórica”, é porque mataram a palavra que ali ressoava.

Essa estrofe, que aparece logo após uma estrofe que contempla a apreciação de palavras musicadas, surge como uma espécie de desordem e faz com que o encantamento da musicalidade, o prazer de cantar e ouvir uma música, estagnam-se pelo doloroso caminho de conflitos mundiais. Há um ruído, prejudicando, fazendo a música cessar. Há neblinas no espaço urbano, escondendo do eu-lírico o que sucede em sua cidade. Há implicações fazendo com que as palavras contidas nas letras das músicas não digam o que queriam dizer. E, se por um instante o que não pudesse ser dito não fosse contido? E se o “ruído ruísse”, como identificado no poema pelo eu-lírico?

É com esse sentido que na sexta estrofe do poema o eu-lírico faz menção às palavras “ruído” e “ruiu”. Essa estrofe se enquadra no significado do silêncio como calar-se e, pelo contexto de produção do poema, é possível interpretar o vocábulo “ruído”, considerando também o campo semântico da musicalidade e do silenciamento, como algo que não poderia ser dito na Era Vargas, mas foi pronunciado como um “sussurro”, um “barulho” fora do lugar, que ao ser escutado provocou ações indesejadas. Mas, havia ainda, nesse contexto, pessoas

que não seguiam tais ordens e acabavam se pronunciando contra as ideologias do sistema vigente, outra possibilidade de leitura que a palavra “ruiu” nos permite apresentar, principalmente por estar associada à figura de Paulo Emílio, um atuante na vida política e cultural da cidade de São Paulo no século XX. A história da trajetória de Paulo Emílio é associada, pelo eu-lírico, como um “ruído que ruuiu” e como consequência “o trem descarrilou”.

Paulo Emílio Sales Gomes foi um reconhecido crítico e historiador de cinema brasileiro. Na década de 1940 compôs a revista *Clima*, juntamente com Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Rui Coelho e Alfredo Mesquita, atuando de forma intensa nas abordagens culturais do país. Paulo Emílio foi considerado o principal articulista de cinema do Brasil, atuando no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, destacando-se como um dos principais fundadores da *Cinemateca Brasileira* (MORAIS, 2017, p.2). Paulo Emílio esteve presente nos espaços mais privilegiados de São Paulo e desde jovem participou de comícios e reuniões da *Juventude Comunista* e escreveu artigos, de cunho marxista-leninista de combate à ideologia fascista, no jornal *Vanguarda Estudantil* e *A Platéia*, tornando-se, assim, inimigo político dos integralistas. Essa trajetória militante, e o seu posicionamento de defesa ao Comunismo, resultou na prisão política de Paulo Emilio Sales no dia 17 de dezembro de 1935, pois

[...] o crime de Paulo Emílio foi unicamente de opinião política. Para a polícia, isso era suficiente para classificá-lo como comunista e manda-lo para a prisão. Não pertencendo nem aos quadros do Partido Comunista nem da Juventude Comunista [ao menos formalmente], não tendo pregado nem o golpe armado nem a derrubada do regime, o seu crime reduzia-se ao uso da sua arma principal, a palavra, na difusão daquilo que ele entendia como o melhor para o país (MELO SOUZA, apud Moraes, 2017, p.12).

Desse modo, Paulo Emílio Sales Gomes foi detido nos anos conhecidos como anos de chumbo e desilusão por ser considerado como uma ameaça contra o governo Vargas, devido a sua atuação política e divulgação de textos com engajamento político, isto é, por dizer o que não poderia. Outros nomes também são mencionados no poema “Silêncio em tudo. Que a musica”, como Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza, que também participaram da revista *Clima*. Porém, não estão diretamente associados com o ruído que provocou consequências conflituosas na linha de um determinado trilho, mas sim desfrutando do som de vinil na casa de Lourival Machado, como observado por Marcos Antonio de Moraes (2007, p.203).

No poema “Silêncio em tudo. Que a musica” o eu-lírico traz dois elementos culturais que foram dois pilares da imprensa do governo Vargas: a música e o cinema. “A arte nesse

período “precisaria e deveria ser engajada no projeto nacional”” (RAMOS, 2013, p.31), e se assim não fosse seria penalizada pelos Departamentos, que funcionavam como instrumento de censura do governo. A imprensa estava, portanto, subordinada ao poder público que não cedeu espaço para manifestações culturais desacordadas dos “interesses nacionais”. Assim, mesmo incentivando as expressões artísticas na esfera cultural:

O cinema recebeu especial atenção, pois foi percebido como veículo de instrução, e a imagem como importante meio de comunicação com a massa. Ainda em 1932 foi promulgada a lei que assegurava a exibição de filmes nacionais. (CAPELATO, 2011, p.127). A música brasileira também recebeu a atenção dos ideólogos do Estado Novo. As letras das canções deveriam estar de acordo com os valores do regime. Heitor Villa Lobos foi a grande personalidade da música associada ao Estado Novo (RAMOS, 2013, p.32).

Os artistas poderiam e eram incentivados a produzir artes, desde que esta arte estivesse de acordo com os interesses governamentais. Por isso, na última estrofe do poema, o eu-lírico retoma a palavra silêncio com um dos sentidos por nós apontados: a fala que deve ser silenciada, uma vez que a música “Faz que diz mas não diz ...”, ou seja, há alguma espécie de linguagem cifrada nessa música por ela não dizer de forma clara, uma vez que o significado da arte era controlado. Esse mecanismo de linguagem é visto, também, como uma atitude de resistência, levando em consideração que diante de um contexto no qual “se obriga a dizer “X” para não dizer “Y”, este “Y” significará por outros processos, fato que dá lugar à “retórica da resistência”” (ORLANDI, 1992, p.83).

Nas obras de Mário de Andrade, como *Macunaíma*, *Contos Novos*, *Clã do Jaboti* e, também, *Lira Paulistana* há concepções plurais, com abordagem dinâmica da cultura popular que buscavam preservar um sentido mais inclusivo para a cultura, mesmo diante de um governo plenamente autoritário. Por isso, existe nessa criação o ato de resistência, ou seja, de uma atitude corajosa de enfrentamento por meio da voz de combate, considerada, por Mário, como uma forma de participação do intelectual, que não precisa “conspirar ou andar com bomba debaixo do braço” (ANDRADE, 2010, p.197) para ser um militante, uma vez que esse poder ser resistência pela criação de sua arte. Em carta enviada para Henriqueta Lisboa, Mário confessava que

Fora nessas noites terríveis de insônia na fazenda, me debatendo em dores intelectuais tão agudas que atingiam o corpo e me doíam fisicamente, que eu estourara nessa página até um bocado monstruosa pelo exagero com que eu me diminuía a mim mesmo. Porém lá, me censurando, eu mesmo apontava meios de intelectual “participar” da vida política que é a essência mesma da idade que o homem atravessa, sem ser “suicidado” pelas gestapos de Orapa, França e Getúlios. Há o veneno da inteligência, há o ângulo da visão e se tudo isso for proibido, há o pranto! Há mil meios de solapar, de emprestar, de envenenar, de tornar irrespirável o ar.

Pensei que não tinha um jeito para fazer isto. Mas não se trata de ter ou não ter jeito, se trata de um dever. E aos pouco estou fazendo o que não imaginava fazer.

Publicamente, hoje eu só pretendo emprestar, só desejo envenenar. Estou aos poucos, pouco a pouco, retirando dos meus escritos qualquer espécie de solidariedade com a inteligência livre. E você não se assuste se pegando num artigo meu me vir precário, longe de qualquer verticalidade, deformar pessoas, deformar mensagens, abrindo um ângulo de visão imprevisto mas que me permita botar nos que me leem a gota corrosiva de um veneno, o amargo de uma insatisfação. É um cangaço. Minha consciência só tem algum sossego e prêmio quando eu me sentir deveras um Criminoso da inteligência (ANDRADE, 2010, p.197).

Mário tinha ciência de que a militância e a resistência não eram constituídas apenas por lutas armadas, mas também pelo poder da palavra. Em “A meditação sobre o Tietê”, um dos poemas mais críticos de Mário de Andrade ao aparelho político moderno, “É a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude”, existe também uma avaliação do papel do poeta e do seu destino diante à história brasileira.

Considerado por Antonio Candido como o último recado do poeta, Mário de Andrade recupera, em “A meditação sobre o Tietê”, ideias já apresentadas em outros livros e em outros poemas de *Lira Paulistana*, como a esperança consoladora existente no poema “Agora eu quero cantar” recuperado da seguinte forma em “A meditação sobre o Tietê”:

Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza  
 Outra vida melhor do outro lado de lá  
 Da serra! E hei de guardar silêncio  
 Deste amor mais perfeito do que os homens?...  
 (ANDRADE, 1993, p.395)

A retomada do poema narrativo que conta a história do operário Pedro é acrescida da noção do silêncio, enquanto segredo, de uma possível resposta para o questionamento de onde e como haveria uma vida melhor. Essa intertextualidade se pauta também no que a crítica literária identifica como uma revisão poética da obra marioandradiana, presente em “A meditação sobre o Tietê”, semelhante ao que ocorre na conferência “O Movimento Modernista”, no qual há uma avaliação da atividade dos intelectuais desde a constituição dos salões modernistas, incluindo a auto avaliação do autor. A cobrança impiedosa que Mário de Andrade faz à sua atuação enquanto intelectual e artista é retomada, de forma conclusiva, no último poema que escreveu, apresentando, como ele mesmo avaliou, “um reconhecimento dolorido de minha incapacidade pra me ultrapassar e fazer alguma coisa de proveitoso à humanidade” (ANDRADE, 2010, p.197).

Apesar de se condenar, por não ter atingido o resultado que esperava na esfera cultural de seu país, os amigos de Mário de Andrade, incluindo artistas, músicos, pintores e intelectuais, vêm a figura do poeta paulista como uma das maiores representantes do modernismo no Brasil, no sentido de efetivar e disseminar uma identidade cultural para seu país. Esse sacrifício é elogiado, em carta, por Carlos Lacerda, um dos maiores opositores do

governo Vargas que vê na atitude de Mário de Andrade uma resistência e tentativa de luta contra o autoritarismo desse governo que inviabilizava e demolia a democratização da arte no Brasil. Em resposta às aflições de Mário sobre sua atuação como funcionário público e a possível interferência que esse cargo poderia provocar em sua produção artística, Carlos Lacerda, no ano de 1935, envia uma correspondência a Mário de Andrade elencando alguns pontos como justificativas da aceitação adequada para desempenhar a função de diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Dentre os pontos apontados pelo jornalista, destacamos:

3ª – A aceitação do cargo não significa pacto com os filhos da puta, e muito menos aceitação do filhadaputismo deles.

4º - Deixe de procurar razões *apolíticas* para esse passo que você deu, Mário. Sei que a tua intenção é sincera, mas o tom com que a gente ouve o resultado dessa intenção soa mal. É por uma questão de necessidade política – política no melhor, no grande sentido – que você aceita esse cargo. Você mesmo não diz que é a necessidade de “ter para onde ir”, de *fazer*, de *ser*, de *acontecer*? O que é isso?

É política.

E porque é política é que essa tua formidável atividade em que você entra agora vai te restituir o senso de “valor” das coisas, o senso do “valor” (valores humanos, e outros que positivamente esse meu já cidadíssimo cansaço não me deixa explicar melhor). E assim poderás tomar uma posição *progressista* franca, justamente porque você tem um posto, tem um lugar na luta. Você já pode ser *anti*, porque já tem alguma coisa para defender. Terá a sua obra ou a intenção da sua obra, ou a intenção de defender a intenção da sua obra. E já terá planos, não será um literato disponível. Ganhou um valor, uma utilidade imediata, e não conseguirá, nunca mais, cada vez menos, escrever por amor à arte...

Voltando à velha imagem, a torre de marfim se desmoronou e você está lutando cá em baixo. Que importa que você esteja dentro do terreno inimigo? Todas as armas são armas e todos os terrenos são terrenos... (LACERDA, 2014, p.93, grifos nossos).

Vários foram os elogios que evidenciaram o empenho de Mário de Andrade e o êxito alcançado para a história e construção do país. Como explicado por Carlos Lacerda, não era necessário manter-se completamente distante da política para realizar ações de ordem democrática no âmbito da cultura, que não deixam de ser também políticas. Além disso, Mário não precisava, necessariamente, declarar-se abertamente de esquerda, como fizeram Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade. Podia continuar atento a sua auto preservação, na linha de simpatizantes como Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego (este, ex-integralista); ou que não manifestavam nenhuma dessas ideias, mas expressaram em suas obras “a referida consciência “social”, que os punha um grau além do liberalismo que os animava no plano consciente, como Érico Veríssimo, Amando Fontes, Guilhermino César” (CANDIDO, 1989, p.188).

Por meio da auto censura, ou da auto preservação, para ser menos radical; Mário de Andrade conseguiu conciliar o funcionalismo público, que proporcionaria a praticidade de

suas ideias, e a função social da arte, a qual não poderia ser corrompida ou anulada em prol da primeira função. Assim, seus poemas continuavam denunciando as mazelas sociais, como os seguintes versos de “A meditação sobre o Tietê”:

Porque os homens não me escutam! Por que os governadores  
 Não me escutam? Por que não me escutam  
 Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?  
 Todos os donos da vida?  
 Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,  
 Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito  
 Metálico dos números, e tudo  
 O que está além da insinuação cruenta da posse.  
 E se acaso eles protestassem, que não! que não desejam  
 A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem  
 O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,  
 Com béstias de operário e do oficial, imediatamente  
 [inferior,  
 E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a  
 [profunda comoção,  
 Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade  
 [deslumbrante  
 De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei.  
 Sejamos generosíssimos. E enquanto os chefes e as fezes  
 De mamadeira ficassem na creche de laca e lacinhos,  
 Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante:  
 Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito,  
 Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio,  
 Entrando na terra dos homens ao coro das quatro  
 [estações

(ANDRADE, 1993, p.393)

Nesses versos, o eu-lírico traz, novamente, a imagem dos “donos da vida” como a superioridade incapaz de ouvir os que pretendem ajudar, ou simplesmente, como o ato de ignorar a opinião não pertencente ao poder e, por isso, nem mesmo o poeta é ouvido. Nesse cenário, valoriza-se apenas os “bestiais”, os “sorrisos das máscaras” e o “retrato a óleo”, ou seja, atitudes que vangloriam o espaço governamental ridicularizado nos versos de “A meditação sobre o Tietê”, por meio da alusão da vida artificial mantida nesse espaço.

O eu-lírico menciona também o sacrifício por ele realizado e a felicidade como resultado, mas o tom que prevalece no poema é o da ambição dos “donos da vida”, que para a tornarem moderna nada se importam com os sacrifícios alheios que não contribuía com a hegemonia política por eles esperada.

Por meio de versos como esses é possível perceber que ter sido membro de um governo autoritário não impediu a Mário de Andrade fazer críticas ao Estado, e mesmo que *Lira Paulistana* seja uma obra póstuma, publicada depois do Estado Novo, é coerente considerá-la como obra de resistência quando se analisa o conjunto da obra marioandradiana. As obras constituintes da fase do poeta político, *O Carro da Miséria*, *Café* e *Lira Paulistana*,

apresentam um “perigo” ao autoritarismo governamental para além de seu momento de escrita, pois os pontos nelas abordados, como as consequências devastadoras do capitalismo, a injustiça, a melancolia, a solidão e o silêncio/silenciamento, continuaram presentes mesmo após o fim do período ditatorial, e que se intensifica em outro período autoritário: o Golpe Militar de 64. Além disso, a demissão de Mário de Andrade do Departamento de Cultura comprova a sua insubmissão à Era Vargas, confirmando a sua não redenção.

Apesar dessa atitude destacável, e de outros posicionamentos do autor como a sua participação da Fundação do Partido Democrático e do *Diário Nacional*, e sua inconformidade com os horrores das Grandes Guerras Mundiais, Mário de Andrade sempre apresentou pressupostos teóricos com conceitos políticos ambíguos e hesitantes. “Mesmo resguardado dentro da sua “torre-de-marfim”, lutando pela verdade, “pela síntese das obras de arte”, Mário escolhe o retórico e o lírico em lugar de definições e soluções específicas” (DASSIN, 1978, p.130). Por isso, é inverossímil não tratar da relação entre autor e eu-lírico na obra marioandradiana, como não considerar também sua vasta epistolografia.

Sobre a relação entre autor e sociedade, Theodor Adorno (2003) no ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, considera que toda experiência individual poetizada torna-se universal pelo fato de uma expressão própria representar um sentimento coletivo no qual “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p.66). Por isso, em *Lira Paulistana*, até mesmo nos poemas mais individualistas como considerado por Mário de Andrade, em cartas enviada para Henriqueta Lisboa, nas quais esclareceu o fato de alguns poemas serem frutos de reações pessoais, encontramos um olhar subjetivo que não está desvinculado da sociedade, pois a interseção entre o individual e o social integra, também, a vida do autor. Sobre essa inter-relação Theodor Adorno ressalta:

um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha que ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma vontade de tous, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumado, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003b, p.68).

A experiência individual tem a capacidade, portanto, de transcender o particular quando comunica com o social. Compartilhando desse pensamento, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1985), explica que os fatores sociais manifestam-se de alguma forma

na produção literária devido à relação existente entre artista, obra e público. Porém, Candido observa a importância da crítica para com os estudos literários, ressaltando que a abordagem de uma obra não se restringe a meros apontamentos de elementos sociais nela presente, pois deve-se considerar o mundo interno da obra, que se encontra em harmonia com a autonomia criadora do artista e, assim, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno” (CANDIDO, 1985, p.14).

É nesse sentido que Antonio Candido, ao prefaciar *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, de Sérgio Miceli, observa o perigo das consequências de um julgamento apressado, que seria a condenação em vez da compreensão, ao se reduzir a produção intelectual “a um “álibi quase perfeito”, por meio do qual eles se submetiam aos critérios da cooptação oficial e tudo que daí decorre, fingindo trabalhar num nível alto de generalidade desinteressada” (MICELI, 2001, p.73). Candido explica que isso acontece porque, muitas vezes, alguns estudiosos se concentraram apenas no processo de envolvimento dos intelectuais com o Estado Novo e não consideraram que nesse processo estava envolvido o homem “com a sua carne e a sua alma”. Silviano Santiago (1988, p.10) corrobora com Candido ao dizer que Sérgio Miceli focou de imediato no “partido oposto, isto é, descartou completamente a produção literária revolucionária na análise, para deter somente na relação entre o intelectual e o Estado”.

Ao analisarmos o conjunto da obra de Mário de Andrade percebemos o quanto isso é relevante, pois o autor sofreu intensamente as consequências do período autoritário que, particularmente, foi a sua demissão do Departamento de Cultura, por motivos políticos como já mencionado. Toda decisão tomada por ele, que estava, quase sempre, atrelada a ideia de sacrifício para alcançar a identidade nacional era profundamente analisada e quando passou a exercer um cargo público, e conceituar a função do artista, uma de suas principais preocupações era o inaceitável conformismo do intelectual:

Às vezes, com sacrifício da própria obra de arte. A responsabilidade do artista para com o seu público [...] esta é que é difícil, esta é que impõe mil sacrifícios (de que não é o menos doloroso, reconheço, o sacrifício de sua própria arte), esta responsabilidade é que impõe o exercício do seu não conformismo (ANDRADE, 1963, p 106, grifos nossos).

Para Mário de Andrade o intelectual é o não-conformista de tudo, é quem exerce uma das capacidades do homem, por meio da atuação na esfera pública, de realizar-se plenamente. E foi por meio dessa capacidade que o poeta paulistano sentiu que agia sobre a sociedade, mesmo lamentando-se, posteriormente, em inúmeras cartas escritas ao longo de sua vida, de

ter feito pouco. A arte produzida pelo intelectual poderia até ser uma “arte pura”, para Mário de Andrade, desde que ele não se ocultasse atrás dela, isentando-se dos deveres morais do homem e do artista, pois mesmo que o intelectual não seja politizado, a obra de arte sempre será, e o papel de pouca ação não cabe ao intelectual.

A arte de ação descrita por Mário sempre se fez presente em sua produção, porém, como o acontecimento da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, Mário de Andrade não se sentia satisfeito ao ver sua produção, auto avaliando-se como um intelectual de pouca ação. Apesar disso, enquanto intelectual ele foi considerado, pelos seus contemporâneos, como um homem que não se isolou, que sempre buscou o encontro com o povo. E, mesmo quando seus projetos no Departamento de Cultura foram interrompidos por interesses particulares do Estado Novo, ele continuou atuando na esfera pública, ainda no plano prático, por meio do Ministério da Educação e Saúde liderado por Gustavo Capanema (1934-1945):

A lei instituiu a fundação do SPHAN, órgão oficial da preservação de preservação do patrimônio cultural brasileiro, projeto cujo autor fora o próprio Mário de Andrade, em atendimento a um pedido pessoal do ministro Gustavo Capanema. Mário atendeu ao ministro como pessoa física. O projeto que formulou não fez parte nem de suas funções como diretor, nem da pauta das atividades do Departamento de Cultura. Desde então, nada do que se relacionou com a política de patrimônio histórico e artístico nacional escapou do comentário do modernista, ou mesmo de consulta a ele dirigida pelos que conduziam a política. Incluem-se aqui o próprio ministro Capanema e Rodrigo Melo Franco, que ficou por três décadas na direção nacional do SPHAN (BOMENY, 2012, p.88).

Já sobre a atuação de Capanema na esfera pública há quase um consenso de que sua presença permaneceu em prol da política do que a veia intelectual, pois seu ministério foi ao mesmo tempo uma condecoração aos modernistas, como músicos e poetas, mas foi também um ministério que perseguiu comunistas e fechou a Universidade do Distrito Federal (1935-1939). Assim, Helena Bomeny (2012, p.103) explica que “a complexidade do ministério combinava com a do próprio regime do Estado Novo, que tratava de promover reformas moralizantes e autoritárias por meio de instituições comprometidas com a modernização e eficiência do Estado nacional que se construía”.

Em um dos estudos mais consagrados sobre a relação entre intelectuais e poder, publicado em 1927, *A traição dos intelectuais*, Julien Benda, inserido em um contexto entre guerras, retratou o que considerou como “traição” dos intelectuais (*clercs*). Por meio da análise de grandes pensadores da história, Julien Benda considera como traidores os intelectuais que subordinaram a sua produção intelectual a interesses práticos. Apesar de ser um estudo pioneiro, a tese de Benda não é amplamente aceita e alguns estudiosos como Norberto Bobbio questiona o autor, por meio de posicionamentos diferentes como a de que o intelectual não possui tarefa política, mas apenas espiritual, ou mesmo a de que ele possuía

uma tarefa apenas política, mas acima de tudo, extraordinária. Por outro lado, o livro de Julien Benda tornou-se o ponto de partida para os pesquisadores que deram continuidade aos estudos da representação dos intelectuais, como Edward Said, em *Representações do Intelectual*.

Foi preciso abrir espaço para esse comentário devido ao fato de mencionarmos a continuidade da atividade intelectual de Mário de Andrade na Era Vargas, por meio do Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema. Seu ministério ficou conhecido como Constelação Capanema, devido ao grande número de intelectuais que o compuseram e, até nos dias correntes, muito se discute sobre o desempenho deles, principalmente o de Carlos Drummond de Andrade. Sobre essa preocupação, Helena Bomeny a esclarece por meio dos questionamentos mais recorrentes:

Qual teria sido a aquiescência desses intelectuais na montagem do autoritarismo? Quanto aceitaram da experiência do fechamento político e da restrição da liberdade? Aventou-se toda uma gama de associações e responsabilidades. O livro de Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, publicado em 1979, acabou se transformando numa espécie de ícone desse tipo de cobrança. Em verdade, o tema da relação com os intelectuais com o poder tem-se constituído num programa de trabalho de Sérgio Miceli. Seu último livro, *Intelectuais à brasileira*, retoma os velhos estudos na mesma perspectiva metodológica com a qual se comprometeu ao longo de seus 20 e poucos anos de pesquisa. Com embocadura distinta, *Tempos de Capanema* tratou também da questão que se estabeleceu naquele ministério entre a ação dos intelectuais e as decisões do governo. Meu próprio livro, *Guardiães da razão*, tem como tema a atuação dos modernistas mineiros na política nacional, o que me obrigou a lidar com as dificuldades impostas aos intelectuais pela engrenagem dos processos de institucionalização do Estado e as tensões que permaneceram no cotidiano daquelas relações. Mais recentemente, o livro organizado por Angela de Castro Gomes, *O ministro e seus ministérios*, volta ao tema que acabou sendo a referência permanente dos estudos voltados para a recuperação daquela conjuntura (BOMENY, 2001, p.15).

Como advertido, é bastante amplo o leque de estudos sobre o ministério de Capanema e suas imbricações. Porém, quando observamos os estudos sobre Mário de Andrade nesse contexto, o resultado é diferente, pois, exceto sobre a sua atuação no Departamento de Cultura, não existe estudo suficiente sobre a publicação do autor político: *O Carro da Miséria*, *Café e Lira Paulistana*, que apresentam representações significantes para o contexto em questão. Assim, mesmo com afirmações notáveis na crítica literária como a de João Luis Lafeté (2004, p.336) que considerou como as três grandes obras políticas do modernismo: *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *O Carro da Miséria*, de Mário de Andrade; esse último, e os demais poemas dessa linhagem do autor, parecem ter ficado no esquecimento.

Esse fato pode ser questionado a partir de uma análise detalhada de todo o conjunto da obra de Mário de Andrade, e a ideia de sacrifício por ele seguida para alcançar os propósitos de sua contribuição artística. Até mesmo o estudo de suas cartas, nos permite observar, como

já feito por Moacir Werneck de Castro, que a atuação de Mário de Andrade no funcionalismo público não se enquadra no conceito de “cooptação”, desenvolvido por Sérgio Miceli. Esse esquema teórico simplificador, nas palavras de Moacir de Castro, seria o resultado de um classificação ignorante para um intelectual que

No Departamento de Cultura de São Paulo, Mário trabalhou com um espírito criador situado nos antípodas do marasmo burocrático. No Rio, como professor da Universidade do Distrito Federal, pôs a serviço dos alunos o melhor de sua inteligência e cultura, revelando uma dedicação exemplar, totalmente incompatível com a acomodação empregatícia. Quanto ao SPHAN – cujo anteprojeto redigiu e no qual trabalhou como funcionário -, era instituição eminentemente técnica, estivesse ou não subordinada ao ministro Capanema e ao presidente-ditador Getúlio Vargas; representava o único e indispensável instrumento de salvação do que hoje se chama memória nacional. Cooperar nesse serviço, somente realizável sob a égide do poder público, era tarefa de honra, que o intelectual paulista – “escritor público”, no dizer de Rodrigo de M. F. de Andrade – cumpriu com dignidade e competência (CASTRO, 1989, p.45).

Por fatores como esse, Helena Bomeny salienta que falar de intelectuais e poder nesse momento da história do Brasil requer cautela e ressalvas, pelo fato da existência entre cultura e política permitir a esta uma dimensão distinta. A pesquisadora chega a essa conclusão por meio do posicionamento de três intelectuais: Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Nas cartas do poeta paulistano registra-se “o impacto que a impessoalidade burocrática exerceu sobre a sensibilidade do modernista” (BOMENY, 2001, p. 28). Prevalece na correspondência entre Mário e Capanema a sensação de cansaço, as dificuldades financeiras e a irritação com os procedimentos burocráticos, mas há ainda registros das discordâncias que Mário de Andrade fazia a respeito de decisões políticas do governo:

... não foi o menor desses reveses a destruição da UDF. Não pude me curvar as razões dadas por você para isso; lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que nos sobrava no Brasil, depois do que fizeram com a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo. Esse espírito, mesmo conservados os atuais professores, não conseguirá reviver na Universidade do Brasil, que a liberdade é frágil, foge das pompas, dos pomposos e das pesadas burocracias (ANDRADE apud BOMENY, 2001, p.28)<sup>46</sup>.

Além de mostrar seu posicionamento em cartas enviadas também para representantes do poder, Mário de Andrade não abdicou de seu tom sincero e crítico, característica marcante em suas cartas, para permanecer no funcionalismo público. O poeta, desde o início de sua atuação no ministério de Capanema, usou essa franqueza para delimitar a relação de amizade e trabalho existente entre ele e o ministro:

---

<sup>46</sup> Essa carta escrita por Mário de Andrade no dia 23 de fevereiro de 1939, destinada a Gustavo Capanema, não foi publicada no livro de cartas entre esses autores. Ela se encontra no Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV.

Por mais amizade que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isso, aliás, me deixa danado de raiva e é a razão por que fujo sempre das altas personalidades. Por carta e de longe, posso me explicar com menos propensão ao consentimento (ANDRADE apud BOMENY, 2001, p.1).

O tom das cartas de Mário permanece com essa sinceridade, que muitas vezes é considerada também como a expressão da sensibilidade do poeta. Ainda em correspondência com Capanema, Mário de Andrade pede que o ministro permita a sua volta para São Paulo, pois seu exílio no Rio já não lhe proporcionava a paz de espírito esperada inicialmente, e o poeta precisava reencontrar sua identidade. Foram muitas confissões íntimas como essas, encontradas em correspondências, que nos permitem traçar a modificação do pensamento de Mário de Andrade em alguns aspectos, acontecimento que não é negativo e sim demonstrativo de um amadurecimento artístico. Quanto às confissões de seus medos, posteriormente avaliado por ele como uma espécie de conformismo, que não é por nós julgada dessa forma, em virtude da necessidade de considerar o homem existente por trás do intelectual, percebemos a vontade permanente de ser resistência, mesmo por meio de armas quase inofensivas.

Moacir Werneck de Castro considerou a mudança de Mário de Andrade de São Paulo para o Rio de Janeiro como um exílio, que não deixa de ser também, como já mencionado aqui, uma espécie de auto preservação, ou para apresentar mais fielmente um sinônimo do termo, uma espécie de autocensura. Moacir de Castro apresentou as limitações de Mário de Andrade e explicou que o medo sentido pelo autor, umas dessas limitações, era consequente também das experiências que ouvia de seus amigos militantes de esquerda, como Carlos Lacerda e o próprio Moacir Werneck de Castro.

Em uma carta escrita pouco tempo depois de mudar-se para o Rio de Janeiro, Mário fez a seguinte confissão para Moacir:

Você fala friamente nos que de sua geração aceitaram a hipótese de levar cadeia, como um fato consumado. Você note antes de mais nada este aspecto geral da coisa: você reparou que dos de minha geração nunca nenhum levou cadeia, a não ser como motivo de orgulho, como os da revolução de 30, meu mano inclusive? E, no meu “caso” pessoal, você sabe que simplesmente a possibilidade de levar cadeia me horroriza?? EU TENHO MEDO, Moacir (CASTRO, 1989, p.78).

A sinceridade com que Mário expõe uma de suas limitações nessa carta enviada para Moacir de Castro evidencia que o poeta não se sentia preparado para sofrer as consequências de uma prisão decorrente da censura da Era Vargas. Por isso, Mário se auto preservou por meio das atitudes que lhe cabiam e permitiam ao mesmo tempo, ao poeta, não ser inimigo do governo, mas ser também oposição. Sua auto preservação, como a publicação tardia de *Lira*

*Paulistana*, lhe proporcionou consequências desagradáveis, como o silenciamento, mas ao mesmo tempo lhe permitiu permanecer no funcionalismo público e interceder em prol da cultura brasileira com as armas consentidas.

Na poesia, sua arma maior contra o autoritarismo da era Vargas foi a tríade de obras do poeta político, que mesmo publicada pouco tempo depois do fim do Estado Novo ecoou de modo harmônico:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável  
Da Ponte das Bandeiras o rio  
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.  
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras.  
Soturnas sombras, encham de noite tão vasta  
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,  
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões  
As altas torres do meu coração exausto.

(ANDRADE, 1993, p.367)

No último poema escrito pelo poeta, a cidade que ele tanto amou aparece derrotada pelas sombras e pela escuridão. O poeta, já cansado, relata a sua conduta de luta em prol da cidade de São Paulo, mas, já sem esperança, mostrando-se vencido, suplica, por meio de seu olhar atento, já com um tom de voz desesperado e desanimado, respostas que ainda não foram respondidas. Muitas dessas perguntas, como já observadas em outras estrofes mencionadas do poema, fazem alusão, também, às frustrações de um poeta que se sacrificou em prol de um projeto de nação destituído por interesses de um governo autoritário.

Essa característica crítica presente em alguns do poema de *Lira Paulistana*, com intuito de apresentar a cidade e ironizar os representantes dela, tal como feito por Gregório de Matos Guerra, uma das inspirações de Mário de Andrade, é uma das respostas para o questionamento acerca da subordinação vivenciada pelos intelectuais, na Era Vargas, ao Estado. Se essa subordinação deixou, ou não, marcas no que seria o projeto original do intelectual, em Mário, para nós, essa marca foi a auto preservação: seu exílio no Rio de Janeiro, a autocensura nas manifestações públicas de seus posicionamentos políticos e o silenciamento, por um período de tempo limitado, que apesar de proporcionar “ruídos” na trajetória marioandradiana, não impediu a manifestação do autor no momento adequado, e de modo oportuno para concretizar a sua resistência.

Silviano Santiago descreve essa auto preservação de Mário de Andrade da seguinte forma: “Mário gostaria de tomar atitude idêntica a dos novíssimos, mas algo o tolhe, como também tolhe alguns de seus amigos, “porque ainda [temos] muito de *clerc*”” (1989, p.175). O poeta não ocupou o espaço a ele destinado por alguma conspiração com o governo vigente,

mas pelo seu desempenho notável que, de acordo com Santiago, está pautada em cinco princípios:

a) foi solicitado para se agregar ao governo, não é um oferecido, é antes de tudo um convidado cujo valor técnico (na área cultural) é reconhecido; b) daí decorrem a ausência de qualquer manobra dúbia da aproximação das autoridades superiores ou a utilização do manjado tráfico de influências; c) a exemplaridade do seu caso se estabelece por romper com o círculo vicioso do *favoritismo* no acesso ao cargo público; d) pode demonstrar, por isso, e sempre demonstrará o orgulho da cabeça levantadíssima; e) finalmente salienta-se a independência do intelectual, indispensável para a liberdade de ação de que vai necessitar, sobretudo no momento arriscado politicamente do não a um favorito ou a um apaniguado dos superiores (1989, p.177).

O que comprova a Mário tomar as atitudes desejadas estão relacionadas à ética que o autor demonstrou ao longo da sua trajetória enquanto artista. Mário de Andrade tinha um cultural plano traçado para o Brasil e estava disposto ao alcançá-lo mesmo que recorrendo ao sacrifício, que não se resume a atitudes infelizes. Nesse sentido, o silenciamento para a publicação de *Lira Paulistana* se enquadra nesse projeto, de esperar um momento oportuno para a publicação de sua crítica feroz à cidade de São Paulo.

Como argumentou Joan Dassin (1978, p.128), “Mário escolhe a música por causa de sua eficácia psicológica e caracteriza-a como a mais “engajável” das artes por causa de sua potencialidade em influenciar os ouvintes”. E, assim, por meio da musicalidade do seu último livro de poemas, por intermédio de um jogo de significados e relações, Mário de Andrade orquestrou a sua *Lira Paulistana* por meio de diferentes propósitos musicais que convergem para uma finalidade comum: a capacidade de fazer ecoar em todas as camadas da população as mazelas paulistanas.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim da reflexão pretendida para leitura dos poemas de Mário de Andrade à luz da relação entre política e literatura. Estudar *Lira Paulistana* nos fez revisitar o engajamento marioandradiano, já existente nas primeiras produções do autor, mas que se intensifica com entre os anos de 1930 e 1945, principalmente pela relação indissociável entre homem e escritor.

Durante a Era Vargas o pensamento de Mário de Andrade passou por uma intensa politização resultando na intensificação de sua preocupação com a funcionalidade da arte e o papel social do artista. Assim, o conceito de engajamento, para o autor, sofreu alterações ao longo dos anos, mas estava sempre pautado na relação entre ação e pensamento, que se mostrou cada vez mais delicada após sua ocupação do cargo de diretor do Departamento de Cultura. Nesse momento, considerado como o marco da atuação marioandradiana na atuação das políticas culturais, Mário conseguiu uma forma de manter seu sustento material, mas viu, sobretudo, a possibilidade de democratização da cultura, por intermédio do Departamento. Apesar de, nessa relação, entre intelectual e poder, existir o autoritarismo do governo de Vargas, cujo objetivo era implementar medidas populares que engrandecesse os ideias de seu governo, Mário não se deixou ser completamente subordinado pelo Estado e usou das armas possíveis em defesa da arte nacional e da autonomia do artista:

Mário tirou o máximo de vantagens do surto cultural na Paulicéia desvairada, ao viabilizar as frentes de empenho em que foi infundido as pegadas de um projeto alentado, jamais se contentando em confinar as incursões literárias a um gênero exclusivo. Nos anos 1930, ao tempo da gestão no Departamento de Cultura, concebeu políticas setoriais – bibliotecas, arquivos, discografia, folclore – afinadas com seus interesses, como que ensaiando na capital paulista um prenúncio institucional do que viria a ser a gestão Capanema no regime Vargas. O aporte inovador era a prioridade concedida à formação e difusão de acervos em suportes variados e à franquia generalizada de acesso aos bens culturais. O experimento andradino de política cultural foi sustentado pelo Estado Novo, mas seu mentor foi de pronto convidado a formular projetos de escopo nacional, como assessor de confiança do alto escalão decisório no Ministério da Educação e Saúde. A breve estadia carioca (1938-41), vivida como exílio-residência, não tolheu o manejo das demais frentes de atividade em paralelo aos encargos oficiais (MICELI, 2009, p.162).

A ação do escritor Mário de Andrade, que produziu pouca obra literária na época em que esteve no Departamento de Cultura por estar com foco maior nas execuções práticas de projetos culturais (1935-1938), intensificou-se, após a sua saída do Departamento, em problematizações políticas, em algumas de suas obras. Como já mencionado, as três obras escritas por Mário de Andrade que lhe renderam a categorização de poeta político por João Luiz Lafetá, *Café*, *O Carro da Miséria* e *Lira Paulistana*; afirmam sua intensidade no projeto

ideológico a partir dos anos 1930. Apesar desse reconhecimento pela crítica literária, de uma literatura engajada com os problemas de seu país, as lamentações do autor e seu auto julgamento severo, marca a trajetória de Mário de Andrade, com poemas como “A meditação sobre o Tietê” e a conferência “O Movimento Modernista”. Nesses textos, o autor considera que fez pouco, assim como seus amigos, e lamenta pelas suas atitudes e por aquelas que não foram tomadas para garantir um melhor destino da arte e do artista em terras nacionais.

Destacamos, porém, que desde a participação de Mário de Andrade nos salões paulistanos até a sua atuação na Semana de Arte Moderna, que lhe proporcionou além da ocupação do cargo de diretor do Departamento de Cultura, uma ação coletiva em prol da democratização da arte; houve uma ação que pode ser considerada como militante no campo cultural brasileiro, dentro dos limites existentes daquela época, principalmente os políticos, uma vez que grande parte dos intelectuais da década de 1930 dependia do Estado por ver nele a única oportunidade possível para a realização das artes no Brasil. Um dos limites da Era Vargas, principalmente para os que dele dependiam por vínculo profissional, era o seu posicionamento político. Assim, considerando apenas o fato de Mário não ter sido abertamente um opositor de Vargas, não ter se filiado a partidos ou participado de reuniões da *Juventude Comunista*, por exemplo, não acreditamos que seja possível considerar que o autor foi conivente aos ideais do governo, poupando críticas e não utilizando da sua “arma artística” para fazer resistência à forma de governo da Era Vargas. Acreditamos que Mário, por meio dos trezentos-e-cicoenta, se sacrificou e se auto preservou nos momentos mais delicados, em prol de um bem coletivo: a democratização da arte.

Chegamos a essa conclusão depois de muito refletir sobre o processo de composição de *Lira Paulistana* e sua forma de publicação e isso foi realizado por meio de pistas deixadas pelo próprio autor da obra que, por meio da sua vasta epistolografia, fez várias confissões a respeito do processo de composição dos poemas do Livro e das censuras que sofria quando publicava textos cuja abordagem era a tristeza da cidade de São Paulo, muito presente nos poemas de *Lira Paulistana*. Com a leitura dos poemas de *Lira Paulistana*, e com observações minuciosas de algumas cartas de Mário, surgia as dúvidas de qual impacto teria um poema como “Agora eu quero cantar” publicado em pleno Estado Novo.

Para responder a essa questão, a primeira hipótese levantada foi a relação de dependência entre Mário de Andrade e o governo de Vargas. Para compreender os porquês, selecionamos autores que já haviam problematizado essa relação, como João Luiz Lafetá, Antonio Candido, Helena Bomeny e Sérgio Miceli, porém sem relação direta com a *Lira Paulistana*. Para uma análise mais minuciosa da obra, pensando já no processo de

composição e nas alusões reais presente nos poemas, além dos estudos sobre poética foi primordial conhecer uma parte da epistolografia marioandradiana que nos permitiu pensarmos nessa hipótese de leitura e fazer considerações a seu respeito.

Uma delas está relacionada à censura e, principalmente, à palavra “silêncio”. O ato de silenciar é chamativo nas cartas escritas por Mário e em alguns poemas de *Lira Paulistana*. E como seria esse silêncio dentro de uma obra cujo título já apresenta um objeto musical, que produz som? Por essas relações em alguns poemas de *Lira Paulistana*, isto é, o “silêncio” mencionado pelo eu-lírico e por meio também do “silenciamento” do poeta, selecionamos os seguintes poemas que nos fizeram pensar nas respostas para nossa pergunta inicial: “Minha viola bonita”, “A meditação sobre o Tietê”, “Quando eu morrer quero ficar”, “Nunca estará sozinho”, “Agora eu quero cantar”, “Tua imagem se apaga em certos bairros”, “Os que esperam. os que perdem”, “Ruas do meu São Paulo”, “Eu nem sei se vale a pena”, “Nasceu Luis Carlos no Rio”, “Abre-te boca e proclama” e “Silêncio em tudo. Que a música”. Com esses poemas, conseguimos refletir acerca da relação entre o sujeito inserido em uma cidade em processo de modernização que sofria de inúmeras mazelas sociais e políticas, sendo questionada por meio da arte.

O fato de não publicar esses poemas, com críticas *à-la-manière-de* Grégório de Matos, com menções à cidade de São Paulo como uma urbe triste, é vista por nós como uma forma de autopreservação em tempos de autoritarismo como a Era Vargas, cujos representantes na esfera cultural já haviam feito avaliações sobre a escrita de Mário de Andrade referente à capital paulista. Assim, o autor escreveu os poemas, deixou a obra organizada, e em envelope destinado a Antonio Candido, solicitou a publicação de *Lira Paulistana* seguida de *O Carro da Miséria*.

Da experiência de leitura apresentada nessa tese, ressaltamos que apresentamos apenas um diferente olhar à *Lira Paulistana*, que já lida por Antonio Candido, João Luiz Lafeté, Alfredo Bosi, José Emílio Major Netor, Pedro Coelho Fragelli e Danilo Mercês Freitas, ainda requer maiores análises que, em consonância com a leitura da vasta epistolografia de Mário de Andrade, permitirá novas considerações acerca da relação entre política e literatura na poética desse grande autor da Literatura Brasileira. Com isso, as barreiras do senso comum que restringem a trajetória de Mário de Andrade ao defensor do verso livre, reconhecido com a publicação de *Paulicéia Desvairada*; o autor da rapsódia *Macunaíma*, e o papa do modernismo serão, aos pouco, rompidas com intuito, também, de que esse novo olhar e reconhecimento do artista e intelectual que recorreu ao sacrifício em prol da democratização da arte não fique restrito à academia. Assim, será possível maiores compreensões, inclusive,

dos “ruídos” da Era Vargas que influenciaram a autonomia do escritor e da obra de arte a partir da década de 1930.

## 7. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Palestra sobre lírica e sociedade**. Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário**: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945 / organização: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Mário de. **A lição do guru** (cartas a Guilherme Figueiredo, 1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **A imagem de Mário**: fotobiografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Edições Alumbamento, Livroarte Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. Primeiro de maio. In.: \_\_\_\_\_. **Contos Novos**. 16. ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas LTDA, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

\_\_\_\_\_. **Obra Imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

\_\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. Edição comemorativa aos 70 anos da morte do escritor. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, Projeto Livro Livre, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1983.

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. **Portinari, amicomio: cartas de Mário de Andrade a Portinari**. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras, Autores Associados, 1995.

\_\_\_\_\_. **Projeto do ensaio de interpretação de “O Carro da Miséria”**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 36, São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. Todos são responsáveis – Entrevista para Francisco de Assis Barbosa. Diretrizes, n. 184, p. 01, 6 de jan. 1944. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). **Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1963, p. 104-8.

ANDRADE, Mário e CORRÊA, Pio Lourenço. **Pio e Mário: diálogo da vida inteira**. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro sobre azul, SESC SP, 2009.

ANDRADE, Mário e LISBOA, Henriqueta. **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. Organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza. São Paulo: EDUSP, 2010.

BARBATO JR, Roberto Luiz de Arruda. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: FAPESP, 2004.

BENDA, Julien. **A traição dos intelectuais**. 1ªed., tradução de Paulo Neves, São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. A uiara enganosa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 133-177.

\_\_\_\_\_. **Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

Bobbio, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1909.

BOMENY, Helena. **Um poeta na política – Mário de Andrade, paixão e compromisso**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

\_\_\_\_\_. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria Bousquet (Org.) **Constelação Capanema: intelectuais políticas**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix. 2009.

\_\_\_\_\_. O Movimento Modernista de Mário de Andrade. **Literatura E Sociedade**. São Paulo, v.9n7p. 296-301, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Tempo da Poesia**. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928**. Apresentação de Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRITO, Mário da Silva. **Panorama da poesia brasileira: volume VI - O Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

CALIL, Carlos Augusto. PENTEADO, Flávio Rodrigues. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: SENAC, 2001.

\_\_\_\_\_. **Semana de 22: Entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 181-199.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade: exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p 29-67.

COELHO, Nelly Novaes. “Mário de Andrade: iluminador de caminhos na poesia modernista brasileira”. In: SILVA, Lúcia Neíza Pereira da. **Mário universal paulista**. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p.75-83.

DASSIN, Joan Rosalie. **Política e poesia em Mário de Andrade**. Trad. Antonio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1997.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro, in: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**, Campinas, Mercado de Letras, 1994.

FARIA, Daniel. **O mito modernista**. Uberlândia: EdUFU, 2006.

FRAGELLI, Pedro Coelho. **A Paixão segundo Mário de Andrade**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FREITAS, Danilo Mercês. **O poeta é sempre um rapsodo**: A presença da música na obra de Mário de Andrade. Tese de doutorado. Belém: UFPA, 2015. Disponível em: [http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/8152/1/Dissertacao\\_PoetaSempreRapsodo.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/8152/1/Dissertacao_PoetaSempreRapsodo.pdf)

GONTIJO, Rebeca. História, cultura, política e sociabilidade intelectual. In: BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva; SOIHET Rachel. (Org.). **Culturas políticas: interfaces entre história cultural, história política e ensino de história**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2005, p.259-284.

GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 53-73.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.167-211.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama). São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.

HARDMAN, F. Foot. Antigos modernistas. In: **A vingança da Hileia**. São Paulo: Unesp, 2009. [1ª. ed.: In: Tempo e História. São Paulo: Comp. Letras, 1992].

HEGEL, G. W. A poesia lírica. In: \_\_\_\_\_. **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 607-629.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOHNSON, Randal. **A dinâmica do campo literário brasileiro**. Tad. Antonio Dimas. Revista USP: Dossiê 50 anos de Final de Segunda Guerra, São Paulo, Universidade de São Paulo, n.26, 1995.

LACERDA, Carlos. **Cartas**: família, amigos, autores e livros, política. I. ed. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. “A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade”. In: SILVA, Lúcia Néiza Pereira da. **Mário universal paulista**. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p.85-95.

LAGE, Nilson; FARIA, Tales; RODRIGUES, Sérgio. **Diário Carioca: o primeiro degrau para a modernidade.** Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v.1, n.1, p. 132-144, jan./jun. 2004.

LEVIN, Orna Messer. O teatro dos escritores modernistas. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro – vol. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC/SP, 2013, p. 21- 42.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. **Mariodeandradiando.** São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **As viagens e o fotógrafo.** In: ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB-USP, 1993.

\_\_\_\_\_. Memória e Manuscrito. **Revista de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v.36, p.283-290. 1994.

LÖWY, Michael. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade.** Coautoria de Robert Sayre. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo, SP: Boitempo, 2015.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. **O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22102012-122149/pt-br.php>.

MAJOR NETO, José Emílio. **A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. In: **Intelectuais à Brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_(2009). *Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro.* In: BOTELHO, André & SCHWARCZ, Lilia M. (org.) **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país.** São Paulo, Companhia das Letras.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa e poesia.** São Paulo: Cultrix, 2012.

\_\_\_\_\_. Trovadorismo. In: **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 1990.

MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. **Mário de Andrade no Diário de Notícias: o método e a crítica circunstancial.** 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MORAIS, Julierme. A militância política de Paulo Emílio Salles Gomes nos anos de 1930 e 1940: o intelectual em *formação*, seu espaço de experiências e horizonte de expectativa. **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v.14, n.1, p.1-21, jan./jun. 2017.

MOTTA, Dantas. **Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.

NOGUEIRA FILHO, Paulo. **Ideais e lutas de um burguês progressista: o Partido Democrático e a Revolução de 1930**. 2v. São Paulo, Editora Anhambi, 1958.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Estado Novo: ideologia e poder**. Coautoria de Monica Pimenta Velloso, Ângela Maria de Castro Gomes. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1982.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

PACHECO, João. **Poesia e prosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins, 1970.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RAMOS, Diana dos Santos. **Memória e publicidade no Brasil na década de 1930**. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2013.

RAFFAINI, Patricia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)**. São Paulo, SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

ROLLAND, Denis. O estatuto da cultura no Brasil do Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras. In: BASTOS, E.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (org.). **Intelectuais: sociedade e política**, Brasil – França. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. O historiador, O Estado e a fábrica dos intelectuais. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (org.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945 / organização: Lélia Coelho Frota**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002, p.7-33.

\_\_\_\_\_. O intelectual modernista revisitado. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 166.

SANTOS, Tatiana Maria Longo dos. A bordo do carro da miséria. **Manuscrita**. N.7, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. **Tempo e argumento**. Florianópolis: UDESC, v.2, n.1, pp.3-20, junho de 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo da poética de Mário de Andrade. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. Outra Capitu. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, Gilda de Mello e; SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A Lembrança que Guardo de Mário. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 36, São Paulo: IEB, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: **Estado Novo: ideologia e poder**. Coautoria de Monica Pimenta Velloso, Ângela Maria de Castro Gomes. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1982, p.71-108.

## 8. ANEXOS

ANEXO 1: Poemas que compõem o livro Lira Paulistana:

1. “Minha viola bonita”
2. “São Paulo pela noite”
3. “Garoa do meu São Paulo”
4. “Vaga num céu indeciso entre nuvens cansadas”
5. “Ruas do meu São Paulo”
6. “Abre-te boca e proclama”
7. “Esse homem que vai sozinho”
8. “Meus olhos se enchem de lágrimas”
9. “O bonde abre a viagem”
10. “Eu nem sei si vale a pena”
11. “O céu claro tão largo, cheio de calma na tarde”
12. “Tua imagem se apaga em certos bairros”
13. “Numa cabeleira pesada”
14. “Na rua Barão de Itapetininga”
15. “Beijos mais beijos”
16. “Silêncio em tudo. Que a música”
17. “Bailam em saltos fluidos”
18. “A Catedral de São Paulo”
19. “... os que esperam, os que perdem”
20. “Agora eu quero cantar”
21. “Na rua Aurora eu nasci”
22. “Vieste dum futuro selvagem”
23. “Moça linda bem tratada”
24. “Quando eu morrer quero ficar”
25. “Num filme de B. de Mille”
26. “Entre os vidrilhos das estrelas dúbias”
27. “Nunca estará sozinho”
28. “Meditação sobre o Tietê”
29. “Nasceu Luís Carlos no Rio”