

DANIEL BARBOSA ANDRADE DE FARIA

O MITO MODERNISTA

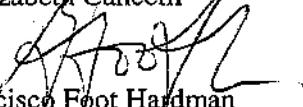
Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Stella Bresciani.

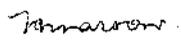
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26 / 08 / 2004

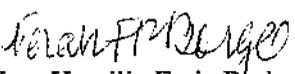
BANCA


Prof.^a. Dr.^a. Maria Stella Martins Bresciani (orientadora)


Prof.^a. Dr.^a. Elizabeth Cancelli


Prof. Dr. Francisco Foot Hardman


Prof.^a. Dr.^a. Izabel Andrade Marson


Prof.^a. Dr.^a. Vera Hercilia Faria Pacheco Borges

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca

AGOSTO/2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	IFUNICAMP
	F225m
V	EX
TOMBO, BCI	60912
PROC.	16-114-04
C	<input type="checkbox"/>
	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	18-11-04
Nº CPD	

biblid 331821

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

F225m Faria, Daniel Barbosa Andrade de
O mito modernista / Daniel Barbosa Andrade de Faria.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2004.

Orientador: Maria Stella Martins Bresciani.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

I. Andrade, Mário de, 1893-1945. **2.** Del Picchia, Menotti, 1892-1988. **3.** Modernismo. **4.** Intelectuais - Brasil. **I.** Bresciani, Maria Stella Martins. **II.** Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. **III.** Título.

A meu querido primo Rafael

Sancho, o supremo idealista, é o microcosmo
eterno da humanidade, que se completa com o espírito adjetivo
do Cavaleiro da Triste Figura.

Heróis comuns a todas as latitudes geográficas,
vivem seu instante nacional no território brasileiro
da língua deste poema, porque são os dois pólos universais
do próprio homem, cidadãos de todas as pátrias,
alegorias internacionais do egoísmo e da espiritualidade.

(Menotti DelPicchia, em: *O Amor de Dulcinéia*)

Agradecimentos

Ao menos para mim, um dos frutos do amadurecimento intelectual foi ter percebido, ao longo do meu mestrado, mas sobretudo durante o doutorado, que uma tentativa de reflexão, por mais solitária que seja em seus momentos mais delicados, sempre traz à tona um número crescente de pessoas que, das mais variadas maneiras, abalaram nossas certezas. À medida que meu trabalho foi se tornando mais pessoal, mais independente, eu notava que, paradoxalmente, maiores eram minhas dívidas com relação a mais e mais pessoas (mas infelizmente, terei que limitar estes agradecimentos àqueles que tiveram maior proximidade com minha tese, senão eu correria o risco de iniciar, sem o talento necessário, a minha busca do tempo perdido).

Meu aprendizado não se deu apenas no que se refere à teoria, à história ou à literatura. Com minha atual orientadora, Maria Stella Bresciani, tive um exemplo de postura profissional, de sabedoria, de inquietação. Qualidades que ela também revelou em seu modo ao mesmo tempo doce e libertário de me orientar. A mesma dignidade que notei em minha orientadora do mestrado, a professora Elizabeth Cancelli, em quem também vejo um exemplo. Os professores Francisco Foot Hardman e Vavy Pacheco Borges leram uma primeira versão desta tese de uma forma que vale muito mais que quaisquer elogios de praxe: o reconhecimento intelectual pelo rigor, pela seriedade. A professora Vavy, tão comprometida com a vida de historiadora que nem sequer aceita agradecimentos pela sua generosidade, que eu sei ir muito além, apesar de incluir, a ética profissional.

Meus agradecimentos também se estendem aos outros professores da minha linha de pesquisa *Jogos do político*, Iara Lis Carvalho Souza e Ítalo Tronca. E especialmente, a Izabel Marson, que me revelou o *Dom Quixote*, e que é ainda outro exemplo de dignidade profissional, de dedicação à reflexão histórica. Pude ainda participar das reuniões e de um colóquio promovido pelo *Núcleo de História e Linguagens Políticas*, os quais foram extremamente inspiradores e instigantes. Aprendi ainda com colegas, em várias situações, mas principalmente na cantina do IFCH, alvo recente de um ataque infame e difamante pelos jornais de Campinas: com João, tive aulas de psicanálise, com Nádia, discuti Foucault, com Flávia, fui provocado a pensar a política, com Roberto, percebi o valor da pesquisa.

Com todos, e outros que pelas razões já dadas não cito aqui, tentei exercitar a virtude política e existencial da amizade.

Por fim, os agradecimentos mais difíceis, pois estão no terreno dos sentimentos mais profundos. A Amílcar e a Carlos Afonso pela amizade, pelas conversas sempre saborosas, sobre Mário de Andrade, sobre música, sobre poesia y *otras cositas más*. A minha família pelo apoio constante, que me vê da mesma forma que Sancho Pança a Dom Quixote, não interessando se meus gigantes não passam de moinhos de vento, com um misto de perplexidade e admiração. Que todos me neguem o valor, que esta tese seja considerada um fiasco, mas eles sempre me verão como corajoso cavaleiro andante.

E o último agradecimento, apaixonado, ao companheirismo sensível e inteligente da querida Giovana.

Resumo

Em 1921, Mário de Andrade e Menotti DelPicchia participaram de uma polêmica sobre a necessidade de renovação da literatura brasileira. Renovação que também dizia respeito a um anseio por uma redefinição da civilização brasileira como um todo. Naqueles anos, os dois intelectuais recorreram a dois dispositivos retóricos no intuito de defenderem suas posições: a imagem de que eles eram heróis sacrificiais, vítimas expiatórias, e a idéia de que seu auditório eram as multidões. Durante a década de 1920, estes argumentos foram desenvolvidos por Mário e Menotti, em sentidos diversos, alcançando uma nova configuração com a idéia de revolução. Já na década de 1930, quando ocuparam cargos de direção política, os dois autores prosseguiram pensando em termos de multidões e sacrifício. O que finalmente confluuiu para a configuração do mito modernista.

Abstract

In 1921, Mário de Andrade and Menotti DelPicchia took part in a discussion about the necessity of renovation of brazilian literature. This renovation also implied a desire for a redefinition of the brazilian civilization. At those years, both intellectuals used two rhetorical arguments trying to defend their positions: the image that they were sacrificial heros, scapegoats, and the idea that their public were the crowds. During the 1920's, this arguments were developed by Mário and Menotti, in diferents ways, coming to a new configuration together with the idea of revolution. And in the 1930's, when they occupied positions of political leadership, both authors kept thinking in terms of crowds and sacrifice. This finaly configured the modenist myth.

Sumário

Prólogo	13
 Parte 1. Limpando as armas. Uma exploração no vocabulário estético- político.	
1.1 O homem, a morte e o martírio	37
1.2 As multidões, ingratas ou encantadas	63
1.3 Humilhar, verbo transitivo e proposicional	85
1.4 Menotti e o amor do sacrifício	107
1.5 Macunaíma, encantador de multidões	129
1.6 Entre a tormenta e a redenção	151
 Parte 2. As diretrizes da administração	
2.1 A mitologia de Menotti DelPicchia	179
2.2 A pedagogia de Mário de Andrade	209
2.3 Capítulo final: cada qual é filho das suas obras	237
 Epílogo	 273
Bibliografia	285
Apêndice	297

Prólogo

Atarefado leitor, o formato desta tese talvez lhe pareça um tanto inusual. Isto porque algumas das proposições teóricas que conformam o seu pano de fundo foram deixadas para o epílogo. Mesmo sabendo que isto pode ser considerado um modo caprichoso de redação, optei por ele por considerar que, do ponto de vista da argumentação, aqui a narrativa deveria preceder a teorização. Mas devo adiantar que este trabalho foi feito em continuidade com as indagações centrais de minha dissertação de mestrado, *O modernismo que se tornou romântico: Literatura, política e brasilidade*, defendida na Universidade de Brasília, sob orientação da professora Elizabeth Cancelli e co-orientação de Hermenegildo Bastos. Naquele trabalho propus uma interpretação de alguns textos modernistas (sobretudo de autoria de Graça Aranha e Mário de Andrade) sob o prisma da vigência, estética e política, de um certo conservadorismo romântico.

Para esta tese, por outro lado, optei por acompanhar mais de perto as trajetórias de dois intelectuais associados ao que comumente se nomeia como modernismo, Menotti DelPicchia e Mário de Andrade, ambos nascidos em 1893. Com isso, mesmo a idéia de “modernismo”, de algo como um movimento tido e havido como luz e espelho da literatura brasileira contemporânea, levou-me a um certo desconforto, uma sensação de encarceramento intelectual. Porque uma das coisas que observei durante minha pesquisa é o fato de tanto Menotti quanto Mário terem adotado em suas vidas outros selos de identificação, como por exemplo o de “futuristas” entre os anos de 1921 e 1922. O título de “modernista”, ao que me pareceu, foi instituído por Mário de Andrade alguns anos depois como arma tática de legitimação de um agrupamento literário e político específico, e se tornou canônico e mais abrangente a partir da década de 1930¹ (segundo suponho, a partir de alguns indícios indiretos que reuni durante minhas pesquisas, ganhando estatuto acadêmico na década de 1950, sobretudo devido à obra de Antonio Cândido, e alcançando expressão editorial massiva durante a década de 1970, então promovida pelo Estado – como

¹ O termo “modernismo” já existia, mas numa outra acepção mais abrangente, que incluía movimentos intelectuais e estéticos, conjuntos de idéias e de propostas poéticas, existentes desde o fim do século XIX. Este sentido ainda é válido em outras línguas, como o castelhano, onde “modernismo” e “vanguardas” não são termos equivalentes. Um exemplo: na *Revista do Brasil*, vol. 1, n. 1, de 1916, José Veríssimo publicou um texto chamado “Modernismo”, no qual eram citados, dentre outros: Graça Aranha, Tobias Barreto, Sílvio Romero, evolucionismo, positivismo, Taine, parnasianismo e “poesia científica”.

se constata observando a grande maioria dos livros então publicados, em co-edições com o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. Mas esta seria uma outra tese...). Assim, a simples escolha do nome “modernismo” já implicaria, mesmo que implicitamente, uma opção estético-política. Ou seja: da mesma forma que a idéia de “tenentismo”, tal como o demonstrou a professora Vavy Pacheco Borges,² constituiu-se nos anos de 30 como arma política e posteriormente ganhou ares de conceito descritivo historiográfico “neutro”, a idéia de “modernismo” ocultaria a diversidade de projetos estético-políticos formulados por escritores do Brasil contemporâneo, ao passar de reivindicação de aparência pública específica de um grupo (o liderado por Mário de Andrade) para se tornar o título do movimento cultural brasileiro contemporâneo.

Dafí minha opção metodológica: acompanhar as idas e vindas de Mário e Menotti, desde os preparativos da Semana de Arte Moderna em 1922 até a década de 1940, tentando evitar que elas fossem atropeladas pelo acúmulo de pressupostos referentes ao tema. No caso de Mário de Andrade, apesar de estar tratando de um autor cujo renome é conhecido por todos os habitantes do distrito literário brasileiro, espero estar trazendo algumas novas indagações. Mas sei que estas se devem, sobretudo, à aparição desta outra personagem Menotti DelPicchia, a quem não tratei como “modernismo desviante”, mas sim como signo cifrado dos sentidos estético-políticos ocultados na idéia mesma de “modernismo”.

Escrever um texto sobre “modernismo”, no Brasil, é uma tarefa complicada. Isto, por um lado, deve-se à imensa quantidade de interpretações e reinterpretações realizadas sobre o “movimento”. Mas, sobretudo, a dificuldade advém da forma como o “modernismo” foi canonizado pela tradição literária brasileira contemporânea. Temas como os de genialidade, originalidade e inauguração, mesmo que incompatíveis com quase todas as propostas teóricas e metodológicas contemporâneas, tanto para a historiografia quanto para a teoria literária, quase sempre aparecem, ainda que de modo camuflado, nos textos sobre o tema. E especialmente no que se refere às obras de Oswald e Mário de Andrade, o aparato intelectual e institucional do cânone quase proíbe qualquer tentativa de leitura distanciada.³ No caso de outros autores, como Graça Aranha,⁴ Menotti DelPicchia e

² Em: *Tenentismo e revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

³ Este é, por exemplo, de uma maneira geral, o tom da coletânea: Affonso Ávila. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Cassiano Ricardo, a reificação do “modernismo” como evento necessário e inaugural da literatura no Brasil funciona às avessas. Suas obras, geralmente, são taxadas como desviantes, falsas, equivocadas e mesmo imorais.

A pretensão deste trabalho é construir uma leitura histórica das trajetórias de dois intelectuais vinculados à memória instituída do “modernismo”, numa tentativa de se perceberem projeções políticas inscritas em configurações estéticas e literárias. Portanto, não se trata, aqui, de um trabalho de crítica literária, muito embora esta tenha sido usada algumas vezes como um dos instrumentos disponíveis para o estudo das fontes. Daí a necessidade de eu expor, desde já, uma escolha essencial para a realização deste texto. Como minha meta foi acompanhar a trajetória das formulações dos projetos estético-políticos de Menotti e Mário, as obras destes autores foram as fontes privilegiadas na elaboração dos métodos de análise. Assim, optei, por exemplo, por interpretar o *Macunaíma* de Mário de Andrade a partir das perspectiva elaborada pelo próprio autor. Não que eu lhe conceda o estatuto de leitor privilegiado, nem que procure inscritos em sua vida os traços explicativos de sua obra, mas apenas por tratar da trajetória de um escritor que propunha seus textos como configurações e reconfigurações de si, num viés marcadamente romântico. Dentre os vários trabalhos que abordam a obra de Mário, existem diversos pontos de partida para a análise (como Propp, Bakhtin, Marx e Northrop Frye). Se, para este trabalho, escolhi as leituras de Mário por Mário e Menotti não é por considerá-las as mais bem acabadas, ou por crer ingenuamente que assim eu me aproximaria da verdade última de obras como *Macunaíma*, mas tão somente porque meu trabalho foi feito numa perspectiva histórica.

Por outro lado, penso ser uma falácia a tese tranqüilizadora acerca da existência de uma única opção autoritária entre os “modernistas”, identificada com os verde-amarelos. Ao contrário, seria interessante se pensar a existência de vários projetos autoritários e conservadores, mas também conflitantes, no(s) movimento(s), bem como no Brasil dos anos 1920 e 1930. Os efeitos da idéia de existência de uma única corrente autoritária aparecem com nitidez em obras como as de Antônio Arnoni Prado e Mônica Pimenta

⁴ Aqui, a exceção fica por conta do livro de Eduardo Jardim. *A Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. O autor faz uma análise detida da obra *Estética da Vida* de Graça Aranha, demonstrando suas repercussões nas propostas de outros “modernistas”. Eduardo Jardim, contudo, não questiona os marcos fundadores da idéia de “modernismo”.

Velloso. Aquele⁵ explicita seus pressupostos ao nomear os “modernistas” desviantes como falsa vanguarda, conservadores infiltrados naquilo que corresponderia a uma verdadeira vanguarda, concedendo assim uma diferença de estatuto ontológico inaceitável do ponto de vista teórico (o que seria um acontecimento “falso”?) a uma tentativa de delimitação de um campo político. Mais ainda, Arnoni traça uma continuidade entre as falsas vanguardas, de Menotti, Plínio Salgado e Graça Aranha, e o integralismo, incorrendo num duplo equívoco: historiográfico, uma vez que nem todos os verde-amarelos se tornaram integralistas, e, por outro lado, mesmo Mário de Andrade chegou a declarar, algumas vezes, simpatia pelo malfadado movimento; e teórico, ao sobrepor uma teleologia à história.

Quanto a Mônica Pimenta Velloso, lança sobre os verde-amarelos o epíteto de “regionalistas”.⁶ Isto, após tentar demonstrar que o “modernismo”, busca da autenticidade nacional, era incompatível com o regionalismo. Inscrevendo-os, ainda, numa imagem desqualificadora similar à proposta por Arnoni Prado: os verde-amarelos teriam falsas idéias estéticas. Estes falsos “modernistas” trariam consigo um desejo político: o da hegemonia paulista. A autora peca por não atentar para os laços políticos estabelecidos entre “modernistas”, verdadeiros e falsos, e setores da elite política paulista, deixando de notar, por exemplo, que tanto Mário de Andrade quanto Menotti DelPicchia e Cassiano Ricardo participaram do projeto de hegemonia nacional de Armando de Salles de Oliveira, e ainda que Cassiano, num golpe talvez inusitado, nomeou, já durante o Estado Novo, o gaúcho Getúlio Vargas como líder bandeirante. Quanto à idéia de “regionalismo” ela é tão evidente em sua configuração superficial e confusa em sua rede conceitual quanto a de “modernismo”.

Ressalto, portanto, o fato de que este trabalho diverge da perspectiva majoritariamente adotada pela historiografia brasileira sobre o “modernismo”. Isto, porque tal historiografia parece estar marcada por assumir como verdade incontestável a absoluta originalidade do movimento, termo que por si só implica a projeção de uma coerência para o rumo dos eventos. O “modernismo” teria sido um movimento inovador, absolutamente

⁵ Em: *1922: Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁶ Em: *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987. A autora repôs ainda a mesma tese em: “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Noto, ainda, que em obra recentemente publicada, Luiza Moreira Franco, recorre à mesma estratégia retórica para “exorcizar” o autoritarismo de Cassiano Ricardo. Cf. *Meninos, poetas e heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: EdUSP, 2001.

criativo, e mesmo inaugurador de um inexistente pensamento nacional. A instauração desta idéia de novidade foi, de fato, iniciada já pelos primeiros “modernistas”, que defendiam um pretense abandono das tradições, ao lado da retomada de supostas bases da brasilidade. Para citar um exemplo, Graça Aranha, em conferência na Academia Brasileira de Letras no ano de 1924, afirmou que a verdadeira nacionalidade brasileira ainda estava sendo criada. Mário, por sua vez, em entrevista ao jornal *A Noite*,⁷ descreveu o modernismo como a forma autêntica de se viver a brasilidade, o que, segundo o intelectual paulista, seria uma inovação de sua geração. Não se pode perder de vista que as declarações “modernistas” poderiam apenas encobrir os pressupostos políticos e culturais dos “renovadores” da literatura e da civilização, erigindo como prova de autenticidade a inoperância da tradição intelectual brasileira. Os intelectuais mais tarde nomeados como “modernistas”, de uma forma geral, parecem ter construído sua legitimidade como intérpretes de uma nacionalidade atemporal, instaurando-se como leitores privilegiados da tradição, por estarem acima dela.

Como exemplos historiográficos de leituras que reproduzem sem distanciamento as palavras dos “modernistas”, tomem-se três artigos. Francisco Iglésias, em “Modernismo: Uma revivificação da inteligência nacional”, descreve a Semana de 1922 como uma força viva da cultura brasileira, um exemplo e uma origem, que teria se dado na luta contra a República Velha, pois “o Brasil era muito pouco maduro na década dos vinte”; Regina Zilberman, em “Literatura brasileira contemporânea. A busca da expressão nacional” faz uma leitura semelhante, afirmando: “Foi sobretudo durante os anos agudos do Modernismo, entre 1920 e 1950, que a poesia brasileira experimentou e resolveu as questões relativas à necessidade de encontrar uma verdadeira manifestação nacional”; e o texto de Maria Eugênia Boaventura, “O Projeto Pau-Brasil: Nacionalismo e Inventividade”, onde a autora identifica o “modernismo” com a redescoberta dos fatos poéticos da nacionalidade, sob a direção de Mário e Oswald de Andrade.⁸

⁷ Cf. *O Espírito Moderno. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968. E: Marta Rosseti Batista et al. (org.). *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917 / 1929. Documentação*. São Paulo: IEB, 1972, p. 234 a 237.

⁸ Ver, de Francisco Iglésias, *Modernismo: “Uma revivificação da inteligência nacional”*, in: Affonso Ávila (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 13-25. A citação refere-se à página. 23. De Regina Zilberman, “Literatura brasileira contemporânea. A busca da expressão nacional”, in: *Anos 90*. Porto Alegre, n. 2, maio 1994, p. 61-77; citação da página. 70. De Maria Eugênia Boaventura, “O Projeto Pau-Brasil: Nacionalismo e Inventividade”, in: *Remate de Males*, Campinas, n. 6, jun 1986, p. 45-52.

Também Benedito Nunes trata o “modernismo” do Brasil sob a ótica da inovação.⁹ Segundo o autor, o traço que uniria as diferentes correntes “modernistas” seria a perplexidade diante do mundo moderno, e a “aventurosa exploração do pensamento.”¹⁰ Citando as concepções estéticas de Mário de Andrade, expressas em *A Escrava que não é Isaura*, Benedito Nunes afirma que coube aos “modernistas” a reintegração do poeta ao mundo contemporâneo. Assim, os “passadistas”, não sendo entendidos como construção retórica e polêmica dos intelectuais “modernistas”, passaram a concretizar a imagem de uma teleologia histórica cuja fonte seria a própria atuação das vanguardas estéticas. Os “modernistas” seriam, em seu poder de inovação e criatividade, expressão de uma inevitável marcha dos tempos.

Assim, com as diferenças que existem entre os textos aqui citados, há uma imagem generalizada de que o “modernismo” foi um marco de originalidade da cultura brasileira contemporânea. Imagem construída, também, nos textos da clássica história da literatura brasileira organizada por Afrânio Coutinho.¹¹ Pode-se perceber então a recorrência de algumas idéias-chave: a pressuposição romântica do progresso da consciência nacional, na imagem da nação que se torna consciente de si mesma, e do “modernismo” como momento privilegiado desta conscientização. Parece-me que isto explica o jogo entre verdadeiro e falso modernismos, pois a imagem da autenticidade ou do genuinamente nacional implica, por contraposição, a do artifício, da mentira, da farsa. Como se o universo dos verde-amarelos, e no caso aqui discutido, de Menotti DelPicchia, sofresse de uma espécie de defasagem ontológica, como se eles nos conduzissem a um mundo ilusório, fantasmagórico; ou, dito de outro modo, como se o autoritarismo não fosse “real”. Mas não posso fugir ao desengano: a “realidade” brasileira contemporânea comportou mais de uma forma de autoritarismo... E, em se tratando de política, como diferenciar a realidade e o consenso, a verdade e a persuasão? Sendo assim, como traçar limites claros entre uma falsa e uma verdadeira política? Não seria, então, a prerrogativa autoproclamada de uma política mais “real” uma saída mítica? *Dom Quixote* já não nos ensinou que não é tão simples assim a distinção entre uma estalagem e um castelo?

⁹ Cf. “Estética e correntes do modernismo”, in: Affonso Ávila, *op. cit.*, p. 39-53.

¹⁰ *Idem*, p. 41.

¹¹ Cf. Mário da Silva Brito. “A revolução modernista”, in: Afrânio Coutinho (org.). *A literatura no Brasil*. vol. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1970, p. 1-37.

Mas prossigamos a leitura dos nossos antecessores, expondo o catálogo de autores. Agora com relação à perspectiva de Antônio Cândido, brevemente exposta no ensaio “A Revolução de 30 e a Cultura”.¹² Ali, o autor considera a consolidação de uma cultura nacional, durante os anos 30, em continuidade em relação aos “fermentos renovadores” lançados nos anos 20 pelas vanguardas, tratando tanto a “revolução” como a “cultura” sob o enfoque conciliador da nacionalidade.

Neste aspecto, a estrutura de um livro lançado recentemente, *Literatura e Cultura no Brasil. Identidades e Fronteiras*, é bastante reveladora.¹³ Obra formada a partir de apresentações realizadas por historiadores, críticos literários e de artes no 50º Congresso Internacional de Americanistas, em julho de 2000, na cidade de Varsóvia. Sendo resultado de uma atividade coletiva, o livro se caracteriza, sobretudo, pela diversidade de perspectivas e abordagens. Porém, em sua multiplicidade de percepções, os textos que compõem a obra têm algumas características em comum. Trata-se, em sua maioria, de análises que buscam relacionar historiografia, literatura e ciências sociais, tendo como eixo o tema da identidade nacional brasileira. Na apresentação, as organizadoras procuram destacar que a meta dos textos publicados na coletânea seria e de se superarem as delimitações fixas e de se evitarem as diluições de limites no que concerne às formulações de identidade. Desta forma, embora o eixo temático possa ser resumido pelas questões em torno da brasilidade, outras questões estão presentes na coletânea, tais como as fronteiras entre os gêneros do discurso, entre a modernidade e suas ruínas, entre os universos “masculino” e “feminino”.

No texto de abertura, “Tal pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional”, Edgar DeDecca propõe um contraponto entre a percepção romântica, cuja figura emblemática seria José de Alencar, e uma outra literatura que exporia a exclusão conformadora dos gestos de instauração de uma identidade brasileira, referindo-se, neste caso, a Euclides da Cunha. Assim, segundo DeDecca, nos confrontos configuradores da identidade nacional brasileira, teríamos, de um lado, a tradição do romantismo, marcada pela absorção do exotismo em nome de uma diferença essencializada e totalizante da nacionalidade, e de outro, as utopias dos excluídos devido à construção desta mesma identidade. A oposição,

¹² In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.

¹³ Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani (orgs.). *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

portanto, diz respeito, antes de tudo, aos conflitos políticos e seu escamoteamento pelo viés romântico conciliador, configuradores do que se passou a entender por história e cultura brasileira.

Este tipo de questão, que perpassa de um modo geral os textos presentes na coletânea, torna-se mais premente diante de artigos da seção dedicada à Antropofagia., que recorrem a uma estratégia similar à do supracitado texto de Antônio Cândido. Nos textos de Maria Augusta Fonseca, “Tradição e invenção em *Macunaíma* de Mário de Andrade”, e de Luíza Lobo, “Sousândrade: Antropofagia *avant la lettre*”, o projeto antropofágico parece sintetizar um espaço absoluto de onde se poderia vislumbrar a totalidade do nacional. Assim, a obra de Mário de Andrade (curiosamente, entendida sob o viés antropofágico), seria um texto-síntese das tradições historiográficas e literárias brasileiras. Retomando uma frase do próprio autor do *Macunaíma*, o “modernismo” parece ser, no texto de Maria Augusta Fonseca, o “criador de um estado de espírito nacional”. Um estado de espírito, pelo menos ao que se depreende da apresentação de Luíza Lobo, que estaria presente mesmo num autor que antecedeu o “modernismo”, Sousândrade. Percebe-se, desta forma, que a antropofagia é instaurada como momento chave da percepção do nacional, como a própria eclosão da brasilidade na literatura e na história. Neste caso, as fronteiras não mais se estabelecem entre identidade nacional e seus excluídos, mas entre cultura brasileira e mentalidade européia.

O “estado de espírito nacional”, apontado por Mário de Andrade como expressão do modernismo no texto citado por Maria Augusta Fonseca, teve, segundo o autor, uma concretização precisa num evento histórico específico: a revolução de 30, cuja marca discursiva foi exatamente a brasilidade, o projeto de construção da identidade nacional, com a devida repressão a outros projetos revolucionários. Sem dúvida, a revolução tematizada por Mário de Andrade foi completamente diversa da idealizada por Oswald. Mas, nos dois textos aqui comentados, a antropofagia não teria se tornado exatamente a chave para o escamoteamento dos conflitos políticos encobertos pela canonização de um evento identificado como “modernismo”? Retomando-se a tensão proposta por Edgar DeDecca, onde poderíamos situar a antropofagia, o “modernismo”, ou *Macunaíma*; no terreno mítico e conciliador do romantismo, ou nas utopias dos excluídos, das vítimas dos genocídios realizados em nome da identidade?

Por outro lado, um autor que provavelmente seria incluído na voz das utopias excluídas acaba sendo associado, na coletânea, à antropofagia. Trata-se de Lima Barreto, analisado por Elvyra Shirlei Ribeiro Pereira, em “História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas”. A autora retoma a passagem em que Policarpo, na tentativa de compilação de um folclore nacional, procura a “preta velha” tia Maria Rita, que seria uma possível fonte de informações. Elvyra nota que este encontro acabaria se tornando uma decepção para Quaresma, pois a tia Maria apenas conhecia uma canção, aparentemente insignificante. Mas, ainda de acordo com a autora, esta mesma canção poderia ser lida como um contraponto às grandes narrativas, fontes das construções unificadoras do nacional. A canção de tia Maria seria uma “citação antropofágica permeada de humor e ironia”. Mas, cabe a pergunta: neste caso, a aplicação da antropofagia não estaria transformando a alegoria da ruína numa nova totalidade? A projeção de “desejos antropófagos” numa personagem de Lima Barreto não poderia se configurar como uma entrada sub-reptícia da unidade nacional na representação das exclusões que a perfazem?

É importante notar, ainda, que as representações de brasilidades “modernistas” seriam ainda retomadas por tradições cinematográficas e de artes plásticas, apresentadas na última seção da coletânea, “Fronteiras da literatura”. Desta forma, percebe-se, no conjunto de *Literatura e cultura no Brasil*, uma série de tensões formadas a partir da idéia de identidade. Os textos apresentam diversas tonalidades: uns optam por procurar os conflitos submersos na afirmação da nacionalidade, outros procuram traçar as identidades próprias às fronteiras, outros retomam e reafirmam as projeções mitificantes da brasilidade, sob o viés do “modernismo”. Na maior parte das vezes em que o suposto movimento é tratado, e elas são muitas e significativas, o tema da exclusão parece perder relevo. Uma possível exceção é o artigo de Vera Maria Chalmers, “O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira”; cuja questão sobre a diluição histórica da antropofagia na mostra da XXIV Bienal de São Paulo, pode ser ampliada para a historiografia e a crítica literária que tratam do “modernismo” no Brasil.¹⁴

¹⁴ Embora a antropofagia não seja diretamente tratada nesta tese, indico, ainda, como crítica à mitificação do discurso antropófago, o texto: Francisco Foot Hardman, “Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação”, em: Edgar DeDecca e Ria Lemaire (orgs.). *Pelas margens. Outros caminhos da história e da literatura*. Campinas/Porto Alegre: Ed Unicamp/ Ed. UFRGS, 2000, p. 317-332. Por outro lado, os dois textos que acompanham o de Foot Hardman na mesma obra, de autoria de Walnice Nogueira Galvão e Ligia Chiappini, retomam a mitificação da antropofagia como “verdadeira” vanguarda.

Noto ainda, que não pretendi situar meu trabalho nas propostas de desvelamento ideológico dos supostos limites de consciência vivenciados pelos intelectuais brasileiros dos anos 1920 e 1930. Aqui penso por exemplo na obra de João Luiz Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*. Para o autor, o “movimento modernista” teria sofrido uma politização nos anos 30, com o advento da Era Vargas, o que implicaria o abandono de um “projeto estético” rumo a um “projeto ideológico”. Ou, ainda no caso da interpretação proposta por Alfredo Bosi.¹⁵ Para este autor, o “modernismo” do Brasil, na fase heróica dos anos 20, teria oscilado entre duas estéticas: o primitivismo, com a busca de expressão do inconsciente, e o futurismo, com a tentativa de se estabelecer uma linguagem moderna. As duas estéticas, ainda de acordo com Bosi, estariam vincadas na característica maior dos “modernistas” brasileiros: a indefinição entre uma percepção objetiva da realidade brasileira e o desejo de caminhar ao lado do pensamento europeu mais avançado. Daí, adviria uma certa inconsistência ideológica do “modernismo” no Brasil. Diversamente do que está implícito no conceito de ideologia, procurei pensar a retórica “modernista” não em razão de sua fraqueza ou de seus limites de consciência, mas, pelo contrário, tendo em vista sua força e eficácia políticas.

Sei que, ao fazer apresentações sumárias dos textos aqui citados, assumo o risco de parecer injusto. Por isso, gostaria de destacar que minha pretensão, nestas páginas, é delimitar o âmbito do meu texto, e não realizar uma avaliação profunda das interpretações sobre o “modernismo”. Isso demandaria outro trabalho, diferente do que o que estou propondo aqui. Contudo, ainda gostaria de citar, como fonte de indagações, a obra de Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*.¹⁶ Como bem observado no prefácio escrito por Antônio Cândido, o texto de Miceli traz inquietações e aponta uma série de possíveis análises para o “modernismo” e para a situação dos intelectuais no Brasil contemporâneo, constituindo-se, assim, como um clássico. Devo, porém, notar que penso serem significativas as dúvidas de Antônio Cândido acerca da generalidade das categorias sociais, tal como trabalhadas naquele livro. Dúvidas que remetem ao tema mais amplo da relação entre conceitos e história, como por exemplo, os de “oligarquia” e “atraso”, ou a redução de idéias e acontecimentos a um jogo de interesses,

¹⁵ *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 341-345 e 380-389.

¹⁶ Em: Sérgio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

à busca de *status* e consagração. Penso que a sobreposição de uma armadura conceitual sociológica à história reifica o jogo político, ocultando a dimensão agônica de termos constituintes de memórias políticas, as quais estão longe de corresponder à ambição de objetividade por vezes acalentada por cientistas das humanidades.

O que me permite uma última incursão, que diz respeito, novamente, mais ao meu texto do que o de Sérgio Miceli. No prefácio, tratando das trajetórias de alguns dos “modernistas”, Antônio Cândido propôs uma diferenciação entre aqueles que serviram ao Estado Novo e outros que se venderam. No primeiro caso, teríamos o exemplo de Drummond, que não teria “alienado” sua dignidade, o que seria expresso nos poemas de *O Sentimento do Mundo* e *Rosa do Povo*. No segundo, Cassiano Ricardo, como típico intelectual vendido. Em contraponto à afirmação de Antônio Cândido, poderiam ser citados a apresentação de *A Revista*, de 1926, e também o manifesto da Legião de Outubro Mineira, datado de 26 de fevereiro de 1931, redigidos por Carlos Drummond de Andrade.¹⁷ Estes textos podem indicar que as idéias de “servir a” ou “vender-se” são, infelizmente, simplificadoras. Ao trabalhar inclusive para o Estado Novo, Drummond poderia simplesmente estar sendo coerente com as idéias que vinha defendendo, pelo menos desde 1926. Tal e qual Cassiano Ricardo.

Aliás, a diferença proposta por Antônio Cândido, aponta para outro desdobramento do par verdadeiro vs falso, a idéia de sinceridade – que mistura o existencial ao moral. Trata-se de outra tópica comum aos textos sobre o “modernismo”: a sinceridade de Mário de Andrade¹⁸ frente às malasartes de Menotti. Ora, tanto em teoria literária quanto no pensamento político, a idéia de sinceridade é apenas uma variante do malogro. De mesma forma que a imagem do autor literário é uma construção, da qual os escritos de si, ou autoficcionalismos, são peças fundamentais, a imagem do homem público corresponde a uma representação, a uma atuação. Assim, em termos literários e políticos, pouco importa se Mário ou Menotti acreditavam no que diziam. Em não se tratando de psicologia – como é o caso desta tese – a pessoa é o que ela diz e parece ser. As aparências não enganam.

¹⁷ Os textos são de fácil acesso. O primeiro está reproduzido em: Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 336-338. O segundo, pode ser encontrado em: *A Revolução de 30. Textos e Documentos*. Brasília: EdUnB, 1982, p. 123-126.

¹⁸ Um manancial de representações de Mário de Andrade pode ser encontrado no número comemorativo dos 100 anos do herói da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, 1994; com textos de autoria de, dentre outros, Antônio Cândido, Gilda de Mello e Sousa, Telê Ancona Porto Lopez, Raul Antelo.

Mas não pretendo aqui deixar a impressão de que sou um guerreiro solitário, um herói quixotesco desfazedor de injustiças, nem, muito menos, tento derrubar sozinho a mal-fundada maquinaria do mito modernista. Minhas indagações também resultam de perguntas lançadas por outros estudiosos, embora sejam diferentes. Consulte-se, por exemplo, as doze questões feitas por Arnaldo Daraya Contier quanto à utopia da brasilidade musical “modernista”, frente a um mercado de consumo de bens culturais em expansão, à circulação internacional intensa de produtos musicais; a saída, pergunta Arnaldo, seria a instauração de um Estado de controle e repressão estética e política?¹⁹ Ou, ainda, a relação entre a constelação de problemas delineados por intelectuais “modernistas” e questões que vinham sendo debatidas por intelectuais brasileiros desde, pelo menos, 1870 – o que coloca em xeque as idéias de originalidade e inauguração – estudada por Francisco Foot Hardman.²⁰ Como observa o autor, o termo “modernismo” tinha, até a canonização da Semana de Arte Moderna de 1922, uma acepção mais abrangente (acepção, aliás, que se encontra nos estudos culturais de outros países) incluindo projetos estéticos e intelectuais do final do século XIX. A delimitação do termo no Brasil acarretou então uma simplificação dos problemas sociais, políticos e culturais levantados pelos projetos de modernidade e modernismos, oscilando entre as ruínas e as utopias. Delimitação que explicaria, inclusive, a invenção de outro termo engenhoso mas abraçoso: o “pré-modernismo”, similar em, sua estratégia de construção de uma teleologia, a “pré-história” ou a “pré-socráticos”.

Ou, por fim, embora mantendo-se em parte no âmbito do mito modernista, a proposta de Silviano Santiago de liberação do “jovem escritor brasileiro” (o texto é da década de 1980) com relação a armadilhas artísticas e ideológicas montadas pela vigência do “modernismo” – desdobrado por parte da crítica literária em primeira, segunda, terceira fases...²¹ A preocupação de Silviano é com relação à prosa literária, mas parece-me que a idéia de um encarceramento intelectual pela vigência, na crítica literária, de idéias que

¹⁹ Cf. “Modernismos e brasilidade: Música, utopia e tradição”, em: Adauto Novaes (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 259-287.

²⁰ “Antigos Modernistas”, em: Adauto Novaes (org.). *Idem*, p. 289-305.

²¹ Cf. “Fechado para balanço. Sessenta anos de modernismo”, em: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 75-93. Restam, ainda, os ataques de Yan de Almeida Prado, ainda na década de 1970, os quais, no entanto, configuram-se mais como desqualificação moral do que análise propriamente dita. Em: *A grande semana de arte moderna. Depoimentos e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo: EDART, 1976. Para Yan, os modernistas, e especialmente Mário de Andrade, foram meros “simuladores de talento”.

remetem ao “modernismo” como o projeto literário brasileiro contemporâneo, também pode ser estendida à historiografia.²²

Nesta tese, Menotti e Mário de Andrade tiveram a mim como historiador e, por vezes, infiel escudeiro. Isto porque os percursos destes dois intelectuais constituíram uma trama diante da qual ainda me sinto perplexo – trama a que provavelmente meu engenho historiográfico não faz jus, donde a resignação diante do fracasso de minhas tentativas de tratá-los como tipos bem demarcados. Por isso mesmo, dou de antemão aqueles que me parecem ter sido os marcos norteadores desta tese: entre 1921 e 1922, Mário e Menotti (juntamente com Oswald de Andrade) fizeram uma campanha pela renovação das letras paulistas e brasileiras, que teve sua concretização na Semana de Arte Moderna. Desde 1921, Menotti era redator político do *Correio Paulistano*, jornal oficial do Partido Republicano Paulista (pelo qual, aliás, Menotti se elegeu deputado estadual em 1926). Mário de Andrade, por sua vez, esteve bem próximo ao Partido Democrático, uma dissensão do PRP fundada em 1926, em São Paulo. Por isso, quando do golpe de 1930, nossos dois heróis estariam em campos opostos: Mário a favor de Getúlio Vargas, e Menotti contra. Com as decepções que alguns setores da elite política paulista sofreriam diante de Vargas,²³ Mário (acompanhando seus colegas de PD, como Paulo Duarte e Sérgio Milliet) apoiaria a tentativa de golpe em 1932, estando, desta vez, ao lado de Menotti. Ambos continuariam unidos, ainda que em posições institucionais diferentes, durante o governo de Armando de Salles Oliveira, entre 1934 e 1937 – cuja faceta mais intrigante, no que se refere a esta pesquisa, foi a constituição efêmera do grupo “Bandeira”. Como se sabe, em 1937 Vargas deu um golpe dentro do golpe, e por isso, dentre outras coisas, exilou Armando de Salles Oliveira. A partir de então Mário e Menotti tiveram destinos diversos: o primeiro se viu isolado, uma vez que os participantes mais próximos de seu grupo político – que, convém destacar, tinha um projeto político de hegemonia em âmbito nacional – foram exilados.

²² Cito, ainda, o instigante livro de Carlos Sandroni, fundamental para a realização desta tese (apesar de o autor “aplicar”, a meu ver, equivocadamente, conceitos e teses de fundo foucaultiano. Isto porque a obra de Foucault está longe de fornecer um modelo teórico a ser “aplicado” ao estudo histórico, caracterizando-se pela formulação de problemas e pela concepção da teoria como estratégia de leitura). Cf. *Mário contra Macunaíma*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.

²³ História detidamente analisada por Vavy Pacheco Borges, em: *Getúlio Vargas e a oligarquia paulista. História de uma esperança e de muitos desenganos através dos jornais da oligarquia (1926-1932)*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

Mas, devido à sua proximidade com o ministro Gustavo Capanema, Mário ainda ocupou os cargos de professor da Universidade do Brasil, de secretaria no Instituto Nacional do Livro e de assessoria ao Serviço do Patrimônio Histórico, entre 1938 e 1945, ano de sua morte. Neste período Mário pareceu estar cada vez mais amargo, embora talvez soe exagerado o nome que se deu a parte dessa época como “exílio no Rio”,²⁴ uma vez que, a idéia de exílio corresponde a um tipo de exclusão política, e tem neste caso como subtexto a idéia de uma incompatibilidade política entre Mário e o Estado Novo, mas não fica claro porque naquele período alguém se exilaria na capital federal, ainda mais ocupando cargos públicos cuja nomeação dependia da anuência direta de Vargas. Por outro lado, se temos então tempos nublados para um Mário de Andrade solitário, Menotti teria então seu momento de glória, de entrada na Academia Paulista de Letras, na Academia Brasileira de Letras e de direção do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em São Paulo.

Com a morte de Mário em 1945, encerra-se nossa narrativa. Depois disso, Menotti entraria ainda para o Partido Trabalhista Brasileiro. Mas, principalmente, teria seu nome praticamente apagado da história da literatura brasileira, tornando-se algo como (ele e seu amigo Cassiano Ricardo) a paródia demoníaca do “modernismo” brasileiro. Se trago seu nome de volta à baila, sei que com isso posso estar redigindo uma tese indiscreta, ferindo com isso o nosso senso de formosura. Mas, talvez contrariamente à maioria dos textos sobre o “modernismo”, o faço sem suplicar a você, leitor, que perdoe ou justifique as possíveis faltas e defeitos de seus heróis.

Mas além desta trama narrativa que compõe o eixo diacrônico desta tese, há ainda a organização dos capítulos, fundamentada pelas suas diretrizes teóricas. O texto está dividido em duas partes, a primeira, uma tentativa de explorar a formação de um vocabulário, de repercussões tanto estéticas quanto políticas, em Mário e Menotti. Dois termos, com seus desdobramentos, formaram o eixo deste vocabulário: martírio (expresso sob formas diferentes por Mário e Menotti, tais como sacrifício e humilhação) e multidões. O último capítulo desta primeira parte tematiza a idéia de revolução, que congregou, na

²⁴ Intitulação consagrada a partir da coletânea de cartas organizadas por Moacir Werneck de Castro. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

configuração dos eventos políticos, os dois vocábulos matrizes: martírio e multidões; sendo, por isso, um bom desfecho para a primeira parte da tese.

Aqui ainda cabem duas observações relevantes. Em primeiro lugar, como a focalização da tese coincide com as perspectivas de Mário e Menotti, os eventos ganharam o peso que as escrituras dos dois autores lhes deram. Assim, por exemplo, não é o historiador, mas os historiados que minimizaram a força dos acontecimentos de 1924 em 1924, retomando-os apenas nos idos de 1930, dando-lhes o sentido de “precursores” revolucionários. Fossem outras as fontes, seria outra a narrativa. Em segundo lugar, a leitura do livro supracitado de Vavy Pacheco Borges indica que as narrações de Mário e Menotti entre 1930 e 1932 estavam longe de se constituírem como interpretações peculiares. Pelo contrário, o que chama a atenção é a semelhança entre os discursos de Mário e os formulados no âmbito do Partido Democrático, entre Menotti e o Partido Republicano Paulista, e, por fim, como, quando o assunto é martírio e multidões em São Paulo, o PD e o PRP falavam a mesma língua. Assim sendo, não concedo qualquer prioridade aos meus dois heróis, em termos de antevisão histórica ou habilidade retórica.

Na segunda parte da tese, investigo os desdobramentos administrativos do vocabulário esboçado na primeira parte, com destaque para o período do governo de Armando de Salles Oliveira. Seu título, “As diretrizes da administração”, é uma citação do manifesto verde-amarelo, de ressonâncias tanto na trajetória de Menotti quando na de Mário de Andrade – neste caso, talvez inadvertidamente... O último capítulo desta parte é uma exploração das releituras do passado que nossos dois protagonistas fizeram a partir do golpe de 1937, anos de consagração para Menotti e desenganos para Mário de Andrade. Com isso, a história institucional de ambos os autores durante o Estado Novo saiu do primeiro plano, e talvez para alguns isto torne este texto historiográfico mirrado, caprichoso e seco. Mas penso que, mais do que os discursos que Menotti fez a serviço do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, e do que os projetos de Mário para uma enciclopédia brasileira, ou os trabalhos realizados no âmbito do Patrimônio Histórico, são os textos rememorativos, os discursos sobre consagração e “modernismo” que revelam a rede de aventuras encruzilhadas entre “modernistas” e Estado Novo. Quanto aos autoritarismos, estes já estavam configurados no governo de Armando de Salles Oliveira, como espero ter demonstrado.

Por fim, outras duas perspectivas teóricas fazem parte da configuração desta tese. A primeira é uma questão que tem como ponto de partida a leitura do livro *Políticas da escrita*, de Jacques Ranciere, do qual peço licença para citar um longo trecho, fundamental para minhas pesquisas:

É desse lado, parece-me, que se deve tentar compreender esse obscuro problema que o romantismo deu à literatura ao fazer de Cervantes seu Homero. Na fábula do louco da letra, a questão do pai do discurso e a do corpo que falta à escrita se ligam de maneira exemplar. Mas também a andança daquele que oferece seu corpo e sacrifica sua razão para atestar a verdade do Livro, ao se tornar o romance daquele que tem a infelicidade de ler romances, compõe a exemplaridade de uma fábula teológico-social. Este último herói da tradição ascética e mística do corpo oferecido à comprovação do livro é também o primeiro herói de uma fábula social que não vai mais deixar de ocupar as cabeças políticas e eruditas da era moderna. Ele é aquele que se mete com tudo aquilo com que não deveria se meter: a leitura de livros e a demonstração da verdade deles em vez de servir e administrar seus domínios. Ele desregula a boa relação entre a ordem do discurso e a ordem das condições, ao estabelecer entre as duas a conexão louca de um corpo que toma os escritos ao pé da letra. E, com a sedução de Sancho, essa desregulação começa a descer do devaneio dos cavaleiros nostálgicos para as profundezas do “bom senso” popular. Essa fábula teológico-social é ao mesmo tempo uma posição específica do sujeito escritor cuja posição de pai do seu discurso está ligada com a relação de refém que ele mantém com seu personagem: aquele que não deveria ler nem participar da vida do escrito, aquele, também, que faz de seu sacrifício e de sua loucura o princípio da sedução do filho do povo pelo livro. O problema está em saber como pensar essa relação: ela pode ser a instituição de um domínio do escritor, baseando sua onipotência na denúncia do fraco de espírito que ainda acredita na encarnação e no corpo de verdade. Mas também é possível pensá-la ao contrário e ver a literatura constituir o que lhe é “próprio” no movimento mesmo que arrasta o autor para a fábula,

que faz com que ele mesmo ocupe, no fim das contas, a posição de louco das letras.²⁵

A formação de um vocabulário, no caso de escritores, se dá como encontro, ou confronto, entre a letra e a história. O intelectual na política sempre pode ocupar a posição de “louco das letras”, de intérprete da história que aprende, com Dom Quixote, a transformar estalagens em castelos, e a agir como se a distância entre a leitura do mundo e a leitura dos livros fosse quase nula. No caso de Menotti e Mário este jogo ainda ganhou outra dramaticidade: romanticamente, eles escreviam como se suas vidas estivessem contidas em suas obras – como é o caso notável e gracioso de *Amar, verbo intransitivo*. Ou seja: em cartas, romances, poemas, nossos dois autores dramatizavam a si mesmos diante do mundo histórico, apresentando-se como homens de letras, quixotescos heróis da escrita. Sempre lembrando que a configuração de um discurso já é ação política, para Menotti e Mário (como para Dom Quixote) ousou dizer que o vocabulário é o homem. A forma com a qual tentei fazer frente a esta questão foi dividindo a tese em duas partes, mas talvez um leitor benevolente perceba uma relação dinâmica entre a história (os eventos, os acontecimentos) e a letra, a escritura, em meu texto. E aproveito ainda para deixar entrever a pergunta final deste trabalho historiográfico (porque ela, ao fim e ao cabo, não levanta uma resposta, mas uma questão): qual a relação entre o vocabulário de Mário e Menotti e o mito modernista?

A segunda visada teórica diz respeito ao estatuto da retórica para esta tese. Algumas vezes ele aparece explicitamente, sobretudo com as referências ao clássico de Perelman-Tyteca.²⁶ Mas, mais importante ainda, a retórica é um modo de pensar o discurso que fundamenta, ainda que de forma modesta (uma vez que não recorro constantemente aos *tropos* e figuras delineados por aquela tradição), o tratamento das minhas fontes. Isto, em primeiro lugar, porque ao colocar em primeiro plano o teor agônico do discurso, a retórica tende a impedir uma leitura monológica do “documento” – sendo a característica principal desta o confronto direto entre “fonte” e “realidade” (por exemplo, o “discurso” sobre 1932 frente à “revolução” de 1932). Em segundo lugar, a retórica trata o discurso como ação, os atos lingüísticos como usos performativos – o que permite, inclusive, o recurso a textos

²⁵ Jacques Ranciere, *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 76-77.

²⁶ Cf. *Tratado da Argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

literários como fontes, desde que não se procure neles um suposto retrato do real.²⁷ Não haveria então uma clivagem entre o que se diz e o que se faz, uma vez que o dizer é uma forma do fazer. Por fim, uma leitura retórica não cai nas armadilhas da procura das intenções, ou da postulação da “sinceridade”. Da mesma forma que a relação entre “documento” e “mundo”, a escrita não é um retrato da subjetividade – sem medo de cair no mau gosto do lugar comum: todo poeta é um fingidor etc. A primeira tarefa de um orador diante de um público é a configuração de uma imagem para si, a construção de uma *persona* pública. Assim, você, atarefado leitor, é o auditório diante do qual Mário e Menotti representam seus papéis de artistas e homens públicos, heróis e anti-heróis do “modernismo” – sem esquecer uma terceira voz que se esconde atrás do palco, a do historiador que aqui fala. E, já que a vida de nossos dois heróis é as suas obras, suas reescrituras do próprio passado são também leituras. E retornamos então ao ponto de partida: a configuração de um vocabulário.

Neste passo eu daria por encerrado este prólogo. Mas, infelizmente, eu ainda não disse o principal daquilo que tinha a dizer. Refiro-me a dois curtos episódios, os quais, mais do que quaisquer outras observações que eu tenha feito, antecipam os mais importantes sentidos deste texto historiográfico – constituem, na verdade, duas versões alegóricas da tese, tão esclarecedoras quanto qualquer conceitualização.

Em 1970 Menotti DelPicchia publicou o primeiro volume de suas memórias, *A Longa Viagem*, pela Editora Martins, cuja sede, por aquelas coincidências que normalmente nos fazem hesitar na distinção entre vida e literatura, encontrava-se no Edifício Mário de Andrade, na cidade de São Paulo. Numa das passagens das memórias, em que Menotti tratava de sua vida escolar, o autor indicou o momento em que descobriu a vocação de poeta. O trecho, descrevendo uma aula do professor Jácomo Stavale, é o seguinte:

Abriu o livro. Antes nos olhou com olhos vagos como se nos sentisse ausentes. Leu, com emoção, “As Pombas” de Raimundo Correia. Um arrepiou eletrizou meu corpo. Uma sensação inefável de beleza atingiu-me em cheio e augiu quando recitou o verso cromático e evocador de tantas manhãs que eu já conhecera: “*raia sanguínea fresca a*

²⁷ Aqui me inspiro em: Dominick LaCapra. “Rhetoric and history”, em: *History and criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

madrugada”. Fechou o livro. Recolheu a emoção que nele despertara aquele maravilhoso instante lírico. Ordenou: - Vamos à lição. Vocês não entendem nada disto...

Caro Jácomo Stavale, no céu onde certamente estás, recebe esta mensagem daquele indócil aluno que te deu tantas dores de cabeça: eu estava integrado na tua emoção, e naquele justo instante, fizeste nascer em mim um poeta!²⁸

Menotti evocava aqui, com todo o teor nitidamente fictício das autobiografias, a matriz de seu destino. Era como se ele, após o conhecimento do livro de poesias de Raimundo Correia, tivesse resolvido, desde então, reencenar aquele momento de integração total promovido pela poesia. Numa acepção romântica, a idéia era a de que a experiência estética promovia a comunhão, um encontro que, no fim das contas, estaria além das palavras. Comunhão que poderia se dar entre duas pessoas, o poeta e seus leitores ou ouvintes, mas também em toda a sociedade, quando a integração se desse entre o criador e o público, as massas ou as multidões hipnotizadas. Mas aqui já estou indo um pouco longe demais, adiantando-me aos passos que nosso herói ainda dará nesta tese. Mas gostaria de citar, ainda, o poema completo de Raimundo Correia, embora provavelmente hoje em dia a inclusão de um soneto numa apresentação acadêmica pareça puro pedantismo. Mas noto que ele talvez diga coisas que somente se tornarão claras no fim do estudo das trajetórias de Mário e Menotti.

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia, sanguínea e fresca, a madrugada...

E à tarde quando a rígida nortada,
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Rufando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

²⁸ In: *A Longa Viagem. 1ª Etapa*. São Paulo: Livraria Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 56-57.

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...²⁹

Por enquanto, o que interessa destacar nesta passagem de Menotti é o fato de seu destino ter sido, por ele mesmo, tratado a partir da representação da sobreposição entre literatura e vida. Como se sua trajetória pessoal estivesse inscrita nas letras de um livro preexistente. Ou, por outro lado, como se sua vida fosse a corporificação de uma verdade imersa nos livros. O mesmo, como se perceberá, pode-se dizer quanto ao episódio que escolhi para sinalizar ao meu leitor o percurso de Mário de Andrade. Em ambos os casos, trata-se da questão de como a estética literária funcionou em relação à experiência histórica e política, de como a figura do poeta pôde configurar estratégias de soberania, numa expressão, talvez romântica, do anseio pela unificação entre espírito e letra, corpo e escrita, que me pareceu demarcar as trajetórias de Mário e Menotti.

Então, vejamos o outro episódio, que tem como protagonista Mário de Andrade. Em 14 de setembro de 1940, o autor redigiu uma carta a Oneyda Alvarenga, sua ex-aluna do Conservatório Musical de São Paulo e colaboradora no Departamento de Cultura da cidade. Ali, Mário fez um resumo de suas principais idéias, indicando as leituras que teriam sido básicas para a sua formação. Na parte dedicada à filosofia, o autor disse o seguinte:

Filósofos mesmo, li poucos. Os sistemas não conseguiam me interessar, principalmente os modernos que me fatigavam pavorosamente. Só Montaigne que aliás é mais moralista que exatamente filosófico. Li Platão quase todo, talvez todo, e bastante Aristóteles. Pra meu uso só quem me interessou foi Epicuro, de que sabia as doutrinas mas não li. E quando me caíram nas mãos os chineses, Confúcio me caceteou, Lao-Tsé me deslumbrou. E o deslumbramento continuou pelo Zenismo e principalmente as doutrinas dos Mestres do Chá. Epicuro, Lao-Tsé e os Mestres do Chá formam a atitude transcendente da minha vida. Mas creio até sensorialmente em Deus, e no

²⁹ Raimundo Correia, "As Pombas", em: Manuel Bandeira (org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

recenceamento do dia 1, depois de pequena hesitação, como o papel não comportava um tratado de distinções e ressalvas, acabei escrevendo que era “católico romano”, entenda si puder.³⁰

Desde a primeira vez em que li esta carta, chamou-me a atenção a referência aos Mestres do Chá, exatamente por não saber de quem se tratava, diante da força explícita para a formação da “atitude transcendente da vida” de Mário. Durante as pesquisas, descobri que a referência era um livro de Okakura Kakuso, chamado *Le livre du thé*. De fato, encontrei a referida obra na biblioteca do autor, guardada no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. A edição, sem data, está bastante marcada por traços a lápis feitos por Mário quando de sua leitura, provavelmente no início da década de 1920. Na contracapa, vários números indicam as páginas que mais chamaram a atenção do autor. Há também, escrito o nome de Graça Aranha, com indicações de números de páginas ao lado. E, por fim, também escrito a lápis: “morte de Rikiu – p. 134”.³¹

No referido livro, Mário destacou, sublinhando, o trecho da página 12 em que Kakuso explicava que a cerimônia do chá implicava uma concepção integral do homem e da natureza, abarcando uma estética, uma moral, uma higiene. A cerimônia seria pautada pela procura da simplicidade, da não-ostentação, da apreciação direta e sensível de sabores e odores, num encontro ao mesmo tempo sensível e espiritual com a natureza.³² A isso, Kakuso associava, constantemente, uma contraposição ao Ocidente, supostamente dominado pela técnica, pelas máquinas, em síntese, pela alienação do homem com relação à sua natureza.

Mário destacou, ainda, no livro de Kakuso, a passagem em que o autor explicava que os Mestres do Chá procuraram transformar a arte num modelo de perfeição para a vida, uma vez que a cerimônia indicava a integração mais perfeita entre a prática e a vida contemplativa. Assim, de acordo com Kakuso, a mestria equivaleria à integração entre vida e estética, numa transformação minuciosa do cotidiano numa obra de arte. Nesta forma altamente ritualizada a apreciação do chá teria sido definida, no Japão, por Sen No Rikiu

³⁰ Em: *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga. Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 271-272.

³¹ Mário de Andrade, nota à margem, em: Okakura Kakuso. *Le livre du thé*. Paris: Payot, s. d.

³² Mais acessível a quem se interessar pelo assunto, é a obra de D. T. Suzuki. *Zen and japanese culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1959.

(1521-1591), como parte fundamental da formação espiritual zen. O fundador da arte do chá teria sido, também segundo Kakuso, um dos favoritos do tirano Toyotomi Hideyoshi, inclusive o acompanhando nas campanhas militares, durante as quais Rikiu promovia cerimônias do chá.

E aqui entra a parte destacada por Mário de Andrade na contracapa do livro, a morte de Rikiu. O Mestre do Chá teria sido vítima de um complô, que o indisporia contra Hideyoshi. O Imperador, convencido de que seu conselheiro estético-espiritual conspirava contra sua autoridade, condenou Rikiu à morte. Numa última homenagem, porém, o Mestre do Chá teria que morrer como um samurai, ou seja, suicidando-se. Ainda de acordo com a narrativa de Kakuso, Rikiu aceitou a condenação, promoveu uma última cerimônia com seus discípulos mais queridos e no fim desta vestiu um manto branco, e então se sacrificou. No fim da página em que se narra a morte de Rikiu, Mário escreveu a lápis: "Sócrates!" Uma clara referência a outro sábio que teria expresso sua virtude ao se sacrificar pela integridade da *pólis*.

Algumas páginas antes, porém, Kakuso fez uma advertência, à qual não se sabe se também Mário prestou atenção; na página 131 o autor dizia que déspotas não são boa companhia para poetas.

Parte 1

Limpendo as armas. Uma exploração no vocabulário estético-político.

Delírios infecundos. Propositadas quebras da verdade tradicional
só pra enraivecer adversários porvindouros;
tristeza desesperada, iconoclasta, em que víamos
(vi) na língua indefesa, na pátria indiferente,
inimigos que eram apenas moinhos de vento.

(Mário de Andrade, em: “Convalescença”)

1.1 O homem, a morte e o martírio

Em 1970, em suas memórias, Menotti DelPicchia deu um espaço significativo à Semana de Arte Moderna, realizada em 1922. Após longos de anos de instauração do “modernismo” como momento privilegiado na formação da literatura brasileira moderna, aquele evento evidentemente estabeleceria um foco organizador para as memórias de um escritor que participara ativamente da organização da semana. Mesmo que, em 1922, nem ele nem seus outros companheiros de empreitada identificavam-se como modernistas, mas sim futuristas. Mas além de repor a memória de 1922, o texto de Menotti tem outra faceta, esta sim surpreendente. Trata-se do fato de ali o autor apresentar Mário de Andrade como um Cristo ensanguentado, atacado por uma multidão enfurecida no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo Menotti, a reação da platéia lembrava os gritos da “patuléia judaica” exigindo a crucificação de Cristo. Assim, a descrição feita por Menotti da Semana tem fortes conotações sacralizadoras, sendo o evento representado como um martírio:

Como no Horto o Filho do Senhor, Mário de Andrade pela primeira vez fraquejou. Adivinhei nos seus olhos a súplica que o Cordeiro dirigiu ao Pai celeste na hora suprema de sua agonia: “Afasta de mim esse cálice...” Não havia ceder. Compreendi a angústia do mártir – pois Mário tornou-se o Tiradentes da nossa Inconfidência – e vendo que ele recuava ao impacto estertóreo da platéia, segurei-o pelo paletó e disse: - Mário! Que é isso? O grande artista – glória da geração – reagiu já sereno e heróico.³³

Nas memórias de Menotti, esse foi o momento “iluminado”, de renovação espiritual da literatura brasileira. Porém, o que talvez seja ainda mais surpreendente, com tudo o que de reconfiguração narrativa há no ato de rememorar, o tom do texto de Menotti é o mesmo de textos seus e de Mário de Andrade, quando da estréia dos dois autores no início dos anos 1920. Por isso, se pressupor que estes autores, nos anos antecedentes a 1922, tinham um dom de antevisão do que estava por vir, com a canonização de alguns de seus textos sob a

³³ Em: *A longa viagem. Da revolução modernista à revolução de 30.* op. cit, p. 138.

égide do “modernismo”, constitui evidente anacronismo (talvez característico quando se trata de marcos como o mito modernista), por outro lado, há pelo menos um elemento que, já naqueles anos, indicava um dos operadores retóricos desta mesma canonização. Neste sentido, o propósito deste texto é delinear o sentido retórico do martírio e da morte nos textos de estréia de Mário e Menotti.

Deve-se pensar, ainda, que, além de lançar novas possibilidades para a interpretação da construção do cânone literário, esta linha de indagação se relaciona ao estudo do sentido político das trajetórias dos autores. Isto porque as diversas encenações da morte estabeleceram, e ainda estabelecem, vínculos afetivos, intelectuais e políticos, configurando inclusive modos de legitimação para diversos exercícios de soberania. Isto porque o espaço conquistado pelo mártir é o da sacralidade, e a voz que se instaura a partir da sacralidade, como o bem demonstrou Alcir Lenharo,³⁴ propõe-se como emanção de um discurso único e inquestionável. Mas não convém que se adiantem muito os argumentos que serão desenvolvidos neste capítulo, melhor é acompanhar com todos os seus desdobramentos a elaboração de uma estética da morte no futurismo paulista.

No mesmo ano da Semana de Arte Moderna, 1922, Menotti lançava a primeira edição de *O Homem e a Morte*. Naquele momento o livro foi apresentado por Mário de Andrade como um dos pilares da reação literária promovida por *Klaxon* e seus colaboradores. Juntamente com *Os Condenados* de Oswald de Andrade e *Epigramas irônicos e sentimentais* de Ronald de Carvalho, o texto de Menotti perfazia, na perspectiva de Mário, a proclamação da independência da literatura brasileira.³⁵ De autenticamente nacional o texto teria as marcas do lirismo desordenado, da força predominante do subconsciente e de uma eloquência mística. Por isso, o estilo de Menotti DelPicchia seria marcadamente tropical. Assim, os possíveis defeitos do texto, decorrentes da tendência para os excessos de linguagem, eram produtos “intrinsecamente raciais”, nas palavras de Mário. Porém o livro, além de arrebatá-lo o leitor mediante a exuberância lírica, teria como característica o fato de representar uma idéia, uma concepção sobre o mundo e a vida. Concepção que, do ponto de vista teórico, levava Mário de Andrade a pensar em Freud. Por fim, a resenha situou *O Homem e a Morte* entre as obras de arte voltadas à vida, cujos

³⁴ Em: *A sacralização da política*. Campinas: Papyrus, 1986.

³⁵ Resenha publicada em: *Klaxon*, vols 8 e 9, dez/1922, jan/1923. Mas já desde o primeiro número, *Klaxon* vinha publicando trechos da obra de Menotti.

autores teriam, como destino, tornarem-se guias de multidões – e, como exemplos que figuravam como possíveis similares de Menotti DelPicchia, Mário listou Maurice Barres, D’Annunzio e Tolstoi.

O Homem e a Morte é uma narrativa em primeira pessoa, onde um homem atormentado narra sua trajetória de desespero. Característica antecipada pelo autor, quando denominou seu texto de “tragédia cerebral”, apontando para o viés subjetivista do protagonista. A personagem, no começo da história, diz que sua tragédia foi fruto do destino, entendido como uma espécie de força divina que o guiara a uma vida eivada de exaltações líricas. Desde o início, o tom do texto é confessional e marcadamente religioso, sendo o destino nomeado como divino, na apresentação de um martírio:

Mistério... Sinto apenas uma vontade humana de chorar, uma vontade absoluta de chorar... Meus olhos, porém, são áridos como o da figueira esterilizada pela maldição, quando não ofertou um só fruto à fome d’Aquele que dera sua carne e seu sangue para repasto dos famintos, na ceia da redenção e do sacrifício.³⁶

Porém, se a trajetória da personagem foi por ele mesmo divinizada, note-se que, desde o início, ele se colocou no extremo oposto dos martirizados para a sacralização. Sua tragédia era cerebral, seu destino, figurado como o da figueira incendiada pela ira de Deus. A aridez de sua vida, delineada pelo tédio, pelos fracassos seguidos em todas as empreitadas e pela sensação de que um mundo vazio de sentido o tomara. A personagem ainda afirmaria que sempre odiara os homens, nunca se sentindo participante da história. Era, em suas próprias palavras, um “nômade sombrio”, um ser dominado pela egolatria, num culto a si mesmo derivado de desesperos raciais herdados. Por isso, sob sua ótica, sua estética era iconoclasta. Portanto, na obra de Menotti, trata-se de um narrador voltado para dramas pessoais, devidos à sensação de irrealidade e isolamento. E, como o texto deixa claro, a rebeldia estética da personagem tinha como fundamento sua crise, traçada em termos morais.

³⁶ *O Homem e a Morte*, in: Menotti DelPicchia. *Novelas. Obras Completas Vol. III*. São Paulo: A Noite Editora, 1946, p. 177.

Sob importantes aspectos há uma grande semelhança entre o homem de Menotti DelPicchia e a caracterização do ímpeto fáustico feita por Oswald Spengler, na sua morfologia da decadência orgânica do Ocidente.³⁷ O livro, um dos maiores sucessos editoriais do início do século XX,³⁸ traçava a história de uma formação cultural cuja morte tinha sido antecipada pela transformação de uma vitalidade coletiva num ajuntamento de intelectos sem alma.³⁹ A cultura ocidental, que teria sido uma força vital criadora, transformara-se, segundo Spengler, numa civilização senil, abstrata e mecanicista. Para o autor a característica dominante do Ocidente, enquanto ainda era cultura viva, teria sido a metafísica do infinito, personificada pelos anelos conquistadores e expansionistas de Fausto, o mito que tinha sido reconfigurado literariamente pela obra de Goethe.

O fáustico teria, como configuração estética, a predominância do horizonte e dos espaços amplos, além da recorrência das cores azul e verde, que seriam, de acordo com Spengler, infinitesimais.⁴⁰ Do ponto de vista psicológico, a alma fáustica seria basicamente dominada pela vontade, em detrimento da razão. Sendo a vontade responsável pela delimitação do caráter como forma de inserção do homem ocidental no mundo, dada sua predisposição em imprimir a personalidade sobre as coisas. Porém, de acordo com Spengler, o cansaço vital que atingira o Ocidente a partir do século XIX teria dado origem a expressões de uma vontade dirigida para o auto-aniquilamento, cujas expressões máximas seriam o niilismo e a perda do sentido religioso da existência. O autor notava, ainda, na vigência da estética expressionista, na invenção do cinema e no apelo popular das lutas de boxe, símbolos irretorquíveis de que o Ocidente padecia, então, de uma “propensão metafísica para a morte”.⁴¹

Em grande medida, o homem de Menotti parece ser a representação literária da decadência de uma civilização como um todo, uma vez que seu cansaço pessoal advém da

³⁷ Alguns anos mais tarde, Spengler seria uma das referências usadas por Menotti para o desenvolvimento de sua tese sobre a morte dos mitos políticos formados na modernidade. Cf. *A Crise da Democracia*. São Paulo: SP Editora, 1930. Para a relação entre a obra de Spengler e as vanguardas, Jeffrey Herf. “Oswald Spengler. Antinomias burguesas, conciliações reacionárias”, in: *Modernismo Reacionário. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich*. São Paulo/Campinas: Ensaio/EdUnicamp, 1993, p. 63-84.

³⁸ De acordo com Lionel Richard, o livro, publicado em 1918, teria mais de 100 000 exemplares vendidos, sendo traduzido em vários idiomas. Em: *A República de Weimar*. São Paulo; Companhia das Letras, 1988, p. 247.

³⁹ *A Decadência do Ocidente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 47.

⁴⁰ *Idem*, p. 154.

⁴¹ *Ibidem*, p. 282.

total ausência de referências concretas para o estabelecimento de um sentido para a vida. Neste aspecto, o livro estava em consonância com as avaliações históricas realizadas na revista *Klaxon*, que repetiram, em diferentes perspectivas, a imagem de que um velho mundo vivia seu ocaso no início do século XX.⁴²

Na história de Menotti, o narrador teria tido em toda sua vida um único amigo, Críton, arquiteto campineiro que formara, com ele, o Incompleto Errante. A egolatria teria conduzido ambos a uma procura desesperada por experimentações psíquicas e sensíveis, numa ginástica cotidiana da sensibilidade e num cultivo excessivo das paixões. O desejo da personagem de experimentar a vida em todas suas possibilidades, de todas as formas, parece repercutir o pacto de Fausto com Mefistófeles. Desta forma, o drama de *O Homem e a Morte* pode ser lido como a configuração de um declínio simultaneamente histórico e político, encarnados numa personagem.

A situação fáustica de busca incansável teria perdurado até o encontro do homem com Kundry, uma mulher misteriosa, de porte aristocrático, que se tornaria seu único e primeiro amor. Os dois, tomados por um paixão intensa, passariam a acreditar que o mundo fora feito para eles.

Uma noite, interrompemos bruscamente uma carícia para irmos ver a aurora no mar. Os faróis do auto abriam dois buracos de luz na caligem da bruma. O caminho era um tatear de cego, ao acaso, entre abismos, na noite... A vida do chofer estava nos seus olhos de fogo e nos seus pulsos de atleta. – Depressa! – Depressa! Eu ia mudo e fremente. O vulto de Kundry era um halo de luar fluindo no fundo das almofadas. Nossa ternura parecia jorrar do caos, do mistério recuado de todas as forças obscuras e, na nódoa de pavor, vivia irrealmente, fora de nós, como uma coisa à parte, suspensa entre nossas duas bocas, entre nossos braços inúteis... E uma volúpia parada, imóvel, nos envolvia numa beatitude de êxtases, feita de pensamentos e silêncios graves. De repente, numa curva brusca, à beira de um precipício situado diante de nós, Kundry gritou: - Em frente! Em frente,

⁴² Cito, como exemplos: o texto de abertura do primeiro número de *Klaxon*, “Significação”, lançado em 15 de maio de 1922; “Balanço de fim de século”, da autoria de Rubens de Moraes, publicado na edição de número 3, lançada em 15 de agosto de 1922. Este tema foi discutido em minha dissertação de mestrado, *O Modernismo que se tornou romântico: literatura, política e brasilidade*.

chofer! O homem deu uma guinada no volante. A máquina, de um pincho, caminhou para o abismo. Um choque atirou-me contra a portinhola do auto. Kundry ria... ria... O carro dependurava-se sobre o precipício, mal sustido por um cabo de aço. O chofer saltara lívido de susto: - Que foi? Que foi? Por que me mandaram seguir em frente? Kundry ria... ria... Depois, comovida, suspirou ao meu ouvido: - Foi Ela que nos acenou, lá embaixo, com uma volúpia mais forte... Eu também desejaria que a máquina tivesse rolado no precipício.⁴³

Nesta passagem, a morte faz seu primeiro aceno explícito na narrativa. De acordo com o protagonista do texto, os apelos mortais nada mais seriam senão o fruto do cultivo excessivo do intelecto, associado às heranças raciais da volúpia bárbara originada nos indígenas, fonte da dimensão aventureira do bandeirismo, da nostalgia lírica do exilado português e do banzo africano. Tais substratos raciais estariam retornando com ímpeto crescente, dada a hipertrofia cerebral das personagens, que viveriam, desta forma, de modo ainda mais intenso a crise do ocidente. O cultivo da razão teria conduzido, paradoxalmente, a uma vontade em delírio, cujo limite para a saciedade era o domínio e a devastação de todo universo, num excesso de vida que se consumaria no encontro com a morte.

Enquanto o narrador e Kundry se deleitavam no exercício meticuloso das paixões, Críton, o arquiteto campineiro, construía para si uma Esfinge. Terminado o projeto, ele seria denominado como o "Templo dos Suicidas", e ali mesmo Críton se mataria. Neste momento, ao invés de lamentar a perda de seu único amigo, o narrador se rejubila, ao sentir próximo o desfecho para o mistério angustiante da vida. A morte de Críton, surgindo como uma iluminação súbita, o levaria ao empreendimento de uma primeira tentativa suicida: a absorção pelo meio social dos freqüentadores da Hípica. Ali, o homem, nas palavras da personagem, levaria uma vida de sonâmbulo. Assim, o autor apontava uma associação entre a morte e a sociedade contemporânea. Os freqüentadores de salões, bailes e atrações esportivas nada mais seriam do que cadáveres adiados. Porém, o protagonista não conseguiria deixar de imaginar que o mundo era mero pano de fundo para sua tragédia pessoal, não conseguindo, assim, submergir na vida morta de seus coetâneos.

⁴³ *O Homem e a Morte*, op. cit., p. 196-197.

Por outro lado, a força de atração exercida por Kundry revelara-se irresistível. Ela encarnava todas as possibilidades da vida, todas as paixões, desejos e mistérios. Contudo, num momento de tédio a dois, Kundry faria ao homem uma pergunta terrível: e se ela nada fosse além de uma invenção, uma ilusão, efeito de algum tipo de encantamento? Sem conseguir responder, em estado de tensão extrema, o narrador teria subitamente acordado num hospício, de onde sairia à procura de sua amada. Porém, noutra delírio, um fauno o advertiria que todo o mundo não passava de um artifício montado por sua mente. A partir disto, o narrador concluiria que toda a vida era uma seguida invenção de máscaras, de ilusões, cujo único termo seria a morte, ou o reencontro da alma consigo mesma. Mais ainda, por fim todo o mistério de Kundry estaria desfeito: ela nada mais era do que a morte do homem.

A verdadeira natureza da personagem estaria, portanto, explicitada em sua morte, o que faria dela, simultaneamente, “Sacrificador e Holocausto”, vítima e algoz da própria morte. Então, finalmente, o homem encontrara a verdade, a essência escondida atrás de suas múltiplas ficções. Neste sentido, a morte surgia como coroação da vontade cansada de procurar o infinito, que concluía, amargamente, que tudo e nada eram o mesmo vazio.

Significativamente, a personagem de Menotti não tinha nome próprio, podendo ser confundida com qualquer pessoa, sendo tão somente identificada como “o homem”. Talvez por isso, depois de ler o texto do companheiro de Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade afirmou que o fauno que anunciara a vacuidade do mundo estava longe de ser uma alucinação exclusiva do autor. Ao contrário:

Esse filho da inquietação contemporânea tem existência real. Anda a nosso lado, com suas formas aduncas, verde-pálidas. Aparece em todos os prazeres, glórias, trabalhos, dores, exultações. E Menotti deu-lhe a imortalidade em algumas das mais inesquecíveis páginas da literatura nacional.⁴⁴

De acordo com a leitura proposta por Mário, portanto, o texto de Menotti tinha uma determinada conotação realista, no sentido de que seu tema correspondia à verdade do mundo contemporâneo. Por outro lado, paradoxalmente, esta obra, na qual a personagem

⁴⁴ Resenha publicada por Mário em *Klaxon*, *op. cit.*, p. 29.

central concluía que a única metafísica verdadeira era respaldada pelo desejo da morte, e onde o amor e a morte confluíam como experiências complementares, foi entendida por Mário como exemplo de arte voltada para a vida. Se a personagem construída por Menotti levava os anseios estéticos da plenitude à auto-aniquilação, a obra, como um todo, foi interpretada como favorável à vida. Então, como se perceber a possível complementaridade entre o desejo de morte expressa na trama literária de Menotti e o interesse pela vida, autoproclamado em diversos momentos pelos responsáveis pela revista *Klaxon*, e identificado por Mário no mesmo Menotti DelPicchia, futuro “guia das multidões”?

Em primeiro lugar, há um inegável distanciamento entre a proposta da personagem criada por Menotti e a imagem inventada pelo próprio autor para si mesmo e seus companheiros de *Semana de Arte Moderna*, no início da década de 1920. Que o homem de *O Homem e a Morte* não fosse uma representação autobiográfica do autor, pode-se depreender do próprio texto. Quando o narrador se representou como a figueira, símbolo da infidelidade e desobediência a Deus, não se pode deixar de perceber uma intromissão sutil do autor, que dava a entender que o niilismo exposto no texto era um problema a ser enfrentado, mais do que um modelo a ser seguido. Desta forma, Menotti deixava entrever que a morte de uma civilização estava em consonância com o nascimento de algo novo, uma vez que a figueira só é compreensível em oposição a Cristo. E a percepção do que seria esta novidade reside na análise de como Menotti DelPicchia representava sua própria morte – bem como a de seus companheiros de empreitada, ainda no início da década de 1920.

No dia 10 de janeiro de 1921, Menotti foi homenageado com um almoço no Trianon, onde recebeu sua máscara esculpida em bronze por Vitor Brecheret.⁴⁵ O discurso se iniciava com uma estratégia retórica de construção de um orador coletivo, ou seja, Menotti disse não estar falando tão somente em seu nome, mas, pelo contrário, como um ser “desindividualizado”, repercutindo, “anonimamente”, uma causa maior. Causa no mesmo passo associada ao martírio, uma vez que a “rua da Amargura das letras” configurava um “áspero e belo calvário”. Por outro lado o autor, falando na primeira pessoa do plural, opôs o coletivo dos presentes à sua homenagem à maioria dos homens de seu

⁴⁵ A notícia saiu no *Correio Paulistano*, “O Almoço de ontem no Trianon”, assinada pelo próprio autor. Há uma reprodução do texto em: Yoshie Sakiyama Barreirinhas. *Menotti DelPicchia. O Gedeão do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 185-191.

tempo, supostamente tomados pelo utilitarismo e incapazes de perceber as emanções do belo, qualificados, ainda, como sacrílegos. Citando o Evangelho, Menotti DelPicchia falou da arte como missão sagrada, destinada a um pequeno número de praticantes fiéis. Estes estariam dispostos a passar por um calvário iniciático, uma série de provas de dores e sofrimentos, dentre as quais o autor citava a imagem da coroa de espinhos, no sentido de alcançarem a mestria estética, a visão criadora do artista.⁴⁶ Falando de seus companheiros de geração, Menotti dizia:

O pensamento represado irrompe em escanchoos, por mil brechas. E vós – ó meus irmãos de sonho – que tínheis ontem a função pálida dos tropeiros ironizados, hoje, messianicamente, encontrais vosso destino no Apostolado do Verbo novo, a afirmar, em páginas pesadas de eternidade, e esplendor e a glória do pensamento brasileiro!⁴⁷

O coletivo construído retoricamente no início do discurso de Menotti tinha, como marca homogeneizadora, a disposição martirizante, descrita como atitude por excelência dos criadores da arte e dos seguidores de ideais. Porém o isolamento e a auto-imolação dos artistas, embora trazendo a incompreensão social, foi também descrita como missão piedosa, minoradora das angústias, do cansaço. Neste ponto, a sociedade parecia dividida em dois grupos funcionais: de um lado, os que trabalham, de outro, os que cantam para tornar mais leve o suplício dos primeiros. Sem a poesia, os homens estariam condenados à falta de esperança, e Deus, no mesmo momento em que condenara Adão ao trabalho, deralhe o dom do canto. Daí a conclusão esboçada por Menotti, para ele e seus companheiros: “é santa a nossa missão na terra”.⁴⁸

Prosseguindo o discurso, Menotti, num tom explicitamente bíblico, calcado no tom do Sermão da Montanha,⁴⁹ afirmaria que, até então, a luta dos criadores no Brasil fora infrutífera, “natimorta”. Isto devido ao fato da existência de um obstáculo quase

⁴⁶ Annateresa Fabris ressalta o tom violento das imagens dos discursos de Menotti e dos outros futuristas de São Paulo no início dos anos 1920, situando-o na característica agônica do discurso vanguardista. Cf. Annateresa Fabris. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1994, p. 70.

⁴⁷ Em: Yoshie Sakiyama Barreirinhas, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁸ *Idem*, p. 188.

⁴⁹ Neste sentido, a passagem mais explícita se encontra à página 189: “Eu vos disse: estamos em família e em transe de sinceridades confidentes.”

intransponível, a existência de uma “legião de analfabetos”. Recorrendo à figura do Jeca Tatu, Menotti traçava uma barreira de ignorância frente aos livros publicados no país, o que tornava as bibliotecas verdadeiras necrópoles. Daí que: “Escrevéis para um povo que não sabia ler. Clamáveis no deserto.”⁵⁰ O que teria mudado, devido a um surpreendente surto de progresso em São Paulo, que se tornara uma metrópole moderna, na qual se unia a parafernália tecnológica ao entrelaço de raças, da qual surgiria “o tipo forte e definitivo da pátria.” Tais mudanças teriam trazido o fim do lirismo romântico, dando ensejo a uma nova estética, forjada na violência e na dramaticidade da vida contemporânea.

Já no dia 22 de outubro do mesmo ano, Menotti noticiou uma viagem ao Rio feita por Oswald, Mário de Andrade e Armando Panplona, como uma “bandeira futurista”.⁵¹ No texto, Mário foi nomeado como o “papa do novo Credo”, e Oswald, o “bispo”. No texto, o “futurismo paulista” foi apresentado como cisma religioso, na apresentação de novos deuses para a literatura brasileira. A imagem, repetida por diversas vezes nas crônicas de Menotti, já aparecera em maio de 1921.⁵² Porém, na crônica de então os novos pregadores da religião estética, identificada pelo autor como futurista, eram confrontados a uma geração de decrepitos continuadores de uma arte morta. De acordo com o autor, porém, a própria continuidade da vida, em esplendor e glória, exigia a recorrência de sacrifícios renovadores, além da necessidade de que os novos afiassem novamente as armas criadas pelas gerações passadas (no caso, a poesia). Assim, soma-se às imagens reunidas no discurso do Trianon, a configuração de um grupo específico, responsável pela revitalização da arte no Brasil. Este grupo, nomeado como o dos futuristas de São Paulo, era capitaneado por Mário e Oswald de Andrade, além, obviamente, do próprio Menotti.

Por outro lado, a oposição que aquele discurso estabelecera entre artistas-mártires e sociedade, desdobrava-se numa segunda clivagem, entre os primeiros e uma geração cadavérica de poetas e criadores envelhecidos. A imagem permaneceu central noutro texto, no qual Menotti deu retratos sucintos de alguns dos representantes da inovação do pensamento brasileiro. Ali, Plínio Salgado foi definido como “o parnasianismo agonizante

⁵⁰ *Ibidem*, p. 190.

⁵¹ *Ibidem*, “A bandeira futurista”, p. 266-268.

⁵² *Ibidem*, “Os Velhos”, p. 221-223.

confabulando com a morte para a ressurreição mística de uma individualidade nova”.⁵³ Neste caso, o anseio pela morte foi diretamente associado à estética combatida pelos participantes da Semana de Arte Moderna, e considerada como faceta característica da civilização que morria com o fim do século XIX, nos textos programáticos de *Klaxon*. Ou seja: a geração de criadores natimortos tinha um rótulo determinado, o de parnasianos.⁵⁴

Ainda no mesmo tema, no dia 3 de novembro de 1921, Menotti apresentou o poema que representaria a adesão de Plínio ao “novo credo”, que corresponderia a um simultâneo abandono do parnasianismo, em versos que indicariam a proximidade de sua renovação estética.⁵⁵ Intitulado “O canto epitalâmico da morte”, o texto do novo futurista descrevia os chamados da morte, numa voz silenciosa, ecoando numa noite sem estrelas. No poema, a morte aparecia como amante formada de trevas, de dimensão cósmica, uma vez que, perfazendo a totalidade do universo, seria destino comum ao poeta e ao sol. Daí que, neste conjunto de artigos de Menotti, Plínio Salgado parecesse ser o exemplo mais acabado de uma poética cuja última resultante era a atração pelo nada. Mas, notava Menotti, da morte simbólica do poeta parnasiano, surgia um novo perfil de poeta e profeta. Assim, complementando a imagem da morte necessária de uma civilização exaurida, o martírio simbólico do artista elogiado por Menotti instaurava uma retórica sacrificial como a matriz estética da nova era. Se por um lado a imagem da morte correspondia, nestes textos, ao esgotamento fisiológico esboçado por Spengler na morfologia do Ocidente (num registro explicitamente organicista), por outro a outra morte, dos poetas que renasciam como futuristas se dava no âmbito da sacralidade, na encenação de uma nova Via Crucis.

Os mesmos dispositivos retóricos vinham sendo intensamente explorados por setores de vanguarda artística na Itália, o que torna a escolha, por Menotti, do título de “futurismo” não meramente casual. Diversos artistas, identificados com o futurismo e outros setores das artes italianas, associavam a renovação estética à regeneração cultural e política de seu país. Por exemplo, Ardengo Soffici, que em 1921 declarara sua adesão ao

⁵³ Cf. *Ibidem*, “Maravilhas (Futurismo Sensacional)”, p. 303-305. O texto, publicado em 16 de novembro de 1921, trazia retratos literários de Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Valdomiro Silveira, Martins Fontes, dentre outros (figuras que posteriormente seriam tanto consideradas como “modernistas” quanto “passadistas”). Note-se, ainda, que a descrição de Plínio Salgado parece aproximá-lo da personagem principal de *O Homem e a Morte*.

⁵⁴ Seria de grande interesse uma pesquisa que mostrasse como estas imagens se tornaram lugares-comuns na historiografia das letras e das artes no Brasil contemporâneo, nas quais é frequente a desqualificação de um suposto movimento parnasiano, em oposição ao modernismo.

⁵⁵ *Ibidem*, “Mais um futurista!”, p. 282-286.

fascismo, defendia a tese de que a obra de arte era a força propulsora da vida política, sendo capaz de integrar a cultura, a política e a religião, que teriam se dissociado no mundo moderno. O artista italiano considerava o confronto com a morte nas trincheiras da guerra como a experiência emblemática de união entre a arte e a vida, retomando, desta forma, a idéia da necessidade de que uma catástrofe, ou um sacrifício coletivo, pusesse fim à decadência que supostamente tomara conta da Itália.⁵⁶

Além disso, coincidência ou não, pode-se notar uma semelhança evidente entre a passagem de *O Homem e a Morte* na qual o narrador e Kundry saem para um passeio automobilístico suicida e o manifesto fundador do futurismo, publicado por Marinetti em 1909.⁵⁷ O manifesto futurista era precedido por uma curta narrativa, que descrevia o momento da revelação de uma nova vida para Marinetti e seus companheiros. Nela, apresentava-se um grupo de poetas isolados em seu orgulho estético, os quais teriam sido provocados e despertados por sons dos automóveis. Então, cada um deles tomaria a direção de uma daquelas máquinas, saindo em disparada pelas ruas da cidade, caçando, “como novos leões, a Morte na pelagem negra”. Num momento de clímax, Marinetti teria lançado seu carro numa valeta, e ali, no meio do lodo, depois de enfrentar a morte, teria tido como uma espécie de revelação a eclosão das palavras de ordem do futurismo. Estas abarcavam termos como audácia, amor ao perigo, violência e virilidade, no intuito de se livrar a Itália de “sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.”

O termo-chave para a compreensão da estrutura narrativa do manifesto futurista de 1909 é, portanto, “redenção”. Tema que se baseia, de acordo com a leitura de Hans Ulrich Gumbrecht,⁵⁸ num modelo temporal básico: a projeção de um estado inicial de felicidade e plenitude, tornado passado por algum ato instaurador de um presente deficiente, e a promessa de um ato capaz de reencetar a felicidade perdida, sendo este ato comumente entendido como oferta sacrificial à divindade. Oferta que implica também a projeção de uma aura transcendental sobre a personagem sacrificada. No texto de Marinetti, a Itália aparecia assolada por uma elite em decomposição – cujo emblema seria o passadismo, a

⁵⁶ Sobre o assunto: Emilio Gentile, “The myth of national regeneration in Italy: from modernist avant-garde to fascism” e Walter Adamson, “Ardengo Soffici and the religion of art”, in: Mathew Affron and Mark Antliff. *Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

⁵⁷ Manifesto reproduzido em: Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 89-94.

⁵⁸ Em: “*I Redentori della vittoria: do lugar de Fiume na genealogia do fascismo*”. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

atração mórbida pelas coisas mortas e decadentes. Neste sentido, a descida do poeta ao lodo, após a morte simbólica do acidente de automóvel, implicava sua consagração, sua transformação em agente capaz de pronunciar as palavras redentoras, de trazer as boas novas.

A recorrência da imagem automobilística em *O Homem e a Morte* de Menotti DelPicchia, neste aspecto, é mais do que repetição de uma espécie de lugar-comum literário, uma vez que parece implicar a reduplicação do modelo de temporalidade das narrativas redentoras – que trazem em seu centro a encenação de um confronto com a morte. Neste sentido, dentre os textos em que, no início da década de 1920, Menotti celebrava a morte redentora, o momento mais notável foi a apresentação de *Paulicéia Desvairada*, livro de poesias lançado por Mário de Andrade em 1922.⁵⁹ Ali, Mário foi equiparado a Jesus Cristo, nomeado como o “Crucificado do Livro Fechado” e o “Cristo da Ânsia e do Desvairado”.⁶⁰ *Paulicéia Desvairada* seria a súmula emocional da vida na grande cidade moderna de São Paulo e, por isso mesmo, seu autor se tornaria alvo do escárnio de “escribas e fariseus”. De acordo com Menotti, Mário estava se preparando para o sacrifício, para a redenção não só de si mesmo, mas de sua terra como um todo, pois suas poesias tinham sido escritas com o próprio sangue.

Escrito com sangue, era como Zaratustra exigia que um livro fosse feito, porque “sangue é espírito.”⁶¹ Menotti, para tratar da obra de Mário, recorreu ao texto de Nietzsche, no qual o filósofo circunscreveu o âmbito de uma escrita e uma leitura adequadas. Um texto sem sangue seria fonte de leituras ociosas, inúteis, ao passo que o escritor que punha sangue em suas palavras queria, não simplesmente ser lido, porém, decorado, de acordo com as palavras do filósofo. Mais ainda, a posição de tal escritor, confundido com a própria figura do Zaratustra, está nas alturas, nos picos das montanhas, de onde ele poderia observar as cenas da vida comum, estando separado do populacho. Ainda no mesmo texto, Nietzsche fez uma aproximação que também teve suas ressonâncias em Menotti, entre

⁵⁹ Em: Yoshie Sakaiyama Barreirinhas, *op. cit.*, “Paulicéia Desvairada!”, p. 357-358.

⁶⁰ Observe-se que, antes da publicação de seu livro, devido a uma polêmica originada quando Oswald divulgara versos de Mário de Andrade, chamando-o de “meu poeta futurista”, o próprio Mário falava de si como um “crucificado nas próprias interrogações”, não fazendo parte, desta forma, de escola alguma. No mesmo artigo, Mário dizia não ser um poeta inspirado por forças divinas, recusando a si o papel de gênio. Cf. “Futurista?!”, artigo publicado no *Jornal do Comércio*, a 6 de junho de 1921, e reproduzido em: Mário da Silva Brito. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 234-238.

⁶¹ Em: Nietzsche. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1985, p.30.

escrita e vida. A escrita feita com sangue seria a de um ser capaz de voar, de estar acima das forças negadoras da vida, de matar o “espírito do pesadelo” com um sorriso. A proposta de uma escrita da vida para a vida, esta parece ser a fonte do encanto de Menotti com a passagem de Zaratustra, e sua aplicação aos poemas de Mário.⁶²

Mas, mesmo fazendo parte da retórica desenvolvida pelo autor, a leitura que Menotti fez de *Paulicéia Desvairada* apresenta ressonâncias de temas presentes no livro de Mário de Andrade. Este, tinha como desfecho um longo poema, “As Enfibraturas do Ipiranga”, intitulado pelo autor como um “oratório profano”. Ali, várias vozes poéticas se digladiavam, representando, cada uma, um dos tipos estéticos e políticos presentes na configuração retórica dos conflitos do Brasil de então, nos marcos do que então se considerava a redenção da literatura brasileira. Marcavam presença no poema “os Orientalismos Convencionais”, que seriam “escritores e demais artífices elogiáveis”; “as Senectudes Tremulinas”, ou “milionários e burgueses”; “os Sandapilários Indiferentes”, ou “operariado, gente pobre”; “as Juvenilidades Auriverdes”, ou, de acordo com o autor, “nós”; e “Minha Loucura”.⁶³ As diversas vozes do poema se opunham às Juvenilidades Auriverdes, instauradores de força vital e criativa para o Brasil: os escritores devido ao apego ao formalismo e às convenções literárias mortas, a burguesia devido à futilidade e superficialidade das normas de reconhecimento social, e o operariado, representado como temeroso e fiel seguidor das palavras de escritores e burgueses. Todos, porém, espantados com a “Verdade” revelada pelas Juvenilidades, acabariam fugindo, escondendo-se. Ao fim do poema, Minha Loucura entoava um canto de resignação e esperança, cujas imagens centrais eram marcadas pelo tom do martírio, com a concomitante promessa de uma nova vida:

Chorai! Chorai! Depois dormi!
Venham os descansos veludosos
Vestir os vossos membros... Descansai!
Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!

⁶² Porém, há, entre este mesmo trecho de Nietzsche e a postura de Menotti um hiato evidente. Isto porque o segundo apostava veementemente no progresso, cuja expressão cultural seria a erradicação do analfabetismo. Já Zaratustra afirmou que: “Um século de leitores, e o próprio espírito terá mau cheiro: - Ter toda a gente o direito de aprender a ler é coisa que mutila não só a letra como o pensamento.” Ou seja, ao invés do artista guia das multidões de Menotti, em Nietzsche há o elogio do isolamento ativo.

⁶³ Tomo como referência: *Poesias Completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfino*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1987. p. 103-115.

Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras
Para a branca fecundação!
Espalhai vossas almas sobre o verde!
Guardai nos mantos de sombra dos manacás
Os vossos vagalumes interiores!
Inda serão um Sol nos ouros do amanhã!
Chorai! Depois dormi!
A mansa noite com seus dedos estelares
Fechará nossas pálpebras...
As vésperas do azul...
As melhores vozes para vosso adormentar!
Mas o Cruzeiro do Sul e a saudade dos martírios...
Ondular do vai-vem! Embalar do vai-vem!
Para a restauração o vinho dos noturnos!...
Mas em vinte anos se abrirão as searas!
Virão os setembros das florestas virginais!
Virão os dezembros do Sol pojando os grânulos!
Virão os fevereiros do café-cereja!
Virão os marços das maturações!

Virão os abris dos preparativos festivos!
E nos vinte anos se abrirão as searas!
E virão os maios! E virão os maios!
Rezas de Maria... Bimbalhadas... Os votivos...
As preces subidas... As graças vertidas...
Tereis a cultura da recordação!
Que o Cruzeiro do Sul e a saudade dos martírios
Plantem-se na tumba da noite em que sonhais...
Importa?!... Digo-vos eu nos mansos
Oh! Juventudes Auriverdes, meus irmãos:
Chorai! Chorai! Depois dormi!
Venham os descansos veludosos
Vestir os vossos membros!... Descansai!

Diuturnamente cantareis e tombareis.
As rosas... As borboletas... Os orvalhos...
O todo-dia dos imolados sem razão...
Fechai vossos peitos!
Que a noite venha depor seus cabelos aléns
Nas feridas de ardor dos cutilados!
E enfim no luto em luz, (Chorai!)
Das praias sem borrascas, (Chorai!)
Das florestas sem traições de guaranis
(Depois dormi!)
Que vos sepulte a Paz Invulnerável!
Venham os descansos veludosos
Vestir os vossos membros... Descansai!

(quase a sorrir, dormindo)

Eu... os desertos... os Cains... a maldição...⁶⁴

Desta forma, no poema final de Paulicéia Desvairada, Mário dava tons religiosos ao conflito entre seus companheiros de geração, cuja autenticidade nacional recebia clara indicação no qualificativo “auriverdes”, e seus opositores, partidários do convencional, do formalismo e adversários da criatividade. “Minha Loucura” surge como sujeito pacificador, e ao mesmo tempo profético do mundo do porvir, marcado pelas imagens das florestas virgens ou, num registro diferente, “sem traições de guaranis”, das praias “sem borrascas”, um mundo de reconciliação entre homem e natureza, e onde os conflitos finalmente seriam aplacados. Mas interessa destacar aqui que a eclosão deste mundo é precedido pelo calvário das Juventudes Auriverdes “imoladas sem razão”. E, como a morte destas corresponde a um estado de espera da redenção, seu luto é luminoso, e o sepulcro, invulnerável. Assim, se a imagem da morte consagra as juvenilidades, ou, no dizer do prefácio de Mário de Andrade, simplesmente “nós” (um sujeito coletivo que parece fazer ressonância ao discurso de Menotti no Trianon), isto se deve ao fato de elas encarnarem a pureza e a inocência. Ao mesmo tempo em que se encenava, metaforicamente, o calvário de uma nova geração, concedia-se a esta o estatuto de inviolabilidade moral.⁶⁵

No poema, o sujeito da representação lírica se desdobra entre o “nós” das Juventudes e Minha Loucura, sendo esta uma propriedade atribuída ao eu-lírico, mas não se confundindo com este. Ou seja, neste poema, não há uma representação coesa de um eu poético que abarque uma experiência totalizadora. O poeta, ele mesmo ausente da textura lírica, está cindido entre um coletivo e uma loucura íntima. Porém, é a esta loucura que se deve o tom profético do texto, ela assume a função de anunciadora do martírio, apaziguadora para um “nós” a quem a morte surge sob o eufemismo do sono, do prelúdio da vida no porvir. Assim, aqui, não é o próprio Mário de Andrade quem fala (no sentido de

⁶⁴ *Idem*, p. 113-115. Tratando do documentário nazista “O Triunfo da Vontade”, Susan Sontag apresenta, como elementos da estética fascista as imagens de controle e submissão, esforço e resistência à dor, num misto de egomania e elogio da servidão. Cf. “Fascinante fascismo”, in: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre, LPM, 1986, p. 59-83.

⁶⁵ Como notam Perelman e Olbrechts-Tyteca, há uma espécie de circularidade nos argumentos pelo sacrifício, porque se o martírio enobrece a vítima, é o prestígio prévio desta que confere valor ao ato sacrificial. Cf. *Tratado da Argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p., 346.

um sujeito lírico representado poeticamente, e não do próprio autor) mas uma parcela sua, que corresponde a uma força sagrada imanente, concentrada numa forma de loucura.

Porém, alguns anos antes, Mário já tomara para si uma posição semelhante à agora encarnada numa loucura visionária e íntima. Ou seja, este mesmo tipo de construção retórica já havia sido usada pelo autor na série “Mestres do Passado”, publicada em 1921, no *Jornal do Comércio*, cuja temática central era a obra dos poetas parnasianos, Raimundo Correia, Francisca Júlia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho.⁶⁶ Formando, portanto, um tema comum à poética e à crítica de Mário de Andrade, no início da década de 1920.

No primeiro artigo da série, “Glorificação”, Mário apresentava os parnasianos como uma geração de mortos, que já cumprira sua missão, que teria sido a de perfumar e consolar um período – e não, de acordo com Mário, de traçar roteiros para as multidões. Na percepção dos parnasianos, a poesia renovadora, no texto representada pela poética de Oswald de Andrade, nada mais seria senão “um ataque tão incisivo e ateu às teorias poéticas assinaladas como únicas e exatas.”⁶⁷ Neste passo, Mário estabeleceu o terreno do debate, marcado pelas acusações mútuas de “ateísmo”,⁶⁸ e também deixava entrever a tônica da sua argumentação, que giraria em torno da definição de quem seriam os verdadeiros “ateus” da literatura brasileira. E, neste sentido, a crônica rapidamente oferecia a resposta, uma vez que as críticas feitas pelos poetas parnasianos foram qualificadas de perversas e mentirosas. Ao passo que a seqüência de textos que se iniciava era movido por impressões sinceras, fruto de uma leitura “comovida” da obra daqueles mesmos poetas. Além disso, nas palavras do autor, sua crítica não seria uma autópsia ou uma dissecação de poemas, não resultando numa aniquilação de sua força vital. Aqui, ainda que na negativa, surgia a qualificação que depois seria recorrente nos textos, a dos parnasianos como cadáveres. Ao passo que o crítico Mário se autoproclamava feliz e infantil, dotado de almas múltiplas, forjadas para a compreensão de poéticas múltiplas, não pertencendo a qualquer escola literária.

⁶⁶ Reproduzida em: Mário da Silva Brito. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 254-309.

⁶⁷ *Idem*, p. 255.

⁶⁸ Do ponto de vista retórico, Mário instaurava o debate como proposição de um dilema. Este limita o campo da argumentação a duas alternativas que se excluem, ficando o leitor ou ouvinte responsável pela escolha entre uma das duas, a não ser que ele se recuse a acatar a abrangência estabelecida pelo dilema.

Para ler os parnasianos, o autor ainda afirmava que adotara outra alma, buscada numa “gaveta de cômoda larga, jacarandá maciço, negra, assaz poenta”, abandonando sua própria alma contemporânea, de “fogo e flores de estufa, gasolina e asas de aeroplano.”⁶⁹ Este abandono resultara numa espécie de saudação aos “Mestres do Passado”, representantes de uma glória verdadeira, mesmo que envelhecida. Assim, as crônicas seriam como flores depositadas numa tumba, uma vez que os parnasianos, se não estavam mortos, “deveriam morrer.” E, prosseguindo na elaboração metafórica de dois campos que se opunham, Mário ainda falaria de sua crítica como uma fogueira acesa sobre os crânios vazios dos poetas parnasianos. E, no fim desta mesma crônica, simulando um discurso supostamente parnasiano, citando Hermes, Fídias, Partenon, Demétria, o autor, dirigindo-se ironicamente a seus rivais, sepultava-os.

No texto seguinte, sobre Francisca Júlia, a poeta foi descrita como a cultora dos heróis do mundo antigo – porém, os vendo não sob uma luz solar, mas “gelados, marmorizados, num grande friso, mais longo que o do purgatório dantesco.”⁷⁰ Assim, Mário não excluía a beleza dos versos de Francisca Júlia, mas a qualificava como beleza morta. A poeta teria excluído o lirismo de seu horizonte, não ascendendo, com isso, ao rol dos criadores de arte – e, como exemplo de arte possível no âmbito do parnasianismo, Mário citou um “Verso-Sêmen” de Herédia. Em contraponto à beleza marmórea dos versos de Francisca Júlia, o autor propunha uma arte capaz de gerar frutos, fecundante – donde a metáfora do sêmen. Por outro lado, em seus últimos versos publicados, a poeta teria finalmente criado uma poesia sincera, mas ainda tristonha e desértica, mesmo que sem a “pieguice feminina.”

Raimundo Correia, por sua vez, teria como vício o intelectualismo exagerado, sua arquitetura poética mais parecendo um castelo em ruínas, sendo um “homem de sentimentos pequeninos”, do ponto de vista poético.⁷¹ Depois de lidos seus poemas, e superado um encantamento inicial diante dos versos, deles apenas restaria “papel queimado... cinzas... nada.” E, dada sua parca inspiração lírica, Raimundo teria passado a escrever poemas de cunho filosófico, os quais apenas revelaram a total ausência de princípios, filosóficos e religiosos, marcante tanto no autor parnasiano quanto nos

⁶⁹ Mário da Silva Brito, *idem*, p.256.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 259.

⁷¹ *Ibidem*, p. 268.

brasileiros em geral, de acordo com Mário de Andrade. Raimundo Correia, em sua incapacidade de criar e inspirar, era “fraco e feminino.”

Alberto de Oliveira, merecendo, segundo Mário, mais consideração que os outros dois poetas citados, teria, no entanto, como característica a exigüidade de inspiração criativa. Característica novamente associada à infecundidade e à pobreza da vida sentimental. Notada, sobretudo, a partir do século XX, quando o poeta parnasiano envelhecera “assustadoramente”, caindo numa “decadência real, transparente, lastimável.” Mas, devido ao panteísmo, o parnasiano teria tido momentos de verdadeira inspiração poética, chegando a exprimir a “vertiginosa fecundidade, má e sublime, das matas brasileiras.”⁷² Ainda de acordo com Mário, nesta fecundidade residiria o futuro da língua brasileira. Característica que, é bom lembrar, o tinha levado a considerar o estilo de *O Homem e a Morte* como autenticamente nacional. Porém, em Alberto de Oliveira, havia falta do que dizer, apesar do excesso de obras do autor, dada sua curta inspiração. Mário notava, ainda, que somente os loucos viviam constantemente inspirados – talvez, aí, numa antecipação à aparição de *Minha Loucura nas Enfibraturas do Ipiranga*. Em contraponto, o parnasiano deixara como obra uma coleção de partenos gelados.

Olavo Bilac, por sua vez, seria o especialista na arte de agradar, por isso discursador e monótono. A falta de sentimentos na poesia faria dele um “deputado da Beleza na terra do Brasil,”⁷³ um mestre no recurso aos artifícios adornadores do verso. Mas à medida em que o tempo passou, o poeta perdia vivacidade e ímpeto criador, tomando-se pelo “fetichismo da Perfeição.” Mesmo Vicente de Carvalho, elogiado por Mário como artista verdadeiro, e considerado como não propriamente um parnasiano, recebia uma advertência: sua inspiração findara, por isso ele não devia publicar mais versos, mas viver entre os familiares, numa existência de “descanso e paz.”

Nesta mesma crônica, dedicada a Vicente de Carvalho, Mário de Andrade expôs sua própria concepção de arte e da missão do artista. Em primeiro lugar, o autor notava que a meta da obra de arte não devia ser a busca da Beleza. Observava, ainda, que a idéia fundadora da arte não seria encontrada nas épocas mais esplendorosas, porque estas, dada sua insensibilidade, a procura por luxo e prazeres carnavais, além do orgulho, desvirtuariam o

⁷² *Ibidem*, p. 278.

⁷³ *Ibidem*, p. 283.

caráter do artístico. De acordo com o autor, em seus momentos originais, a arte estava vinculada a necessidades de expressão, e de estabelecimento de formas de comunicação do homem, “bicho eminentemente social”⁷⁴ com o mundo, a natureza e os deuses. Assim, nos primitivos, a arte teria fins litúrgicos, mágicos, sendo uma “manifestação ritual de religiosidade, vitória, tristeza, etc.” Este substrato devia subsistir mesmo nas obras de arte de civilizações intelectualizadas, pois do contrário a arte perderia sua funcionalidade e seu enraizamento na vida.

Das leituras detalhadas que Mário fez dos poetas parnasianos, destacam-se portanto, associações a algumas imagens da morte: ruínas (geralmente gregas), frieza, decadência e degeneração.⁷⁵ Relacionadas, pela proximidade do campo semântico, a idéias como orgulho, luxo, artificialidade e estabelecimento do Belo como finalidade última. Os artigos estabeleceram um espaço mortuário, a tumba do parnasianismo, tido por Mário como disparatado e arrogante, em oposição à idéia de que a arte verdadeira seria vitalizante, fecundadora, viril, inspiradora e sincera.

Esta contraposição seria o mote da última das crônicas, “Prelúdio, Coral e Fuga”. Nas palavras de Mário, embora tratando de uma geração morta, seus textos deveriam ser lidos como um hino à alegria e à vida. Desde que, nas palavras do autor, não se confundisse vida com bordel e alegria com farra.⁷⁶ Os textos tinham a intenção de, com um sorriso, derrubar os ídolos da poesia brasileira. Porque os poetas parnasianos, identificados com fantasmas e cadáveres, teriam se tornado um obstáculo a ser ultrapassado pela nova geração de poetas. Nova geração recebida pelos críticos com desprezo, cegueira, surdez, injustiça:

Quanto a vós, ó críticos de pedra, assassinastes um homem, julgando uma só poesia que não podíeis compreender – escurecidos que estáveis pela ignorância propositada, pela armadura sáfara do preconceito. Críticos ou arruaceiros? Conselho ou diatribe? Não quero porém que imagineis ser isso

⁷⁴ *Ibidem*, p. 296.

⁷⁵ As imagens da decrepitude em oposição à força vital, como recurso legitimador para a ação estética e política do grupo de intelectuais que mais tarde seria catalogado como modernistas, foram usadas com bastante frequência por aqueles intelectuais – o que constituiu o movimento sobre a base de uma retórica da juventude. Este tema foi tratado em minha dissertação. Aqui cito, como exemplo particularmente significativo o texto de abertura da revista *Estética*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, em setembro de 1924. O texto é da autoria de Graça Aranha, e se chama “Mocidade e Estética”.

⁷⁶ Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 304.

uma queixa. Nunca! O verificar uma dor não constitui um lamento. Somos melhores que vós para curvarmo-nos diante de vós; somos maiores que vós para rebaixarmo-nos diante de vós; e se na fogueira-de-aleluia de vossos sarcasmos e sanha nos queimastes como a iscariotes da Poesia, sabemos renascer mais puros e mais audazes da cinza da vossa crítica e do vosso veredito!

A série “Mestres do Passado” configurava, assim, a oposição entre duas estéticas da morte. De um lado, a morte gelada, sinal de esgotamento físico e espiritual, destinada aos parnasianos cultores de uma beleza vazia, de outro, a morte sacralizadora, cujas vítimas, consumidas pelo fogo do martírio, preparavam-se para um renascimento, mais puro e soberano. Novamente, portanto, um sujeito coletivo, por vezes nomeado como o dos futuristas de São Paulo, surgia como vítima expiatória de um sacrifício, como personagens puros e sinceros imolados sem razão.

Após a configuração retórica de uma dimensão sagrada para a sua atuação estética, Mário adquirira o poder de lançar maldições a seus inimigos. Daí que as crônicas terminassem num tom exclamativo, com imprecações nas quais foram enumeradas uma série de ameaças: que a mera recordação dos parnasianos levasse à escravização pela Forma, que um olho que pousasse sobre um de seus livros, cegasse, que o Brasil fosse infeliz por tê-los criado, que o Universo se desmantelasse por tê-los comportado.⁷⁷ Os parnasianos eram ainda tratados, metaforicamente, como “entomólogos octogenários” de “olhinhos de gelo.” Porém é de se notar que, mesmo que dirigida aos poetas parnasianos, a maldição mortal de Mário atingia a totalidade da vida, ao mesmo tempo em que à decadência daqueles se opunha a força criadora da vida. Assim, como representante da vida, Mário lançava uma maldição de morte contra os cadavéricos parnasianos.

Por fim, Mário fechou seu texto com uma espécie de recuo, afirmando não ser necessária a morte de tudo o que existia, uma vez que o momento era de transição, e que, portanto, o renascimento de seus companheiros após o sacrifício purificador indicava o surgimento inevitável de uma nova era histórica, recorrendo, para tanto, a uma pergunta retórica: “Estaremos nós por acaso numa época de transição?...”⁷⁸

⁷⁷ *Ibidem*, p. 308.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 309.

Pode-se notar, também, no texto “Os Mestres do Passado” um tom bíblico acentuado. No artigo dirigido a Raimundo Correia, Mário de Andrade citou o Levítico, indicando a *Bíblia*, ironicamente, como leitura futurista; no sentido de que, para os intelectuais brasileiros, a *Bíblia* seria tão incompreensível quanto os poemas de vanguarda.⁷⁹ Mário acusava Raimundo de diletantismo religioso, devido à expressão de crenças religiosas disparatadas e insinceras. Estendendo, ainda, a acusação aos brasileiros em geral, Mário deplorava a inexistência de idéias, de projetos coerentes e de crenças estáveis no país, falando de um “borboletear inconsciente por várias teorias religiosas ou apenas filosóficas”.

O trecho bíblico citado pelo autor nesta passagem, o capítulo 19, versículo 19, do Levítico, é uma indicação ritual de que se evitem as misturas entre o puro e o impuro: “Não semearás teu campo com vária semente. Não vestirás manto de duas fazendas.” Cujas evocações foram feitas no sentido de condenar a incoerência supostamente típica dos brasileiros, sua falta de caráter. Neste sentido é importante observar que o Levítico é o livro do Antigo Testamento onde se ensinam práticas e técnicas de rituais de sacrifício para lavé, em regras que teriam sido ensinadas a Moisés no Monte Sinai. Tais regras incluíam a definição dos momentos em que os sacrifícios seriam necessários, e quais tipos de vítimas expiatórias seriam adequadas a quais ritos. No texto bíblico, toda manifestação de impureza (como a ingestão de carne de animais impuros) exigiria um sacrifício compensatório. Assim, os rituais sacrificiais tinham, ali, o sentido de reconquista de uma pureza perdida. Isto porque a impureza teria como maior característica a força de contaminação, ou seja, tudo o que uma pessoa impura tocasse passava a ser também impuro – estigma que poderia atingir, inclusive, a comunidade como um todo. Ao descumprimento das prescrições apresentadas, lavé responderia com castigos severos. Relembrando a passagem do dilúvio, há no Levítico a seguinte ameaça:

A terra se tornou impura, eu puni a sua falta e ela vomitou os seus habitantes. Vós, porém, guardareis meus estatutos e minhas normas e não cometereis nenhuma destas abominações, nem o cidadão e nem o estrangeiro que habita entre vós. Porque todas essas abominações foram cometidas pelos homens que

⁷⁹ *Ibidem*, p 269

habitaram esta terra antes de vós, e a terra se tornou impura. Se vós a tornais impura, não vos vomitará como ela vomitou a nação que vos precedeu?⁸⁰

Assim, várias das imagens usadas por Mário foram inspiradas no Levítico. As vítimas incineradas no fogo sagrado trariam, de acordo com o texto bíblico, a expiação dos pecados cometidos na ou pela comunidade. E, ainda, exatamente pelo fato de propiciarem a purificação, as vítimas expiatórias também trariam consigo a marca da pureza. Somente vítimas puras poderiam expiar os pecados. Por outro lado, a violação das regras divinas implicaria morte e desolação – sendo que a punição se estenderia a toda a comunidade, e não somente aos diretamente responsáveis pelo atentado à Lei. Desta forma, na apropriação feita por Mário de Andrade, a degeneração dos parnasianos corresponderia à morte de uma determinada civilização, e no caso, especificamente, à decadência moral brasileira. Mas o autor apontava a possibilidade de renascimento, graças ao martírio oferecido por ele e seus companheiros de empreitada, as Juventudes Auriverdes. Engenhosamente, Mário transformava as injúrias e críticas dirigidas a ele e aos então futuristas de São Paulo num ritual de expiação, de purgação do mal.

Note-se, portanto, a existência de uma recorrência da idéia de sacrifício, oposta à de morte e suicídio, nos primeiros momentos do futurismo paulista. Mais ainda, esta complementaridade se dava como mote figurador dos destinos da cultura e da civilização brasileira. De um lado, o romance *O Homem e a Morte* de Menotti, bem como as críticas feitas sobre o mesmo por Mário, apresentava uma imagem de degeneração, de morte por esgotamento moral e estético. De outro, textos como o discurso do Trianon, “As Enfibraturas do Ipiranga” e “Os Mestres do Passado” indicavam o martírio como lugar retórico privilegiado para a legitimação da nova geração de escritores. O dilaceramento expresso em *O Homem e a Morte* encontrava solução na configuração de vozes imaculadas para a literatura – como também para a política – brasileira.

Porém, esta solução não era exatamente uma novidade trazida pelo futurismo paulista. Isto porque desde 1917 as relações complementares entre morte e martírio, civilização degenerada e regeneração já haviam sido delineadas (inclusive com a solução dos “dilemas”) no primeiro e maior sucesso editorial de Menotti DelPicchia, o *Juca*

⁸⁰ Levítico (18, 25-28) in: *A Bíblia de Jerusalém*. Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus: São Paulo, 1995.

Mulato.⁸¹ Este poema de Menotti se iniciava com a apresentação de Juca Mulato, trabalhador de uma fazenda, descrito nos primeiros versos como em estado de comunhão com a natureza, sendo ele mesmo um dos elementos na força de coesão entre as coisas naturais. Porém, um olhar indiferente da filha da patroa, acordaria Juca Mulato para a vida e para o amor. O sentimento de humilhação despertaria na personagem a possibilidade do sonho, e sua simultânea insaciabilidade. Com isso, Juca abandonava o estado de ser em comunhão com a natureza, trocando-o pela vida tensa de desejos e frustrações.

Juca Mulato passaria a amar todas as coisas, os insetos, a luz do céu, o espaço, o tempo, a luz e as trevas. Carregado por este turbilhão amoroso, com sua absoluta impossibilidade de satisfação definitiva, a personagem acabaria se encontrando com o amor da morte. Uma vez que seu amor era ânsia de criação, de superação de todas as distâncias e todas as diferenças, sendo a emoção amorosa a força mesma criadora da vida, a sensação de impotência daria a Juca Mulato o anseio pelo nada, pela inutilidade de seu poderoso sentimento. Desta forma, de acordo com as palavras do poema, Juca se tornaria “pálido como a cera e magro como um vime. Carregando sua cruz, os olhos roxos cor do manto de Nosso Senhor dos Passos.”⁸² Em vão, a terra o convocava, tentando o consolar com a realidade inescapável da morte, mostrando a falta de sentido da angústia e do sofrimento.

Até aqui, *Juca Mulato* parece antecipar os argumentos postos em *O Homem e a Morte*. Porém, o poema de 1917 se encerrava com uma brusca reviravolta. Juca Mulato, ao observar um coqueiro, altíssimo e de fortes raízes vincadas na terra, resolveu desistir do amor impossível da filha da patroa, que o conduzia ao próprio aniquilamento. Juca concluiria que os sonhos poderiam continuar guiando seus passos pelo mundo, porém a terra o convidava à realização da vida no trabalho. E o olhar da moça foi finalmente substituído pelo olhar amoroso da colheita do café. O sentido do poema de Menotti pode ser, portanto, o de que o homem separado da força vital da terra, perde-se num anseio pelo nada. Mas, na terra e nas realizações concretas estariam inscritas as possibilidades de regeneração. Mas não num retorno ao estado natural com que se iniciava o poema, mas na

⁸¹ Tomo, como referência, a reprodução do poema em: Menotti DelPicchia. *Poemas. Obras Completas. Vol. 2*. São Paulo: A Noite Editora, 1946. *Juca Mulato* foi publicado pela primeira vez em 1917 e reeditado em 1919 e 1921. A quarta edição, de 1922, foi realizada pela Monteiro Lobato e cia editora, que o reeditaria em 1925. A partir da sexta edição, em 1927, o livro passaria para a Companhia Editora Nacional. Já em 1952, o livro teria sua vigésima nona edição, o que indica seu sucesso editorial.

⁸² *Idem*, p. 36.

terra e na natureza trabalhadas e domadas pelo homem -- com isso, o amor se tornara fonte de construção de uma civilização, deixando-se ser um anseio idealista pelo impossível. A terra, no poema de Menotti, implicava metaforicamente a idéia de autenticidade, de raízes verdadeiras. E o sacrifício só é válido, e sua vítima só é pura se ambos estiverem sustentados por um deus verdadeiro.

O mal do homem de *O Homem e a Morte* era o esteticismo, o culto vazio das sensações. Numa civilização decadente, um artista decadente. Tema que já havia sido tratado, também, pelo próprio Menotti num artigo publicado em 1920, na *Revista do Brasil*⁸³ – portanto, dois anos antes da realização da Semana de Arte Moderna. Ali, depois de expor a tese da arte como ofício de criação, fator dinâmico da “vida universal”, em oposição à morte das verdades estacionadas, dos museus e da história como acúmulo de epitáfios, Menotti advertia contra um certo “super-modernismo” que assolava o mundo de então. Este, devido a uma luta inconseqüente contra tudo o que o passado representava, degenerara na invenção de figuras grotescas e monstruosas, de acordo com o autor. Talvez surpreendentemente, o texto incluía a “doença” futurista e cubista no rol do “super-modernismo”. Fenômeno que, segundo Menotti, acabaria por morrer de inanição. Juca Mulato, porém, já indicara o caminho para a boa morte, aquela que redundava em mais vida – a morte em nome da terra, das raízes profundas e autênticas da humanidade. Assim, desde 1917, pelo menos, Menotti indicara um percurso que seria retomado por outros “modernistas”. Contra os excessos “mortais” da estética, o esteio revitalizante do martírio pela brasilidade.⁸⁴

⁸³ “Arte nova”, *Revista do Brasil*, no 55, julho de 1920, p. 274-275.

⁸⁴ Em minha dissertação de mestrado, *O modernismo que se tornou romântico: literatura, política e brasilidade*, tentei mostrar como a configuração estética da brasilidade, em autores como Graça Aranha e Mário de Andrade, foi feita com base na procura de uma dimensão de experiência que escapasse a um mundo contemporâneo conflituoso, às incertezas da história e da política. O que faria de Juca Mulato uma espécie de precursor.

1.2 As multidões, ingratas ou encantadas

O comentário de Mário de Andrade sobre o livro *O Homem e a Morte* de Menotti DelPicchia,⁸⁵ tinha como cerne a delimitação do alcance daquela obra no campo de um espírito brasileiro, supostamente em formação. Neste sentido, o texto de Menotti seria marcado pelo lirismo “desordenado”, pelo gosto do exagero e das cores fortes, pela “violência de impulsões subconscientes altamente populares.”⁸⁶ O que se, por um lado, tornara, na opinião de Mário, o livro cansativo, por outro, nada mais era senão uma “tendência natural, racial e legítima”. *O Homem e a Morte* seria, ainda, expressão de vitalidade e força imaginativa. Assim, o livro não seria uma descrição plácida da realidade, mas uma explosão subjetiva e lírica. Mas aqui é preciso citar mais longamente o texto de Mário:

É preciso distinguir entre os criadores artistas, os que mais se preocupam com a Arte e os que mais se preocupam com a vida – elemento originário da arte. Aqueles tornam-se na quase totalidade artistas de elite. Estes atuam mais poderosamente sobre as massas. Si ambas as classes são igualmente beneficiadoras da beleza, sob o ponto de vista humano, os artistas da Vida são mais fecundos que os artistas da Arte. Os artistas da Arte são gozados pelo pequeno número. Os da Vida tornam-se mandatários e reis. Vejo Menotti entre os últimos. Moisés. Juca Mulato. Pão de Moloch. A Mulher que Pecou. Possui uma força tal, uma tal eloquência persuasiva, um brilho tão diurno, um otimismo por tal forma popular que poderá conduzir as multidões. Si criar, pregar, desenvolver (verso, prosa ou ação – sempre poemas) uma teoria, uma orientação política e social, creio que reproduzirá entre nós a influência dum Tolstoi, dum D’Annunzio, dum Barrès. Mas que Menotti se precate contra a gente da terra. Bilac também gritou um lindo gesto. Aurora! Erupção! Trabalho! Gritaria. E o crepúsculo rápido. E a noite geral. E uma lua fria,

⁸⁵ *Klaxon*, no 8 e 9, dez 1922 – jan 1923, p. 27-29.

⁸⁶ Neste passo o autor adicionava o que ele considerava ser o fundamento do espírito nacional: a raça, o clima, e o modo de viver. *Idem*, p. 28.

vagabunda pelo céu. Liga Nacionalista. O melhor será mesmo não adquirir essas pretensões. Continue a dar-nos obras magistrais como “O Homem e a Morte”.⁸⁷

A ironia que encerra o comentário de Mário é claramente dirigida a Bilac e à “gente da terra”. Ela é reforçada, inclusive, pela evocação de metáforas noturnas e crepusculares, em oposição às referências à luz solar e ao brilho da prosa de Menotti DelPicchia, na qual se revelaria, na percepção de Mário, um lirismo de fundo popular. A aurora patriótica de Bilac foi descrita como de curta duração, aparentemente devido mais ao caráter nacional brasileiro que à personalidade do poeta parnasiano. Menotti, por sua vez, cercado de metáforas solares, emergia como potencial líder. Além de brilhante, a arte de Menotti seria, portanto, “fecundadora”, produtora de mais vida. Note-se que a situação dos chamados “artistas da vida” foi, no texto, significativamente associada à idéia de soberania: “mandatários e reis”.

Pelo menos desde o romantismo as metáforas luminosas foram usadas na expressão dos significados da soberania política, bem como do Estado como resultante final e, simultaneamente, condutor da história.⁸⁸ Na tradição romântica, a rede metafórica relacionada aos astros significava, ainda, a aparição do divino no mundo natural, ou implicava a idéia da aparição concreta da vida espiritual.⁸⁹ Portanto, a rede de significados elaborada no texto de Mário se apoiava numa tradição já cristalizada no início dos anos 20. Metaforicamente, o poeta (no caso, Menotti DelPicchia) era um foco irradiador de luz, um brilho diurno, e também uma espécie de soberano, de guia político. Associações, aliás, indicadas pelo mesmo Menotti, que então assinava suas crônicas do *Correio Paulistano* como Helios. Significativo, ainda, no que se refere ao texto de Mário, é o fato de esta luz (ou, por contraste, a ameaça da noite geral e fria) ser lançada sobre as “massas”, ou as “multidões”. Se o lirismo de Menotti tinha força criadora, Mário o percebia em relação ao grande número, ao povo (implícito na alusão à “popularidade” do impulso subconsciente visível em *O Homem e a Morte*). Assim, se os interlocutores diretos de Mário eram os

⁸⁷ *Idem*, p. 29.

⁸⁸ Assunto estudado por Roberto Romano, em: *Conservadorismo Romântico. Origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁸⁹ Este tópico foi brevemente discutido em minha dissertação de mestrado, na discussão acerca do fim de *Macunaíma*, quando o herói se transforma na constelação da Ursa-Maior. No que se refere à tradição romântica das metáforas celestes, reporte-me a textos de Schelling, Wordsworth e Gonçalves Dias.

leitores de *Klaxon*, no caso representados por um diálogo entre ele e Menotti, a luz irradiada pela imaginação do segundo tinha o poder de aclarar as multidões. E, uma vez que é em função destas que se tentava instaurar a força poética própria aos supostos renovadores da literatura brasileira, é preciso indagar-se quem era, qual o papel reservado às “multidões” ou às “massas” neste ideário.

Dois anos antes da crítica de Mário a *O Homem e a Morte*, em janeiro de 1920, Menotti publicara um artigo sobre o escritor Coelho Netto.⁹⁰ O autor era, então, identificado por Menotti como um “expoente de nossa raça”, um dos poucos homens de sua geração que resistia ao envelhecimento e à morte, e qualificado como “fulgurante”. Aliás, o texto de Menotti se caracterizava pela recorrência de metáforas luminosas: Coelho Netto teria a fama acesa como o fogo sagrado das vestais, o fulgor de seu gênio seria espantoso, sua velhice, resplandecente, seu estilo, “esse fulgor relumbrante, que lembra mil espadas ao sol, mil minaretes de cristal chispando”. E, também, pela associação entre esta rede metafórica e a situação soberana do artista criador, uma vez que Coelho Netto seria “mais que soldado, chefe em plena luta”. Nota-se, desta forma, do ponto de vista retórico, um tratamento similar dispensado por Menotti a Coelho Netto em 1920 ao posteriormente concedido por Mário ao mesmo Menotti, em 1922.

Porém, se o contraste obscuro escolhido por Mário foi o Olavo Bilac das Ligas Nacionalistas, Menotti optara por outra comparação, esta diretamente relacionada ao tema das multidões:

Baudelaire, com um pessimismo amargo, pinta a dor do artista cuja glória passou. É uma feira. Nas barracas onde o barbarismo álcere da multidão acorda o barbaréu polífono das ágoras, pelotiqueiros e ciganos, moços e lépidos, exibem suas habilidades e seus músculos. Num canto da praça, porém, sob uma tenda onde a lona acinzada se esgarça e onde fumega uma lamparina pisca, um velho pelotiqueiro, encanecido e lúgubre, olha com pupilas orgulhosas e tristes, as façanhas dos seus colegas moços. Ninguém procura a sua tenda; ninguém quer mais ver as velhas sortes que ele sabe fazer erguendo, com os músculos já perros, velhos

⁹⁰ O artigo foi publicado na *Gazeta*, e está reproduzido em: Yoshie Sakayama Barreirinhas, *op. cit.*, p. 59-61.

pesos que o tempo azinhavrou. E, o mágico artista das Flores do Mal, com sanguejante tristeza, acrescenta: “Esse velho pelotiqueiro abandonado, é como todos os artistas que pertenceram a outro tempo, desprezados hoje pela irrequietude das multidões, que volúveis e ingratas adoram e aplaudem outros ídolos...” Coelho Netto nunca será assim.⁹¹

O poema de Baudelaire citado por Menotti, foi recentemente traduzido no Brasil com o título de “O velho saltimbanco”,⁹² tratando-se da descrição de um ambiente festivo, uma espécie de feira urbana parisiense, na qual pessoas de diversas classes se encontravam, formando uma multidão mais ou menos indiferenciada. Em seu entremeio, um conjunto de artistas dava o tom da distração: palhaços, dançarinas e homens musculosos se exibiam para o regozijo das massas. O poema de Baudelaire, porém, é entrecortado por uma ironia: “E, por toda parte circulava, dominando todos os perfumes, um odor de fritura, que era como o incenso daquela festa.”⁹³ É a partir deste corte que emerge solitária a figura do velho saltimbanco miserável. Sem emoções, a não ser a resignação e o distanciamento, ele observava a multidão, o que teria causado no poeta uma impressão profunda e inesquecível. Impressão repentina, porque rapidamente o turbilhão das massas separaria o poeta e o velho saltimbanco, porém duradoura, uma vez que este seria, no poema de Baudelaire, identificado como a imagem acabada do homem dedicado às letras, completamente isolado no mundo.

Em se tratando do tema das multidões em Baudelaire, a análise de Walter Benjamin é a mais precisa. Analisando o poeta na perspectiva do *flâneur*, do lírico que participa da explosão da metrópole capitalista, que testemunha, assim, uma situação ambígua de atração e repugnância entre um “eu” lírico determinado e a massa indiferenciada, Benjamin propôs uma leitura bastante diferente da realizada por Menotti DelPicchia. Diversidade que fica nítida se se leva em conta a comparação feita pelo pensador alemão entre Victor Hugo e Charles Baudelaire, como poetas das multidões. De acordo com Benjamin, Hugo seria um contemplador diante do fenômeno das multidões, encantado por elas, tratando-as metaforicamente como potências naturais ou oceânicas, e também como uma força sobre-

⁹¹ *Idem*, p. 60.

⁹² Em: Ivo Barroso (org.). *Baudelaire. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

⁹³ *Idem*, p. 292.

humana diante da qual o poeta e o orador brilhavam com suas palavras. Já Baudelaire traria em seus poemas o fruto dos encontrões e tropeços, das súbitas revelações trazidas para aquele que se aventurava a caminhar em meio às massas.⁹⁴ Assim, teríamos de um lado o herói que se coloca diante das massas, que se encanta com o espetáculo sublime e que se encanta com o brilho solar de suas palavras; e de outro o poeta lírico que participa ironicamente da quase-dissolução de si em meio à multidão.⁹⁵

Curiosamente, a leitura proposta por Menotti a partir do poema de Baudelaire parece caber mais à versão Victor Hugo das multidões, em seu tom marcadamente épico. Tom que se evidencia no modo como Menotti traduziu o poema, tratando o velho saltimbanco como um artista que perdeu a glória, revoltado contra uma multidão que passara a adotar novos ídolos. Sendo que, no original francês, não se fala de uma glória passada – e muito menos do surgimento de uma nova glória. Mediante tal interpolação, Menotti adaptava Baudelaire ao seu esquema retórico, no qual o encontro com as multidões encarnava um desejo de soberania – mesmo que, para tanto, ele tratasse o “velho saltimbanco” como anti-modelo de artista fracassado. E, o que ainda é mais revelador: o fracasso se media pela força de atração exercida sobre as multidões – o artista derrotado seria aquele a quem as massas davam as costas.

A versão épica e otimista de Menotti se ancorava ainda no tratamento da multidão como público em potencial para o poeta. Assim, no já citado discurso do almoço no Trianon, Menotti afirmou que até aquela data (1922) os homens de letras e os pensadores brasileiros teriam vivido em completo isolamento, diante de uma “legião de analfabetos”.⁹⁶ Aos olhos do tipo nacional, o “Jeca Tatu de ventre redondo como um ovo e crânio chato como um forno”, os poemas e livros produzidos por intelectuais brasileiros seriam como hieróglifos. Isto, porém, ainda de acordo com Menotti, até aquela data, pois então se iniciara uma campanha de alfabetização a partir da qual os escritores poderiam ter as multidões como público alvo.⁹⁷ Ou numa relação talvez ainda mais forte do que a de

⁹⁴ Ver: Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997, sobretudo a seção “O Flaneur”, p. 33-65.

⁹⁵ Também interessa, neste ponto, a leitura feita por Nicolau Sevcenko sobre os poemas de Manuel Bandeira, em: *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 259 e ss.

⁹⁶ Yoshie Gama Barreirinhas, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁷ Citando Benjamin: “As imensas legiões do mundo dos espíritos – e isso poderia aproximar o enigma da solução – representam, antes de tudo, um público para Hugo. O fato de sua obra acolher temas da mesa dos espíritos é menos surpreendente que o seu costume de escrever diante dela. O aplauso que o além-túmulo não

público, uma vez que o lema da campanha seria, nas palavras de Menotti: “Luz aos cegos! Palavra aos mudos de pensamento!”⁹⁸ Multidão de leitores, e não de escritores, ao que o texto indicava.

Deve-se notar, ainda, que já em 1901, Gabriel Tarde⁹⁹ tentara estabelecer as diferenças entre multidão e público, percebendo neste uma coletividade formada espiritualmente, portanto sem a característica de aglomeração própria à imagem das multidões. Tratando dos leitores de um mesmo jornal, Tarde afirmava que um dos aspectos mais marcantes do público era a sensação de atualidade, de proximidade, devido à ação disseminada de um único conjunto de idéias. Por isso, o público não teria a marca da multidão, como agrupamento subitamente tomado por uma paixão, e por isso potencialmente incontrolável. Por outro lado, na ótica de Tarde um público podia se tornar partidário fervoroso de uma idéia-fixa, trazendo outros riscos, do ponto de vista político. Porque o público, ao adotar alguma idéia-fixa se tornaria inimigo da reflexão e da crítica, opondo-se com isso à criatividade individual e podendo inclusive adotar crenças que conduziram ao crime.¹⁰⁰ Diante de tais imagens, a missão da política seria o estabelecimento de um modo adequado de formação e condução do público.

Este tipo de idéia, de um público conduzido por formuladores de opinião, estava presente no texto de Menotti. Contudo, deve-se notar que o autor deixava entrever em suas crônicas e idéia da inexistência de um público, propriamente dito, no Brasil. Portanto, neste contexto, não se tratava apenas de “formar” ou “conduzir” um público, mas também de criá-lo.¹⁰¹ Ou, dito de outra forma, transformar a multidão de analfabetos num público

lhe poupou, lhe deu, no exílio, uma prévia daquela imensa ovação que o aguardava, na velhice, em sua pátria. Quando, no seu septuagésimo aniversário, o povo da capital se apinhou em frente de sua casa na Avenida d'Eylau, tanto a imagem da onda que rebenta no recife quanto a mensagem dos espíritos estava resgatada.” *Op. cit.*, p. 60.

⁹⁸ Yoshie Gama Barreirinhas, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁹ Como pude verificar, naquilo que resta da biblioteca de Menotti DelPicchia em Itapira, ele possuía a obra *La logique sociale*, de Gabriel Tarde. Na folha de rosto, Menotti anotou o ano em que a adquiriu: 1919. A biblioteca de Menotti está em Itapira, na Fundação Casa de Menotti DelPicchia; porém o acervo não é completo, razão pela qual a biblioteca funciona apenas parcialmente como fonte de informação sobre o percurso intelectual do autor.

¹⁰⁰ Gabriel Tarde. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹⁰¹ Noto, ainda, que Gustave Le Bon já tinha indicado em sua obra uma via para o estabelecimento da relação entre multidão e público. Segundo o autor: “O desaparecimento da personalidade consciente e a orientação dos sentimentos e dos pensamentos num mesmo sentido, primeiros característicos da multidão em via de organizar-se, não implicam sempre a presença simultânea de muitos indivíduos num só ponto. Milhares de indivíduos separados podem, em determinado momento, sob a influência de certas emoções violentas, como, por exemplo, um grande acontecimento nacional, adquirir os caracteres de uma multidão psicológica. Um

letrado aparecia como tarefa civilizadora por excelência imposta por Menotti aos intelectuais dos anos 20. Talvez, isso explique o porquê da transição tão rápida, em seu discurso, entre as idéias de multidões e público, como se não houvesse entre estes dois conceitos uma diferença relevante – do ponto de vista da sociologia da época. Além de uma dimensão política, uma vez que a projeção da inexistência de um público, ainda na esteira de Gabriel Tarde, implicaria a exigüidade da opinião pública, um dos eixos da política liberal.

Pode-se notar, ainda, que a imagem das multidões foi usada pelo mesmo Menotti em *O Homem e a Morte*. Trata-se da passagem em que o Homem, diante de um mundo dominado pela hipocrisia e pela mediocridade, viu em Kundry sua única saída. Uma saída, para o narrador, dominada pela polivalência das múltiplas possibilidades da vida, de todos os afetos. Como mosaico de paixões, Kundry seria semelhante às multidões. Mas, de acordo com as palavras do narrador, Kundry era a fonte de sua força vital, a derradeira possibilidade de que sua vida tivesse um significado. Ela mesma diria então ao Homem que: “Eu dançarei para multiplicar-me e povoar com mil atitudes a solidão cor de âmbar das tuas pupilas. Serei uma multidão, um harém com cem mil odaliscas, todas oferecidas ao seu desejo insaciável”.¹⁰²

Nesta passagem, *O Homem e a Morte* apresentava uma equação onde o irracional, o delírio e o desejo eram associados às massas, às paixões e ao lirismo desordenado. Isenta das tensões da lírica de Baudelaire, ressoa nesta passagem a idéia formulada pelo poeta francês de que a multidão seria um reservatório de vivências estéticas, um refúgio para o poeta – além de apresentar os traços supostamente femininos da sedução, da capacidade de despertar as paixões e mobilizar os instintos do poeta. O fato de, ao fim do livro, sugerir-se uma aproximação entre Kundry e a morte, neste sentido, apenas reforçaria o aspecto potencialmente tenebroso dos excessos vitais ocasionados pela imersão do sujeito lírico no caos das massas.

acaso qualquer que os reúna, bastará, então, para que a sua conduta logo revele a forma peculiar aos atos das multidões.” Em: *Psicologia das multidões*. Rio de Janeiro: Briguet e cia, 1954, p. 4.

¹⁰² Em: *O Homem e a morte*, op. cit., p. 244. Em carta enviada a Joaquim Inojosa em 21 de dezembro de 1922, Menotti, comemorando a vitória da Semana de Arte Moderna, diria que: “Enterramos o fuste de nossa bandeira bem no coração da gente paulista, que hoje – não fosse ela multidão, e, como tal, mulher – aplaude nossa vitória...” Em: Joaquim Inojosa. *O movimento modernista em Pernambuco*. Vol 2. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, s. d., p. 353.

Ainda no mesmo livro de Menotti, havia uma passagem em que o Homem e Críton, o arquiteto campineiro, resolviam dar um passeio pelo Brás. Trecho cujo significado deve ter sido especial para o autor, uma vez que ele apareceria com destaque no primeiro número da revista *Klaxon*.¹⁰³ Ali, Críton e o Homem teriam se deparado com milhares de homens “hediondos”, englobados pela narrativa numa metáfora significativa: a da hiena faminta, cuja significado sinaliza um núcleo de voracidade, bem como de ferocidade. O texto prosseguia na descrição, num tom crescentemente infernal:

E um céu de fncubo, com cúmulos de chumbo, esmagava o casario cor de chapa, onde o formigueiro humano, trágico e pululante, espumava na maldição do Paraíso Perdido, arrancando dos próprios ossos, aos poucos, a vestimenta efêmera de carne com que o Senhor, por castigo, lhes mascarara os esqueletos de mortos, para representarem a farsa da Vida...¹⁰⁴

Por isso, ao que tudo indica, Menotti não propunha, exatamente, uma comunhão entre o poeta e as massas, mas, pelo contrário, uma relação de contraponto entre o gênio solitário, ou um pequeno agrupamento da elite intelectual e a multidão, mesmo que, do ponto de vista da tessitura do argumento, esta parecesse ser a senhora de seus pensamentos – ainda mais que esta, de acordo com uma crônica publicada em 3 de março de 1920, “não pensa”.¹⁰⁵ Ou, ainda, num texto de crítica severa à exaltação de Gonçalves Dias como maior poeta brasileiro, as multidões nadam mais seriam do que vítimas de um totemismo primitivo, de uma adoração irracional a ídolos vazios.¹⁰⁶ Daí, de acordo com Menotti, a necessidade de uma intervenção educativa por parte da crítica, cuja meta seria a de vulgarizar o soberbo, de modo que ele se tornasse acessível à massa medíocre.¹⁰⁷

Tratava-se portanto, tanto em Menotti como em Mário, da representação de sua aparição como jovens poetas diante de um público então caracterizado como “multidão”. Mas além desta aparição diante das massas, o fato de eles também se tratarem como guias

¹⁰³ “As visões de Críton”, in: *Klaxon*, n 1, maio de 1922, p. 5 e 6.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 6.

¹⁰⁵ Yoshie Gama Barreirinhas, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 109.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 154.

ou líderes, indicava uma relação mais profunda, na qual se deixava transparecer um tipo de aspiração política. No caso de Menotti, por exemplo, a expressão do pensamento dos até então mudos e analfabetos estava circunscrita à possibilidade de que eles passassem a assimilar a palavra escrita por ele e seus pares intelectuais. Como se, graças à sua ação, uma massa silenciosa passasse a falar articuladamente, mas numa fala que apenas mimetizava o discurso do líder, ou do poeta-soberano.

Ao que tudo indica, um livro fundamental para a concepção de Menotti sobre a relação entre os poetas e as multidões foi *Les Héros*, de Thomas Carlyle.¹⁰⁸ Isto porque Carlyle afirmara que o verdadeiro poeta trazia consigo a força vital plasmadora de todos os modelos de grandes homens, os legisladores, os sábios, os líderes políticos e os profetas. Recorrendo a Dante e Shakespeare, concebidos como encarnações mais perfeitas do Herói Poeta, o pensador inglês dizia que a poesia era um canto que revelava os mistérios e segredos divinos da natureza. A *Divina Comédia* seria um monumento musical e arquitetônico que tinha a mesma profundidade que a natureza, sendo a concretização estética do sentido da alma cristã, e os dramas shakespearianos perfariam a mais acabada representação do significado da vida prática. Além do poeta heróico, ainda, parece ter sido fundamental a tese de Carlyle, exposta no mesmo livro, sobre o Herói como Homem de Letras. Este, seria o tipo heróico moderno, dos tempos da imprensa. Porém, herói apenas anunciado, dependente, nesta ótica, da formação de uma espécie de Corporação orgânica dos letrados – isto devido ao fato de o mundo moderno estar, supostamente, tomado pelo caos, pela anarquia, pelo ceticismo e pelo artificialismo.¹⁰⁹ Assim, o contraponto à multidão muda e analfabeta era, em Menotti, o herói solitário, o gênio romântico, capaz de dar sentido à história e de sintetizar a vida espiritual de uma civilização.

Por outro lado, Mário de Andrade, no mesmo momento em que anunciava Menotti como líder em potencial, traçava sua própria rede de relações entre o poeta e as multidões em seu livro *Pauliceia Desvairada*,¹¹⁰ publicado no mesmo ano em que ele anunciara o

¹⁰⁸ O livro, também presente na biblioteca de Menotti DeI Picchia, foi citado como referência sobre a missão política do artista em, pelo menos, duas crônicas de Helios no *Correio Paulistano*, no início da década de 1920. “Precisa-se de um homem...” e “Os Artistas e a política”. Ambas reproduzidas em Yoshie Sakaiyama Barreirinhas, p. 136-141.

¹⁰⁹ Thomas Carlyle, *Idem*, “Les herós comme poete”, p. 123-179, e “Les herós comme homme des lettres”, p. 241-305.

¹¹⁰ Na resenha do livro de Mário, publicada em *Klaxon*, Carlos Alberto Araújo afirmava que: “Mário é o poeta da cidade-rua, da cidade pública. Ele não sabe sofrer as alcovas, admitir a penumbra que os simbolistas

potencial político de Menotti. No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário recorreu a uma imagem de relevo para a apresentação do que ele entendia por impulso lírico, da necessidade psíquica de expressão que conduziria à criação poética individual, descrevendo-o como uma “turba enfurecida”, cujo clamor corresponderia, apenas aparentemente, a um caos. Isto, porque, nas palavras do autor: “A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.” Nesta passagem, Mário abordava o tema da criação poética, da relação entre lirismo e escrita. As “turbas” apareceram apenas como metáfora para o impulso inconsciente que guiaria a atuação do artista, de um modo preliminar – ou seja, como inspiração primária a ser elaborada poeticamente pela inteligência. Deste modo, a metáfora das turbas neste texto foi usada como comparação e substituição ilustrativas. Ou seja: o subjetivismo lírico seria como uma “turba”, uma vez que emitiria sinais caóticos em sua aparência, os quais, mediante uma interpretação adequada falariam uma língua exata – da reivindicações ou dos poemas. Assim, a equivalência entre os termos indica uma confluência de sentidos entre “turbas” e “inconsciente” ou “lirismo” – sobre estes, a ação da inteligência do poeta, de seu trabalho artesanal, resultaria num produto estético acabado e significativo, na ótica de Mário.

O tema das multidões, entretanto, não surgiria apenas como ilustração para as teses propriamente poéticas em *Paulicéia Desvairada*. No poema “Os Cortejos”¹¹¹, Mário tematizou a cidade de São Paulo, numa perspectiva de horror frente a uma sensação simultânea de monotonia, de insignificância e excesso. Mas a força das imagens do poema exige que ele seja citado por inteiro:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! “Bom giorno,
[caro”.

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...

chegaram ao auge de provocar artificialmente fechando as janelas, asfixiando-se às vezes. Mário sente uma necessidade imperiosa de ar, de movimento, de liberdade. Ele vive, ele mora nas ruas. A cidade inteira pertence-lhe, com todos os seus traumas e comédias, ao mesmo tempo.” Em: *Klaxon*, no 7, 30 de novembro de 1922, p. 13.

¹¹¹ Em: *Poesias Completas*, op. cit, p. 84.

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia – a grande boca de mil dentes;
E os jorros dentre a língua trissulca
De pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
Todos iguais e desiguais,
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos.

No poema, as multidões surgem sob uma estética do grotesco, condensada pela imagem da cidade como boca imensa, voraz e podre. Para tratar desta estética, a obra de referência é de Wolfgang Kayser.¹¹² Tratando o grotesco como categoria estética, o autor nota que Edgar Allan Poe usou o termo em dois sentidos: o de uma situação narrativa concreta que abalaria a ordenação do mundo ou o teor geral de horror de um conto. No caso do poema de Mário aqui citado, o grotesco foi apenas usado para descrever o impacto da visão das multidões, limitando-se portanto ao primeiro sentido estabelecido por Poe. A grande boca de mil dentes surge assim como imagem de desproporção, de aparição monstruosa, em contraponto à visão rica do poeta que não era, ela mesma, grotesca. Ou seja, em “Os Cortejos” o sujeito lírico aponta para um mundo situado a uma certa distância. Mas se pode notar que, neste aspecto, Mário de Andrade não era absolutamente original, uma vez que, ainda de acordo com Kayser, uma das aplicações recorrentes da estética do grotesco foi exatamente relativa às multidões – o que poderia ser notado em perspectivas tão diversas quanto a de Hegel (para quem a repetição de inúmeros seres semelhantes era uma das facetas do grotesco) e do pintor James Ensor, que representava as multidões como a aparição de seres mascarados, meio humanos, meio animais.

O tom do poema de Mário, remetendo à configuração de um espaço monstruoso, ganha, por outro lado, acentuação bíblica se se lembra que a imprecisão “Vaidades e mais vaidades” é uma citação das palavras de abertura do *O Eclesiaste*,¹¹³ as quais indicariam o

¹¹² Tomo como base, aqui, o livro: Wolfgang Kayser. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹¹³ Assim se inicia *O Eclesiastes*: “Vaidade das vaidades – diz Coélet – vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se afadiga debaixo do sol? Uma geração vai, uma

trabalho fútil das gerações, da obra multiplicada dos homens, frente ao poder criador de Deus. Pode-se observar ainda que, seguindo a leitura proposta por Northrop Frye¹¹⁴ para a Bíblia, o *Eclesiastes* é um livro pertencente à representação da sabedoria, esta consistindo na interpretação adequada e prudente da Lei. Vaidade, sua palavra-chave, teria em seu significado original hebraico (*hebel*) o significado de “semente de nevoeiro”, ou “vapor”, o que teria perpassado o latim “vanitas”, no sentido de algo cheio de vazios, ou “em vão”. O autor ou editor do texto eclesiástico, Kohelet (aquele-que-sabe), seria uma espécie de educador, de corretor moral da humanidade, que usava, como recurso retórico, a identificação entre esta e a futilidade da vaidade. No poema, Mário assumia a mesma perspectiva da voz de Kohelet, denunciando, como aquele, a vaidade fundamental dos afazeres humanos. Neste sentido, se a multidão era vista sob a ótica do grotesco, a isso se somava, no poema, uma atitude de avaliação moral.

O poeta via os homens de São Paulo como fracos, baixos e magros – uma diversidade aparente de qualificações que apontava para o mesmo núcleo de sentido do fracasso. Mais ainda, a monotonia aparente das massas repercutia na tessitura sonora do poema, mediante o uso das assonâncias e rimas internas: “dentes”, “serpentinhas de entes frementes”; “cidades”, “vaidades e mais vaidades...”, “nada (...), nada (...), nada (...)”; “pus e mais pus”; “iguais e desiguais”. Porém, deve-se notar também que em meio a versos fortemente demarcados pela redundância sonora – que indicaria a redundância estética das multidões – um deles se destaca pela sutileza das variações melopaicas do dodecassílabo: “quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos”. Neste passo, evidentemente, o poeta representava a sua percepção estetizada dos acontecimentos, em contraposição aos homens de São Paulo, “uns macacos, uns macacos”. As personagens, fracas e magras, giravam como serpentinhas, diante da percepção sutil do poeta, que cantava, assim, seu estranhamento diante da cidade – deixando entrever, contudo, uma posição de distanciamento.

Noutro poema do mesmo livro, “A Caçada”, Mário fez uma referência direta a Menotti DelPicchia, novamente frente às multidões.¹¹⁵ Estas se delineavam no poema

geração vem, e a terra sempre permanece. O sol se levante, o sol se deita, apressando-se a voltar ao seu lugar, e é lá que ele se levanta.” Em: *Bíblia de Jerusalém*, (1, 1-5).

¹¹⁴ Northrop Frye. *The Great Code. The Bible and literature*. New York: Harvest/HBJ Book, p. 123.

¹¹⁵ *Poesias completas*, op. cit., p. 93-94.

mediante novas associações morais e bíblicas: “os cinismos plantando o estandarte; / enviando para todo o universo / novas cartas-de-Vaz-Caminha!... / Os Abéis quase todos muito ruins / a escalar, em lama, a glória...” Mas neste poema, Mário tratou a turba como aglomeração de sujeitos voltados exclusivamente a seus interesses privados, na busca do enriquecimento fácil e mesmo criminoso: “Roubar... Vencer... Viver os respeitosamente no crepúsculo”; e a cidade como palco de suas ações e da repercussão (via jornalismo) de um luta cotidiana pela grandeza e pelo sucesso. Daí, a tirada irônica sobre as manchetes jornalísticas acerca de “grandes que fazem anos” e “criminosos que fazem danos...”. Em contraposição a este aglomerado de vaidosos, o poema apresentava os poetas, os moços e os loucos, a revista *Papel e Tinta* (editada em 1920 por Oswald e Menotti DelPicchia), que brilharia sobre a turba, além do poeta Oswald de Andrade que, em seu Cadillac, percorria a cidade “mariscando gênios entre a multidão!...”

Como o próprio Mário de Andrade esclareceu, numa nota ao poema, a descrição de Oswald era extraída de uma “crônica rutilante de Hélios”, pseudônimo de Menotti. Mas além desta citação mais explícita, pode-se notar que o mesmo Menotti tratara as multidões sob um prisma aproximado, na crônica “Midas”, selecionada para publicação em seu livro *O Pão de Moloch*, de 1921.¹¹⁶ Ali, o assunto do autor era o desejo pelo ouro, mas como busca insaciável e insana. Segundo Menotti, o brilho do ouro exercia uma fascínio sobre “as turbas” menos por seu valor econômico concreto do que pela capacidade que este teria de transformar-se em objeto de um desejo irracional. Neste ponto, as multidões não se dobravam diante das palavras solares de um líder, mas sim de um “rútilo assassino”, cujo dourado era mero verniz anteposto à expansão da vontade inesgotável.

Por isso, ainda no que se refere a esta imagem das multidões, Menotti diria noutra crônica, incluída no mesmo livro, que as massas eram amontoados de egoístas, ambiciosos, invejosos e medíocres.¹¹⁷ Neste texto, que fazia parte de uma série de cartas de amor fictícias de Hélios a Myriam, Menotti se referia, melancolicamente, à felicidade desfrutada

¹¹⁶ A crônica foi selecionada pelo autor para a publicação em: *O Pão de Moloch*. São Paulo: Typografia Piratininga, 1921, p. 7-9. O livro foi resenhado por Mário de Andrade, no *Jornal do Commercio*, a 19 de dezembro de 1921. Ali Mário se referiu elogiosamente às múltiplas qualidades intelectuais de Menotti, dizendo: “Passa do sarcasmo à comoção, desta ao ceticismo, é místico um dia, outro, é ateu, sentenciar como um filósofo grego em seu jardim, chasqueia como um galã de cabaré, dando-nos às vezes em dois minutos de crônica todo um cromatismo de emoções.” Menotti seria um insatisfeito com a mesquinhez da vida. Porém, Mário notava uma “orientação errada”, dizendo notar no outro uma certa falta de seriedade moral no lidar com a arte.

¹¹⁷ Em “Cartas a Myriam”, *idem*, p. 183-189.

pela mulher amada que viveria distante da vida agitada das ruas, uma vez que, em seu ponto de vista, somente a solidão seria criadora e liberta de interesses escravizantes, do desejo irrefreável de vencer. No texto, Menotti ainda diria que: “O homem, para ser grande, precisa estar só. A multidão é sórdida; há nela, vigilante, o egoísmo da disputa, a ânsia de uma irradiação de personalidade que procura excluir, minguar, diminuir os outros.”

O teor moral das avaliações de Mário e Menotti, no início dos anos 20, ganharia ainda outra configuração, no poema “Domingo” de *Pauliceia Desvairada*.¹¹⁸ O poema tinha como mote o tema “- Futilidade, civilização...”, repetido no final de cada uma de suas quatro estrofes. Estas, por sua vez, abordavam quatro aspectos da vida urbana de São Paulo. Na primeira, o tema era o das missas, do contraste entre a imagem de Jesus Cristo enfrentando as tentações demoníacas no deserto e a dos frequentadores da Igreja aos domingos, bem vestidos e trocando entre si “olhares acrobáticos...” Na segunda, o poeta abordou a atração exercida pelas partidas de futebol, simulando os diálogos fúteis trocados entre os apreciadores do esporte. Na terceira, o tema era o dos passeios automobilísticos, das “famílias dominicais por atacado, / entre os convenientes perenemente...” Por fim, na última estrofe, Mário tematizou o cinema, os dramas de amor expostos nas salas de exibição, em contraste com a representação hipócrita da pureza e da virgindade, “As meninas sonham masculinidades... / Futilidade, civilização.” Todo o poema se caracteriza, portanto, pelos contrastes, entre Cristo no deserto e a hipocrisia das missas domingueiras, mas também entre uma consciência moral, expressa no refrão denunciador da futilidade, e o burburinho da hipocrisia, da superficialidade da vida cidadina.

Mário retomaria o tema, e o tom, no poema “Paisagem n 2”, do qual cito as últimas estrofes:

Mas os homens passam sonambulando...
E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,
as doenças jocotoam em redor...

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de
Russolo!
Opus 1921

¹¹⁸ In: Mário de Andrade, *Poesias completas*, op. cit., p. 91-92.

São Paulo é um palco de bailados russos.
Saranbandam a tísica, a ambição, a inveja, os crimes
e também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da
desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!¹¹⁹

Dos textos aqui citados de Mário e Menotti podem se destacar alguns significados para as multidões. Em primeiro lugar, elas representavam uma espécie de público, silencioso, submisso e hipnotizado pelas palavras dos poetas-soberanos. Por outro lado, elas seriam irracionais, não pensantes, sendo alçadas, por Mário de Andrade, à metáfora ilustrativa do papel do impulso lírico anterior à inteligência. Ainda, havia, em *Paulicéia Desvairada* a imagem aterradora e grotesca das massas. Por fim, tanto Mário como Menotti, construíram a imagem das multidões recorrendo a variações de desqualificação moral. Em contraposição a estas, os poetas - ao menos aqueles cuja glória se mantinha viva - seriam indivíduos plenamente conscientes de si, capazes de dar uma forma clara e precisa às paixões cegas das turbas; ou então capazes de experimentar a realidade em toda sua riqueza, fosse melódica, visual ou intelectual. Se, diante de seus pares escritores e artistas, Mário e Menotti procuravam se diferenciar recorrendo aos matizes da morte e do martírio, havia ainda uma segunda fonte de legitimação estética e política, esta pautada nos contrastes entre multidões e poetas.

Esta rede de sentidos não era uma singularidade dos dois intelectuais. Pelo contrário, tratava-se de uma temática comum a alguns dos setores hoje identificados com as vanguardas. Por exemplo no terceiro número da revista *Klaxon*, foi publicado, como texto de abertura e portanto de destaque, um diálogo poético entre duas personagens: "Eu" e "A Multidão", de autoria do português Antônio Ferro.¹²⁰ O "Eu" se apresentava como "os religiosos da Hora", como os relógios que marcavam o compasso do ritmo da vida, por isso, renegadores do passado e dos livros empoeirados, criadores, rebeldes, revolucionários,

¹¹⁹ Em: *Poesias Completas*, p. 97.

¹²⁰ "Nós", in: *Klaxon*, n 3, julho de 1922, p. 1-2. Já na década de 1930, Antonio Ferro seria ministro da propaganda do governo de Salazar.

livres. “A Multidão”, por sua vez, apenas repetia sua incompreensão: “Não percebemos, não percebemos... Endoideceram? Falem mais alto...”; “Mas, que desejam? Falem mais claro...” O Eu ainda qualificaria as multidões como etcéteras da vida, antes de anunciar a morte destas.

Robert Nye, num texto relevante para a questão das multidões, no que concerne à estética e à política de fins do século XIX e início do XX,¹²¹ observa que, tanto na imagem das massas como objeto de estudo delimitado pela psicologia social, quanto na delas como possibilidade de experiências sensíveis desintegradoras para a poética, havia um eixo em comum: o de uma necessidade pragmática de condução e inculcação de idéias nas multidões. Segundo o autor, diante das concepções que viam, na experiência social das grandes cidades, uma espécie de limite às proteções conceituais oferecidas pela civilização, intelectuais das mais diversas especialidades oscilavam entre a avaliação de que as massas corresponderiam a um sintoma de decadência e a de que elas significariam uma promessa de regeneração para o mundo moderno. Assim, por exemplo, foi diante de uma multidão silenciosa que Marinetti representou a leitura inaugural do manifesto futurista, após narrar o acidente automobilístico regenerador. O que também está implicado na forma axiomática do manifesto futurista, na fuga de qualquer argumentação, mediante a apresentação de seus tópicos num modo enumerativo similar à das Tábuas da Lei, expostas a Moisés no Monte Sinai. Isto, possivelmente, porque se acreditava que o discurso apropriado às massas era o da sedução e da hipnose, e não o vinculado aos debates e à busca do convencimento.

Observe-se, também que, de acordo com Maria Stela Bresciani,¹²² a formação de uma teia conceitual no âmbito da psicologia social consolidada no século XIX, foi precedida pela representação estética de literatos e historiadores que se voltaram para a Revolução Francesa. Nestes, as multidões foram construídas como personagens deflagradoras do caos, da anarquia e da desordem – construção acentuada pela retórica romântica e sublime de Thomas Carlyle, ainda em 1830. Já na transição entre o século XIX e o século XX, o tema teria ganho estatuto científico, em autores como Gustave Le Bon e Freud, que trataram a multidão como agente dotado de unidade psicológica mas marcado

¹²¹ “Savage crowds, modernism and modern politics”, in: Barkan, Elazar e Bush, Ronald. *Prehistories of the future. The primitivis project and the culture of modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

¹²² Em: “Da perplexidade política à certeza científica: uma história em quatro atos”, in: *Revista Brasileira de História. Política e cultura*, no 23-24, p. 31-53.

por uma espécie de regressão psíquica, cujo sintoma era o amortecimento da consciência. Por isso, na ótica destes autores, as multidões seriam altamente sugestionáveis, estando disponíveis à ação hipnótica dos líderes ou da propaganda. Mas o mais interessante, ainda de acordo com Maria Stella Bresciani, é o dado de a ciência ter se alimentado de um impacto estético, e a partir dele concedido um foro de certeza à imagem política das multidões.

Assim, quando Mário e Menotti retomaram o tema das multidões, num sentido de contraposição destas com o poeta renovador da literatura brasileira, e também do poeta-soberano ou do poeta como ser moral, uma tradição já relativamente consolidada transformara o assunto num lugar-comum do pensamento político contemporâneo. As certezas produzidas por cientistas, teóricos da história, literatos e filósofos, ganhavam, novamente, o âmbito da representação estética. E, tanto na estética do grotesco, ou do sublime, como na psicologia de um aglomerado governado pelos instintos ou pelo inconsciente, revelava-se a imagem de um tipo de sujeição política. Aquilo que as multidões balbuciavam, o poeta ou o soberano transformava numa lógica clara de reivindicações.

Por outro lado, deve-se, mais uma vez, destacar o teor bíblico das imagens usadas por Mário e Menotti. Neste sentido, pode-se notar que a Bíblia oferece, pelo menos, três modelos narrativos para as situações de encontro, ou confronto, entre a multidão e o herói solitário. Em primeiro lugar, há a estrutura narrativa do Sermão da Montanha e de Moisés ditando a Lei, que seria o encontro entre o legislador, o sábio ou o educador e uma multidão silenciosa e submissa, e por isso predisposta à redenção. Em segundo lugar, há o modelo estabelecido pela idolatria do Bezerro de Ouro,¹²³ sendo este o falso ídolo, que seduziria pela aparência e pela promessa de gratificação imediata, diante do olhar fascinado ou hipnotizado da multidão. Por fim, há a imagem da multidão recusando piedade ao Salvador, a multidão que humilha, grita e apedreja, descrita como inferno ativo, bestial. Entre estas imagens haveria, aqui de acordo com o livro já citado de Northrop Frye, um tipo de dualismo característico da Bíblia, entre metáforas que remeteriam à salvação, delineada

¹²³ O Bezerro de Ouro e a descida de Moisés do Monte Sinai estão no *Êxodo*, e funcionam como uma espécie de contraste religioso. O Bezerro de Ouro foi feito com os brincos do povo de Israel, ao passo que Moisés, após passar quarenta dias e quarenta noites com Javé no Monte Sinai, tinha o rosto resplandescendo.

pelos contratos entre os homens e Iavé, e suas contrapartes demoníacas, que fariam uma espécie de paródia infernal do mundo divino.¹²⁴

No terceiro modelo aqui citado, por exemplo, Menotti registrou o desenrolar da Semana de Arte Moderna, em 18 de fevereiro de 1922:

Batalha intelectual que foi, só admitia, ao ser ferida, armas intelectuais. Responder com dentadas a dissertações de ordem estética: ladrar, ganir, ulular, cuincar, rosar quando o espírito voa, sereno, no céu claro da beleza, tudo isso dá tristíssima amostra do quanto pode o desespero dos vencidos, que não têm coragem humana de contraditar os que, em público, assumem a responsabilidade das suas idéias. Soubessem esses animais – porque não dizê-lo, se só pelas vozes dos animais se manifestaram esses covardes – quanta dor acalcada em vigílias de ânsia havia nas palavras daqueles moços heróicos, expostos ao calvário da assuada selvagem; soubessem quanto amor a esta terra, que procuravam exaltar nos seus versos; soubessem da calada esperança, do laborioso sacrifício, do desesperado afã de perfeição e teriam reservado seus cacarejos para a própria inércia e os ladridos para a própria ignorância... Não faz mal, Tiradentes foi enforcado porque sonhou com a República entre os régulos.¹²⁵

No poema *Moisés*, que Menotti publicara em 1917, o tema do Bezerro de Ouro foi diretamente abordado, sendo o ídolo adorado por uma turba que se cansara da intangibilidade de Javé. No poema, esta diria que: “Queremos outro Deus, que seja um bom agouro, / que seja de ouro, e em nós acenda sonhos de ouro.”¹²⁶ Depois disso, se seguiria o envelhecimento e a miséria – enfim, o castigo divino. Mas esta mesma imagem reapareceria noutros textos de Menotti, como a crônica já citada sobre Midas, e a adoração do “rútilo assassino”.

¹²⁴ Em: *The Great Code*, op. cit., p. 139-168.

¹²⁵ Em: “A Vitória”, reproduzido em Yoshie Sakaiyama Barreirinhas, op. cit., p. 336.

¹²⁶ Em: Menotti DelPicchia. “Moisés”, em: *Poemas. Obras completas vol. 2*. São Paulo: A Noite Editora, 1946, p. 202.

Portanto, a ênfase dos textos de Mário e de Menotti de então recaía ora no tema da multidão idólatra, egoísta, vaidosa, “feminina”, ora no da multidão bestial, infernal e grotesca. Imagens bíblicas reduplicadas pelas teses científicas sobre a instintividade, a ausência de pensamento e, conseqüentemente, de capacidade discursiva. Porém, se Mário anunciara, na resenha a *O Homem e a Morte* o futuro de Menotti como guia das multidões, estas deveriam ser também representadas na e pela redenção, certamente adiada para um futuro talvez (para os autores) não muito distante, mas cuja encenação poética já se entrevia, por exemplo, no final de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade.

Trata-se aqui do poema “As Enfibraturas do Ipiranga”,¹²⁷ apresentado no livro como “oratório profano”. Ali o poeta realizou numa encenação literária de um encontro entre multidões distintas, como se pode notar nas indicações para a “execução” do oratório. Indicações que eram parte da poesia, prescindindo assim de viabilidade concreta de realização, e implicando, por outro lado, o sentido do excesso. Desta forma, a encenação se daria na esplanada do Teatro Municipal, com a presença de cinco mil músicos dirigidos por maestros estrangeiros, como o autor destacou ironicamente. Mas, vale a pena citar-se mais longamente a apresentação do poema:

Os ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS estão nas janelas e terraços do Teatro Municipal. As SENECTUDES TREMULINAS disseminaram-se pelas sacadas do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rotisserie, da Tipografia Weisflog, do Hotel Carlton e mesmo da Livraria Alves, ao longe. Os SANDAPILÁRIOS INDIFERENTES berram do Viaduto do Chá. Mas as JUVENILIDADES AURIVERDES estão em baixo, nos parques do Anhangabaú, com os pés enterrados no solo. MINHA LOUCURA no meio delas.

Na Aurora do Novo Dia

Prelúdio

As caixas anunciam a arraiada. Todos os 550.000 cantores concertam apressadamente as gargantas e toma fôlego com exagero, enquanto os borés, as trompas, o órgão, cada timbre por sua vez, entre largos silêncios reflexivos, enunciam, sem desenvolvimento, nem harmonização o tema:

¹²⁷ Em: *Poesias Completas*, op. cit, p. 103.

“Utilius est saepe et securius quos non habeat
multas consolationes in hac vita”.¹²⁸

A encenação de “Enfibraturas” foi tecida de acordo com uma geografia urbana precisa, com os orientalismos (escritores e demais artífices elogiáveis, como explicara o autor) ocupando o Teatro, as senectudes (milionários e burgueses) em seus lugares de sociabilidade – tratada, ressalte-se, noutros poemas do mesmo livro como hipócrita e egoísta, os sandapilários (operariado, gente pobre, nas palavras do autor) no Viaduto do Chá, “aos berros”, e as juvenilidades (“nós”) no Vale do Anhangabaú, e, significativamente, com os pés no solo, portanto participando diretamente da vitalidade que emanaria da terra, no âmbito de uma sensibilidade marcadamente romântica. E, somando-se a isso a quantidade expressiva de músicos e cantores, depreende-se que o palco das Enfibraturas era a própria cidade, e seus atores, as multidões vindas dos mais diversos estratos sociais e culturais.

Cada uma destas multidões em cena seria representada de acordo com uma ética e uma estética no decorrer do poema. As Juvenilidades Auriverdes, apresentando-se “Na fremente celebração universal”, foram caracterizadas como forças vitais, jovens e próximas à natureza, além de heróicas e corajosas, proféticas e martirizadas. Os Orientalismos Convencionais, defensores da ordem e da tradição, da previsibilidade, cuja monotonia foi mimetizada pelo recurso às rimas repetitivas, e pelo bordão: “Para que cravos? Para que cruze?”. As Senectudes, além de expressarem sua preferência pelos Orientalismos, defendiam a elegância, exprimindo uma concepção de hierarquia social mediante a repetição do tema: “Maiores menores”. Por fim, os Sandapilários, cuja participação no poema é modestíssima, cabendo-lhes apenas cinco versos (num total de duzentos e cinquenta e quatro), nos quais estaria expresso seu conformismo (semelhante ao das multidões bestificadas diante do “Eu” de Antonio Ferro publicado em *Klaxon*), “Fora! Fora o que é de despertar!”

Diante destas multidões, Minha Loucura se antepunha como o mártir regenerador. Regeneração que caberia, no poema, apenas às Juvenilidades, vítimas juntamente com Minha Loucura da recusa e da vaia. Isto porque, de um lado, burgueses e artistas

¹²⁸ *Idem*, p. 104.

participavam do burburinho egoísta e interesseiro, hipócrita, na ótica de Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada*; e de outro, porque os operários e a gente pobre demonstrava seu temor diante do desconhecido, optando por uma posição resignada – cujo termo equivalente era, nas crônicas de Helios-Menotti DelPicchia, o do “misoneísmo”, referindo-se o autor ao conservadorismo instintivo das massas. Afinal, na delimitação proposta pelo viés científico de Gustave Le Bon, os revolucionários seriam os líderes instigadores de paixões nas massas, sendo que estas mesmas, por sua natureza psíquica, tenderiam ao apego pelo passado. Assim, as Juventudes formaram uma imagem de possível redenção porque, por um lado, estavam mais próximas da vida e da natureza e, por outro, por se entregarem com doçura às palavras encantadoras de Minha Loucura. Mas a redenção pressupunha um confronto com as outras multidões degeneradas.

Perelmann-Tyteca, em seu tratado retórico, afirmaram que o primeiro passo para a argumentação é o reconhecimento do estatuto do interlocutor. Quando não há este reconhecimento, a argumentação se torna desnecessária, seja porque o outro é percebido como indigno dela (só se argumenta na medida em que há alguma simetria entre os interlocutores) ou seja porque ele mesmo recusa o diálogo. Com as multidões, não haveria diálogo possível, mas apenas o encantamento ou a recusa deste. Mário e Menotti se apresentavam como interlocutores, mas que discutiam diante de um auditório instável, que aparentemente não sabia distinguir o brilho verdadeiro de suas palavras do falso dourado que emanava das frases dos “mestres do passado”. Ambos construíram uma situação que, de um ponto de vista dramático, é semelhante à delineada por Perelmann-Tyteca para o mundo a-dialógico de Alice:

Com efeito, os seres desse país compreendem um pouco a linguagem de Alice. Mas o problema dela é entrar em contato, entabular uma discussão, pois no País das Maravilhas não há razão alguma para as discussões começarem. Não se sabe por que um se dirigiria ao outro. Às vezes Alice toma a iniciativa e utiliza singelamente o vocativo: “ó camundongo.” Ela considera um sucesso ter conseguido trocar algumas palavras indiferentes com a duquesa. Em compensação, ao encetar um assunto com a lagarta, chegam imediatamente a um ponto morto: “Acho que você deveria dizer-me, primeiro, quem é.” –

“Por quê, pergunta a lagarta?” Em nosso mundo hierarquizado, ordenado, existem geralmente regras que estabelecem como a conversa pode iniciar-se, um acordo prévio resultante das próprias normas da vida social. Entre Alice e os habitantes do País das Maravilhas, não há nem hierarquia, nem direito de precedência, nem funções que façam com que um deva responder em vez do outro. Mesmo as conversas entabuladas costumam gorar, como a conversa com o papagaio. Este se prevalece de sua idade: Alice não podia admitir isso, sem antes saber qual a idade dele e, como o papagaio se recusasse a dizê-lo, não havia mais nada a falar.¹²⁹

Porém, ao contrário de Alice, Menotti e Mário não se limitariam à resignação do não-diálogo. Após se erigirem mutuamente como mártires diante das massas, e de recorrerem à imagem da incompreensão como sinal de predestinação, eles passariam a estabelecer metas e métodos de formação de um público receptivo às suas palavras. A representação da inexistência do diálogo redundaria então em seu avesso, o monólogo?

¹²⁹ Em: *Tratado da argumentação*, op. cit., p. 17-18.

1.3 Humilhar, verbo transitivo e proposicional

Numa de suas “Crônicas de Arte”, publicadas na *Revista do Brasil*,¹³⁰ Mário de Andrade fez uma revisão de sua atuação e seus companheiros futuristas, entre os anos de 1920 a 1923. No texto, o autor dizia que naqueles momentos eles tinham sido tomados por uma espécie de delírio coletivo. Este, porém, teria sido necessário, uma vez que até então o Brasil era, na ótica do autor, uma sombra cultural da França. Daí o fato de suas ações terem sido votadas à destruição dos velhos ídolos, cuja resultante seria uma simultânea busca de auto-consagração. Mas, segundo Mário, a fase da luta mais intensa chegara ao fim, e então a nova necessidade seria a de uma etapa de “convalescença”, de procura de uma tradicionalização nacional, por meio do conhecimento da história da raça, de uma “penetração panteísta na terra”e pelo uso consciente da língua. Afirmando que o furor inicial da campanha futurista passara, Mário podia dizer de seus anos de estréia:

Delírios infecundos. Propositadas quebras da verdade tradicional, só para enraivescer adversários porvindouros; tristeza desesperada, iconoclasta; mania de perseguição em que víamos (vi) na língua indefesa, na pátria indiferente, inimigos que eram apenas moínhos de vento.¹³¹

Este seria o mesmo tipo de argumento que justificaria o definitivo abandono do termo “futurismo” pelo “modernismo”, tal como apareceu na entrevista dada ao jornal *A Noite*, de abertura ao “Mês Modernista”, em entrevista publicada a 12 de dezembro de 1925.¹³² O título da entrevista expunha o tema da polêmica: “Assim falou o papa do futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia”, dado que Mário afirmaria recusar-se a aceitar o título de futurista, preferindo o de modernista. Além disso, o autor

¹³⁰ A crônica está no vol. 24, no 92, em agosto de 1923, p. 336-339.

¹³¹ *Idem*, p. 338.

¹³² O “Mês Modernista” correspondeu a uma série diária de textos de autores próximos a Mário. Da série participaram: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Prudente de Moraes, neto e Martins de Almeida. A entrevista foi reproduzida em: Marta Rosseti Baptista, Telê Ancona Porto Lopez e Ione Soares de Lima. *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 234-237.

dizia que já era hora de se ultrapassar a fase da revolta, por esta retirar o indivíduo da “posse de si mesmo”. A permanência da atitude revoltada e destrutiva seria então o equívoco de algumas das vanguardas européias, como o futurismo italiano e o dadaísmo. Ao passo que ele e seus companheiros (e vale notar que Mário falou quase o tempo todo na primeira pessoa do plural, em nome de um “nós” que pode ser entendido como “nós, modernistas”) já haviam passado para a segunda fase da ação transformadora, a procura da criação fecunda e eficiente.

Porém, o que dava sustentação a tal afirmativa era a meta assumida pelos modernistas, a da procura da “acomodação da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira”. Assim, tratava-se de buscar viver o Brasil tanto no sentido da compreensão de sua formação como no da experiência emotiva, da tentativa de sistematizar e tradicionalizar a nação.

A missão autoproclamada por Mário para os modernistas¹³³ receberia ainda um qualificativo moral, por contraste, uma vez que os poetas que dela não participavam foram descritos como vaidosos, individualistas e passadistas. Em contraposição a tais poetas, o último texto do autor na série “Mês Modernista”, intitulado Cartaz, foi uma espécie de exortação a que os leitores participassem de sua missão. Ali, Mário dizia enxergar, de sua janela, um anúncio “pintado sobre o corpo molengo do Brasil”, no qual se lia uma série de convocações, escritas sob a égide de um “precisa-se” renitente. Dentre os vários “precisa-se”, alguns podem ser destacados: pessoas que soubessem que o século XIX findara, que soubessem que no mundo havia países melhores que o Brasil; de homens de elite “que não careçam de ganhar o pão-de-cada-dia” enérgicos e capazes de gerenciar o país; de nacionais sem nacionalismo, mas também “homens com nacionalidade bem definida”; e, sobretudo:

¹³³ Observe-se que a preponderância posterior do termo “modernismo” como identificador dos intelectuais que participaram da Semana de Arte Moderna, frente a outros termos que se tornaram secundários, e mais ainda como eixo explicativo para a tradição literária brasileira contemporânea, não está isento dos significados esboçados por Mário de Andrade – e tem, assim, ressonâncias estético-políticas. Neste aspecto, vale uma releitura do texto de Antonio Cândido, “Literatura Brasileira. 1900-1945”, em *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980, ironicamente indicado como “panorama para estrangeiros”, mas entremeado por um “nós” que parece desdobrar o “nós” estabelecido por Mário de Andrade – com o devido esquecimento, por exemplo, do “nós” do futurismo paulista. Que a qualidade intrínseca das obras literárias não é o critério central da escolha, demonstra-se já no primeiro parágrafo de Antonio Cândido, onde o terreno proposto é o da definição da “personalidade nacional”. Como o termo “modernista” permanece inquestionado, e é o pressuposto de textos mais recentes sobre o tema (mesmo que dirigidos a aspectos específicos das obras de tais ou quais autores), ao que tudo indica a retórica de Mário de Andrade não perdeu a eficácia.

Precisa-se de rapazes bem bestas, acreditando no sacrifício, acreditando no desprendimento, acreditando no apostolado, acreditando na dor e na felicidade e que saibam mandar uma banana de munheca turuna pra todos os dilentatismos filhos-da-mãe.¹³⁴

Neste texto, e na entrevista, notam-se claras continuidades no que se refere à idéia da necessidade de uma regeneração a partir da eleição de uma vítima sacrificial. Porém a argumentação de Mário passaria para o tom mais atenuado do sacrifício de si como forma de construção de caráter e virtude cívica, noutra sentido para uma concepção remanescente de missão civilizadora.¹³⁵ Sacrifício de si que, como veremos neste capítulo, por vezes ainda permaneceria no terreno da sacralidade, numa modulação próxima à do martírio, o da humilhação.¹³⁶

Esta tendência já se apresentara em *Pauliceia Desvairada*, publicado em 1922, no poema “Tristura”, que se iniciava com versos de autoflagelação moral: “Profundo. Imundo meu coração...”, que se desdobrava noutro verso explicativo: “Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...”¹³⁷ A comiseração representada neste poema, na exposição das culpas do poeta, porém, era associada à redenção possível, uma vez que a autocomiseração se desdobrava na piedade com relação aos deserdados pela insensibilidade da metrópole:

E tivemos uma filha, uma só...
Batismos do sr. cura Bruma;
água-benta das garoas monótonas...
Registrei-a no cartório da Consolação...
Chamei-a Solitude das Plebes...

¹³⁴ *Idem*, p. 278.

¹³⁵ Em: *Mário de Andrade. Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades/ Conselho Estadual de Cultura, 1972; Telê Ancona Porto Lopez analisou a trajetória do autor sob o prisma de sua “formação cristã”, somada à sua simpatia pela “teoria marxista”, na procura pelo entendimento da cultura popular nacional. Análise que a autora faz em termos de “ideologia”. Contrariamente à perspectiva teórica da autora, aqui não se trata de sistemas de pensamento, nem de formação ideológica ou de crenças mas do uso de formas retóricas. A diferença teórica se justifica porque a projeção de duas ideologias definidas levou Ancona Lopez a simplificar ao extremo o percurso intelectual de Mário, devido à procura de traços conceituais marxistas à revelia da complexidade do tecido discursivo. O marxismo pressuposto por Telê, aliás, é pouco convincente, tanto no que se refere a Mário, quanto no que se refere à “ideologia” propriamente dita.

¹³⁶ Esta reflexão se deve, em grande parte, à leitura proposta por Carlos Sandroni para a tópica do sacrifício em Mário de Andrade. Cf. *Mário contra Macumafina*. Rio de Janeiro: Vértice/TUPERJ, 1988.

¹³⁷ Em: *Poesias completas*, op. cit., p. 90.

Pobres cabelos cortados da nossa monja!

Noutro poema, ainda em *Pauliceia*, Mário estabeleceria a mesma autocomiseração, num sentido de confronto com a vida urbana pecaminosa, mas na perspectiva da promessa de redenção: “Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas...”¹³⁸ A alusão aos espinhos, nos versos seguintes, adquiria o sentido metafórico da culpa, em contraposição às referências aos prazeres mundanos da cidade: “casas de nobre estilo”, “o jazz-band da cor”, “o arco-íris dos perfumes”, “ombros nus, lábios pesados de adultério”, e “o rouge – cogumelo das podridões...” E, após a apresentação dos pecados da cidade, o poema oferecia um convite no sentido de que se conhecesse um outro aspecto de São Paulo, localizado no Brás e no Bom Retiro, tratados como bairros esquecidos, escuros, dos quais emanava a “mirra dos martírios inconscientes...”

Significativamente, o poema seguinte a “Colloque Sentimental” em *Pauliceia Desvairada* é “Religião”, e nele o poeta expôs a força de sua argumentação católica:

Oh! minhas culpas e meus tresvarios!
E as nobilitações dos meus arrependimentos
chovendo para a fecundação das Palestinas!
Confessar!...¹³⁹

Portanto, ainda no terreno da retórica bíblica encontrada nas primeiras obras de Mário, havia um modelo narrativo que retomava o tema do martírio numa versão mais atenuada, menos extrema, uma vez que não se confundia com a representação da morte. Tratava-se, de fato, da representação de uma tentativa de retomada no cotidiano da vida exemplar de Jesus Cristo, seguida de sua sagração pelo martírio. Lição que Mário extraiu, dentre outras referências, de um livro fundamental para a formação da sensibilidade cristã moderna, *Imitação de Cristo*.¹⁴⁰

¹³⁸ *Idem*, p. 99.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁴⁰ Tomo, como referência a edição de 1944, realizada pela José Olympio Editora, do Rio de Janeiro. De acordo com a nota explicativa da edição citada, o livro é de autoria duvidosa, e seria originalmente um guia espiritual de um mosteiro medieval. Em sua biblioteca, Mário tinha quatro edições francesas da obra: de 1884, 1900, 1921 e 1928.

Um dos temas centrais desta obra, uma espécie de guia espiritual e moral escrita num viés pedagógico, era o da necessidade de ser humilde e do desprezo aos prazeres e bens mundanos, características de uma vida cristã autêntica. Assim, a verdadeira sabedoria consistiria no “desprezo de si mesmo”, e o único obstáculo para sua realização o universo das paixões e da concupiscência.¹⁴¹ Neste sentido, o cristão deveria estar atento aos próprios desejos, no sentido mesmo de contradizê-los, de aprender a distinguir a glória divina de seus interesses pessoais. Daí, na perspectiva da obra, o valor educativo do sofrimento, uma vez que ele seria o melhor remédio contra a soberba. Ainda de acordo com o livro, o cristão autêntico deveria humilhar a própria alma, pois assim se veria livre das tentações – e, ainda, aos humilhados Deus reservaria a salvação e a exaltação.¹⁴² Além disso, a condição do ser humilhado ainda corresponderia à efetuação das boas obras, inscritas assim no âmbito do servir.

Assim, numa carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, em 10 de novembro de 1924, Mário aconselhava a devoção ao Brasil, como meta suprema de realização simultaneamente ética e poética:

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêm. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêm Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. 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. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos,

¹⁴¹ *Idem*, p. 13.

¹⁴² *Ibidem*, p. 27. Ainda, na mesma obra: “Se, porém, me humilhar e aniquilar, se me despir de toda estima e me reduzir ao pó que sou, ser-me-á propícia a vossa graça e alumiará o meu coração a vossa luz, e qualquer sentimento e estima própria, por menor que seja, desaparecerá no abismo do meu nada e perecerá para sempre.”, p. 99.

tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importa a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-os à merda. Eu não amo o Brasil especialmente mais que a França ou a Conchichina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. 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 ainda que é o Brasil.¹⁴³

O mais interessante deste trecho é a percepção do modo como Mário de Andrade articulou a argumentação. Sendo uma carta, portanto dirigida a um destinatário específico, seu tom era o da incitação, da exortação a uma determinada ação, no caso simultaneamente estética e política. É de se notar, ainda, que a exortação se iniciava com uma descrição de Mário sobre si mesmo, como homem apaixonado pela vida, em contraposição ao próprio Drummond e “certos moços de tendência modernista” no Brasil. Isto por estes, supostamente, levarem uma vida fútil, entre livros, discussões em cafés, cinemas e farras com mulheres.¹⁴⁴ Na carta, Mário também defendia o que ele entendia como encontro religioso com a vida, uma espécie de inocência apaixonada diante do mundo – ainda que não totalmente dissociada da erudição.

Portanto, o século XIX aparecia na carta a Drummond como período da erudição livresca, da falta de espontaneidade, ambos relacionados a uma vida superficial e por isso desligada de qualquer vontade de sacrifício. Sacrifício que era então associado por Mário à sensação do sublime e a uma espécie de comunhão mística com a vida, em oposição aos prazeres mundanos da celebridade e do renome. A carta de Mário elaborava ainda outras

¹⁴³ In: *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

¹⁴⁴ Mais um tema em ressonância com a *Imitação de Cristo*: “Oh! Como são breves e falsos, desordenados e torpes todos esses prazeres! Mas os homens são tão embriagados e cegos que o não compreendem, e como animais sem razão, por miserável deleite nesta vida fugaz, incorrem na morte eterna.” Op. cit, p. 106.

antíteses (ou paradoxos) no sentido de que o abandono voluntário da vida (sacrifício), redundava num excesso de vida. Isto porque, no primeiro sentido, vida vinha acompanhada de mundanidade (livros, cafés, mulheres) enquanto que no segundo, ela ganhava um tom quase místico de autenticidade e ingenuidade.

Assim, o sacrifício como renúncia transitória tinha uma certa conotação de sacralidade. Na carta a Drummond, esta desaguava na missão de construção da nacionalidade, “dar uma alma” ao “monstro mole e indeciso”, o Brasil. Assim, curiosamente, Mário retomava a estética do grotesco com que em *Pauliceia Desvairada* tratara as multidões. O que, em termos do modo narrativo, estava de acordo com o sentido religioso dado pelo autor à exortação ao sacrifício. Isto porque, como observa Northrop Frye,¹⁴⁵ a imagem de um monstro amorfo, como emanção de forças caóticas e mortais, foi recorrente em diversos mitos de Criação – nos quais um deus ou herói fundador assassinava o monstro, dando então origem à vida. Tais mitos teriam sido retomados no Antigo Testamento, como imagens poéticas, de acordo com Frye, caracterizadoras das potências do mal. Neste sentido, a rede metafórica expressa na carta de Mário implicava a reproposição de imagens que remetiam à missão sagrada de fundar ou criar um mundo ordenado, previsível, numa luta contra o caos.

Noutra carta a Drummond, a 23 de agosto de 1925, o tema do sacrifício ressurgiria, então em relação ao fato, suposto por Mário, de ele sofrer com a incompreensão de seus contemporâneos, diante de sua missão de construção da nacionalidade – o que lhe dava uma certa aura de humilhação.¹⁴⁶ Novamente, o tema do sacrifício implicava uma recusa de prazeres ofertados pela vida, mais especificamente, pela sociedade brasileira dos anos 20.

Tema que oferece duas vias para o entendimento da retórica presente nestas cartas. Em primeiro lugar, a já observada circularidade do argumento do sacrifício se dava entre o sujeito disposto ao mesmo (o próprio Mário de Andrade), que deveria ser uma personagem aprioristicamente dotada de pureza, e o objeto pelo qual ele se sacrificava (o Brasil, a criação da alma nacional), que se tornava, por meios retóricos, um objeto sagrado. Em segundo lugar, havia uma série de personagens excluídas do empreendimento sacrificial

¹⁴⁵ Em: *The Great Code*, op. cit, p. 188 e ss.

¹⁴⁶ Em: *A lição do amigo*, op. cit, p. 41.

como um todo: justamente aqueles devotados aos livros, à mundanidade, que, na perspectiva da coerência do argumento, apenas poderiam expressar sua incompreensão.

Porém, talvez surpreendentemente, este momento seria descrito por Mário como seu reencontro com a humanidade. Comentando o livro *Paulicéia Desvairada*, em carta a Drummond, Mário afirmou que aqueles seus poemas correspondiam a uma revolta puramente pessoal, e que sua meta se tornara, desde então,¹⁴⁷ fazer coisas o menos pessoais possível, de modo que seu grito se tornasse um “grito geral”. Grito que não deveria, nas palavras do autor, confundir-se com o “aplausos das massas”, porque: “O que quero provar é que tenho sido um convite e um exemplo e que esse papel é humano e do humano mais divino que pode ter nesse mundo.”¹⁴⁸ Isto explicaria o fato de ele ter publicado um livro como *Pauliceia*, em seu ponto de vista uma obra extremamente pessoal, mas que se erigia como modelo de poética moderna, além de conter exortações nacionais,¹⁴⁹ encontradas, ainda segundo o próprio autor, nas “Juvenilidades Auriverdes”.

Já nas cartas a Manuel Bandeira, Mário de Andrade discutiu com mais detalhe o sentido de sua idéia de arte como “ação”, recorrendo com freqüência ao tema do sacrifício. Assim, em 7 de novembro de 1924, ele dizia a Manuel que mantinha, propositalmente, formas gramaticais que poderiam ser consideradas erradas em seus textos, no intuito de “dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro.”¹⁵⁰ Na carta, Mário recorreria ainda ao exemplo de Dante, que teria sido precedido por uma série de poetas menores, iniciadores da instauração do italiano como língua literária. O que, em seu ponto de vista, indicava o sentido de seu sacrifício, como preparador de algo como um Dante nacional, no sentido de “realizar o Brasil.”

Já na carta, a Manuel Bandeira de 7 de outubro de 1925, Mário afirmaria ter sido, ainda na fase destrutiva do “futurismo” paulista, o mais sacrificado dentre seus colegas.

Minha vida e meus trabalhos não tem sido mais do que isso e como a minha verdade é apaixonante me apaixonei por ela e toda a minha vida se dedicou pra ela. Com uma sinceridade máscula com um

¹⁴⁷ A carta é de 23 de novembro de 1926, e está em: *idem*, p. 94-98.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 97.

¹⁴⁹ Mário diria o mesmo a Prudente de Moraes, Neto, em carta de 3 de outubro de 1925. Ali, seu sacrifício pessoal era ainda relacionado à intenção de educar. Em: Georgina Koffman (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 122.

¹⁵⁰ Em: Marcos Antonio de Moraes (org.). *Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EdUSP, 2000, 146.

desprendimento que é o meu verdadeiro título de glória. Tudo tenho sacrificado por ela. Tudo isto são coisas que os de dentro, os amigos percebem facilmente. E como não estão pra fazer o mesmo porque os sacrifícios são guaçus mesmo a comparação fatalmente se dará no espírito, na consciência deles. Como na minha. É fatal. Eu, pesando valores pessoais inatos, tenho certeza que não sou maior que nenhum deles. Ao contrário. E digo sem nenhuma humildade falsa. É certo que eles têm mais dotes que eu. Dotes inatos. Porém, e talvez seja mesmo a minha inferioridade a causa da minha maior dignidade (é quase certo que é) porém eu trabalhei. Eu me dei um destino (fundamento de felicidade, de dignidade, de masculinidade na vida do homem) e eles ficaram sem se dar destino. Cartas perdidas com carimbos de todos os correios. Dessa comparação fatal nova irritação. E de diletantes e desabusados quando a gente escuta a palavra “apostolado” pronunciada a meu respeito (e tenho a impressão de que contra mim) é mais que difícil a gente saber se essa palavra é sincera ou se não é sentida depreciativamente. Eu tenho certeza de que estou num apostolado mesmo. Essa palavra readquiriu pra mim todo o sentido dela porque tive a coragem de reachar minha ingenuidade.¹⁵¹

Assim, enquanto, de acordo com a avaliação do próprio Mário, a fase de criação de *Pauliceia Desvairada* fora de alegria, de “sacra fúria” criadora, desde então sua obra se destinara a uma busca sistemática de criação literária brasileira.¹⁵² Como já observara em carta a Drummond, escrita no ano de 1924, “a graça divina depende de nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho pra abrigar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer.” Argumentação tomada, diretamente, da já citada *Imitação de Cristo*, pois ali se dizia que o cristão que se construía a si mesmo tinha que realizar algumas violências contra suas inclinações, sobretudo no início de sua empreitada espiritual, mas que a partir disso, e com o devido zelo, a perfeição seria praticada com “facilidade e alegria.”¹⁵³

¹⁵¹ *Idem*, p. 246.

¹⁵² Expresso em carta a Drummond, em 16 de outubro de 1925, p. 48-55.

¹⁵³ *Imitação de Cristo*, op. cit., p. 24.

O tom de sacralidade relacionado ao sacrifício como renúncia também é evidente numa carta dirigida por Mário a Pedro Nava, em 24 de abril de 1926.¹⁵⁴ Naquele momento, editava-se *A Revista* por intelectuais mineiros, dentre os quais estavam Drummond e o próprio Nava. Aparentemente, devido a uma declaração de que a revista seria encerrada, Mário recorreu à exortação pelo sacrifício. Falando de si mesmo, em contraposição a outros escritores que, devido às adversidades da campanha “modernista” teriam desistido, Mário dizia não ter desanimado. E isso, em suas palavras, não tendo em vista a perduração de seu nome nas gerações futuras, mas pela “vida de todos”. A estes, Mário dizia dedicar um amor intenso, misterioso, profundo.

Assim, o afeto característico da disposição autoproclamada por Mário ao sacrifício de si era o amor.¹⁵⁵ Mas o jogo retórico das emoções também se apresentaria, em suas cartas, construído a partir de antíteses. Neste sentido, em carta a Prudente de Moraes, Neto, Mário afirmou que seu sacrifício redundara na solidão do ser mal-amado.¹⁵⁶ Apesar de, em suas palavras, amar todas as coisas,¹⁵⁷ ele teria se tornado, ainda na época do futurismo, um “leproso”. De acordo com suas palavras, seu amor se manifestava então pelo nacionalismo e pela procura da língua brasileira, mas permanecia não correspondido. “Incompreensão” que levaria Mário a afirmar, já no ano de 1928, em carta a Carlos Drummond de Andrade, que sua vida se tornara trágica, no sentido da solidão e da nobreza dos heróis trágicos.¹⁵⁸

Ao representar-se como herói trágico (dados os elementos argumentativos aqui aludidos), Mário de Andrade se erigia como personagem modelar. Mas modelar num sentido diverso do herói épico fundador, ou do poeta heróico no sentido carlyleano. Principalmente se se leva em conta e interpretação esboçada por Freud para a tragédia, em *Totem e Tabu*, obra presente na biblioteca de Mário. Isto porque, de acordo com o

¹⁵⁴ Em: *Correspondente contumaz. Mário de Andrade, cartas a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 73-76.

¹⁵⁵ Na *Imitação de Cristo*, lê-se: “O amor é submisso e obediente aos superiores, vil e desprezível aos nossos próprios olhos, dedicado e agradecido a Deus; nEle sempre confia e espera ainda quando não lhe saboreia as consolações porque sem dor não se vive em amor. Quem não está disposto a sofrer tudo e a fazer sempre a vontade do Amado, não merece o nome de Amante. Quem ama deve por amor do Amado abraçar tudo o que há de mais duro e amargo, e dele não se separar por nenhuma contrariedade.” Op. cit., p. 94.

¹⁵⁶ Em: *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto – 1924/1936*, op. cit.

¹⁵⁷ Declaração que traz imediatamente à tona o refrão do *Juca Mulato* de Menotti DelPicchia: “Eu Tudoamo”.

¹⁵⁸ Carta de 21 de janeiro de 1928, op. cit., p. 125. Poucos dias depois, Mário escreveria uma carta a Manuel Bandeira, tratando de assunto similar, falando de sua vida como uma tortura, mas tortura que lhe trazia prazer. Em: *Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 378.

psicanalista, o herói trágico era essencialmente um sofredor, devido ao fato de assumir para si uma culpa coletiva da comunidade, e de com isso agir como redentor diante do Coro.¹⁵⁹ Sentido trágico que explicaria, inclusive, a voga medieval-cristã das encenações da Paixão de Cristo, na visão de Freud. Assim, nas cartas aqui citadas, Mário construía sua imagem em termos de exemplaridade, e mediante seu exemplo, procurava exortar outros intelectuais para a ação. O pressuposto era o de que o sofrimento, a renúncia de si e a humilhação demonstravam por si mesmos o valor da causa defendida, o que tornava dispensáveis outros argumentos.

Ainda no mesmo sentido, o tema do sacrifício seria uma das fontes de legitimação do projeto estético de Mário nas discussões com Prudente de Moraes, Neto. Debatendo, em carta, o surrealismo,¹⁶⁰ Mário associou aquele movimento ao estágio supostamente acabado da civilização francesa. A prova disso seria, em seu ponto de vista, o fato de qualquer francês, mesmo jovem, escrever com perfeição de estilo. E o surrealismo corresponderia, então, a um tipo de fadiga psicológica. Porém, ainda segundo Mário, o Brasil seria naqueles anos uma civilização em via de organização,¹⁶¹ o que exigiria um tipo de arte voltado a tal meta. Arte que se confundiria com a religião, “no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicologia familiar social religiosa sexual”.¹⁶² Na carta, Mário concluiria: “E creio que você bem sabe os sacrifícios enormes de mim que fiz nesse sentido”. Assim, seus livros seriam publicados por se tratarem, em suas palavras, de forma de ação.

Numa carta seguinte, Mário continuaria tentando explicitar a Prudente de Moraes, Neto o teor de sua missão civilizatória. Numa carta datada de 12 de outubro de 1929, Mário classificava sua obra em duas tendências, uma “messiânica”, que corresponderia a sua face

¹⁵⁹ Em: *Obras psicológicas completas vol XIII*, op. cit., p. 184-185.

¹⁶⁰ Em carta de 25 de dezembro de 1927, em: op. cit., p. 245-250.

¹⁶¹ Aqui, Mário retomava um lugar-comum formulado na tradição do pensamento autoritário brasileiro, desde, pelo menos, a obra de Alberto Torres (presente na biblioteca de Mário de Andrade, nos títulos *A organização nacional* e *O problema nacional brasileiro*, ambos de 1914). Mas, formulado noutros termos, também por Oliveira Vianna. Deste, Mário possuía vários livros: *Evolução do povo brasileiro*, de 1923 (exemplar rigorosamente estudado e anotado), *O idealismo da constituição*, de 1922, *O ocaso do Império*, de 1925, *Pequenos estudos de psicologia social*, de 1921, *Populações meridionais do Brasil*, de 1920 e *Raça e assimilação*, de 1932. O segundo foi explicitamente elogiado por Mário de Andrade como exemplo de cientista voltado para questões fundamentais da brasilidade, em: Em: *A Revista*, n. 3, jan de 1926, p. 44-45. Sobre Oliveira Viana, em especial, mas também sobre o pensamento político autoritário brasileiro, cf. Maria Stella Bresciani, “Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940”, in: Francisco Foot Hardman (org.), *Morte e Progresso. Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 27-61.

¹⁶² *A lição do amigo*, op. cit., p. 248.

propositalmente transitória, traçada com referência ao argumento do sacrifício, e outra individualista, “de evasão”, em suas palavras. Na primeira tendência Mário incluiu o prefácio e as “Enfibraturas do Ipiranga”, de *Paulicéia Desvairada*, o tratado estético *A Escrava que não era Isaura*, o livro de contos *Primeiro Andar*, quase todo o livro de poesias *Clã do Jaboti*, o sentido satírico de *Macunaíma*, o *Ensaio sobre a música brasileira* e o *Compêndio de História da Música*.¹⁶³ Nesta parte “messiânica” estariam obras carregadas de força exemplar, seja pelo aspecto da meta da construção da nacionalidade, seja no da incitação estético-política à ação.

Mário de Andrade não incluía na lista o livro *Amar, verbo intransitivo*, publicado em 1927. Portanto, ele deveria estar, na percepção do autor, na parcela “individualista” de sua obra. Neste sentido, *Amar* seria um livro correspondente a uma forma de evasão e exposição de seus dramas pessoais. Porém, talvez à revelia do autor, observe-se que o modo como ele delineava sua obra como ação tornara-se inseparável da carga de exemplaridade dada à sua trajetória. Neste sentido, a ação de sentido coletivo e a exposição de certas imagens de si configuravam as duas faces de um único tecido argumentativo. Daí que suas cartas, mesmo correspondendo a um gênero de escrita privada e mesmo íntima, fossem também parte da configuração de sua pessoa pública, constituindo-se como textos de cunho político. Sendo assim, seria de se esperar que o tema da humilhação e da renúncia também se fizesse presente em textos “individualistas” de Mário – e é isso exatamente o que ocorre com *Amar, verbo intransitivo*, uma vez que o “messiânico” postulava uma espécie de coincidência entre a vida e a obra do autor, entre a pessoa e o significado de seus atos.

*Amar, verbo intransitivo*¹⁶⁴ classificado por Mário de Andrade como idílio, era tratado pelo autor, como se lê em carta a Manuel Bandeira, como “livro de importância capital” no desenvolvimento de sua obra.¹⁶⁵ Mas diante do qual, ainda de acordo com as considerações de Mário, os críticos e companheiros literatos ficaram perplexos, sem perceberem a relevância e complexidade dos temas tratados. O que pode ser complementado com as afirmações feitas pelo autor noutra carta, de 20 de fevereiro de

¹⁶³ *Idem*, p. 294.

¹⁶⁴ Mário de Andrade. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antonio Tisi, 1927.

¹⁶⁵ Em carta a Manuel Bandeira, de 6 de abril de 1927, *op. cit.*, p. 340.

1928, dirigida a Drummond.¹⁶⁶ Ali, Mário relatou, ironicamente, a insistência dos críticos nas referências ao fundamento freudiano do livro. O autor não negou o acerto de tal percepção, ao contrário, notou que o livro repercutia teses advindas da psicanálise. Porém, ressentiu-se da falta de atenção à sua procura da “substância brasileira”, para além do uso consciente da língua. Assim, quanto a *Amar* os temas já tratados como característicos da delineação da missão estético-política de Mário por Mário, reapareciam. Tendo inclusive as ressonâncias da incompreensão do público e da crítica, diante da qual Mário freqüentemente se dizia alvo de equívocos e enganos (como se a crítica fosse uma caterva de maléficos encantadores) qualificada na carta a Drummond com os traços da “malevolência” e do desleixo, diante de uma doação sincera de si à meta da criação da nacionalidade.

Mais ainda, estes mesmos temas compunham a própria tessitura ficcional de *Amar*, verbo *intransitivo*. A obra era basicamente a narrativa da formação sexual de um jovem da elite paulistana. No sentido de educar o filho Carlos, e de se evitar que ele caísse no mundo dos vícios metropolitanos, seu pai, Sousa Costa, decidiu contratar uma preceptora alemã, no livro identificada como Fraulein Elza. Esta, então, ficaria responsável pela iniciação sexual de Carlos.

A narrativa tinha entre os momentos decisivos duas situações de humilhação, sendo a primeira sofrida por Fraulein. Isto porque, para ela, sua profissão correspondia à criação de um futuro homem sadio e chefe de lar, o que, de acordo com as observações do narrador, seria o fruto da mentalidade metódica e voluntarista dos germânicos. Num diálogo com Sousa Costa e Laura, mãe de Carlos porém, Fraulein perceberia que, na percepção do pai do rapaz, sua tarefa era saciar as “fomes amorosas do rapaz”. Contudo, a verdadeira fonte da incompreensão mútua adviria, em grande medida, do confronto entre duas sensibilidades diversas, a germânica, metódica e objetiva e a latina, sinuosa. Assim, numa das várias digressões que o narrador fez durante a história, por exemplo, ele afirmaria que os sinais de pontuação típicos do alemão eram o ponto final e o ponto de interrogação, ao passo que o latino pensaria e se exprimiria pelas exclamações e reticências.¹⁶⁷ Daí o teor

¹⁶⁶ In: *A lição do amigo*, op. cit., p. 104.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 16. Esta, como inúmeras outras passagens, foram retiradas por Mário quando da segunda edição de *Amar*, verbo *intransitivo*, já na década de 1940. Como as novas edições foram feitas a partir da versão revista pelo autor, várias das citações que aqui aparecem não se encontram em publicações mais recentes da obra.

confuso das explicações dadas por Sousa Costa a uma questão objetiva feita por Fraulein (porque ele ainda não dissera a Laura a verdadeira razão de seu contrato):

Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! Como nunca teve Laura... Depois, isso de principiar é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas.¹⁶⁸

Humilhada diante da sensação de incompreensão, Fraulein quase desistiria de seu compromisso. Porque sua meta era ensinar a Carlos “o amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras”. O dado é que nem Laura, nem Sousa Costa conseguiram se fazer entender por Fraulein, e esta também não se fizera entender.

A motivação do desencontro era, além de intelectual, moral. A sinuosidade de Sousa Costa dizia respeito também a seu caráter nenhum, traçado em linhas rápidas a partir da caracterização de sua aparência, centrada na brilhantina negra que disfarçava a cor natural de seu bigode, indício do todo da personagem, uma “mônada sensitiva e cuidadoso de sua pessoa”, e também por seu bordão repetido nas situações as mais diversas, o “Perfeitamente”. O casal Sousa Costa, aliás, mantinha-se num universo convencional e, no limite, hipócrita. Assim, a desqualificação moral surgia como uma das motivações da humilhação sofrida por Fraulein.

O segundo momento de humilhação da narrativa se deu quando Sousa Costa percebeu que seu filho estava apaixonado por Fraulein, e por isso decidiu encenar, diante do rapaz, uma extrema indignação devida ao caso amoroso. Esta, por sua vez, aceitara participar da farsa, uma vez que, de acordo com o narrador, “por mais burguês e vulgar que seja um alemão, sempre de quando em quando lhe rebrota no deus encarcerado um desejo de tragédia inútil”, e, o que daria um tom de altivez à sua atitude, mesmo que com “o sacrifício da memória dela na recordação de Carlos.” Assim, os adultos da casa teriam decidido simular a descoberta das relações entre Carlos e Fraulein. Com isso, o jovem passaria por uma situação de vexame, mas a partir da qual ele se tornaria um homem plenamente formado.

¹⁶⁸ Esta passagem foi mantida a partir da segunda edição. Tomo como referência: *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

O final de *Amar, verbo intransitivo*¹⁶⁹ era uma recapitulação da formação do “caráter afetivo de Carlos”. Nitidamente apropriando-se das teses de Freud, o texto narrava sua primeira paixão amorosa pela mãe, seguida pelo período de latência e o despertar posterior da “fome amorosa” já na fase da adolescência. Mas além disso, Carlos foi descrito como jovem vigoroso, destinado à vitória, “porque aspira o que deseja”. Porém, o narrador não deixaria de lhe caracterizar ambigualmente, uma vez que, ao mesmo tempo em que se referia à sua força de caráter, por outro afirmava, ironicamente, que Carlos seria um “homem de bem”, ou seja, “roubará o Estado quando puder”, traindo discretamente a esposa, ou, nas palavras da narrativa: “sousacostar extra-muros”. Carlos ainda se tornaria um homem puro, mas somente devido à vergonha diante da sociedade, um católico, mas “sem Deus” e, talvez mais significativamente, admirador de Olavo Bilac.

Desta forma, as diversas faces presentes nos argumentos de Mário, distribuídos entre o martírio, a humilhação e o sacrifício de si como etapas formadoras do caráter também encontravam um modelo argumentativo nas teses de Freud sobre a psiqué. De fato, Mário de Andrade foi leitor assíduo das obras do psicanalista, usando-as inclusive na composição das personagens de *Amar, verbo intransitivo*. Assim, o autor brasileiro adaptou algumas das idéias da psicanálise a uma tessitura retórica particular, na qual a sacralização inerente ao humilhar-se e ao martirizar-se estava associada a conceitos freudianos – que, talvez numa leitura mais ortodoxa, sejam incompatíveis com imagens redentoras.¹⁷⁰

No aspecto específico aqui discutido, do sacrifício de si como virtude cívica e da renúncia como formadora do homem civilizado, nas *Conferências introdutórias sobre psicanálise*¹⁷¹ Freud abordou o tema dos instintos sexuais e do ego como tendo em vista a obtenção de prazer. Porém, de acordo com o autor, a experiência da vida logo ensinava que tal meta era irrealizável, em toda a sua amplitude. Com isso, o ego teria que aprender a renunciar a alguns prazeres, no sentido de evitar os desprazeres intensos ocasionados pelas seguidas frustrações impostas pelo mundo e pela sociedade. A isto, Freud chamou de princípio de realidade, em oposição ao princípio de prazer, e o ego assim formado seria

¹⁶⁹ Também excluído a partir da segunda edição.

¹⁷⁰ Portanto, Freud participa desta tese como tema da história das idéias, e não como horizonte teórico ou interpretativo.

¹⁷¹ Em: *Obras psicológicas completas*, vol. XVI. Imago: Rio de Janeiro, 1976, p. 416

racional. Ou seja, a renúncia e a autocontenção seriam as bases da educação e da formação de uma pessoa civilizada, de acordo com aqueles textos iniciais da psicanálise.

Este tema seria tratado com mais detalhes por Freud nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, livro ainda mais relevante para a escritura de *Amar, verbo intransitivo*. Ali, o autor desenvolveu a teoria da sublimação, que seria um desvio das forças instintivas sexuais para todos os tipos de realização cultural. O que, ainda de acordo com Freud, seria reconhecido pelos historiadores da civilização como uma das bases do progresso.¹⁷² A sublimação incluiria a construção de barreiras mentais frente à realização dos desejos, as quais seriam a repugnância, a vergonha e a moralidade, efeitos de uma ação conjunta entre a educação e o desenvolvimento fisiológico do indivíduo. A disposição contrária à sublimação seria, segundo Freud, a perversão polimorfa, busca irrefreável de prazer em todas as zonas erógenas, característica da primeira infância, mas que também seria utilizada pelas prostitutas tendo em vista as finalidades de sua profissão.¹⁷³ Aquilo que Freud nomeava como “o adulto normal” transformaria o instinto sexual em procura de reprodução, desejo “por assim dizer, altruístico”, resolvendo-se, assim, a renúncia pessoal num ganho para a espécie.¹⁷⁴

O que, para o autor, seria tanto a fonte de onde emana a civilização superior, como das neuroses por esta mesma engendradas. Ou seja, havia, para Freud um trabalho de formação e direcionamento dos instintos, que era a base mesma da vida civilizada. O adulto racional seria a resultante do aprendizado da renúncia, em oposição à criança, mas também ao selvagem que teria como traço psíquico o desenvolvimento livre da sexualidade.

Isto, ainda de acordo com Freud,¹⁷⁵ explicaria o animismo, como “filosofia primitiva” exposta pelo etnógrafo inglês Tylor ainda no século XIX, que se basearia na crença de que todas as coisas são dotadas de uma alma similar à dos homens. Uma vez que o animismo também implicava, supostamente, um série de técnicas de domínio sobre homens, animais e coisas – pela via do encantamento mágico – ele corresponderia a uma espécie de supervalorização do desejo, ou de confusão entre o princípio de prazer e a realidade. E que estaria no pólo oposto do alto nível de civilização, uma vez que em sua

¹⁷² Em: *Obras psicológicas completas, vol. VII*. Imago: Rio de Janeiro, 1972, p. 182.

¹⁷³ *Idem*, p. 196.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 216.

¹⁷⁵ Em *Totem e Tabu. Obras psicológicas completas, vol. XIII*. Imago: Rio de Janeiro, s.d., p. 13-197.

etapa científica os homens “reconheceram a sua pequenez e submeteram-se resignadamente à morte e às outras necessidades da natureza.” Assim, cada indivíduo civilizado recapitularia em si a história da formação de toda a civilização, dada a aproximação (metafórica, do ponto de vista argumentativo) entre crianças e selvagens.

Se podemos considerar a existência da onipotência de pensamento entre os povos primitivos como uma prova em favor do narcisismo, somos incentivados a fazer uma comparação entre as fases de desenvolvimento da visão humana do universo e as fases do desenvolvimento libidinal do indivíduo. A fase animista corresponderia à narcisista, tanto cronologicamente quanto em seu conteúdo; a fase religiosa corresponderia à fase da escolha de objeto, cuja característica é a ligação da criança com os pais; enquanto que a fase científica encontraria uma contrapartida exata na fase em que o indivíduo alcança a maturidade, renuncia ao princípio de prazer, ajusta-se à realidade e volta-se para o mundo externo em busca do objeto de seus desejos.¹⁷⁶

Todas estas interdependências entre o indivíduo, em sua formação, e a evolução da civilização também fundamentariam a abordagem feita por Freud ao tema do sacrifício. Os homens primitivos, tentando domar os próprios instintos, teriam criado os rituais sacrificiais comunitários, em que uma vítima expiatória assumia a função de expurgo emocional.¹⁷⁷ De forma similar, o homem civilizado tinha que fazer sacrifícios, mas no âmbito de sua vida interior em formação. Assim, a relevância da psicanálise para o tema aqui discutido refere-se à possibilidade do estabelecimento de uma espécie de jogo especular entre a história da civilização e a psiqué do indivíduo. Ou seja, Freud tentou explicar em bases psicológicas a força religiosa e política do sacrifício, mas para tanto partiu de uma certa história da formação da consciência individual, a qual estaria marcada pela imposição de sacrifícios, no sentido de renúncias ou repressões de instintos e desejos, como os do incesto e da conseqüente transposição da figura paterna. E, como ele mesmo destacou, tais sacrifícios eram o fundamento de toda a vida social, moral e religiosa.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 113.

¹⁷⁷ Cf. *Conferências Introdutórias à psicanálise*, op. cit, p. 36.

As referências à psicanálise e à retórica cristã fornecem pistas que auxiliam a compreensão da densidade da argumentação de Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, que esteve freqüentemente caracterizada pelo tema da necessidade da renúncia, do sacrifício. É no jogo entre as duas tradições de pensamento que se encontraria a modalidade própria a Mário, a disposição específica de seus argumentos. A psicanálise, ao construir uma imagem para o homem civilizado, como aquele que aprendeu a lidar com os instintos, de modo a que estes não se voltassem contra a comunidade; a retórica cristã ao associar a possibilidade da redenção a partir da renúncia, parecem ter sido as duas molduras para a trama de *Amar, verbo intransitivo*.

Assim, tanto Carlos quanto Fraulein foram vítimas de humilhações postas em prática por Sousa Costa. Este, devido ao substrato racial latino decantado na narrativa, revelara-se incapaz de entender o ímpeto civilizador da alemã. E, dada sua completa superficialidade, o pai ainda seria incapaz de compreender a dimensão afetiva do próprio filho. Desde o início do texto, Sousa Costa foi descrito como fruto de uma civilização postiça; o que se perceberia em seu pendor pelo artifício (como no detalhe expressivo de seus bigodes empapuçados de brilhantina) e na conformação superficial e inconsistente aos ditames morais civilizados.¹⁷⁸

Entre Fraulein, representante de uma civilização supostamente definida, e Carlos, exemplar de uma raça em formação, Sousa Costa parecia perpetrar o mal estar da civilização postiça. Nesta, aos desenganos necessários para a formação do homem adulto tais como delineados pela psicanálise, se somariam humilhações desnecessárias, encenadas e vazias de sentido. Contudo, após as experiências, Carlos e Fraulein encontrariam seus destinos. Esta, a de ser “professora de amor”, encarnação completa de um amar intransitivo, posto que inteira doação de si, aquele, a de ser um burguês vitorioso, com mais vigor do que seus pais – enfim, ambos se tornando adultos plenamente civilizados.

¹⁷⁸ A desqualificação poderia ainda se estender a uma imagem sobre a um suposto modo de ser burguês. Isto porque, mais ou menos na mesma época em que publicava seu idílio, Mário recorria a temas parecidos para tratar a burguesia paulista em crônicas publicadas no *Diário Nacional*, jornal do Partido Democrático. Por exemplo, em “Arte em S. Paulo – O burguês e a ópera”, do dia 11 de novembro de 1927, tratava-se da superficialidade, do uso da música como ornamento sem sentido portanto inestética. Ou, no dia 23 de novembro, “O Grande Arquiteto”, cuja superficialidade transparecia na própria casa do arquiteto, com o “fogão Luís XVI”, o banheiro pompeiano e as paredes de mármore pintado fingindo de mogno do Peru. Ou seja: artifício e falsidade. Cf. Mário de Andrade. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Neste sentido, as humilhações narradas em *Amar, verbo intransitivo* deixavam entrever, principalmente, a situação degradada dos Sousa Costa frente às outras personagens, de outra geração e de outra civilização. Mas aparentemente, nenhuma delas correspondia plenamente à figura do artista sacrificado pelo bem público, traçada por Mário em crônicas e cartas. Porém, isto apenas aparentemente, uma vez que ainda resta uma dimensão fundamental do idílio a ser aqui abordada.

Um dos aspectos narrativos de *Amar* é a intervenção constante do narrador, avaliando as personagens, explicitando pressupostos, discutindo a poética do livro.¹⁷⁹ Seus temas fundamentais eram a comparação entre o universo germânico e o latino, considerações sobre o estado das coisas no Brasil dos anos 20 e as opções narrativas da própria obra. O ápice de tais intervenções se deu quando o narrador, ao tentar explicar o porquê de não descrever explicitamente a primeira experiência sexual de Carlos e Fraulein, refere-se a si mesmo como “Mário de Andrade” – ápice porque neste passo o autor e o narrador se confundiram.¹⁸⁰ O que dava ao romance um teor de testemunho, estando, como as cartas de Mário, na fronteira entre o ficcionamento de si no nível da intimidade e da privacidade e a escrita pública.¹⁸¹

Ainda no mesmo tom confessional, logo a seguir, o narrador-Mário de Andrade passaria ainda a expor sua relação afetiva com as personagens, dizendo admirar Carlos. Referindo-se a uma das irmãs do protagonista, até então uma personagem quase despercebida, o narrador-Mário afirmaria que não a admirava, mas isto porque ela, em suas palavras: “parece muito comigo”. O autor-narrador prosseguiria ainda declarando o

¹⁷⁹ Embora *Amar* não seja, propriamente, um romance de tese, traz duas das marcas básicas deste gênero: a redundância na caracterização das personagens e nos comentários, carregados de autoridade, do narrador. Por isso, a nomenclatura “romance polifônico”, inspirada em Bakhtin, proposta por Telê Ancona Lopez é demasiadamente genérica. Em sua obra sobre o romance de tese, Susan Rubin Suleiman, esclarece que a polifonia bakhtiniana implica a existência, numa obra, de discursos heterogêneos em tensão não resolvida – portanto, o avesso de uma obra em que a voz do narrador é tão marcante. Ainda como observa a autora, a mera existência de intertextualidade não implica polifonia, uma vez que esta é uma condição genérica do romanescos, incluindo-se aí os mais monológicos dos romances. De Telê, ver: “Uma conjugação difícil”, em: *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 9-44; de Susan Suleiman: *Authoritarian fictions. The ideological novel as literary genre*. New York: Columbia University Press, 1983.

¹⁸⁰ Na página 106 da primeira edição.

¹⁸¹ Estaríamos, então, diante daquilo que Richard Sennet nomeou como tirania da intimidade? Cf. Richard Sennet. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

desprezo que sentia por si mesmo,¹⁸² e que: “encaro a minha não existência como benefício gaaçu para nós todos”.

Estas indicações tornam significativo um episódio aparentemente sem relevância, do ponto de vista da intriga de *Amar, verbo intransitivo*. Trata-se do momento em que Maria Luísa brincava de boneca com sua irmã mais nova, Aldinha. A brincadeira porém, foi violentamente interrompida por Carlos, numa demonstração de vigor e insensibilidade. Devido a isso, de acordo com o narrador, Maria Luísa seria tomada por uma forte gripe, que quase a levaria à morte.

As páginas dedicadas a este episódio são, significativamente, as mais idílicas da obra. A família foi tomada por uma “consternação geral”. Num momento único, “Sousa Costa pensa em Deus”. Carlos passaria a ajudar Fraulein nos serviços da casa. Dona Laura, como seu marido, seria tomada pelo sentimento de religiosidade – e quando pergunta a Maria Luísa sobre sua melhora, esta: “sorri no martírio”. E Fraulein viveria seu momento mais harmonioso:

São duas semanas de maternidade pra ela. De maternidade integral. Teve momentos em que parecia mãe de todos, talqual o dedo maior de nossa mão. Até de Sousa Costa. Todos pareciam nascer dela, dela se alimentar. Menos Carlos, recalcitrante, com intuitiva repugnância por incestos. Servo, cachorro de guarda isso sim. Nada pedia, sossegara. Porém como servo estava sempre ali, como filho nunca! Maria Luísa, então, nem podia ver Fraulein se afastar. Não tanto por causa do bem-estar, mas me deixem que afirme: Fraulein era uma certeza de salvação. E sabia se dedicar. Quando preciso o sono se adia pra noites mais desimpedidas. Muito bem. Não direi que ela gostasse da menina, gostava não. Pelo contrário, lhe tinha certa antipatia. Muito natural, pois se raramente adoecia. Porém apresentou-se a enfermeira sonhada: severa, sadia, solícita pra usar unicamente esses. Maria Luísa fixa os olhos nela, Fraulein lê; Fraulein vela. A doentinha redorme encorajada. Quando acordar trará forças novas. Que coisa misteriosa o sono!... Só aproxima a gente da morte, para nos restabelecer melhor dentro

¹⁸² O que, de acordo com a *Imitação de Cristo*, corresponderia ao dever do cristão.

da vida. Reque... reque... atrás. Fraulein nem se volta, sabe que Carlos vela também. Porém porque não se voltou! Deitada sobre o assoalho, no desvão da porta, a cabeça dele. Isso Fraulein havia de ver. E que dois olhos grandes a adoravam.¹⁸³

Tem-se então uma cena em que Carlos observa apaixonadamente Fraulein Elza que observa amorosamente o martírio (termo utilizado pelo narrador) de Maria Luísa como ápice deste momento em que as personagens de *Amar, verbo intransitivo* estão em consonância, em que as tensões inerentes às suas diferenças são dissipadas. Ali, mesmo Sousa Costa revelaria ainda possuir alguma religiosidade. Por isso, o tom específico da passagem é o da regeneração, da glorificação após a decadência, da exaltação possibilitada pela eleição de um bode expiatório, ou uma vítima docilmente humilhada. Que Maria Luísa, portanto, fosse uma representação do próprio Mário de Andrade apenas confirmava a função autoproclamada por este nas partes “messiânicas” de sua obra. Mário-Maria Luísa podem então ser melhor caracterizados como retomadas da vítima sacrificial típica, mas num ambiente já doméstico, e portanto não sagrado, encarnando o modelo heróico do *pharmakós*:¹⁸⁴ aquele que ao assumir para si uma culpa que, supostamente não é sua, paga um preço incompatível com o teor de seus atos. A personagem que, pelo fato mesmo de ser humilhada, aparentemente confirmaria o fato de que a verdadeira culpa recairia sobre a sociedade como um todo. Assim, mesmo quando se confessava literariamente, Mário não deixava de exercitar seu messianismo político.

Em seus comentários sobre *Amar, verbo intransitivo*, Mário reconheceria a relevância de Freud para a tessitura da obra. De fato, sobretudo no que se refere ao aprendizado de Carlos sobre o domínio dos instintos, que ao fim o transformaria num cidadão “normal” e mesmo moralmente superior a seu pai Sousa Costa, e na saída sublimada e maternal adotada por Fraulein Elza, a narrativa literária funcionava quase como uma exposição da psicanálise de então. Porém, o mesmo Mário dizia que sua obra não se esgotava em Freud – e também não se limitava a observações de cunho fisiológico sobre a formação do indivíduo, configurando-se também como interpretação moral. O autor dizia ainda que dificilmente um homem formado como Carlos Sousa Costa chegaria a ser

¹⁸³ Trecho mantido na segunda edição. Cf, edição de 1993, p. 114-115.

¹⁸⁴ Cf. Northrop Frye. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p 47-48.

um São Tomás de Aquino ou um Padre José de Anchieta – daí que, à argumentação psicanalítica fosse sobreposta a argumentação cristã.

Portanto, se temos no aprendizado da renúncia e do sacrifício de si a trajetória exemplar de Carlos e Elza, em contraposição à amoralidade do casal Sousa Costa, *Amar* deixava entrever que o sacrifício sacralizador se daria num outro nível. Este, ao que parece, expresso por Mário de Andrade em suas cartas de exortação, na parte “messiânica” de sua obra, e no martírio vivido por Maria Luísa após a humilhação ocasionada por uma atitude de seu irmão Carlos. Que somente neste passo as personagens do idílio tenham sido descritas sob o signo da harmonia, da religiosidade e da comunhão apenas expressaria a excepcionalidade da condição do ser humilhado, fosse santo, artista ou frágil menina.

1.4 Menotti e o amor do sacrifício

Entre 1923 e 1926, Mário de Andrade e Menotti Delpicchia mantiveram uma relação de cordialidade distante, sem os hiperbólicos elogios mútuos trocados até então. Nestes anos, Menotti prosseguia sua carreira jornalística como redator político do *Correio Paulistano*, e Mário seguia dando suas aulas no Conservatório de Música de São Paulo. Além disso, eles já não se tratavam como “futuristas” e buscavam outras denominações para identificarem seus projetos, que seguiam percursos paralelos, porém diversos.

Mas uma ruptura mesmo se deu em 1926, quando do lançamento do terceiro livro de poemas de Mário, o *Losango Cáqui*. O livro foi acerbamente criticado por Menotti, como “absurdo, injustificado, irritante e pedante”.¹⁸⁵ Menotti dizia que *Losango* correspondia a uma espécie de individualismo exacerbado, de exibicionismo egocêntrico, bárbaro e primitivo e que, como tal, deveria ser criticado, uma vez que ao ser publicado o livro se tornara “propriedade das multidões”. A resposta de Mário não foi menos agressiva, pautando-se pela inversão simétrica dos argumentos de Menotti. Segundo Mário, o outro é que se comportava como “um egoísta vaidoso por demais”, que tudo sacrificava em nome da ambição pessoal, e que, incapaz de pensar por si mesmo, recorria à imitação, “manifestação inspirada pelo pavor nas organizações psíquicas ainda em estado primitivo”.

Os termos das acusações mútuas funcionavam como uma espécie de espelho, no qual cada um via a imagem invertida de si como Menotti ou Mário. Contudo, após esta separação, haveria longos anos de distância entre os dois. Isto, apesar de ambos invocarem constantemente uma herança em comum, a dos anos do futurismo paulista e da Semana de Arte Moderna. E, mais tarde, de estarem, já em 1932, no mesmo lado da “Revolução Constitucionalista”, e de, entre 1934 e 1938 participarem, em âmbitos diferentes, do governo paulista de Armando de Sales Oliveira. Por outro lado, se Menotti desde 1921 participava da vida política do PRP (Partido Republicano Paulista), Mário, desde 1927 estaria ao lado do PD (Partido Democrático). Mas aqui o que é de maior relevância é o fato

¹⁸⁵ A crítica de Menotti e a resposta de Mário foram publicadas em *Terra roxa e outras terras*, ano 1, n 3, a 27 de fevereiro de 1926, p. 4.

de, a partir de um mesmo núcleo retórico do sacrifício, Mário e Menotti traçarem, durante a década de 1920, argumentos distintos.

Mário adotara, então, os temas da humilhação e do sacrifício de si como motes de legitimação. Menotti, por sua vez, manteria a imagem mais explícita do martírio encenado diante das multidões. Aliás, como porta-voz das multidões ele fizera a crítica a *Losango Cáqui* como obra egocêntrica, em seu ponto de vista. E seria também no mesmo terreno que Menotti moldaria sua poética nacionalista, em *República dos Estados Unidos do Brasil*, publicado em 1928. O livro, em tom épico, era uma narrativa em versos que tratavam da história da formação do país. Apresentando-o sob os signos da natureza tropical exuberante, do encontro cósmico das raças humanas, da força e da vitalidade primitivas. Por outro lado, as opções político-partidárias de Menotti eram declaradas, pois num dos poemas ele tratara o Brasil como “a pátria de Washington Luís”, e como “a maior democracia dos trópicos”.¹⁸⁶

O livro se encerrava com um poema longo, cujo tema era a cidade de São Paulo, significativamente intitulado “Babel”.¹⁸⁷ A cidade bíblica recebia no poema de Menotti o sentido do progresso irresistível:

Eles ergueram a torre de Babel
bem na praça Antonio Prado.
O esqueleto de aço cobriu-se de carne de cimento
e as vigas e guindastes
eram braços agarrando estrelas
para industrializá-las em anúncios comerciais.¹⁸⁸

O sujeito responsável pela edificação da torre permanecia num estado de quase-indiferenciação, uma vez que a única identidade apresentada era a de um genérico “eles”. Mas como o poema vinha até este momento apresentando os supostos plasmadores do Brasil: as três raças em combinação e seus heróis característicos (Olavo Bilac, Rui Barbosa, Aleijadinho, dentre outros), pode-se supor que o “eles” trazia a ressonância épica¹⁸⁹ de “brasileiros”. Mas, a apresentação genérica também indicava a existência de uma vontade

¹⁸⁶ Em: *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo: Helios, 1928, p. 18.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 95-106. De acordo com Nicolau Sevcenko, em: *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, nomear São Paulo como Babel nos anos 20 se tornou um lugar-comum, que procurava expressar o crescimento vertiginoso da cidade e afluência de imigrantes.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 95.

¹⁸⁹ Épico por se tratar da fundação poética de uma comunidade histórico-política.

coletiva que não se confundia com qualquer grupo social em particular. Esta vontade indiferenciada tinha criado a torre, que, dada a aproximação à imagem de um gigante, realçava o aspecto prodigioso, na vertigem quase alucinatória do progresso encantado. Neste mesmo sentido, noutra verso Menotti falaria da “Cidade prodígio, a maravilha americana”.

Após apresentar o edifício nestes termos, o poema percorreria cada um de seus andares, nos quais se encontravam os diversos tipos metropolitanos: operários, fazendeiros, imigrantes – todos unificados a partir do trabalho, irmanados também pelo jogo metafórico: “um milhão de heróis modernos ergue duas casas por hora, para abrigar o milagre da fraternidade política”. Deste modo, a multidão era aqui traçada como aglomerado heróico, vista sob uma perspectiva épica, a partir de seu potencial produtivo. Babel funcionava, então, como alegoria para as massas unificadas por uma paixão em comum, e portanto redimidas de seu próprio potencial caótico.

Por fim, o poema se encerrava com uma percepção irônica sobre os poetas “passadistas”, que estariam no topo da torre – neste passo assimilada, ironicamente, à imagem da ilusão da torre de marfim:

E o último poeta passadista
no cume da Torre de Babel,
surdo ao clamor mágico das coisas,
romântico e solitário,
olha os astros, que são o cartaz de Deus
anunciando os seus prodígios,
e recita:
“Ora, direis, ouvir estrelas...”¹⁹⁰

O verso final, uma citação de Olavo Bilac, explicitava o alvo da ironia. O poeta passadista parecia pensar ainda estar sobre a torre de marfim, mas entoava seu cântico sobre outra torre, febril e vertiginosa criadora de prodígios (e nisso semelhante a Deus), a Torre de Babel das multidões brasileiras. Menotti, por sua vez, não se representava estando na torre, como personagem; porém sua voz lírica a edificara, ao encontrar as imagens adequadas para uma experiência por ele mesmo descrita como alucinatória. Ou seja: o poeta vinculado às multidões não precisava se apresentar como uma personagem

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 105.

dramática, uma vez que sua participação, no poema, era a encenação da própria consciência estética que cantava e dava encantamento ao progresso.

Porém, não era apenas mediante esta avaliação carregada de valorização positiva que Menotti representaria o tema das multidões durante os anos 20. Outra seria a abordagem no livro de contos *A Outra Perna do Sacy*.¹⁹¹ No conto “O homem que não era”, a personagem principal narra, em primeira pessoa, suas descobertas sobre a própria falta de identidade, sobre o ceticismo que assolara todas as ilusões que a vida social lhe incutira até então. Ele, que em suas palavras, era por natureza um ser apaixonado e instintivo, fora disciplinado pela escola e outras instituições, que o teriam transformado num ser medíocre, indistinguível da massa de medíocres homogêneos de sua cidade. Seu drama era que, ao procurar então liberar suas paixões e fugir das normas sociais “despersonalizantes” ele se tornara um ser ainda mais artificial, pois nem deixara de ser um homem e nem passara a ser um animal. No conto, a tensão originadora de sua crise permaneceria em aberto; mas uma passagem funcionava como índice da matriz de seu sentimento de inadequação, nas palavras do homem que não sabia mais quem ele mesmo era: “Isso me faz pensar que a organização social está literalmente errada. Falta homogeneidade na massa humana que ela tenta organizar. Está tudo errado porque os homens nunca procuraram saber o que realmente são.”¹⁹²

Neste conto, Menotti apenas deixava entrever a imagem das massas como amontoado de seres medíocres, em contraste com a angústia de uma personagem que queria delas se destacar, mas sem saber encontrar a via correta. O tema prosseguiria, de modo mais explícito, noutro conto, “Nascimento e morte de Fulgencio Freitas, funcionário público e herói popular”.¹⁹³ A narrativa se iniciava com uma apresentação irônica sobre o nascimento do herói, na “heróica cidade de São Paulo”, quando este já contava quarenta e sete anos de idade. Isto porque ele teria sido, até então, mais um dos inúmeros anônimos perdidos no meio das multidões, aspecto configurado pela mescla grotesca de caracterizações que o remetiam ao mundo dos animais noturnos, “anatomicamente um morcego” e à esfera das máquinas, uma vez que ele “não tinha vontade orgânica”. Porém,

¹⁹¹ *A outra perna do Sacy*. São Paulo: Novíssima, 1926. O exemplar da biblioteca de Mário de Andrade, no IEB-USP, não traz dedicatória do autor, ao contrário dos livros anteriores de Menotti, que traziam mensagens afetuosas.

¹⁹² *Idem*, p. 38.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 85-121.

ainda de acordo com a narrativa, tal descrição correspondia apenas à vida aparente de Fulgencio, uma vez que, em seu íntimo, o herói odiava a tudo e a todos e, ressentidamente,¹⁹⁴ extraía prazeres incontáveis das leituras de acidentes e tragédias nos jornais.

Com isso, Fulgencio se sentia injustamente esmagado pela sociedade. Sentimento que o protagonista converteria em ódio específico contra um marechal que freqüentava sua repartição pública, a quem desejava humilhar. A situação chegou ao clímax num dia em que finalmente Fulgencio conseguiu insultar “aquele homem sadio, relampeante de galões”.¹⁹⁵ Desde então, o protagonista se tornaria um herói popular, um covarde que passaria a ser tido por corajoso, um “pseudo-mártir”.¹⁹⁶ Isto mesmo aos olhos de sua mulher Eudoxia e sua filha Glorieta, que até então o desprezavam:

No espírito de D. Eudoxia – ouvida com riqueza de pormenores a narrativa da façanha feita pelos amigos – ocorreu este fenômeno: como num teatro vazio e escuro, o velário de estopa que lhe cobria a alma de Fulgencio bruscamente subiu e, numa espetacular mutação mágica, a ribalta fulgurou, de jato, com a luz estridente de todas as gambiarras e de todos os refletores de magnésio e arco-voltaicos. E resplandecia nele agora um cenário de apoteose com orquestras e coros. – Você quer um caldinho, Fulgencio?¹⁹⁷

Neste ponto, a narrativa foi interrompida por uma digressão, na qual a voz avaliadora do narrador se fez ainda mais explícita, somada a uma tentativa de expor uma tese

¹⁹⁴ Entendo aqui o ressentimento como configuração retórica de um estado emocional, cuja conformação se deu no final do século XIX, em teorias ancoradas em explicações psicológicas, morais e sociais, recorrentes na configuração de heróis fracassados, impotentes e, paradoxalmente, ameaçadores pelo desejo suposto de aniquilamento da ordem política. Sobre o tema, consulte-se: David Konsan, “Ressentimento – história de uma emoção”, em: Maria Stella Bresciani e Marcia Naxara (orgs). *Memória e (re)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editoria da Unicamp, 2001, p. 59-81.

¹⁹⁵ Esta passagem é bastante semelhante à de outro herói ressentido, o narrador de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, que também tinha como antagonista um militar de alta patente. A diferença entre as duas narrativas é o fato de a personagem dostoiévskiana não se tornar um herói popular, mas permanecer até o fim do romance como amargo anônimo. Cf. Dostoiévski. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁹⁶ Trata-se, portanto, aqui, de uma narrativa que cabe com justeza à classificação de “tese”. A história de Fulgencio funcionaria então como exemplo de uma doutrina proposta por Menotti, no intuito claro de persuadir o leitor. Os seguidos comentários do narrador esclarecem o leitor sobre tal doutrina (ou superideologia – por pertencer a um campo exterior à narrativa, o das idéias do autor – na definição de Susan Suleiman) deixando um espaço mínimo para as ambigüidades de sentido. Cf. Susan Suleiman, *op. cit.*

¹⁹⁷ *A outra perna do Sacy*, *op. cit.*, p. 97.

generalizante sobre o significado inscrito na vida de Fulgencio: segundo o narrador, não haveria heroísmos de fato, mas apenas consagrações; os heróis seriam aqueles que imprimissem sobre as massas uma imagem homogênea de si mesmos.¹⁹⁸ Porém, a questão se referia à inversão de valores presente na consagração de Fulgencio, uma vez que ele, não sendo um mártir autêntico, acabaria acreditando que o era e ao fazê-lo despertara nas massas o desejo de humilhar os poderosos. A fama de Fulgencio, desde então, seria cada vez maior. Colecionadores de efígies guardariam sua imagem ao lado de “Mussolini, Benjamin Constant e George Washington”, o Partido Democrático o adotaria com ídolo particular, sua filha se casaria com o vice-presidente de um clube de ping-pong. No auge, Fulgencio se lançaria como candidato à Câmara dos Deputados, porém, diante da emoção incontrolável o protagonista finalmente morreria, ganhando assim o estatuto perene de herói popular.

Em 1926, portanto, Menotti tratara as multidões sob o signo negativo da mediocridade e da adoração dos falsos ídolos. Falsidade abordada do ponto de vista moral, uma vez que seus heróis assumiam a função de expressão de ressentimento, ainda que sob a ilusão do martírio e do sacrifício, e que portanto remetia ao tema da vaidade, da adulação vã de virtudes esvaziadas. Além disso, as massas eram representadas como propensas ao engodo, à manipulação, exatamente pelo fato de não saberem distinguir o essencial do aparente. A imagem, concentrada nos nomes das personagens Glorieta, Eudoxia (ou: inflada pelo mundo das opiniões, da “doxa”) e Fulgencio, o falso fulgurante, contrapunha-se à voz do narrador que apenas simulava apresentar os fatos, a verdade íntima e exemplar de uma experiência histórica.

Mais uma vez, portanto, Menotti se representava ora como porta-voz das massas, ora como o denunciador de supostos falsos ídolos. Se o primeiro aspecto o diferenciava de Mário de Andrade, este seria também o diferencial autoproclamado por ele, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo Alfredo Élis e Cândido Motta Filho, quando da publicação do Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo, já em 1929, com relação a outros “modernistas”. Ali, os autores

¹⁹⁸ Esta passagem de Menotti pode ser melhor compreendida se se leva em conta o conceito de discurso abstrato, como uma das variantes dos registros do discurso narrativo, porque: “Do ponto de vista lingüístico, essas reflexões gerais ou máximas são expressas por um presente verbal de cunho aforístico e pela instauração de uma distância máxima entre o sujeito da enunciação e o enunciado: o *eu* dissimula-se pela utilização de uma terceira pessoa ou de um sujeito indeterminado, de modo a que o discurso possa ser interpretado como portador de uma verdade universal ou como veículo da opinião pública”. Em: Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 289.

observaram que os participantes da “geração nova” apenas dialogavam entre si, sendo o próprio público. A meta dos verde-amarelos então seria oposta: dirigir-se às massas, conquistar o “grosso da população”, que até então os ignorara.¹⁹⁹ Assim, era tendo em vista as massas que o Manifesto Verde-Amarelo fora redigido, e nele se encenava, como matriz narrativa, um ritual sacrificial cujas vítimas expiatórias seriam os tupis.

Do ponto de vista da trajetória de Menotti, não era esta a primeira vez em que ele proclamara a necessidade simbólica de uma matança indígena. Ainda naqueles anos iniciais, em que os futuristas de São Paulo iniciavam suas trajetórias como encenações de martírios, Menotti DelPicchia traçara outro sentido para a morte, além dos até aqui abordados. Nalgumas passagens do autor, ele e seus companheiros de então não foram tratados como as vítimas sacrificiais para a regeneração da civilização, sendo, ao contrário, representados como os algozes do velho mundo. Em texto publicado no *Jornal do Comércio*, em 21 de janeiro de 1921, Menotti conclamava seus contemporâneos para uma missão essencial: matar Peri.²⁰⁰ Na percepção do autor, Peri era um inimigo terrível do Brasil, de periculosidade apenas equiparável à febre amarela. Em primeiro lugar, por ser fruto de uma invenção do romantismo de Chateaubriand, Peri falsificaria a imagem dos índios, que, de acordo com Menotti, estavam mais próximos da “vaga legenda dos primatas” que do heroísmo romântico. O verdadeiro índio, segundo o autor, era estúpido e de inegável inferioridade étnica. Porém, a mentira formulada pela imaginação romântica teria se perpetuado devido ao apego típico dos brasileiros ao passado. O sentimentalismo figurado na imagem de Peri estaria impedindo a eclosão racial de um povo “heróico e másculo”, nas palavras do autor. Assim, o assassinato simbólico de Peri equivalia a uma espécie de libertação política, de abandono de anacronismos e superstições inúteis que estariam impedindo o Brasil de se tornar uma nação grandiosa.

Peri, representante liricamente falsificado de uma gente de “tez acapetada, nariz chato, higiene discutível” era então, simbolicamente, assassinado pelo poeta futurista em nome de uma missão calcada em termos civilizatórios, estéticos e políticos. O “vulto fantasmal” da farsa montada pelo romantismo estaria, nas palavras de Menotti, impingindo

¹⁹⁹ Cf. Gilberto Mendonça Teles, op. cit., p. 366.

²⁰⁰ Em Yoshie Gama Barreirinhas, op. cit., p. 195-197. A este artigo de Menotti, Mário respondeu com uma crítica, intitulada “Curemos Peri”, em 13 de janeiro de 1931, propondo uma solução menos violenta e mais “construtiva” para a solução do “problema nacional”, uma vez que Mário concordava com a avaliação de que algo estava errado.

a uma “raça de fortes” a incapacidade de criação, libertação e originalidade. Peri significava a força de permanência do arcaico, do ultrapassado, do obsoleto, sendo similar, na ótica de Menotti, à escultura de Aleijadinho e a Canudos – supostos signos do atraso brasileiro.

Aliás, em crônica publicada em 1921 em *O Pão de Moloch*, Menotti observara que nunca antes tinha visto um índio, apesar de a etnografia afirmar que as matas brasileiras estavam repletas de tais “selvagens”. A ironia, naquela crônica também se dirigia ao nome do país, Brasil, que seria originado de uma árvore também nunca vista pelo autor. Tais lendas, indicavam na ótica de Menotti, o pendor do país pela mentira sobre si mesmo. O que o autor contrastava com a experiência real que ele tivera com os índios no museu do Ipiranga, onde ele teria visto, além de alguns cocares, uma cabeça decepada e conservada, a qual seria, em suas palavras, “a alucinação das minhas noites de pesadelo.”²⁰¹

Porém esta mesma imagem, do mito indígena assassinado com o intuito de regeneração da nacionalidade, seria retomada pelo mesmo Menotti, engenhosamente, em 1929 – portanto, oito anos após a imprecação do “matemos Peri”. Desta vez com tons mais nitidamente sacrificiais, a morte a que estava predestinada a personagem indígena estava no cerne do manifesto do verde-amarelismo, publicado no *Correio Paulistano*, podendo também ser lido como contraponto ao pseudo-martírio do herói popular Fulgencio.

Seguindo a estética e a política dos manifestos das vanguardas pelo mundo, o grupo Verde-amarelo propunha, então, um texto supostamente capaz de engendrar, a partir de sua própria palavra eficaz, a regeneração da cultura e da política brasileiras.²⁰² Isto dado que a forma literária “manifesto” estabeleceu, para o discurso, um lugar de pretensa expressão da verdade. Isto não só por simular tratar do verdadeiro ou descrever fatos, como é o caso, por exemplo, da instauração de legitimidade do discurso científico, do ensaio sociológico ou historiográfico. A própria tessitura da linguagem de um manifesto seria a eclosão da verdade que nele se pretendia manifestar – assim, por exemplo, o Manifesto Comunista simultaneamente falava sobre a consciência operária e era a eclosão desta mesma consciência na história. Ou, no caso do Manifesto Antropófago, de 1928, nele se descrevia a antropofagia, ao mesmo tempo em que seu discurso era, ele mesmo, antropófago. O que

²⁰¹ *O pão de Moloch*, op. cit., p. 30.

²⁰² Tomo, como base para a reflexão sobre a linguagem dos manifestos, o texto de Andrew Hewitt, ‘the politics of Manifesto’, em: *Fascist modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1993, p. 102-132.

vale, inclusive, para um manifesto tão corrosivo quanto o dadaísta, onde o que se manifestava era a morte irremissível de qualquer verdade ou transcendência – tendo o discurso um lugar como o que de um apocalipse sem Deus.²⁰³

O Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo, por sua vez, iniciava-se com a referência ao fato de, anteriormente à chegada dos europeus à América, os tupis terem tomado o litoral brasileiro aos tapuias. Os primeiros estavam, de acordo com o texto, como que predestinados ao desaparecimento, à morte concreta, mas para que então, a partir disso seu sangue fosse diluído, tornando-se uma força atuante na formação da nova gente brasileira. A anta, totem tupi e símbolo adotado pelo grupo verde-amarelo, era, de acordo com o manifesto, um animal não-carnívoro, emblema de um conjunto mítico pacífico, amoroso e conciliador, capaz, portanto, de por fim aos conflitos da vida contemporânea.

Ainda de acordo com o manifesto, enquanto os tapuias tinham se escondido nas matas, sendo, por isso, aniquilados pela força das armas portuguesas, os tupis se entregaram amorosamente à morte. As duas mortes diferentes teriam redundado num destino civilizador oposto, entre os dois povos: “O tapuia é morto, o tupi é vivo.”²⁰⁴ Em seguida, o texto dava à comparação entre tupis e tapuias um sentido político evidente: os tapuias sendo identificados como jacobinos das Américas, personagens desagregadoras, ao passo que os tupis seriam propulsores do “nacionalismo sadio”. Ou seja, o sentido estabelecido pelo manifesto deslizava da descrição histórica, para a definição racial, e daí se tornava uma alegoria política. Os tupis eram personagens situadas no tempo (o de sua descida ao litoral e o de seu aniquilamento), no sangue dos brasileiros, como elemento racial absorvido e também modelos para a ação política agregadora.

²⁰³ Mas páram por aí as semelhanças entre os manifestos dadaístas e os aqui citados. Assim, no manifesto dadá de 1918, de autoria de Tristan Tzara, lê-se: “ Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (decilítrios para o valor moral de toda frase – mais comodidade; a aproximação foi inventada pelos impressionistas). *** Eu redijo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, uma única fresca respiração; sou contra a ação; pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom senso.” Ao passo que no texto antropófago, de 1928, temos: “Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.” Onde a sugestão de aproximação entre antropofagia e dadaísmo feita por Maria Eugênia Boaventura, em *A vanguarda antropofágica*, parece deixar de fora o fundamental, a existência, ou não, de roteiros. Os manifestos citados estão reproduzidos em: Gilberto Mendonça Telles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

²⁰⁴ *Idem*, p. 362.

O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. E de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma. Sente Tupã, Tamandaré ou Aricuta através mesmo do catolicismo. Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê? Deram-lhe uma casaca da Câmara dos Comuns, durante mais de meio século, e a República encontrou-o igualzinho ao que ele já era no tempo de D. João, ou no tempo de Tiradentes. Não combate nem religiões, nem filosofias, porque toda a sua força reside na sua capacidade sentimental.²⁰⁵

Na retórica sacrificial de Menotti DelPicchia estava inscrita a idéia da violência purificadora, instauradora de uma possível harmonia política para o Brasil.²⁰⁶ Neste sentido, no manifesto verde-amarelo, os tupis faziam o papel de vítimas expiatórias.²⁰⁷ Sua morte era impulsionadora de amor, de ordem política e social. Frente ao sentimentalismo falso do Peri assassinado, propunha-se o sentimento amoroso verdadeiro desperto pela vítima dócil do ritual de sacrifício. Vítima dócil e também anti-intelectual, o manifesto deixando implícita a relação desagregadora das idéias, da rebeldia e dos conflitos. Daí que a morte dos tupis se desdobrasse novamente, ainda funcionando como alegoria política, mas adquirindo o estatuto de símbolo da nação. O fruto amoroso do sacrifício nada mais era senão a própria nacionalidade coesa, e não “desmembrada”. Assim, ainda citando o manifesto:

Em uma população de 34 milhões não contamos meio milhão de selvagens. Entretanto, é a única das raças que exerce subjetivamente sobre todas as outras a ação destruidora de traços caracterizantes; é a única

²⁰⁵ *Ibidem* p. 363.

²⁰⁶ Vale notar, neste aspecto, a similaridade entre a retórica modernista de Menotti e o das vanguardas italianas que se associariam ao fascismo. Sobre o assunto: Emilio Gentile. “The myth of national regeneration in Italy: from modernist avant-garde to fascism”, in: Matthew Affron and Mark Antliff. *Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1997, 25-45; e Walter Adamson. *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*. Harvard University Press: London, 1993.

²⁰⁷ O conceito de vítima expiatória foi discutido por René Girard. Esta seria um representante eleito por uma comunidade para, mediante um efeito de deslocamento, receber a violência subjacente ao grupo. Noto que tomo a tese de Girard como sugestão, uma vez que o autor pretende estabelecer uma teoria abrangente sobre o convívio social, que seria, segundo o autor, constituído a partir do mecanismo da vítima expiatória. Cf. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.

que evita o florescimento de nacionalismos exóticos; é a raça transformadora das raças, e isso porque não declara guerra, porque não oferece a nenhuma das outras o elemento vitalizante da resistência.²⁰⁸

A morte dos tupis foi sacralizada pelo manifesto em razão de sua função instituidora da nação. O amor aí se confundia com a morte, por contraposição a ações forjadas no conflito, dando-se à resistência o adjetivo de elemento vitalizante. Neste sentido, o texto de 1929 repercutia o poema escrito por Menotti em 1917, já que se Juca Mulato amara e se reencontrara com a vida, era por ter abandonado a força de uma paixão aniquilante. O amor à terra, à nação, encontrava-se com a morte, porém, desde que o afeto estivesse inscrito num âmbito de sacralidade. Outro amor e outra morte, diferentes dos sentimentos vividos na queda ou na decadência. E, ainda, é de se notar que o manifesto insinuava o fato de os tupis serem uma força descaracterizante, ou seja, heróis sem nenhum caráter, mas tratados numa perspectiva positiva, uma vez que sua falta de caráter corresponderia à inexistência de resistência política.

Seguindo-se, aqui, passo a passo a elaboração discursiva do manifesto verde-amarelo, sua configuração retórica conduzia a uma demanda implícita de soberania estética e política. Personagens históricos, símbolos da nação, força racial, elementos de uma política da afetividade,²⁰⁹ os tupis ainda indicavam, de acordo com o próprio texto, a necessidade da negação da vida política (assim, subitamente lançada no significado de instância conflituosa e desagregadora). Assim, nas palavras dos autores: “não procuramos os traços de uma ideologia política, porém o que nos interessa é apenas a diretriz da administração.”²¹⁰ Passo extremamente importante porque depois dele o manifesto, de acordo com as marcas deste gênero de discurso, passava a se estabelecer como lugar privilegiado da verdade. O próprio discurso de Menotti e companheiros não se descrevia como ideologia ou filosofia, não constituindo, em seus termos, um sistema, sendo pretensamente apenas uma revelação da sensibilidade ou da intuição, e também não se

²⁰⁸ Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 363.

²⁰⁹ Ou, seguindo a nomenclatura proposta por Pierre Ansart, uma tentativa de gerir as paixões políticas. Cf. *La gestion des passions politiques*. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.

²¹⁰ Em: Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 364.

apresentando como opção política particular.²¹¹ Daí que, em suas próprias palavras, o texto fosse anti-retórico, sem artificialidades, mas expressão “bárbara” do ser brasileiro. Ou, numa circularidade engenhosa: “Queremos ser o que somos: brasileiros.”²¹² Assim, finalmente, o último passo do manifesto se dera: do histórico, ao étnico, ao político, ao nacional, todos unificados pela encenação de um sacrifício, e daí ao próprio discurso, tecido tanto como o relato de uma descoberta quanto a revelação definitiva daquilo que ele mesmo propunha. Que a política fosse negada juntamente com a retórica, eis o aspecto mais significativo do texto.²¹³

Explicando e replicando críticas feitas ao manifesto do grupo verde-amarelo, Plínio Salgado tentaria, no mesmo ano, explicar o sentido da Anta. De acordo com o autor, o totem não era uma tentativa de definir o Brasil, dando-lhe contornos precisos, mas de libertá-lo. Por isso, seu grupo conformara uma revolução dentro da revolução da Semana de Arte Moderna, pois esta teria degenerado em novos formalismos e tecnicismos de importação – perpetuando-se, assim, o mal da falta de uma cultura nacional brasileira plena.²¹⁴ Assim, a perpetuação do mito de uma raça morta indicava o fato de que o Brasil ainda estava em vias de ser criado, de acordo com o autor. O sacrifício propiciaria a

²¹¹ O que pode ser visto à distância se se lembra que, de acordo com Perelman e Tyteca, expressões de sinceridade, espontaneidade são artifícios retóricos do mesmo estatuto que quaisquer outros. Além disso, pode-se notar que o tom do manifesto aqui pode ser reportado a uma retórica da intimidade, tal como apresentada por Richard Sennet. *O Declínio do Homem Público. As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²¹² Engenhosa porque trata no terreno da identidade o que é distinto, “querer ser” e “ser”. O fato (também construído) do “ser brasileiro” ao valor atribuído ao mesmo. Aqui, a normatividade proposta aparece como mera constatação – daí que o manifesto possa simular para si mesmo um lugar não-político.

²¹³ A pretensão de apoliticismo dos verde-amarelos não foi um caso à parte na política brasileira contemporânea. Pelo contrário, trata-se de um artifício recorrente – fundamental, como veremos, na atuação tanto de Menotti quanto de Mário de Andrade no governo de Armando de Salles Oliveira. Sobre isso, podemos nos lembrar das palavras de Hannah Arendt: “Preocupada desde cedo com produtos tangíveis e lucros demonstráveis, e mais tarde obcecada com a regularidade de funcionamento e com a sociabilidade, a idade moderna não foi a primeira a denunciar a ociosidade e a inutilidade da ação e do discurso, em particular, e da política em geral. O exaspero ante o triplo malogro da ação – a imprevisibilidade dos resultados, a irreversibilidade do processo, e o anonimato dos autores – é quase tão antigo quanto a história escrita. Tanto os homens de ação quanto os pensadores sempre foram tentados a procurar um substituto para a ação, na esperança de libertar a esfera dos negócios humanos da acidentalidade e da irresponsabilidade moral inerente à pluralidade dos agentes. A notável monotonia das soluções propostas no decorrer da história escrita atesta a simplicidade elementar da questão. De modo geral, redundam sempre na busca da proteção contra as calamidades da ação numa atividade em que o homem, isolado dos demais, seja o senhor dos seus atos do começo ao fim. Essa tentativa de substituir a ação pela fabricação era visível em todos os argumentos contra a ‘democracia’, os quais, por mais coerentes e racionais que sejam, sempre se transformam em argumentos contra os elementos essenciais da política.” Em: *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 232-233.

²¹⁴ O alvo mais direto da crítica parece ser, sobretudo, a antropofagia de Oswald – daí o apelo seguido dos verde-amarelos ao fato de seu totem ser não-carnívoro, e por isso amoroso.

renovação, dado o sentido da morte que, simultaneamente, significava a constatação do fim e promessa do recomeço.

Que é Anta? Nada. É nada e é tudo, porque é a morte de todos os preconceitos. Totem de uma raça que desapareceu, que significa, racialmente? Que não deve aqui predominar nenhuma corrente imigratória, pois nem o próprio índio predominou. Senha de uma ação nova, que significa nos domínios do chamado pensamento brasileiro? Que não temos ainda um pensamento, uma doutrina; que não nos podemos manifestar senão por meio de uma ação destruidora de deuses estrangeiros, de modo a esperarmos que um dia possa o Brasil ter uma voz dele mesmo.²¹⁵

Os textos do grupo verde-amarelo – e nesse aspecto eles não foram um “desvio” da retórica inscrita na realização da Semana de Arte Moderna – associavam determinadas configurações da morte a relações afetivas que redundavam num tipo de soberania política. Neste ponto vale notar que, não sendo exatamente uma inovação naquilo que se configurara desde os anos do futurismo paulista, esta temática também não era exclusividade nacional brasileira. Pelo contrário, ela fazia parte dos debates intelectuais internacionais desde, pelo menos, o fim do século XIX, em obras de etnólogos como James Frazer e Edward Tylor, preocupados, dentre outras coisas, com o sentido do sacrifício nos povos ditos primitivos. E, ainda, outra fonte para a delimitação de tais questões foi a psicanálise.

Por isso, o manifesto do grupo verde-amarelo citava Freud como um dos fatores explicativos da história da civilização, comparando-o a um algarismo de uma equação.²¹⁶ Ou seja, embora não reconhecendo na obra do psicanalista uma explicação definitiva para a civilização, os verde-amarelos lhe concediam alguma preponderância teórica. Esta provavelmente vinha, em grande medida, devido a um dos livros de Freud de maior repercussão entre os literatos do período, *Totem e Tabu*, publicado pela primeira vez como uma coleção de artigos entre 1912 e 1913. O livro foi, de acordo com a edição inglesa de

²¹⁵ O texto, “O significado da Anta”, foi publicado na revista *Festa n. 4*, do Rio de Janeiro, a 1 de janeiro de 1928, nas páginas 13 e 14. Ele está reproduzido em: Marta Rosseti Batista, Tele Ancona Porto Lopez e Yone Soares de Lima. *Brasil: 1 Tempo Modernista – 1917/1929. documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

²¹⁶ In: Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 365.

1968, a primeira tentativa sistemática de elaboração de uma antropologia psicanalítica, e um de seus temas centrais era, precisamente, o sacrifício, tido por Freud como um dos fundamentos da vida social. Daí o interesse numa breve passagem por esta obra, uma vez que ela forneceu elementos decisivos para a elaboração retórica do manifesto.

O ponto de partida de Freud estava explicitado no subtítulo do livro: "Alguns pontos em comum entre a vida mental dos selvagens e neuróticos". Segundo Freud, ambos os casos revelariam que a base psíquica fundadora dos conflitos humanos seria o horror ao incesto. Tratando dos aborígenes australianos, à época tidos como os mais primitivos dentre os povos primitivos, Freud afirmava que o problema do incesto estava na base do totemismo, sistema que perfazia a política e a religião dos homens supostamente primitivos. Isto porque o totemismo fundara o clã como organização social básica, unificada em torno de um totem específico, geralmente um animal tido como ancestral, e na qual se estabeleciam regras de convívio e parentesco. As pessoas pertencentes ao mesmo clã teriam que observar normas rigorosas sobre as relações sexuais, formas de contato ou de comunicação entre si.

Portanto, a proibição ao incesto seria, nesta perspectiva, a base psíquica da instituição política e religiosa mais primitiva. Tal instituição, de acordo com Freud, teria se complementado com um conjunto de normas específicas, estabelecidas como tabus. Estes seriam proibições e circunscrições de objetos, pessoas e animais sagrados ou impuros, e, exatamente por isso, carregados de uma energia potencialmente perigosa, posto que encarada pelos primitivos como sobre-humana. Ainda de acordo com Freud, os primeiros tabus diriam respeito aos totens, e a maior punição de uma pessoa que violasse um tabu (por exemplo, tocando outra pessoa "proibida") estava no fato de ela mesma se tornar um tabu. Assim, para o autor, expressava-se o fato de que a violação do tabu implicava o risco da dissolução da comunidade, dado que a potência maléfica do mesmo podia se espalhar, contaminando-a como um todo. Portanto, ao elegerem a anta como totem, os autores do manifesto recorriam a uma simbologia de fundamento político, psíquico e afetivo.

Ainda segundo Freud, as regras que cercavam os tabus eram indício de uma relação emocional ambivalente entre os participantes do clã. Assim, por exemplo, os tabus que cercavam o corpo do soberano eram indício de uma relação conflituosa, hostil e amorosa, entre este e seus súditos. Da mesma forma, as proibições ao incesto indicavam a força do

desejo da consumação do ato incestuoso. Assim, tais regras teriam sido um primeiro sinal de controle dos homens sobre seus instintos, um balbúcio primitivo da civilização. E, ainda, os mesmos conflitos que deram forma às sociedades arcaicas surgiam nos sintomas neuróticos dos homens já plenamente civilizados. Em ambos os casos se revelava que o desafio psíquico da civilização era a construção de modos mais ou menos satisfatórios de controle das forças instintivas.

Porém, porque, na ótica freudiana, a civilização implicava o conflito persistente entre sociabilidade e hostilidade? Porque a figura do soberano, dos objetos sagrados, estavam tão carregados de emoções onde se misturavam devoção e rancor? A resposta dada pelo autor implicava uma tentativa de explicação para o nascimento e a manutenção da vida civilizada. A explicação partia, de acordo com o próprio Freud, da tese de Darwin sobre a horda primitiva. O naturalista inglês afirmara que os primeiros homens tinham vivido em pequenos grupos, nos quais todo o poder estava concentrado nos indivíduos mais fortes. Estes reservariam as fêmeas da horda para si, concentrando, desta forma, o poder da reprodução da horda. A hipótese adicionada por Freud à tese de Darwin foi que o salto para a civilização se deu quando os irmãos se reuniram e assassinaram o pai, o elemento agregador da horda primitiva.

Porém, a partir disso, mesmo que os irmãos, no princípio, sentissem o alívio de não mais estarem sob o jugo de um único líder que tinha a prerrogativa da realização dos desejos, surgira a ameaça da dissolução da vida comunitária. Estando ausente a figura concreta do pai poderoso, os irmãos corriam o risco de cair numa luta de todos contra todos. Isto, misturado ao remorso pelo assassinato cometido, teria conduzido os homens à criação de normas de convivência, de proibições e tabus, que, com a marcha da civilização, teceriam as leis, a moral e a religião. Assim, para Freud, a sociedade civilizada seria fruto de um crime, em *Totem e Tabu*.

O assassinato original, ainda de acordo com o psicanalista, teria marcado definitivamente a estrutura da vida civilizada. A humanidade viveria às voltas com os tabus originados da perda do pai primordial. Este desaparecera concretamente, mas permanecera como remorso, e também como representação ausente do poder que mantinha os homens em harmonia. Por isso, esta mesma ausência passaria a ser representada por figuras que, mesmo que precariamente e sem o poder total do mesmo, ocupavam o papel do “pai” da

horda primitiva. Assim, os totens, como a anta amorosa, tidos pelos “primitivos” como ancestrais, nada mais eram, para o psicanalista, que encarnações substitutivas do pai assassinado.

Ainda de acordo com Freud o crime original fundamentava a prática ritual do sacrifício, desde as religiões mais antigas. O assassinato era, então, representado, tendo como vítima um equivalente emocional do pai. Tais encenações, realizadas periodicamente e cerimonialmente, impediriam a dissolução da comunidade, mediante a eleição de um foco onde se despejariam os conflitos psíquicos inerentes à civilização. Assim, das leis aos rituais, da política à religião, a vida social primitiva teria como base o sacrifício. Mesmo as personagens divinas seriam atualizações do pai assassinado – dado que a nenhum indivíduo da comunidade era concedido o estatuto de poder do pai primordial, este ressurgiria como figura idealizada – e ritualmente sacrificada. Ou seja: o fato de o pai ter sido a primeira vítima sacrificial teria dado a ele uma autoridade extrema sobre a comunidade, uma vez que ele se tornara a emanção mesma da soberania, o lugar oculto do poder. Daí que, reencetando o ato original da civilização, de acordo com Freud, Jesus Cristo oferecesse sua vida em sacrifício para redimir seus irmãos do pecado contra o Deus-Pai. Porém, com este gesto, Cristo passara a ser, ele mesmo, o Pai, assumindo o lugar de soberania de Deus.²¹⁷

Sendo o animal sacrificado o totem, o festim sacrificial seria uma espécie de absorção de suas qualidades pelo clã. Citando Freud:

Como vimos, os integrantes do clã, consumindo o totem, adquirem santidade: reforçam sua identificação com ele e uns com os outros. Seus sentimentos festivos e tudo que deles decorre bem poderia ser explicado pelo fato de terem incorporado a si próprios a vida sagrada de que a substância do totem constitui o veículo.²¹⁸

Portanto, o manifesto do verde-amarelismo pode ser interpretado, neste ponto de vista, como uma tentativa de encenação de um sacrifício com a meta de promoção de uma relação de soberania. O totem escolhido pelo grupo de Menotti, a anta, trazia consigo o

²¹⁷ Para Freud, esta questão auxiliava a compreensão do mecanismo psíquico das neuroses. Tanto nestas quanto nas ações dos primitivos, estava em jogo o conjunto de noções associadas ao Complexo de Édipo.

²¹⁸ *Idem*, p. 169.

significado de ser um animal pacífico, “não-carnívoro” – propondo, desta forma, um modelo de afetividade política para o Brasil contemporâneo. Além disso, os tupis, desaparecendo objetivamente, para se tornarem uma força subjetiva agregadora, ocupavam, ainda que metaforicamente, o mesmo lugar que o pai da horda primitiva. Eles seriam, de acordo com o manifesto, o esteio da inexistência de conflitos na brasilidade, os purgadores emocionais da comunidade. E, por fim, assumindo-se como expressão mesma da força de tais laços afetivos, supostamente a-políticos, os autores do manifesto colocavam-se no espaço próprio da soberania. A representação ficcional da morte dos tupis configurava, portanto, um ato estético-político de tentativa de formação de laços amorosos, sob os quais se vislumbrava uma espécie de utopia, cuja encarnação última era o poder total do pai ausente.

Assim, apesar de se pretender a-político, o manifesto do verde-amarelismo era a configuração de uma proposta política. E, o que é extremamente significativo, a encenação da morte foi a experiência irradiadora desta proposta. Neste sentido, deve-se salientar que no mesmo ano da publicação do Manifesto do Verde-amarelismo, Menotti DelPicchia iniciara a redação de um novo romance, *República 3000*, que seria publicado no ano seguinte, 1930. Ali, novamente, os momentos decisivos da narrativa girariam em torno do tema da morte e do sacrifício.²¹⁹ Com o romance, as teses expostas no manifesto ganhariam dramaticidade, pois seriam inscritas nos destinos individuais de personagens delimitados, ganhando em plasticidade e em vivacidade pelos efeitos de realidade próprios ao gênero romanesco.

República 3000 era a narrativa das aventuras do cientista Capitão Fragoso naquele que seria, de acordo com o texto, o último lugar tocado pela história. Na selva brasileira, o cientista, acompanhado pelo “caboclo” Maneco acabaria se tornando um homem completo, ao se defrontar com os limites do tempo histórico: a natureza; as temporalidades simultaneamente pré- e pós-ocidentais de uma civilização cretense hiper-desenvolvida; e as histórias possíveis eliminadas pelo avanço do Ocidente, como o caso da civilização inca, representada por uma princesa aprisionada, Raymi. No fim do romance, ao se unir à princesa, o cientista retornaria ao Brasil “histórico”, às vésperas de 1930.

²¹⁹ Cf. *República 3000*. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1930.

A epígrafe do romance descrevia o espaço do sertão como a última reserva virgem das Américas, o derradeiro ponto de chegada do instinto propagador da civilização. Esta era ali representada pela comissão técnica organizada pelo governo nacional, e liderada por Capitão Fragoso, cientista e profundo conhecedor de etnologia e geografia econômica, além de homem “sóbrio, prudente e autoritário”.²²⁰ Por outro lado, Maneco era medroso, e via a ameaça da morte em todos os momentos em que andava pela floresta. Aliás, pavor não completamente sem sentido, na perspectiva do narrador, uma vez que, no início do segundo capítulo surgia outra epígrafe, na qual o sertão era tratado como a “tocaia verde”, onde se escondiam, “proteiformes”, o Pavor e a Morte. E como a epígrafe indicara, a comissão seria alvo de um súbito ataque de índios antropófagos, descritos como seres monstruosos e desumanos. Neste momento os membros da comissão desapareceriam, deixando Capitão Fragoso sozinho com seu assistente, o imaginoso Maneco.²²¹

Isolados no meio do sertão, os dois procederiam ao enterro dos mortos, no capítulo “Funeralia”, novamente antecedido por uma epígrafe explicativa: “No inferno verde, a imaginação cria as mil formas das almas penadas. E o pavor opera o prodígio da encarnação dos duendes.”²²² Aliás é de se observar que a narrativa de *República 3000* é recorrentemente interrompida por reflexões explicativas por parte do autor-narrador, que funcionariam como uma espécie de chave interpretativa, de tentativa de se moldar um tipo de leitor. Característica que indica tanto o sentido de o livro constituir-se como exposição de uma tese, e neste sentido, de alegoria, quanto o fato de ele se pautar pela projeção de uma voz autoral preponderante.²²³ Voz que anunciara o drama como confronto entre a civilização e a floresta “virgem” e a partir de então centrado no tema do sertão como espaço mortífero, e dos índios (numa relação de tipo metafórico com os tapuias do manifesto do grupo verde-amarelo) como agentes da morte e do medo.

Porém, os confrontos de Fragoso e Maneco com a morte não terminariam aí. Logo os dois veriam um prodígio misterioso: um vale imenso, coberto de ossadas. Observando a paisagem estranha, Capitão Fragoso notaria que ali se encontravam objetos de todas as

²²⁰ *Idem*, p. 12.

²²¹ Imaginação e medo eram, de acordo com Graça Aranha, as características definidoras do homem em estágio primitivo, e também do homem brasileiro, que viveria, em sua ótica, sob o jugo terrificante da natureza tropical. Cf. *Estética da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.

²²² *A República 3000*, op. cit., p. 40

²²³ Neste sentido, a estrutura de *República 3000* é similar à de *Amar*, verbo intransitivo.

civilizações, todas as raças e todos os períodos históricos, identificando, imediatamente, uma cerâmica de Cnossos e outra de origem incaica. Então, eles ainda assistiriam à chegada do mais recente dos objetos históricos: um avião, que por ali passava, e que fora tragado por uma força misteriosa, tornando-se parte do vale de ossadas, o “anel da morte”.

Neste momento Fragoso e Maneco seriam puxados por alguma força, e caminhariam em direção a uma civilização desconhecida – razão pela qual o capitão decidiria abandonar definitivamente o seu “rigor lógico”. Nesta civilização, cercada pelo anel da morte, as casas eram pequenas cúpulas de metal, organizadas geometricamente e seus habitantes apenas se assemelhavam a homens, sendo pequenos, ágeis, e dotados de uma hélice nas costas. Então, os dois soldados brasileiros ficariam presos naquele lugar. Capitão Fragoso, apesar de temeroso, não deixaria de notar o estágio civilizacional daquele povo, elogiando-lhe a disciplina.²²⁴

Maneco e Fragoso ficariam presos no único palácio adequado a seus “organismos arcaicos”, o museu histórico, construído em estilo barroco. Ali Fragoso ouviria, nas noites, a voz linda de uma mulher cantando, que depois se apresentaria como uma princesa inca, prisioneira da República 3000. O sábio da República, Gurnia, revelaria a Fragoso o fato de que seu povo era fruto da evolução de antigos navegadores cretenses, que teriam chegado ao Brasil a mais de 2000 anos. Gurnia ainda diria que a evolução teria se dado pela instauração de uma disciplina fundada numa espécie de malthusianismo ético e técnico. Tratava-se, segundo o sábio, de uma civilização inteiramente calcada na ciência, na idéia de que cada avanço tecnológico conduziria à reformulação da percepção e dos sentidos, cujo avanço se media pelo fato de o seu Freud ter surgido 800 anos antes da chegada do Freud ocidental. Gurnia afirmava ainda que o mito de sua raça era a própria ciência. Neste momento, Fragoso teria percebido o ridículo de seu orgulho pelo progresso e conhecimento atingidos pelo ocidente. Temia e admirava a sublime racionalidade de Gurnia.

O espanto do Capitão Fragoso aumentou quando soube dos planos que lhe estavam reservados. Toda a civilização de Gurnia repousava sobre o trabalho de um único homem, Capac, que habitava um imenso minotauro de bronze, e era irmão da bela princesa Raymi. De acordo com o cretense hiper-racional, os dois irmãos seriam sacrificados, de acordo

²²⁴ Já o narrador parece dividido entre o fascínio e o terror, assim, na epígrafe do capítulo 7: “O inferno eletromecânico da nova civilização será tanto mais terrível quanto será mais potente. E terá a força invisível e a mortal simplicidade de uma corrente de energia disciplinada.” *Ibidem*, p. 95.

com as normas da ritualística incaica, e seriam substituídos por Fragoso e Maneco. Este, símbolo evidente do “caboclo brasileiro” tal como Juca Mulato, tornar-se-ia o operário da República 3000; o capitão passaria a habitar o museu histórico, podendo assim entreter seu apetite enciclopédico – mas este, entre assustado e revoltado com a frieza de Gurnia, concluiria relativisticamente que: “As idéias de liberdade, tirania, direito, ética, são conceitos relativos a determinados processos de vida.”²²⁵

Fragoso se sentia, então, humilhado, devido à constatação do atraso de sua civilização: “Não passamos de uma civilização egoísta e gregária de formigas... Um cupim talvez seja mais progredido que o Brasil ou a França.. Nossa vaidade é grotesca e nosso orgulho, uma pilhéria.”²²⁶ Porém, o momento de sua redenção se aproximava. Isto porque o capitão se apaixonara pela princesa Raymi, e ela também o amava. Tomados pelo amor, os dois resolveriam desafiar a República 3000, procurando uma forma de escaparem juntos para o Brasil de 1930. Até porque, segundo a princesa, na biblioteca ela tivera a oportunidade de conhecer a história brasileira, e dali já admirava o país e a “alma generosa de sua gente.”²²⁷

O momento escolhido para a fuga seria exatamente o do sacrifício ritual de Capac e Raymi, feito, de acordo com o sábio Gurnia, de acordo com a etiqueta incaica – no intuito de que as vítimas encarassem a própria morte como uma oferenda às divindades de sua raça. As duas vítimas seriam sacrificadas, assim, num ritual público, diante de uma multidão de habitantes da República 3000 – o que levaria o reflexivo Fragoso a concluir que todas as multidões, de todas as culturas, eram idênticas quanto à ferocidade. Porém, segundo Gurnia, eles apenas representavam, no intuito de satisfazer o estágio civilizacional de Raymi e Capac. As vítimas do sacrifício projetariam, nesta perspectiva, a imagem da multidão fascinada, e não o inverso. O espetáculo montado por Gurnia tinha, então, a meta de conduzir os irmãos incas mansamente à morte (e se pode pensar que Gurnia também teria coisas interessantes a dizer sobre o Manifesto Verde-Amarelo).

Porém, num lance inesperado, poucos instantes antes da conclusão do rito sacrificial, a civilização de Gurnia daria um novo salto tecnológico. Este possibilitaria aos cretenses que abandonassem o planeta Terra. Com a repentina partida de seus algozes,

²²⁵ *Ibidem*, p. 100.

²²⁶ *Ibidem*, p. 126.

²²⁷ *Idibem*, p. 155.

Fragoso, Maneco e os dois irmãos incas ficaram sós, na cidade desolada e perdida no sertão brasileiro. Podendo, portanto, sair dali pacificamente. Na saída da fronteira elétrica, porém, Capac morreria. Mas Fragoso retornaria ao Rio de Janeiro, casando-se com a princesa inca. Maneco retornaria à sua terra, e não mais seria o imaginoso amedrontado. A experiência operária o tinha transfigurado, e ele se tornara um trabalhador virtuoso e pai de família.

No romance de Menotti, as diversas facetas da morte construíram uma espécie de experiência iniciática: a ameaça da morte pelo sertão indomável fora seguida pela ameaça de morte pelo excesso de civilização – cujo apogeu histórico foi simbolizado pela travessia do anel da morte. Se o sacrifício de Capac e Raymi não se consumou, por outro lado, Fragoso e Maneco tiveram que passar por seguidos confrontos mortais para se regenerarem. Maneco, redescobrimo a força vital do trabalho, abandonando com isso a natureza de caboclo amedrontado e incapaz de agir. Capitão Fragoso se regenerara ao redescobrir o amor, narrado como sentimento sagrado, e quase idêntico ao amor dedicado pelo Juca Mulato renascido à sua terra e ao trabalho, e ao amor resultante, no Manifesto Verde-Amarelo, do sacrifício dos tupis:

Seus braços se enlaçavam. Seus corpos se uniam, como que procurando, num abraço profundo, harmonizar as batidas dos seus corações para estabelecer um perpétuo ritmo uníssono das suas almas. Suas boca se alcançavam. E foi longo, casto e divino o seu apaixonado beijo.²²⁸

²²⁸ *Ibidem*, p. 174.

1.5 Macunaíma, encantador de multidões

Em 1925, Mário de Andrade publicou seu primeiro livro de contos, *Primeiro Andar*. De acordo com as palavras do autor, na advertência inicial, os textos faziam parte de sua juventude, não correspondendo portanto à sua produção madura. Dizia, ainda, que eles valiam mais como indicativos de um percurso já situado no passado, quando o artista ainda se iniciava. Desde o início, portanto, há uma relação ambígua entre Mário e os contos publicados, uma vez que o gesto da publicação de certa forma contradizia a irrelevância estética dos textos. Ambigüidade que emergia na metáfora que dera o título à obra, o primeiro andar de uma casa em construção – porque, se a casa ali ainda não aparecia em sua plenitude (sentido explicitamente apresentado por Mário), vale lembrar que o primeiro andar é o fundamento, a base que cria e limita a possibilidade de um segundo andar.

A história de abertura do livro, “Conto do Natal”, narrava a chegada de um homem solitário à cidade de São Paulo, durante as festas de fim de ano. O homem, parecendo “sírio ou judeu”, tinha “os olhos molhados de tristeza” e trazia nas mãos duas grandes cicatrizes, “como feitas por balas”. Caminhando na cidade, ele observava as multidões:

O povo comprimia-se. Erravam maltrapilhos aos grupos conversando alto. Os burgueses passavam esmerados no trajar. No ambiente iluminado dos automóveis esplendiam os peitinhos e as carnes desnudadas e aos cachos as mulheres-da-vida roçavam pela multidão, bamboleando-se, olhos pintados, lábios encrustados de carmim.

O “judeu” no entanto sofreria com a indiferença demonstrada pelos habitantes da cidade. Sobretudo, devido à leviandade e imoralidade das preocupações, em pleno dia 24 de dezembro. Apesar de, em aparente contraste, o narrador reservar à cidade adjetivos como “maravilhosa” ou espetacular. Aparente porque eram a mesma beleza e a alegria inebriante da cidade que obscureciam a presença do protagonista: “O judeu perdia-se na visão do espetáculo”. Assim, o tom do conto era a contraposição entre o protagonista solitário, rejeitado e melancólico e as multidões festivas, belas. O contato, na narrativa, era então intermediado pelo olhar do judeu, que percorria a cidade à procura de alguma coisa. Mas

tudo o que se oferecia ao seu olhar era o erotismo: “As flores feminilizavam colunas e alampadarios, poluíam seu odor misturando à emanção das carnes suarentas”. O encontro entre o desejo brutal de homens rudes e mulheres “incastas perfeitas maravilhosas”. Oferecendo-se como espetáculo sedutor, as multidões representavam, no conto, a atração para a queda.

Não se contendo diante da situação, porém, o protagonista acabaria vergando uma das belas mulheres com uma correia de couro, em meio a um baile natalino-carnavalesco. Então ele passaria a fustigar todos, no salão, e também se tornaria alvo de copos e pancadas. Derrotado pelos participantes de baile, ele seria finalmente levado pela polícia. O caso seria noticiado pelos jornais, e deles se destacaria, de acordo com a narrativa, a informação de que uma mala fora encontrada, próximo à delegacia de polícia. Nela, quatro grandes cravos enferrujados, espinhos e sangue. Indicações metonímicas de Jesus Cristo, nitidamente.

Neste conto, as multidões não somente eram formadas por aqueles que não reconheciam o messias, mas, pior, impediam a revelação, impelindo-o ao obscurecimento. Tratando-se portanto, da imagem do amontoado de egoístas, à procura dos prazeres e dos interesses, e por isso pecaminosos. A beleza, ao menos quando dirigida ao despertar dos desejos, recebia assim o signo da queda. Por isso, ninguém percebeu a passagem do salvador. Pelos menos dentre as personagens. Porque, por outro lado, o narrador acompanhou de perto sua passagem, adotando com ele uma proximidade expressa, em termos narrativos, pela focalização coincidente. Ou seja, havia mais alguém (no conto) além de Cristo que observava as multidões com reprovação. Por isso, na maioria das vezes, o discurso tem características do indireto livre, não ficando claro se quem adjetiva as multidões é o narrador ou o protagonista solitário.

Estaríamos aqui diante da relação de estranhamento diante das massas, na polaridade proposta por Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*. Estranhamento ao qual se somava a condenação moral, com o retorno do tema vaidade, futilidade e civilização estudado em capítulo anterior. Ainda de acordo com Sevcenko, o outro pólo das reações afetivas diante das multidões, na São Paulo dos anos 20, era a integração eufórica com o dinamismo, a energia vital que, supostamente, seria engendrada mediante a transformação do indivíduo isolado em homem das massas. No “Conto de Natal” fica-se

apenas no primeiro pólo da relação. Porém, como já se viu, por exemplo, no caso das Juvenilidades Auriverdes, havia na obra de Mário momentos de comunhão. Que estes momentos tenham se dado sob o signo da brasilidade, eis o que é mais relevante, e que será o assunto deste capítulo.

Em 1927 Mário de Andrade publicou o livro de poemas *Clã do Jaboti*. Este, como se viu na carta do autor a Prudente de Moraes, neto, fazia parte das obras de cunho “messiânico”, no sentido da missão de dar uma forma definida à nacionalidade. Aliás, o próprio título da obra, o clã, unidade político-familiar primitiva, ao menos de acordo com a etnografia do período, caracterizada pela coesão, pelos laços de parentesco entre seus participantes, e o totem, jaboti,²²⁹ que funcionaria, aqui de acordo com Freud, como uma espécie de substituto do pai assassinado (do qual, portanto, emanavam as regras fundadoras da comunidade, a proibição do incesto e os tabus), projetava a imagem de uma brasilidade redimida, isenta de conflitos. Uma comunidade política fundada por laços, paradoxalmente, não-políticos, da esfera da vida privada.

No livro, o percurso do longo poema “Carnaval”, escrito em 1923 e publicado na mesma obra, aponta para aquela transição, entre estranhamento e comunhão.²³⁰ O poema se iniciava com imagens de distanciamento entre o poeta e as multidões, o paulista e seus “policamentos interiores” e “um negro dois brancos três mulatos, despudores...” Portanto, algo semelhante ao tom do “Conto do Natal”, mas já com uma diferença fundamental: neste, as multidões eram cosmopolitas, e mesmo não-brasileiras, ao passo que em “Carnaval”, desde o início, o poeta se situava num ambiente nacional. “Brasil!” era o terceiro verso do poema. Por isso, talvez, ao invés de o distanciamento servir como mote desqualificador das multidões, era o poeta quem merecia reprovação: “tremi de frio nos meus preconceitos eruditos”.

Assim, se o início do poema refazia a imagem do poeta solitário e observador diante da cidade carnavalesca, ele estava em posição de atração simpática. O que perfazia o tom descritivo do início de “Carnaval”. Porém, o eu-lírico solitário constantemente se referia à

²²⁹ De acordo com o General Couto de Magalhães, o jaboti, nas “lendas” indígenas que ele coletara, simbolizava a vitória da paciência e da astúcia contra a força. Esta obra foi uma das fontes de informação a Mário sobre o universo dos “primitivos” indígenas brasileiros, fazendo parte, portanto, de seus estudos sobre a formação nacional. Ver: *O Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940, p. 222.

²³⁰ Cf. Mário de Andrade. *Poesias Completas*. op. cit., p. 163-173.

sua condição de poeta, não se tratando, portanto, de um observador qualquer, mas de alguém supostamente capaz de organizar esteticamente o impacto das múltiplas sensações.

Ânsia heróica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene
[das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poema, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!
Sou dançarino brasileiro!²³¹

Projetava-se, no poema, a imagem de uma consciência estética capaz de ordenar o turbilhão de emoções oferecidas no carnaval. Como um gênio romântico, o poeta via coisas que ninguém via, mas, por outro lado, revelava com sua visão “o segredo dos seres e das coisas”. A poesia recebia ainda o signo da magia, ou seja, o dom de criar uma segunda natureza, de dar vida às coisas inanimadas – mas tudo isso como procura de uma verdade oculta. Que tais imagens eram marcadamente românticas, percebe-se quando se recorda que, por exemplo, Schelling, considerado o filósofo mais importante daquela tradição, considerava o artista capaz de tornar o absoluto concreto, mediante a criação de objetos estéticos.²³² O gênio criador seria um semi-deus, pois sua atividade se aproximaria da criação *ex-nihilo*. Nesta perspectiva, o produto do trabalho artístico seria a solução de todas as contradições do mundo, e o seu criador, o gênio, a encarnação de uma potência obscura, sagrada, de origens miraculosas. O objeto artístico, um símbolo concreto do absoluto – especialmente quando realizado pela poesia pura. A arte representaria, magicamente, a origem do mundo.

Porém, a excepcionalidade do gênio criador tinha, no poema, uma mediação com as multidões. Como elas, o poeta era um dançarino brasileiro. E exatamente esta mediação antecipava um outro movimento do poema, o da máxima aproximação entre o sujeito lírico

²³¹ *Idem*, p. 165-166.

²³² As observações aqui feitas têm como base: Schelling. *Texts Esthétiques*. Paris: Éditions Kailincksieck, 1978. Sobre a filosofia romântica, ver: J. Guinsburg (org.), *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

e as massas, a imersão do poeta no carnaval: “Morreu o poeta e um gramofone escravo/ Arranhou discos de sensações...” E a partir desta morte simbólica o poeta percebia, então, o teor religioso do carnaval, tingido de brasilidade. Daí que, sobretudo a partir do verso número 170, o poema ganhe uma tonalidade de oração: “Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,/ Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!”, e assim por diante, nos seis versos seguintes.

A partir daí, o poema tomava um ritmo cada vez mais acelerado, com o quase total anulamento da sintaxe, numa superposição carnavalesca de substantivos, como por exemplo: “Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas.../ E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamento brincadeiras asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios”. O rito de integração dionisíaco sendo representado no poema, ainda, pela total assimetria entre os versos, alguns de apenas duas sílabas, em contraposição, por exemplo com o imenso verso citado, de quarenta e cinco sílabas, bem como pela quase total submissão do poema a valores quase que meramente fônicos: “Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas”. Porém, nesta mesma passagem o poeta deixava ainda traços da presença de sua consciência estética, e mesmo moral, sobretudo por adjetivos avaliativos, como por exemplo, “sagradas”, e pela referência direta a Baco – num ritual dionisíaco, Dioniso deveria permanecer não-nomeado, sendo sua presença medida exatamente pela total imersão do sujeito em seu universo. Ou seja, mesmo no momento de maior proximidade, o poeta não se tornava apenas mais um na multidão, mas ainda a observava a uma certa distância.

Isto, principalmente, pelo fato de o poema ser uma lembrança estetizada de uma experiência, como se percebe em seus últimos versos.

Então o poeta vai deitar.
Lentamente se acalma no país das lembranças
A invasão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro pelo contato de si mesmo
Descansa o rosto pela mão que escreverá.²³³

²³³ *Ibidem*, p. 173.

Após a vivência da integração com as multidões tingidas de brasilidade e sacralidade, o poeta dormiria um sono absoluto, sem sonhos. Repercutindo, assim, o destino final das Juvenilidades Auriverdes, que também desfrutaram, ao fim do poema, do sono-morte reparador. Tendo, porém, o dom da escrita, ao despertar o poeta trataria de um carnaval que não era apenas seu, devolvendo-o às massas – então travestidas como público leitor - como objeto estético acabado.

Na mesma época em que preparava o *Clã do Jaboti*, Mário se debruçava sobre a obra que, posteriormente, seria considerada pela crítica e por ele mesmo como sua obra-prima, *Macunaíma*, publicado em 1928. O texto, formado por uma coleção de lendas indígenas, somadas à personagem apresentada por Koch-Grunberg (a divindade Macunaíma),²³⁴ tinha como intriga a história da saída do herói do mato-virgem, rumo a São Paulo, à procura de seu talismã, a muiraquitã, apropriada pelo antagonista Vienceslau Pietro Pietra. No final da narrativa, Macunaíma retornaria ao mato-virgem, mas este se tornara um deserto, e o herói, adoentado, acabaria desistindo da vida, tomando-se a constelação da Ursa-Maior.

As duas principais interpretações da obra são de autoria de Haroldo de Campos e Gilda de Melo e Souza.²³⁵ Esta observa com pertinência, quanto ao primeiro, que seu tratamento de *Macunaíma* é limitado pelo fato de o autor ter escolhido, algo arbitrariamente, a perda e a recuperação da muiraquitã como as balizas narrativas, sendo que, devido a tal escolha, a parte final da obra, a do retorno do herói ao mato-virgem, fica por isso obscurecida. Gilda, por sua vez, propõe uma leitura de *Macunaíma* como versão carnavalizada da literatura cavaleiresca, baseando-se portanto na teoria de Bakhtin.²³⁶ Sua tese aproxima, assim, Macunaíma de Dom Quixote. Porém, deve-se observar que a autora se limita a observações de cunho conteudístico, não explorando a dimensão do discurso da obra – o que parece pouco pertinente quando se trata de uma abordagem bakhtiniana. Por estas razões, as interpretações destes autores não nortearam a leitura aqui proposta para

²³⁴ Cf. “Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná”, em: *Revista do Museu Paulista*, Vol 7, São Paulo, 1953, p. 9-201. De acordo com Koch-Grunberg, Macunaíma era o supremo deus dos arekuná, criador de todos os animais de caça e dos peixes. Por esta razão, com a chegada de missionários cristãos à região de Roraima, seu nome teria servido como tradução para Deus. *Idem*, p. 21.

²³⁵ Haroldo de Campos. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Gilda de Melo e Souza. *O tupi e o alaiúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

²³⁶ Cf. Mikhail Bakhtin. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/ Ed Unesp, 1990.

Macunaíma, apesar de que, como será visto, não se trate aqui de uma análise global do texto, mas do levantamento de alguns aspectos diretamente relacionados aos temas desenvolvidos nesta tese. Em que medida o que aqui for dito implicar uma revisão teórica sobre *Macunaíma* como um todo, eis o que escapa ao escopo deste trabalho, mas que é válido deixar como indagação.

Depois de abandonar o mato-virgem, de onde era Imperador, Macunaíma chegou a São Paulo. O herói trazia então, da fase inicial da narrativa na qual ele foi caracterizado, elementos épicos, por ser fundador (Macunaíma não tem pai, é filho “do medo da noite”, o que o lança, metaforicamente, no antes da história) e por representar uma comunidade, sendo “herói de nossa gente”,²³⁷ além de mito indígena, nascido como personagem de pele negra e depois tornado magicamente branco, ao se banhar numa pegada de São Tomé – numa clara referência à super-ideologia das três raças. Mas trazia também, características burlescas e cômicas, pelo mosaico de vícios apresentados já no início da narrativa: preguiça, cobiça e luxúria,²³⁸ em consonância com *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, a quem o livro foi dedicado; e pelas oscilações devidas à sua falta de caráter. Ambigüidade simbolizada pela descrição de Macunaíma com corpo de adulto e cabeça de criança.

Porém, quando estive no mato-virgem, o herói parecia à vontade, exercendo, inclusive, a soberania por ser seu Imperador. Já na cidade, contudo, Macunaíma estaria fora de seu espaço próprio, o que, na narrativa, apareceu sob o signo da perplexidade da personagem diante da cidade. “A inteligência do herói estava muito perturbada.”²³⁹ Sobretudo devido à presença das máquinas, que Macunaíma, a princípio, tentou interpretar segundo a lógica de seu universo mágico:

As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas

²³⁷ Tomo como referência a edição crítica organizada por Telê Ancona Porto Lopez. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

²³⁸ O romantismo, a verbosidade e o pendor pelo discurso apareceria mais tarde, quando Macunaíma já estava em São Paulo, no capítulo Carta pras Icamíabas. De Paulo Prado: *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²³⁹ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 37.

postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada.²⁴⁰

Em contraste com o mato-virgem, portanto, a cidade surgiu na narrativa como enigma a ser decifrado pelo herói. Quando ainda no mato, ao se tornar seu Imperador, após a conquista forçada de Ci, a mãe do mato, havia uma perfeita consonância entre o protagonista e o espaço narrativo. Numa curiosa relação de soberania, uma vez que Macunaíma aparentemente não exercitava qualquer relação de poder com seus súditos (todos os seres do mato)²⁴¹ mas compartilhava com eles uma integração afetiva e estética. Assim, quando o herói cantava, os bichos adormeciam. Na cidade, ao contrário, o herói passaria a “maquinar”, na procura do entendimento de como os homens se relacionavam com as máquinas. Por isso, talvez, ao entrar em São Paulo, Macunaíma não foi acompanhado pelo seu séquito de papagaios e araras, marcas de seu poder mágico no mato-virgem.²⁴²

Dada sua astúcia, entretanto, o herói logo passaria a aprender a lidar com as máquinas. Assim, quando, por exemplo, recorreu a elas num estratagema para tentar seduzir Piaimã, Macunaíma se disfarçou de francesa, usando, dentre outras, a “máquina ruge” e a “máquina meia de seda”. Estando entre o mundo mágico e o mundo mecânico, entre o anonimato urbano e a soberania do mato-virgem, se por um lado Macunaíma então reforçava sua indefinição de caráter (nem selvagem, nem civilizado); por outro lado era esta condição que permitiria que o herói encantasse as multidões.

Isto, no capítulo 10, “Pauí-Pódole”, quando Macunaíma se defrontou com um “mulato da maior mulataria” que sobre uma estátua discursava sobre o que era o dia do Cruzeiro do Sul. O tom do discurso do mulato era empolado e redundante, carregado de

²⁴⁰ *idem*, p. 38.

²⁴¹ Seguindo aqui a sugestão de Charles Blondel, Mário traçou a imagem de um mundo animista, povoado de espíritos. O livro fazia parte de sua biblioteca, e está bastante marcado por traços e anotações. Cf. *La mentalité primitive*. Paris: Librairie Stock, 1926, p. 17-22. Mas também de Theodule Ribot. *Essai sur la imagination creatrice*. Paris: Alcan, 1908. Ambas as obras presentes em sua biblioteca.

²⁴² Um séquito de aves cobrindo o sol para o herói caminhar teria acontecido, de acordo com a tradição, ao Padre José Anchieta. Cf. M. Cavalcante Proença. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1974, p. 145.

clichês: “aquelas quatro estrelas rutilantes como lágrimas ardentes”, e, no sentido proposto por Paulo Prado, romântico. Contra ele, Macunaíma interromperia o discurso, negando suas afirmações sobre o Cruzeiro – para o herói, as quatro estrelas eram o Pai do Mutum. Então, também discursando, Macunaíma contaria a história do Pai do Mutum, de como ele se tornara as estrelas, devido ao ataque de um feiticeiro.²⁴³

Macunaíma parou fatigado. Então se ergueu do povaréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu. E era imenso o contentamento daquele paulistanada mandando olhos de assombro pras gentes, pra todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu. E todos esses assombros de primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são estrelinhas do céu. O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio de estrelas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica. Foram pra casa botar pelego por debaixo do lençol porque por terem brincado com fogo aquela noite, na certa que iam mijar na cama. Foram todos dormir. E a escuridão se fez. Macunaíma parado em riba da estátua ficara sozinho ali. Também estava comovido.²⁴⁴

As multidões, então, encantavam-se diante de um Macunaíma narrador que trazia do mato-virgem um repertório de histórias que, de alguma forma, correspondia a algo que elas tinham ocultado de si mesmas, na cidade.²⁴⁵ Nesta passagem, é como se São Paulo inteira

²⁴³ O episódio é importante, também, porque antecipa o destino de Macunaíma, tornar-se um estrela, e porque o mesmo Pai do Mutum será o responsável pela indicação da Ursa-maior como constelação. O significado metafórico da estrela, sobrepondo a tradição romântica às “lendas” indígenas, foi discutido em minha dissertação de mestrado, *O modernismo que se tornou romântico: Literatura, política e brasilidade*. op. cit.,
²⁴⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁴⁵ Aqui valem duas longas citações de Gustave Le Bon. *Op. cit.*, que ajudam a compreender o ideário que pode ter fundamentado uma passagem como esta. Le Bon disse: “A vida consciente do espírito representa apenas uma fração diminuta em confronto com a sua vida inconsciente. O mais sutil analista, o mais penetrante observador só consegue descobrir um número muito limitado dos móveis inconscientes que o guiam. Os nossos atos conscientes procedem de um substrato inconsciente formado, sobretudo, de influências hereditárias. Esse substrato encerra os inúmeros resíduos ancestrais que constituem a alma da raça. Atrás das causas confessadas dos nossos atos, acham-se causas secretas ignoradas por nós. A maior parte das nossas

voltasse a pertencer ao universo mágico, onde Macunaíma exercia sua soberania. Mas além disso, tratava-se de um reencontro do protagonista com a sua verdade. O encantamento foi então sintetizado por duas imagens: uma, recorrente em Mário, a do sono reparador,²⁴⁶ outra a idéia de “comoção”, que já tinha sido apresentada pelo autor em seu livro de estética, *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, na qual a obra de arte foi definida como máquina de comover.

Mas, também em artigo publicado em *Terra roxa e outras terras*,²⁴⁷ onde Mário explorara mais profundamente o sentido do termo “comoção”. Ali, iniciando seu artigo pela observação do uso corriqueiro da idéia de beleza, Mário afirmara que o Belo era o resultado de uma exposição a um “dinamismo fisiológico” intenso, capaz de, por isso, despertar a atenção do espírito. Assim, a sensação de deslumbramento diante de algum acontecimento era a matriz da comoção estética, configurando-se assim na medida em que alcançasse o pensamento abstrato. Esta característica implicava, ainda segundo o autor, a necessidade do mistério e do ineditismo, na confecção da obra de arte. Assim, todas as obras-primas, e aqui Mário citava como exemplos *A Imitação de Cristo* e os poemas de Manuel Bandeira, tinham sua origem numa sensação intensa de deslumbramento – o que também possibilitaria à arte o poder de manipular e persuadir os espectadores. Mário tentava então defender o papel comunicativo da arte, seu poder de formação da sensibilidade e da inteligência do público. Assim, quando Macunaíma se comovia e comovia a multidão paulistana, é como se ele encenasse um ato estético pleno, constituindo-se então como poeta autêntico, narrador capaz de encantar seus ouvintes.

ações cotidianas são efeito de móveis ocultos, que nos escapam. É, sobretudo, pelos elementos inconscientes, dos quais se compõe a alma de uma raça, que todos os indivíduos dessa raça se assemelham. É pelos elementos conscientes, frutos da educação, mas, principalmente, de uma hereditariedade excepcional, que eles diferem. Os homens mais dessemelhantes pela inteligência têm instintos, paixões, sentimentos por vezes idênticos.” (p. 7-8). E: “Assim, desaparecimento da personalidade consciente, predominância da personalidade inconsciente, orientação pela sugestão e pelo contágio dos sentimentos e das idéias num mesmo sentido, tendência para transformar imediatamente em atos as idéias sugeridas, tais são os principais caracteres do indivíduo na multidão. Já não é ele próprio, porém um autômato que a vontade já não tem a força de guiar. Pelo simples fato de fazer parte de uma multidão, o homem desce, pois, muitos degraus na escala da civilização. Isolado, era talvez um indivíduo culto; em turma, é um instintivo, por conseguinte, um bárbaro. Tem a espontaneidade, a violência, a ferocidade, e também os entusiasmos e os heroísmos dos seres primitivos.” (p. 11).

²⁴⁶ O último poema de *Clã do Jaboti* também termina, como o último poema de *Pauliceia Desvairada*, com um convite ao sono: “Dorme seringueiro, dorme”. A recorrência dessa imagem perfaz, na obra de Mário, uma espécie de metáfora da sonoterapia social e política, que talvez valesse ser estudada.

²⁴⁷ “Inerência do deslumbramento à beleza”, em: *Terra roxa e outras terras*, ano 1, no. 3, p. 2, 27 de fevereiro de 1926.

Em *Macunaíma*, as narrativas encantadoras têm um traço em comum: o de serem finalizadas com a partícula: “tem mais não”. O que acontece, em toda a obra, por três vezes. A primeira é exatamente quando Macunaíma conta ao povo paulista a história do Pai do Mutum, encerrada pelo herói com o “tem mais não”, indicativo de que a história findara, mas também de que a narrativa se encerrava cristalizada, como um objeto estético perfeito. A segunda se dá quando Macunaíma encontra um casal, que poucos momentos antes estava “brincando” num igarapé, e lhes conta a história da origem do automóvel. De acordo com a narrativa, a máquina teria se originado da onça Palauá. Esta, perseguida por uma tigre preta de quem enviara os olhos, magicamente, para observar o mar, teria se transformado na “máquina automóvel”.²⁴⁸ A história – que corresponde portanto a um encantamento mítico do universo das máquinas, uma auratização mágica do mundo industrial e mecânico, tendo assim um nítido viés utópico, do ponto de vista da argumentação de Mário de Andrade – foi encerrada com a partícula “tem mais não”. Daí, então: “Chorava comoção pela boca dos moços”. A terceira e última narrativa encerrada com a partícula é a obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*, também findada com o “tem mais não” – o que é um forte indício do efeito estético almejado pelo autor.²⁴⁹

Mas se *Macunaíma* se encerrava com esta perspectiva utópica, de comoção estética do público, de deslumbramento espiritualizado do mesmo, a personagem Macunaíma não permanecia em estado de comunhão com as multidões durante toda a obra. Isto porque, apenas alguns episódios após o encantamento daquelas, Macunaíma se tornaria um alvo da ira popular, após mentir que caçara dois veados catingueiros para “criados a patroa cunhãs datilógrafos estudantes empregados-públicos, muitos empregados-públicos.”²⁵⁰ Diante da afirmação cínica do herói, “Eu menti”, e de uma reincidência na mentira, ele e seus irmãos seriam alvo de um linchamento. Nesta passagem, o incitador foi um estudante, que discursou de modo semelhantemente empolado ao “mulato da maior mulataria”. Assim, a

²⁴⁸ Em: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, p. 116-117.

²⁴⁹ Ainda no prefácio a *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade afirmara: “Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes pra me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa d’óculos, farei que as próprias pedras se reunam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.” Em: *Poesias completas*, op. cit., p. 75-76.

²⁵⁰ *Idem*, p. 90 e ss.

narrativa mentirosa de Macunaíma lançara as multidões sob o domínio do mau narrador, o retórico (no sentido pejorativo) e romântico (no sentido de Paulo Prado). O episódio traçava ainda uma imagem da volubilidade das multidões, diante da prisão de Macunaíma:

Porém o grilo não quis conversa e foi descendo a ladeirinha com todo o povo atrás. Outro grilo chegou e os dois falaram muitas frases, muitas! em língua estrangeira e lá foram empurrando o herói ladeira abaixo. Uma testemunha de tudo contou o sucedido pra um senhor que estava na porta duma casa de frutas e o senhor penalizado atravessou a multidão e fez os grilos pararem. Era já na rua Líbero. Então o senhor fez um discurso pros grilos que eles não deviam de levar Macunaíma preso porque o herói não fizera nada. Tinha ajuntado uma porção de grilos mas nenhuma não entendia o discurso porque nenhum não pescava nada de brasileiro. As mulheres choravam com dó do herói. Os grilos falavam por demais numa língua estrangeira e uma voz gritou: - Não pode! Então o povo ficou com muita vontade de pelear outra vez e de todos os lados agora estavam gritando: “Larga!”, “Não leva!”, “Não pode!”, “Não pode!”, um chinfrim, “Solta!”. Um fazendeiro estava disposto a fazer discurso insultando a Polícia. Os grilos não entendiam nada e gesticulavam, muito atrapalhados falando em língua estrangeira. Formou-se um furdunço terrível. Então Macunaíma se aproveitou da trapalhada e pernas pra que vos quero!²⁵¹

Assim, a narrativa desviante de Macunaíma teve como efeito o oposto do encantamento integrador, num retorno à imagem da Babel de discursos e ações. Novamente, elementos não-brasileiros, neste caso os policiais, acabam funcionando como signo da balbúrdia – porque, se ninguém mais se entendia no caos, eles simbolizavam o próprio desentendimento. Aqui, não houve comoção, no sentido do deslumbramento estético, mas incitação à violência e sobretudo ao falatório, como se a cidade fosse despertada subitamente, noutra imagem simetricamente oposta à do encantamento, uma vez

²⁵¹ *Ibidem*, p. 93.

que este se consubstanciara na multidão silenciosa, rumo ao sono reparador. Macunaíma, o mau narrador, assim, conduziu as multidões ao rumor, ao descontrole, tornando-se também alvo da fúria e do desentendimento, das multidões sem nenhum caráter.

Macunaíma é, portanto, um herói ambíguo. Possível redentor, mas também instaurador da desordem, encantador e mentiroso, dono de um repertório mítico, mas também de um amálgama de vícios. Por isso, talvez, o espaço narrativo se transforme na parte final da obra: uma sombra que devora tudo acaba tornando o herói fraco e doente. Ambigüidade inerente, claro, à falta de caráter. Mas cuja avaliação, e isto é o mais relevante, está na própria narrativa de *Macunaíma*, no texto. Refiro-me aqui a uma passagem na qual o narrador avalia e comenta, nitidamente, a razão do fracasso de Macunaíma, indicando qual seria a verdade de sua invenção. No último capítulo, antes do “Epílogo”, fez-se uma referência à possibilidade vislumbrada pelo herói de ir viver na “cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia”. Porém, ainda de acordo com a narrativa, esta alternativa, que poderia implicar uma solução para a situação de Macunaíma, era impossível porque “ele não tinha coragem pra uma organização.”²⁵²

Como esclarece Cavalcanti Proença citando as palavras de Mário, o autor descrevia Delmiro Gouveia como um “gênio da disciplina”, ele que montara uma fábrica de fiação na cidade de Pedra, em Pernambuco.²⁵³ “Organização”, eis o que faltava a Macunaíma, aqui ainda num estribilho que faz pensar em Alberto Torres.²⁵⁴ Mas também em Jackson de Figueiredo, sobretudo devido à obra *Literatura reacionária*, presente na biblioteca de Mário, e por ele lida e sublinhada. Ali, Mário destacou a lápis a passagem em que Jackson afirmava que o Brasil, mais do que qualquer outro país do mundo, precisava de homens de

²⁵² *Ibidem*, p. 144.

²⁵³ Cf. M. Cavalcanti-Proença, *op. cit.*, p. 232.

²⁵⁴ Mário tinha em sua biblioteca as obras de Alberto Torres, dentre as quais, *O Problema Nacional Brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933, na qual se lê: “No Brasil, destruídos os rudimentos de organização que já tivemos, lançados em mau terreno, nada ficou de definitivo, e a fachada da nossa civilização oculta a realidade de uma completa desordem. Não há uma só instituição no Brasil, como provavelmente, em quase todas, senão em todas, as outras repúblicas sul-americanas, assente sobre bases próprias, para um crescimento evolutivo regular. Vivemos, até aqui, de ensaios e reformas; cada idéia nova repousa sobre ruínas; cada transformação planta as aspirações de um sistema sobre a agreste verdade das formas sociais ainda grosseiras. Daí, o desânimo e a descrença de um povo, para quem a vida pública não é senão uma crônica de anedotas pessoais e de audácias, escândalos e imoralidades, verdadeiros e falsos, exagerados e deturpados; onde o mérito não tem estímulo, o trabalho não tem valor, a produção não tem preço, as fortunas não têm garantias, o povo não tem opinião, o cidadão não tem voto, os espíritos não têm idéia e as vontades não sabem mover-se.” P. 91-92.

caráter – sendo que um dos males do século seria, exatamente, a existência dos homens sem caráter, “sem marca”, nas palavras do autor.²⁵⁵

O herói sem nenhum caráter, ao contrário de Juca Mulato, não se integra ao mundo do trabalho, mas isto, como deixa bem claro a própria narrativa, por fraqueza. Talvez por isso, *Macunaíma* seja uma obra em aberto. Não por carnavalização ou riso libertador, como o pretende uma leitura mais no viés antropófago, mas por tratar de um projeto civilizacional inconcluído, ao menos nas premissas do narrador. Delineava-se então uma missão histórica, para um público comovido esteticamente?

A percepção da falta de caráter como signo nacional estava em consonância com os prefácios a *Macunaíma*, não publicados por Mário,²⁵⁶ onde o autor afirmou que “o brasileiro não tem caráter porque não possui civilização própria nem consciência tradicional”. Mário esclarecia que “caráter” não tinha uma conotação meramente moral, mas designava uma “entidade psíquica permanente”. Assim, o livro, na ótica do autor (evidentemente, não a única, e não necessariamente a “melhor”), devia ser lido como a construção não de um símbolo totalizador, mas de um “sintoma”. Indicando Keyserling como referência, Mário dizia que sua obra estava carregada de significação, de sentido, no intuito de intervenção vital.²⁵⁷

Ora, se se tratar as indas e vindas entre *Macunaíma* e as multidões como um sintoma da desorganização, da falta de caráter, forma-se então um jogo de espelhos entre as imagens do herói e das multidões na literatura e na história, uma vez que a inconstância foi um dos traços atribuídos às mesmas. Daí que uma das perguntas possíveis a partir de *Macunaíma* seja, então: por que, apesar do encantamento vislumbrado, *Macunaíma* e as multidões se separam, submergindo no caos do desentendimento? Por que a volubilidade das aglomerações não foi domada pelo herói? Por ser ele, também, volúvel, e neste sentido semelhante às multidões? Sendo o herói, simultaneamente, primitivo e nacional, caberia

²⁵⁵ Jackson de Figueiredo. *Literatura Reacionária*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1924. Obra pertencente ao acervo de Mário de Andrade. Citação sublinhada nas páginas 154-155.

²⁵⁶ Reproduzidos em Marta Rosseti Baptista, Telê Ancona Porto Lopez, Yone Soares de Lima. *Op. cit.*, p. 289-295. Mário optou por não publicar os prefácios, mas os tornou públicos por uma via indireta – enviando-os ao crítico literário mais importante da época, Tristão de Athayde.

²⁵⁷ Cf. *Le monde qui naît*. Paris: Librairie Stock, 1929. Como explica o tradutor Christian Senechal, no prefácio à obra, produzir o “Seins”, sentido, era a tarefa do sábio que pretendia agir sobre o mundo, comunicando-lhe um impulso vivo. O autor dizia ainda que cada civilização tem o seu sentido próprio, revelado pelos seus sábios.

talvez nas analogias entre as duas condições o deslindamento de o que Mário combatia, com sua obra carregada de significação.

Assim, em carta a Drummond, sem data precisa, mas do ano de 1924, Mário falou do mal que Anatole France teria feito a seu amigo e a outras pessoas de sua geração, gerando sintomas da civilização decadente, que seriam: “perfeição formal”, “pessimismo dileitante”, “bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença”, “dúvida passiva” e “literato puro”.²⁵⁸ Ainda em tom de discordância com Drummond, Mário diria que:

Mais adiante você fala em ‘apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites.’ Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivizar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la.²⁵⁹

Mário ainda diria mais: “A República Humana, redondinha e terrestre é uma utopia de choramingas e nada mais. Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abrigar, é um selvagem.” O mimetismo, o mal da imitação, seria, de acordo com o autor, uma característica de seres primitivos, incivilizados. Assim, não foi sem significação o fato de

²⁵⁸ Em: *A lição do amigo*. Op. cit., p. 12.

²⁵⁹ *Idem*, p. 14-15.

Macunaíma ter sido atacado pelas iaras-piranhas num lago de água gelada, mediante uma ilusão construída por Vei, a Sol, irritada porque o herói trocara suas filhas por uma cunhã portuguesa.²⁶⁰ Todo o episódio da queda de Macunaíma estava também carregado de acusações contra o mimetismo, aspecto que fazia do herói um primitivo e um brasileiro. Mário associava, ainda, primitividade com falta de tradição própria, o que impeliria à cópia de modos de pensamento e ação. O que estava, novamente, em consonância com a missão autoproclamada pelo autor de, à custa de alguns sacrifícios, tradicionalizar o país.

Alguns anos depois, já no *Diário Nacional*, Mário publicou a crônica “Centenários”, no dia 22 de junho de 1929²⁶¹, sobre as comemorações referentes a José de Alencar e Cláudio Manuel da Costa. Ali, o autor, comentando o louvor dedicado a homens que deixaram obras belas, mas que o fizeram mais como “fatalidade” do que como projeto consciente, concluía que isso se devia à condição americana, onde raramente se encontrariam “homens raçados na inteligência”. “Falta passado, falta norma e tradição de grandeza por detrás, funcionando como fatalidade, obrigando a gente a ser homogêneo.” O mesmo tema, aqui, era associado então à condição americana, que passava a partilhar do mesmo tipo de qualificação atribuída a multidões, primitivos e brasileiros, sucessivamente e em sobreposição. Mesmo a bancarrota do café se deveria ao “apriorismo natural dum povo que ergueu a irresponsabilidade a elemento básico da vida moral.”²⁶²

O assunto, em Mário, era recorrente, e atingia os mais variados tópicos. Assim, no dia 8 de agosto de 1930, na crônica “Nacionalização dum Adágio”, o autor afirmou que “uma raça (?) tão misturada, tão nova e de civilização tão importada como a brasileira” teria poucas coisas exclusivamente suas. E daí que sua conclusão de que a maioria de nossas quadras populares fossem de origem portuguesa ou ibérica. Por outro lado, haveria no Brasil a criação de formas estróficas mais longas, isto porque o brasileiro seria um “povo mais verborrágico, ruibarboseado de norte a sul”, tendo, no sangue, “um litro gostoso de sangue ameríndio”. Numa nova “explicação”, então, para a suposta paixão

²⁶⁰ Apesar de insistir na idéia de que Macunaíma representaria a situação da oligarquia cafeeira paulista dos anos 20, o artigo de Carlos Berriel fornece um bom panorama para esta passagem do livro. Cf. “A Uiara Enganosa”, em: Carlos Berriel (org.). *Mário de Andrade / Hoje*. Cadernos Ensaio, vol 4, São Paulo, 1990, p. 133-178.

²⁶¹ Mário de Andrade. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Op. cit., p.120-121.

²⁶² Cf. “Literatice”, *idem*, p. 151.

popular pelos discursos, pelas palavras empoladas e pela grandiloquência, encontra-se, portanto, a mesma sobreposição, primitivo-brasileiro.

Quanto às multidões, o jogo especular prosseguiria na crônica "Poesia Proletária", de 24 de agosto de 1930.²⁶³ Os poemas da antologia *Poemas de operários americanos* teriam deixado Mário frio, do ponto de vista estético. Os versos seriam fáceis, misturando acusações verdadeiras e falsas, sarcasmos contra as religiões e confusões entre doutrinas e homens. Mas Mário dizia sentir simpatia pelo sofrimento, e pelos gritos sinceros que o acompanhariam, contra os quais a racionalidade seria inócua. E por isso mesmo ele teria buscado tais poesias, na esperança de "catástrofes que melhorem esta porcaria de mundo." Mas Mário apresentava o problema, em sua perspectiva

E poemas desses ou dum Maiakovski, e até dos mais bobos, como os dum Victor Hugo, arrastam multidões. Bom, mas nesse caso, até béstias também arrastam e convencem. Ora a paridade é absoluta. E por aí se percebe que o problema não é propriamente estético, não deve sequer ofender os limites da pesquisa hedonística. Nem é propriamente um problema moral porque nem de longe afeta o bem e o mal. Tanto o bem como o mal, tanto a verdade como a mentira arrastam da mesma forma, dependendo tudo de quem fala e escreve. Na verdade é um problema exclusivamente fisiológico. Não é a beleza da poesia ou do béstia, nem o bem nem a verdade possíveis neles, que arrastam mas sim certos elementos fisiológicos de que eles se utilizam: o ritmo e a sonoridade. Estes são elementos dos mais universais, especificamente coletivizantes, por assim dizer. A expressão dos sentimentos, dos lirismos gerais, dos ideais e das idéias, valem um mínimo ou não valem nada nesses gêneros de pseudo-arte, que têm função coletiva. O que vale é o ritmo, o que vale é o som. E estão aí como prova os hinos nacionais, os cânticos, cançonetas, danças em voga, que no geral são profundamente idiotas.

²⁶³ *Ibidem*, p. 241-243.

Estamos portanto diante de uma constelação de imagens e idéias que Mário aplicava às multidões, aos primitivos e ao homem brasileiro e americano: inconstância, falta de caráter, deslumbramento diante das palavras fáceis. O que fizera de Macunaíma encantador e inimigo das multidões, significação do Brasil, utópica e distópica. Condição de que Mário poderia participar, por ser brasileiro, mas da qual emergia quando assumia o papel de narrador privilegiado, de poeta capaz de ordenar esteticamente as sensações, e também, por isso, educador de seu público, mestre da máquina de comover – assim também no caso de Macunaíma. Que estas imagens estivessem, em sua maioria, respaldadas pelo pensamento conservador brasileiro de então, eis o que pode causar espanto. Por isso, vale ainda uma última investida sobre esta relação, recorrendo a um poema exemplar da obra de Mário.

Aqui, dada a relevância do texto, faz-se necessária a citação completa do poema de abertura de *Clã do Jaboti*, “O poeta come amendoim”:

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...
Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas
[dos mulatos...
Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.
Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras
[ovais.
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os
[homens de meu país...
Duma feita os canhamboras perceberam que não
[tinha mais escravos,
Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta
[República temporã.
A gente inda não sabia se governar...
Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade...
Será o que Nosso Senhor quiser!...
Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas
Se encostando na cangerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido

Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...

Mastigado na gostosura quente de amendoim...

Falado numa língua curumim

De palavras incertas num remelexo melado

[melancólico...

Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes

[bons...

Molham meus beijos que dão beijos alastrados

E depois remurmuram sem malícia as rezas bem

[nascidas...

Brasil amado não porque seja minha pátria,

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde

[Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço

[aventuroso,

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e danças.

Brasil que eu sou porque é minha expressão muito

[engraçada,

Porque é meu sentimento pachorrento,

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e

[de dormir.²⁶⁴

Este poema, cujo tom sentimental é dado pelo uso recorrente das reticências, como indicando um tom de voz murmurante, cativado, pode ser dividido em quatro partes. No início, a rememoração histórica e afetiva da formação da nacionalidade, seguida de uma catálise a partir da referência direta à situação política degradada e da exploração dos desejos e projeções utópicas do eu-lírico e por fim a proclamação de uma identidade amorosa, e não ideológica. A situação política degradada foi relacionada pelo poeta à República, que teria vindo antes de seu tempo devido, encontrando um povo imaturo para a governança. Um presente degradado, frente a um passado idealizado e a um futuro promissor – eis o movimento típico da expectativa redentora, traçado no poema.

Mas, um pouco mais de atenção à avaliação política aqui se faz necessária: “a gente inda não sabia se governar...” Nesta “constatação”, aqui relatada em tom de murmúrio sentimental, Mário não estava sozinho. Pelo contrário, em sua biblioteca estava a obra de

²⁶⁴ Em: *Poesias completas*, p. 161-162.

Oliveira Vianna, *Evolução do povo brasileiro*, na qual Mário sublinhou a seguinte frase: “Vinda de surpresa a República não encontra preparada para ela a nação”.²⁶⁵ Na parte sobre a evolução das instituições políticas, Oliveira Vianna dissera que a república tinha sido uma nova adaptação à dispersão geográfica, que seria a dominante cósmica da formação brasileira, mas não encontrara uma elite política apta ao governo. O resultado teria sido, segundo o autor, a disputa desenfreada pelo poder, o afrouxamento da estrutura social, a criação de uma coletividade de “super-excitados, extremamente sugestionáveis e receptivos”, dos quais poderia advir tanto a ordem como a anarquia. O poema de Mário, portanto, fazia uma clara ressonância a uma obra que, como se pode constatar pelo exemplar presente em sua biblioteca, ele estudara com afinco, e que complementava seus estudos sobre a questão do caráter nacional. O saber governar, aquilo que faltaria ao Brasil, somado a uma coletividade super-excitada, aqui o poema antecipava os encontros e desencontros entre Macunaíma e as multidões.

O paralelismo com a obra de Oliveira Vianna, porém, não se limitava a esta passagem por si só fundamental, uma vez que perfaz a ruptura maior no movimento do poema. No período anterior à queda republicana, Mário notava liricamente dois fundamentos de “irmanamento” entre os homens do país: a religiosidade e a cor da pele morena. Como observara Oliveira Vianna na obra já citada, o “tipo antropológico” brasileiro era de difícil definição, pois os únicos traços nacionais homogeneizantes, presentes em todo o território, eram a estatura e a coloração da pele, morena sob os trópicos.²⁶⁶ Tratava-se, então, do meio cósmico agindo sobre a formação do caráter nacional. Ainda, a interjeição “Silêncio! O Imperador...”, tinha clara ressonância na tese, exposta por Vianna, de que o esteio da unidade nacional no Brasil monárquico adivinha da relação afetiva do povo com relação ao monarca. Questão de sensibilidade, e não de convicção política, realçava o autor.²⁶⁷

Portanto, ao menos até a terceira parte, o poema de Mário pode ser interpretado em relação de paráfrase com relação a temas centrais do livro de Oliveira Vianna. Obra, aliás, dada sua repercussão no período, provavelmente conhecida por todos os interlocutores intelectuais de Mário nos anos 1920 e 1930. Que por isso talvez percebessem com alguma

²⁶⁵ Em: *Evolução do povo brasileiro*. São Paulo: Monteiro Lobato e cia, s. d.

²⁶⁶ *Idem*, p. 145.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 240.

facilidade seus traços disseminados no poema²⁶⁸ – o que, ainda, não causaria necessariamente qualquer incômodo, uma vez que Oliveira Vianna era então “apenas” um cientista social, que muitas vezes apenas “demonstrava” objetivamente verdades aceitas pelo bom senso. Para um leitor de hoje, dificilmente familiarizado com textos como os citados, de Oliveira Vianna, Alberto Torres e Jackson de Figueiredo (mas provavelmente ciente de que esta é a tríade amaldiçoada do autoritarismo brasileiro), o significado do poema pode ser outro. Para este leitor, a intertextualidade aqui aventada, longe de corresponder ao nosso bom senso, pode soar disparatada e caprichosa. Estaríamos assim diante de um enunciado que aparentemente escapou ao seu contexto de enunciação, apagando-se os sinais que o inscreviam em imagens políticas mais ou menos evidentes. A questão, contudo, é: com isso, seu significado político se alterou? Ou, pelo contrário, foi então, quando adquiriu o estatuto de enunciado natural, que este significado se reificou? Ou, dizendo mais explicitamente, o autoritarismo passa a ser menos autoritário quando não se enuncia como tal?

Retornando ao poema de Mário, a diferença entre o observador “neutro” dos fatos, o cientista social, e o participante lírico de uma identidade, presente desde os primeiros versos, porém, seria acentuada nas duas últimas partes, movidas pelo “desejo” do poeta. O primeiro o desejo de um “desastre”, de uma experiência semelhante à morte, centrada na integração com a pujante natureza amazônica,²⁶⁹ o segundo, o amor reconciliador, nacionalizante – próximo, assim, da projeção do martírio, da morte encenada seguida de uma vida autêntica. Tratando-se de amor, Mário aqui antecipava, também, as palavras do manifesto verde-amarelo.

Pode-se dizer, portanto, que a consonância com Oliveira Vianna não foi completa, uma vez que o poeta deu vazão ao seu desejo, projetando uma utopia da nação realizada afetivamente. Assim, na página 255 de seu exemplar de *Evolução do povo brasileiro*,

²⁶⁸ Somente um estudo da recepção ao poema poderia confirmar esta hipótese.

²⁶⁹ O tema da Amazônia como região sonífera, e no limite mortífera, seria tratado novamente por Mário nas crônicas “Maleita I” e “Maleita II”, publicadas em 1931 no *Diário Nacional*. Na primeira, o autor afirmou que: “Quero, desejo ardentemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer, com a última revista, o próximo jogo de futebol, o próximo livro a terminar. Desejo a doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambau com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária.” Em: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, p. 454.

quando Oliveira Vianna dizia que o problema central da integração política do país estava na questão da circulação (estradas, correios etc), Mário escreveu à margem: “O autor descarta outros problemas importantes – ideal comum, organização sociológica comum, formação étnica comum etc”.

1.6 Entre a tormenta e a redenção

Em seu artigo já citado, Maria Stella Bresciani relacionou a emergência contemporânea do tema das multidões às tentativas de explicação para as experiências revolucionárias modernas. Ou seja, a aparição de multidões como problema para o pensamento político estaria, pelo menos desde a interpretação proposta por Edmund Burke para a Revolução Francesa, respaldada pela imagem da força avassaladora dos acontecimentos revolucionários. Em consonância com a tese da autora, cite-se, também, a interpretação proposta por Tocqueville para os acontecimentos de 1848. Especialmente no que se refere às jornadas de junho, o pensador esboçou uma Paris tomada por forças infernais, caóticas, subversivas com relação às regras de sociabilidade entre as classes, as quais teriam lançado o rumo da história na total imprevisibilidade. Para Tocqueville, o acontecimento mais marcante do ano de 1848 tinha sido a súbita aparição do populacho nas ruas, com a repentina inversão de todas as hierarquias e de todos os fundamentos da autoridade. Diante disso, sua conclusão apontava para uma percepção trágica da história, com a recorrência de metáforas como a de “oceano sem fim” e “vulcão adormecido”.²⁷⁰

Seguindo-se a interpretação proposta por Reinhart Koselleck²⁷¹ para a história do uso do termo “revolução”, nota-se a grande abrangência de significados nele sobrepostos. O autor observa que a idéia de revolução tinha, a princípio, a conotação do movimento irreversível dos astros e, já durante o Esclarecimento, a idéia de uma força que impelia os homens para a mudança. Ainda de acordo com Koselleck, apenas durante a Revolução Francesa o termo passou a ser relacionado com a imagem de um futuro em aberto, moldável pela vontade dos agentes históricos. Neste sentido, “revolução” ganhou a tonalidade de fruto de uma ação consciente – daí, segundo o autor, o surgimento de neologismos durante o século XIX como “revolucionário” e “revolucionar”. Assim, os usos políticos da idéia de revolução passaram a oscilar, com gradações, entre dois pólos: de um lado, a imagem do tempo irreversível, que Koselleck resume com a idéia de “historicização

²⁷⁰ Cito Tocqueville aqui apenas como exemplo para indicar a força das teses sobre multidões e revolução como pólos complementares, desde o século XIX. Isto porque é certo que Menotti e Mário não tiveram acesso à obra do autor. A referência aqui é: *Lembranças de 1848. As jornadas revolucionárias de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁷¹ In: *Futures past. On the semantics of historical time*. Massachusetts: The MIT Press, 1985.

da política”, de outro lado, a imagem da atividade de um grupo capaz de precipitar os acontecimentos, “conspiradores” ou “vanguarda”.

No Brasil, durante a década de 1920 mas sobretudo a partir de 1928, o tema “revolução” ganhou centralidade na pauta política, como um objeto de disputa entre diferentes projetos de hegemonia. De acordo com a tese proposta por Edgar DeDecca, uma das tarefas primordiais da luta política naqueles anos passara a ser a definição sobre quem seriam os legítimos “revolucionários”.²⁷² Deste embate, uma constelação de agentes sairia vencedor, exatamente aquele que nomeou 1930 como a Revolução e que tinha como líder Getúlio Vargas. Ainda de acordo com DeDecca, uma das realizações dos vencedores foi exatamente o da reescritura do passado, e do futuro, a partir da instituição de um marco no qual a história do Brasil teria revelado seu sentido mais profundo, ocultando assim a existência de outros projetos revolucionários. Porém, como bem observa DeDecca, a historiografia não se legitima, necessariamente, quando erigida a partir de uma memória instituída.

Importa notar também que a tese do autor é compatível inclusive com a trajetória de intelectuais que se identificavam como herdeiros da Semana de Arte Moderna. Isto porque uma das diferenças básicas, por exemplo, entre os manifestos Pau-Brasil de 1924 e o Antropófago de 1929, ambos de autoria de Oswald de Andrade, foi exatamente o fato de o segundo estar centrado na idéia de revolução, a chamada “Revolução Caraíba”. Por outro lado, a defesa já citada de Plínio Salgado quanto ao verde-amarelismo, no mesmo ano, deu-se a partir da imagem de uma “revolução dentro da revolução”. Embora seja apressado se afirmar que este termo estivesse completamente ausente do vocabulário de tais intelectuais antes de 1929, o fato é que até então ele não tinha a centralidade que veio a adquirir. Tanto Mário quanto Menotti usaram, até aqueles anos, nenhuma ou pouquíssimas vezes o termo. Mas passaram a discutí-lo (e aqui sobretudo Menotti) a partir de 1929. Anteriormente, portanto, à instituição da memória de 1930 como ano da Revolução brasileira.

Em que sentidos e como o termo foi usado por Menotti DePicchia, principalmente, e por Mário de Andrade, em menor escala, nos anos que vão de 1929 a 1932, este é o tema

²⁷² Em: *1930: O Silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981. A proposta do autor surgiu no âmbito de um debate historiográfico sobre as “verdades” estabelecidas, a partir da ocultação da dimensão conflitiva de marcos históricos, como no caso de 1930.

deste capítulo. Uma tentativa de se retomar o uso das idéias políticas sendo forjadas no calor da batalha, portanto.

Durante a década de 1920, Menotti DelPicchia participou com algum destaque da gestão política do PRP, chegando a ser eleito deputado estadual em 1926 e atuando como redator político do *Correio Paulistano* durante quase toda a década. Porém, seu agrupamento político esteve entre os principais derrotados pelo golpe de Vargas em 1930 – ao menos, nos primeiros momentos. Derrota que entremeia o romance *A República 3000* (redigido em 1929) e *A Tormenta*, publicados, respectivamente, em 1930 e 1931. O primeiro livro culminava com a conciliação entre as personagens Capitão Frágoso e Maneco e o tempo histórico de 1930, o primeiro redescobrimo o amor e o segundo tornando-se útil e corajoso mediante a pedagogia do trabalho, as duas faces complementares de Juca Mulato. Contudo, apenas um ano depois, após outubro de 1930, Menotti traçaria um quadro bem diverso. Em *A Tormenta* não havia um final reconciliador, mas uma conclusão bastante semelhante à de Tocqueville em 1848, a de que a história se tornara um oceano indefinível e de que o futuro fugira, então, do controle.

A Tormenta pode ser classificado como romance histórico, no sentido do recurso às convenções próprias ao gênero romanesco para a apresentação e interpretação de uma experiência já vivida. No caso, o tema era a “Revolução” de 1924, então tratada no sentido de inauguração de uma nova era, e não somente de movimento armado. “Revolução”, neste sentido de evento fundador, do ponto de vista dos nossos protagonistas, numa leitura retrospectiva, porque tanto Menotti quanto Mário em 1924 minimizaram os efeitos dos acontecimentos. O primeiro, como redator político do *Correio Paulistano*, no qual a tentativa de invasão do Palácio do Governo foi nomeada como “Insubordinação contra a legalidade”, no dia 06 de julho de 1924. E que, após a retomada da “ordem legal”, optou pela estratégia de minimizar os significados dos acontecimentos, atribuindo-os à uma ação localizada de criminosos, revoltados e oportunistas, inclusive com a chamada do dia 04 de agosto de 1924: “Revolucionários não; Rebeldes mercenários”. Mário, por sua vez, referiu-se aos acontecimentos, até onde pude apurar numa única carta a Sérgio Milliet a 11 de agosto de 1924, como o “horror da aventura passada”, que o fazia pensar preocupadamente sobre o Brasil. Mário dizia ainda não perceber muitos estragos na cidade, mas “umas machucaduras pelos Campos Elíseos, outros na Florêncio de Abreu”, e a destruição maior

da Mooca. O autor arrematava: “Ninguém do nosso grupo se prejudicou nem se meteu na revolução.”²⁷³

Assim, se em 1924 Mário e Menotti atribuíram o predicado “revolução” aos eventos, isto se deu apenas no sentido de “ação revolucionária”, guerra civil, e não no sentido de inauguração de uma nova era, tal como apareceu, já em 1931 no romance histórico *A Tormenta*. Neste, os eventos foram reinterpretados, e os acontecimentos de 1924 receberam o signo de precursores do que ainda estava por vir, o “caos” cujo ápice teria sido outubro de 1930. O recurso narrativo adotado por Menotti era então simular-se como narrador situado no ano de 1924, mas dotado do poder de profetizar o que ainda estava por vir, erigindo-se como intérprete privilegiado da história. Ou seja: se o tema mais evidente do romance era a “revolução” de 1924, ele implicava um subtexto que conduzia o leitor diretamente aos acontecimentos de 1930.

O texto de Menotti não se tratava de um romance histórico típico, uma vez que as personagens e os eventos narrados foram tratados como alegorias, alçados a tipos e representações de um significado não meramente equivalente entre texto e processo histórico – sendo que o romance histórico típico simula uma identidade entre as suas personagens e as pessoas implicadas nos eventos narrados, não sendo, portanto, alegórico.²⁷⁴ Assim, na advertência inicial, o autor afirmara que “a República Tropical não é o Brasil”, podendo ser qualquer “outra democracia organizada sobre o trópico”. Dizia ainda que as personagens não eram “reais”, mas “sínteses do dramático instante da *Tormenta*”. Por isso, nenhum de seus leitores deveria se sentir implicado nas personagens. Isto apesar de, como se nota já na narrativa propriamente dita, a maioria delas ser facilmente identificável – seja, por exemplo, no caso de Sancho Guerra, duplo de Oswald de Andrade, de Saul Stop, contrafação de Raul Bopp, ou no de dr Lincoln, representação de Washington Luís. E, por fim, o protagonista Paulo, homônimo de Paulo Menotti DelPicchia, como ele jornalista, como ele trabalhando no jornal do governo, como ele intérprete da história e da política.

Ao transformar as personagens de seu romance em tipos, Menotti indicava a pretensão de que o enredo revelasse algo sobre a natureza humana, sobre o sentido da

²⁷³ Em: Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 298.

²⁷⁴ Sobre o romance histórico, ver: Claudie Bernard. *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris: Hachette, 1999.

história. O que faria de *A Tormenta* um romance de tese, além de histórico, constituindo desta forma um gênero híbrido. E, ao apresentá-lo como narrativa de um evento específico, portanto cabível na classificação de romance histórico, Menotti propunha então algo como uma filosofia da história, exposta por imagens ao invés de conceitos. A tese do autor estava claramente exposta na advertência:

A formidável inquietação da República Tropical é o movimento espasmódico de uma ciclópica matriz social parturejando a Era Nova. Toda a gestação é dolorosa e todo o parto cruento. Após a tormenta, virá o Caos. Após o Caos, a Aurora. A grande ambição do autor é fixar esses três momentos cíclicos que nos darão a Pátria Nova. A Tormenta já se desencadeou. É dentro do Caos, no qual se debate a República Tropical, que foram escritas estas páginas de desespero e sangue.²⁷⁵

A narrativa se iniciava com as notícias apoteóticas, apresentadas no “Correio Sideral”, da posse de Bonifácio Estrela, novo presidente do Estado do Cruzeiro, parcela federativa da República Tropical. Talvez contrariamente às advertências do autor, pode-se perceber com certa facilidade que o Correio Sideral (da capital Sidéria) estava para o Correio Paulistano, assim como o Estado do Cruzeiro estava para São Paulo e Bonifácio Estrela estava para Carlos de Campos. Diante de tal fato, a cidade teria sido tomada pelo delírio festivo de uma multidão “amorfa, versátil e anônima”.²⁷⁶ E então, Paulo avaliava a situação política do país numa perspectiva otimista, devido à prosperidade, à existência de um partido “organicamente forte”, o qual funcionava como um laço de coesão entre os sertões e a Presidência da República. Por outro lado, de acordo com a narrativa, Paulo percebia uma nódoa no sistema: a miséria, “uma infecção que minava o atual regime econômico”.

Observações que já permitem uma avaliação, de cunho propriamente narrativo. Embora *A Tormenta* seja um texto narrado em terceira pessoa, por um narrador próximo à onisciência, portanto simulando deter uma visão totalizante dos acontecimentos, a voz deste

²⁷⁵ *A Tormenta*. São Paulo: Livraria Martins, 1958. A primeira edição data de 1931, pela Cia Editora Nacional.

²⁷⁶ *Idem*, p. 19.

freqüentemente se confunde com a da personagem Paulo. Ou seja, a história, além de ser contada a partir da perspectiva de Paulo, duplo do autor Paulo Menotti DelPicchia, tem seu sentido desvendado pela mesma personagem, que adota então a posição daquele que se põe diante de um enigma e desentranha-lhe o sentido, um mediador entre a experiência revolucionária, dita caótica, e o leitor que, supostamente, partilharia a mesma perplexidade das personagens do romance diante dos eventos.

Isto porque, de acordo com a narrativa, a revolta estourara quando menos se esperava, imediatamente após o clima festivo da posse de Bonifácio. Como a eclosão de uma espécie de vontade escondida e subconsciente, apenas intuída pela sensibilidade de Paulo, que era representado como sendo dotado de um certo dom de antevisão dos acontecimentos. A batalha, inicialmente vista pela personagem como mero motim de quartel, logo tomaria uma dimensão imprevista:

Os civis pareciam humilhados nos seus trajes paisanos. Sentiam-se bruscamente à margem de uma vida diferente, ameaçadora, povoada de perigos contra os quais não sabiam se defender, cercados por toda a parte por ameaças. Quanto mais cultos os indivíduos, maior era seu traumatismo moral. Estavam entregues, sem defesa, nem garantias a um jogo mortal de acasos, no qual nada valiam a experiência e a cultura. Imprevistos bárbaros e bestiais alapardavam-se em cada ângulo da vida; a existência desdobrava-se num plano anormal no qual estavam abolidas todas as conquistas da civilização, num universo subitamente incompreensível, com sua atmosfera carregada de ódio e de homicídio.²⁷⁷

A revolta, nas palavras do narrador, dera livre expansão ao “instinto de destruição”, às forças elementares da vida, inacessíveis ao intelecto e à cultura, como se sua cidade tivesse sido tomada por uma caterva de encantadores, que propositalmente misturavam e confundiam as coisas. Daí, o desespero sentido por aqueles devotados à atividade intelectual. Nem mesmo os companheiros de Paulo, Sancho Guerra, Saul Stop, dentre

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 46.

outros, que teriam realizado com ele, alguns anos antes da tormenta, uma “violenta revolução artística” eram capazes de interpretar os eventos. Isto porque seu feito teria se circunscrito a uma “reação cerebral”.²⁷⁸ Daí a conclusão amarga de Paulo: o “motim espiritual”, equivalente evidente da Semana de Arte Moderna, falhara. Porém, ao menos servira como indício do mundo novo que emergiria, passando a exercer a função de prenúncio do que ainda estava por vir. Ou seja: a vida, os ciclos cósmico-históricos e o jogo das emoções eram representados como tendo escapado à apreensão pela literatura e pelos conceitos. Como se houvesse um excedente de realidade, intocado pelas idéias, sendo que este excedente seria exatamente o que foi nomeado como “revolução”. Como contrapartida, Paulo vislumbrava, então, uma arte que fosse capaz de ser simultaneamente espírito e carne, concretizando-se como verdade histórica.

Diante da violência e do imprevisto dos eventos narrados, depreende-se das falas de Paulo que ele percebia em seus companheiros dois sentimentos básicos: medo e humilhação. O primeiro, devido à presença constante da morte e da incomensurabilidade do futuro, o segundo porque tais ameaças eram realizadas por aqueles que até então eram considerados irmãos de uma pátria fraterna. A humilhação também resultava da perda dos parâmetros morais. Naquela revolução, de acordo ainda com o narrador e com Paulo, a moralidade estava suspensa, substituída por novos valores: a covardia e a luta pela sobrevivência. Recorrendo a idéias nitidamente inspiradas na psicanálise, ainda que talvez um pouco distantes daquilo que Freud dizia, o narrador afirmaria que a revolução era um equivalente do sonho, ao realizar aquilo que “o subconsciente reprime”. Mais ainda, em suas palavras: “A revolução é um pesadelo exterior, que faz jorrar o sangue, tenta a libertação real de todas as perversões do instinto”. Com isso, as multidões, festivas e patrióticas no início do livro, tornaram-se uma “horda de assassinos e de incendiários.”²⁷⁹

O estranhamento vivido pelas personagens diante da marcha da história se concretizaria, na narrativa, com a imagem da desagregação entre aquelas e o espaço narrativo. Mesmo os objetos cotidianos, presentes no apartamento de Paulo, ganhariam uma nova aura de mistério. A cama, os livros, as torneiras que antes riam quando ele cantarolava, tornaram-se “móveis sem alma”. Paulo teria então que se acostumar com um

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 137.

novo mundo, do qual a sensação de familiaridade tinha sido expulsa. Porém, o próprio narrador apontava para uma redenção possível. O caos poderia apenas ser o anteposto de uma “Nova Era” de prosperidade, regida por novos mitos: “Nesse caso, benditos seriam todos os sacrifícios!”²⁸⁰

Porém, ao menos uma personagem parecia se regozijar diante do caos. Sancho Guerra, irônico e gordo como Oswald de Andrade, e amigo de Paulo, assistia com prazer evidente à destruição.²⁸¹ Não devido às “causas” revolucionárias, que o narrador afirmava inexistirem ou serem meros disparates, mas por causa de seu humor fúnebre. Se Paulo se distanciava de Sancho por se guiar pela necessidade de interpretar e desvendar o rumo dos acontecimentos, percebia nele a expressão de uma verdade “terrível”: “Bem amargas são as fezes do fundo do cálice humano.”²⁸² A verdade expressa por Sancho-Oswald era a de que todos tinham enlouquecido, tornando-se “cadáveres errantes”. Porém, ele apenas percebia um dos versos da medalha apocalíptica, cego para a via da redenção, na ótica do narrador.

O “fato” porém era que a revolução seria rapidamente derrotada, da mesma forma repentina como eclodira. Deixaria atrás de si um rastro de destruição, iniciando uma era de caos – esta é a última palavra da narrativa, que também não fez referência ao papel exercido pelo governo na destruição de Sidéria, ao menos se se leva em conta que seu duplo histórico, São Paulo, foi bombardeada pelas tropas governistas.²⁸³ Porém, já no prefácio o autor anunciava que a destruição era necessária para a inauguração de uma nova era. Esta talvez estivesse prefigurada no grande aprendizado de Paulo durante a tormenta.

Que misteriosas e irrelatadas forças a levavam a convulsionar-se no desespero de uma guerra fratricida? Paulo compreendia. Agora adivinhava apenas qual era o verdadeiro sentido de “patriotismo”. Ele cabia, humano, vivo, dentro do conceito de humanidade. Não era mais um tropo da

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 174.

²⁸¹ Este dado reforça o aspecto do livro como leitura retrospectiva. Após a publicação do Manifesto Antropófago, em 1929, e a adesão de Oswald ao PCB, o seu duplo era representado como um tipo de revoltado niilista. Em 1924, Oswald era, na verdade, participante do PRP, e mesmo autor de poemas em homenagem a Washington Luís. Assim, a verossimilhança da narrativa implicava a projeção da imagem do Oswald de 1929-1930 no Oswald de 1924, configurando-se desta forma um tipo de prolepse.

²⁸² *Ibidem*, p. 241.

²⁸³ Cf. Paulo Sérgio Pinheiro. *Estratégias da ilusão. A revolução mundial e o Brasil. 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 78-79. Pinheiro se pauta pela descrição dada por Blaise Cendrars, poeta que viajou ao Brasil em 1924, quando esteve bem próximo de “modernistas” como Oswald de Andrade, Mário e Paulo Prado.

retórica política, tresandando a xenofobia, abeirando pelo exibicionismo. Era a consciência profunda de ver realizada, num setor da terra, uma tarefa de sacrifício e de progresso, que coubera em partilha a uma parcela harmônica da própria humanidade. A idéia de patriotismo emergia desses cafezais, dessas estradas penduradas nas escarpas, dessas cidades erguidas na selva, do conjunto ciclópico do trabalho de todo um povo.²⁸⁴

Portanto, associando a idéia de revolução à da emergência das multidões como signo da imprevisibilidade histórica, Menotti adotava, em 1931, o tom da deploração diante de uma sociedade em colapso. A promessa de reconciliação, feita ainda nos termos do *Juca Mulato* e retomada em *A República 3000*, no entanto, permanecia no horizonte. Porém, a palavra final de *A Tormenta* era de apreensão, uma vez que com a revolução o caos passava a reinar.

Curiosamente, embora que por razões diversas, Mário de Andrade faria, entre os anos de 1929 e 1931 uma trajetória semelhante de aventuras encruzilhadas, da esperança à desilusão. A diferença se devia ao fato de o motivo do otimismo dos nossos dois protagonistas ter sido simetricamente oposto: Menotti, entre 1929 e 1930, apostava na força irresistível do amor fraterno que mantinha a nação unida sob a direção do PRP, ao passo que Mário vislumbrava a redenção na emergência de Getúlio Vargas como novo líder político nacional.²⁸⁵ Porque em sua avaliação, até então, o Brasil vivia sob a vigência de um “individualismo incomensurável” e o brasileiro preso a devaneios e a um “desleixo vital” e incapaz de assumir qualquer tipo de “sentimento de responsabilidade”.²⁸⁶ Características macunaínicas definidas na já aludida personagem Sousa Costa, de *Amar, verbo intransitivo*.

Em contraposição, a candidatura de Vargas e João Pessoa receberia o qualificativo de antevisão da nação. Isto, numa crônica em que Mário tratava de assunto aparentemente

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 265.

²⁸⁵ Entusiasmo compartilhado pelos principais órgãos da imprensa paulista, inclusive, entre 1927 e 1928, pelo *Correio Popular*, ligado ao PRP de Menotti DelPicchia. Cf. Vavy Pacheco Borges, *Getúlio Vargas e a oligarquia paulista. História de uma esperança e de muitos desenganos através dos jornais da oligarquia (1926-1932)*, op. cit, p. 75 e ss.

²⁸⁶ As expressões, de autoria de Mário, estão em: “Ortografia”, crônica publicada no *Diário Nacional*, a 7 de dezembro de 1929, e reproduzida em: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, op. cit, p. 165-166.

corriqueiro, a escolha da “rainha das flores brasileiras”.²⁸⁷ Ao indicar sua preferência pela Vitória-régia, flor amazônica e portanto não encontrada em todo o território nacional, Mário aludiu ao fato de Vargas ser gaúcho e João Pessoa nordestino, o que não impediria que eles formassem uma “ótima síntese do ideal brasileiro”. O que, na crônica, não constituía uma alusão aleatória, uma vez que o jogo metafórico entre flores e homens públicos se desdobrava numa comparação irônica com outras flores que evocariam imagens diversas, como rosas em relação a repolhos, ou “um senador por S. Paulo, que apesar de não ser paulista é parecedíssimo com o amor-perfeito.” Por outro lado, dizia Mário, a Vitória-régia era uma flor que evocava apenas a sua natureza de flor, um signo evidente, sem ambigüidades, inteiro e íntegro. Porém, se a flor nada evocava a não ser sua natureza de flor, além de ser posta em paralelo com relação ao par Getúlio Vargas-João Pessoa, ela ainda representava uma outra coisa, a própria nação, em toda a sua abrangência:

Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor pra ver o que sucede! O caule e as sépalas, escondidos na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como o que. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos besuntados de pólem. Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor...²⁸⁸

Tudo isso, numa flor que nada “evocava”, a não ser sua natureza vegetal. Alçada então ao âmbito da metáfora viva, no sentido de não se reduzir a um jogo de equivalências mais ou menos previsíveis, a Vitória-régia configurava então a perplexidade de Mário diante de uma nação cuja “gente” não estaria “generalizada num tipo único”. Neste sentido, sem caráter definido. Assim, se a dupla Vargas-João Pessoa eram uma síntese “ótima” do

²⁸⁷ “Flor Nacional”, in: *idem*, p. 183-184, de 07 de janeiro de 1930.

²⁸⁸ *Idem*, p. 184.

ideal brasileiro, isto implicava um tipo de relação mais verdadeira com a “mistura de mistérios” de que se comporia, nesta ótica, a nação em construção.

Porém, o tom das crônicas de Mário se tornaria mais apologético numa crônica escrita poucos dias após o golpe de outubro do mesmo ano. A 2 de novembro de 1930,²⁸⁹ o autor faria uma leitura retrospectiva dos acontecimentos que teriam conduzido o país àquela situação. Mas, notava o autor, sua posição não era a de um intelectual que avaliava os fatos sem envolvimento, pelo contrário, Mário se dizia apaixonado. Paixão que explodia num grito: “Viver apaixonadamente, participar, berrar, Getúlio, Getúlio!...” Mas afirmava seu papel de, até então, espectador interessado. O que, em suas palavras, não tornava seu desejo de gritar “nós vencemos” expressão de vaidade, pois ele correspondia a uma “identificação apaixonada”. No mesmo sentido, Mário dava o exemplo de seu barbeiro, que votara em Júlio Prestes, apesar de sempre ter sido por ele convencido a optar por Vargas. A sinuosidade política do barbeiro, no ponto de vista de Mário, não constituía um caso de indignação moral, porque esta ele reservava ao “avacalhamento moral” promovida por “políticos de memória desgraçada, de que Washington Luís foi o mais criminoso e quintessenciado padrão.”

Observando a si mesmo, porém, Mário notava o risco inerente ao “nós vencemos”, uma vez que ele poderia abrir a porta para a entrada dos “aproveitadores”.²⁹⁰ Assim, após comemorar a vitória, Mário observava as tarefas que estariam reservadas ao Brasil como um todo, e em especial à cidade de São Paulo que estaria então “desvirilizada pelo contato duma riqueza falsa”, contaminada pelo desejo trazido pelos emigrantes de enriquecimento rápido e sem trabalho continuado. Mesmo, assim, contudo, Mário nomeava o golpe como evento sublime, relacionando-o à fundação do Partido Democrático, este “consciente ou subconscientemente” inspirado pelos acontecimentos de 1924 – os mesmos que Menotti associava à instauração do caos.

Por fim, Mário, num golpe discursivo final, nomeou o golpe getulista como Revolução, no sentido de “repatriação do Brasil” e de solução definitiva do problema da consciência nacional, sendo portanto mais do que um mero movimento armado ou uma

²⁸⁹ “Peneirando”, em: *idem*, p. 267-269.

²⁹⁰ As citações recorrentes são no intuito de se destacar o teor moral da avaliação de Mário de Andrade.

conspiração.²⁹¹ A oposição expressa no texto de Mário, entre o mal da cobiça e a Revolução, era por fim arrematada com uma referência a Paulo Prado. Citando *Retrato do Brasil*, Mário dizia discordar da avaliação de Paulo quanto às causas dos males nacionais, mas aceitava o diagnóstico da “doença”. Mais ainda, elogiava os remédios apontados no livro citado: a Guerra ou a Revolução. Mário então concluía: “Veio a Revolução e veio o ‘gaúcho do sul’ que o Retrato do Brasil pedia”. Neste sentido, Mário não apenas adotava o nome “Revolução”, mas indicava um sentido preciso para o termo, o proposto por Paulo Prado, para quem a revolução seria “a afirmação inexorável de que, quando tudo está errado, o melhor corretivo é o apagamento de tudo o que foi mal feito”. E o gaúcho do sul, que para Mário se concretizara na figura de Getúlio Vargas, tinha sido apresentado pelo mesmo Paulo Prado como um dos possíveis heróis providenciais, revelados pela guerra saneadora.²⁹²

O artigo “Comunismo”, publicado no *Diário Nacional*, em 30 de novembro de 1930, também tinha o mesmo intuito.²⁹³ Como o demonstrou Vavy Pacheco Borges,²⁹⁴ uma das acusações que os grupos derrotados pela “revolução” fizeram, no sentido de deslegitimar o “golpe”, foi a acusação recorrente de comunismo. Na sua resposta, Mário recorreu a uma estratégia de dissociação entre o comunismo e a “ferocia bolchevista”, observando a larga acepção da primeira (cujo significado seria tão incerto quanto o de “República”) frente à relação da segunda com a psicologia russa. Por isso, o uso do temor diante do “comunismo” era, na sua argumentação, injustificado. No Brasil, finalizava Mário, o bolchevismo era impossível, dada a psicologia conciliatória e festiva do povo, “tipos absolutamente criminosos do regime passado estão aí passeando na rua”. Se aqui houvesse comunismo, ele seria outro.²⁹⁵ Nesta perspectiva, a questão sofria um desvio: da política à psicologia social (nacional). Ou seja, o projeto político comunista era inscrito por Mário na expressão de um determinado, e determinante, estado psíquico. Assim, a

²⁹¹ A formulação deste problema tinha claras ressonâncias com relação à obra de Alberto Torres. Para o autor, a formação da consciência nacional era a tarefa política imediata – a qual pressupunha a “organização”. Cf.: *O problema nacional brasileiro. Introdução a um programa de organização nacional*. A primeira edição da obra, de 1914, fazia parte da biblioteca de Mário.

²⁹² Em: Paulo Prado. *Retrato do Brasil*. op. cit., p. 208-209.

²⁹³ Em: *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, p. 281-283.

²⁹⁴ Em: *Tenentismo e revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

²⁹⁵ Declaração simpática ao comunismo, sem dúvida, mas que, curiosamente separava “comunismo” de “movimento comunista”, pela via das verdades estabelecidas sobre o caráter nacional.

revolução bolchevique, tratada na acepção de movimento armado e guerra civil, era um sintoma. Incompatível com a natureza do brasileiro...

Ainda a 7 de dezembro de 1930, o entusiasmo de Mário com a “revolução” de 1930, codinome engenhoso para o golpe, permanecia. Na crônica “Suzana e os Velhos”,²⁹⁶ Mário dizia que a tarefa maior dos revolucionários, numa época de “marxismo vencedor” seria salvar São Paulo, dada sua força econômica, contrastada com os vícios que até então teriam assolado o estado. O que, em suas palavras, nada mais seria senão o pagamento de uma dívida da nação com relação à região que lhe garantira unidade e prosperidade, uma forma de se desfazerem os agravos sofridos por São Paulo. O texto, porém, já era indício de alguma insatisfação com relação ao governo de Vargas, pois apontava para o mote que se tornaria base da dissensão entre setores da elite política paulista (como os líderes do Partido Democrático) com relação ao novo presidente: a queixa de que o governo paulista estaria sendo entregue a forasteiros.²⁹⁷

Poucos meses depois, em 19 de abril de 1931, as promessas da “revolução” já tinham se tornado um desengano para Mário de Andrade.²⁹⁸ Citando a obra *Meditação* de Gonçalves Dias como referência, Mário notava que o poeta romântico percebera que um dos males nacionais era o fato de os governos se estriparem sobre revoluções, tomando um evento que deveria corresponder a um estado passageiro em critério político recorrente. Mas o mais grave, em sua ótica, era o fato de o tema “revolução” ter se tornado apenas um argumento para legitimar a invasão a São Paulo, sobretudo por nordestinos aproveitadores.²⁹⁹ Assim, por exemplo, na crônica “O Diabo”,³⁰⁰ Mário criou a história de um dia em que encontrara o diabo disfarçado de moça inocente numa casa de família. Esta,

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 285-287.

²⁹⁷ Talvez ferindo a expectativa romântica de que o “gênio” visse coisas que ninguém via, despertando o segredo das coisas, o livro citado de Vavy Pacheco Borges indica que a argumentação de Mário correspondia a lugares-comuns da luta política daqueles anos. Cf. *Tenentismo e revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

²⁹⁸ Cf. “Mosqueiro n. 2”, *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, op. cit., p. 367-369.

²⁹⁹ De acordo com Vavy Pacheco Borges, em abril de 1931 o PD rompeu com Vargas, o que faria com que, meses depois, o partido se aproximasse do antigo rival PRP, sob o mote da constitucionalização. Um dos temas mobilizadores, ainda de acordo com a autora, foi justamente o da “invasão” sofrida por São Paulo – com a devida personalização do estado, alçado ao estatuto de sujeito histórico. Portanto, o discurso de Mário estava em perfeita consonância com a dos próceres do Partido Democrático. Cf. Vavy Pacheco Borges. *Tenentismo e revolução brasileira*, op. cit., especialmente o primeiro capítulo, “O ‘caso de São Paulo’ – 1930-1932”, p. 27-62)

³⁰⁰ *Idem*, p. 371-373.

após convencê-lo a jurar que não divulgaria a descoberta de que ela era o demônio, caíra numa gargalhada. Ao sair de sua casa, o narrador teria visto, desapontado, uma placa com os seguintes dizeres: “Dr. Leovegildo Adrasto Acioly de Cavalcanti, formado em Medicina pela Bahia, Diretor Geral dos Serviços de Estrada de Rodagem do Estado de São Paulo”.

O assunto prosseguiria na crônica “Simbologia dos Chefes”, de 19 de julho de 1931, que tratava do fim da polêmica interventoria de João Alberto. De acordo com Mário:

O que nos irritava, e a mim brasileiro me envergonhava, era a fúria, a esfomeação indecente com que, vencida a Revolução, os brasileiros, especialmente nordestinos, voaram para S. Paulo, avançaram nos empregos públicos, abandonaram suas terras brasileiras mais carecidas de gente hábil e ativa, na intenção visível de ganhar nosso dinheiro e nossa comodidade (aparentes), sob o pretexto inda mais indecente de que eles eram os revolucionários, eles os que deram o sangue pela Revolução. Nenhum não se pejava de reduzir o eterno problema da luta pela vida, a uma questão de maior ou menor sangria!³⁰¹

De acordo com Mário, João Alberto se tornara então um símbolo da invasão sofrida por São Paulo, condição que estaria levando a uma insatisfação disseminada no estado. A saída do interventor, porém, representava uma concessão à “simbologia idealista” existente em seu estado, com a qual Mário dizia não compactuar inteiramente.

Porém, a construção do desengano do autor não se limitaria ao assunto da suposta invasão de São Paulo, estado humilhado e martirizado. Em crônica de 10 de janeiro de 1932, “Psicologia da publicidade”,³⁰² o autor trataria a “revolução” (mas, observe-se, com a permanência do nome), ironicamente, como um “sambinha de pouco sangue derramado”. Ironia dirigida sobretudo para aqueles que, como o Fulgencio Freitas de Menotti, perpetravam um falso martírio diante das multidões, no intuito de convencê-las pela “visagem de feridas alarmantes”. Isso comporia, na percepção do autor, a psicologia da publicidade revolucionária que então passava a receber o signo da falsificação. A revolução teria sido, então, tomada por “heróis cheios de idéias, coisa rara, porque no geral o que

³⁰¹ *Ibidem*, p. 398.

³⁰² Em: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, op. cit., p. 483-485.

alimenta a faculdade do heroísmo é a unidade cega numa idéia fixa”. Ou seja: o verdadeiro heroísmo exigiria um estado próximo ao da hipnose, da fusão apaixonada do ego com algum ideal, em nome do qual os outros interesses seriam sacrificados.³⁰³ O falso martírio pressupunha, então, a falsidade e o disparate daqueles que o representavam – numa argumentação, portanto, tão circular quanto o do sacrifício “autêntico”.

O assunto da crônica se desdobrava ainda numa crítica ao decreto que descriminalizar a mendicância. Este, segundo Mário, apoiava-se na mesma psicologia publicitária do martírio mentiroso, pois incentivava a exibição da vadiagem, da miséria:

Agora todos os pobres, de qualquer espécie, podem estadear desbragadamente as misérias, sem que com eles nenhuma polícia se intrometa, sem correição, sem expulsão, sem nada que seja perigoso. Estão sagrados e consagrados.³⁰⁴

Em oposição à atitude do governo, Mário propunha que se cobrissem os capitalistas com altos impostos, o que seria uma solução, em seu ponto de vista, mais eficaz para o problema da miséria. Neste sentido, a anunciada revolução definitiva se revelara um malogro. A ótima síntese do ideal nacional, portanto, pelo menos neste momento específico, parecia não mais corresponder à vitória de Getúlio Vargas e João Pessoa, sintetizada metaforicamente na imagem da Vitória-régia.

Pelo contrário, referindo-se ao presidente, Mário passaria a adotar a alternativa da construção de uma espécie de descompasso estético entre o líder e as multidões. Num artigo redigido em 1932, e publicado dois anos depois no livro *Música, doce música*,³⁰⁵ Mário observaria que, quando ainda candidato, Getúlio recorrera, na redação da plataforma política da Aliança Liberal, a uma metáfora musical “excelente”. Destacando sua opinião de que a música seria das artes “a que mais unanimita, mais socializa o povo”, Mário se referia à imagem do “compasso de espera” aplicado por Vargas à política econômica. Porém, ainda de acordo com Mário, o presidente se tornara, após a “revolução de outubro”, um ditador. O que teria como sintoma o recurso do mesmo a uma metáfora musical “erradíssima”, a de que o retorno ao estado constitucional não se daria sob “a batuta” dos

³⁰³ Temos aqui novos ecos de Le Bon e Freud na argumentação de Mário.

³⁰⁴ *Idem*, p. 484.

³⁰⁵ “O ditador”, em: *Música doce, música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 267-269.

políticos depostos pela revolução. Mário notava, ironicamente, que ao contrário do que deixava entrever a metáfora, uma orquestra possuía apenas um maestro, e portanto uma batuta.

O tom do texto, entre jocoso e sério, fazia eco a considerações que o mesmo Mário realizara sobre a integração entre líderes políticos e multidões, sob a égide da “unanimização” estética. Em artigo de 1930,³⁰⁶ portanto escrito durante a campanha pró-Getúlio, Mário analisara as palavras-de-ordem entoadas pelas multidões paulistas num comício eleitoral. O autor afirmaria seu espanto diante da “recepção formidável” dada por cem mil paulistas a Vargas. Recepção marcada pela criação de algumas “dinamogenias rítmicas” (como, por exemplo, “Para isto endireitá, o Getúlio vai entrá”), as quais teriam a virtude de instaurar um sentimento em comum.³⁰⁷ Dizendo não estar adotando uma posição partidária, Mário no entanto encerraria sua análise dos dísticos com otimismo evidente, em suas palavras, “num dos mais bonitos dias do instinto nacional”. O contraste entre os dois Getúlios, portanto, o primeiro em perfeita unidade estética com as multidões, e o segundo agindo em total desarmonia, deu o tom final da trajetória de Mário, da esperança à descrença.

Somando-se, portanto, as decepções, Mário se aproximava do desengano expresso então por Menotti quanto aos rumos da “revolução”. Mas, novamente, vale lembrar que este observara que o caos vivido apenas era prenúncio de uma nova aurora. As mesmas multidões que estavam, aparentemente, fascinadas com os falsos ídolos dourados, poderiam, a qualquer momento, emergir como agentes da regeneração. E, de fato, tanto Mário quanto Menotti parecem tê-la novamente vislumbrado no ano de 1932. Já em 28 de fevereiro daquele ano, Mário narrou um comício realizado em sua cidade.³⁰⁸ O autor

³⁰⁶ “Dinamogenias políticas”, em: *idem*, p. 104-111. No livro, não há indicações sobre a edição original dos artigos.

³⁰⁷ Ainda em 1930, Mário publicaria em *Remate de Males*, o poema “Aspiração”, datado de 9 de setembro de 1924, onde o sujeito lírico fala em nome desta experiência de “socialização”. Versa o poema: “Doçura de pobreza assim.../ Perder tudo o que é seu, até o egoísmo de ser seu/ Tão pobre que possa apenas concorrer pra multidão.../ Dei tudo o que era meu, me gastei no meu ser./ Fiquei apenas com o que tem de toda gente em mim.../ Doçura da pobreza assim...// Nem me mais sinto só, dissolvido nos homens iguais!!! Eu caminhei. Ao longo do caminho./ Ficava no chão orvalhado da aurora./ A marca emproada dos meus passos./ Depois o Sol subiu, o calor vibrou no ar/ Em partículas de luz doirando e sopro quente// O chão queimou-se e endureceu./ O sinal dos meus pés é invisível agora.../ Mas sobre a Terra, a Terra carinhosamente muda./ E crescendo penando, finando na Terra/ Os homens sempre iguais...// E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!...” Em: *Poesias completas*, op. cit., p. 255-256.

³⁰⁸ “Ritmo de marcha”, *ibidem*, p. 505-506.

descreveu o evento como um espetáculo marcado por um “voluntarioso ritmo de marcha de formidável caráter”. Em contraposição, as pessoas que, de acordo com sua descrição, andavam em sentido contrário, pareciam bêbadas, num “individualismo sem nexo”. Naquele dia, ainda, os mendigos teriam sumido da rua. Assim, “livre de todas as inutilidades que se aparasitam sobre o corpo quotidiano da vida civil, aquela multidão ia pra um comício”.

Reencantadas como as Juvenilidades Auriverdes, entretanto, as multidões ressurgiam, na ótica dos nossos dois protagonistas, sobretudo em julho de 1932, quando da eclosão da “Revolução Constitucionalista”. Com relação a este evento, o tom adotado por Menotti seria completamente diverso do percebido em *A Tormenta*. O tema 1932 não seria então tratado sob a forma de um romance híbrido, histórico e de tese, mas a partir de um testemunho publicado em outubro daquele ano, *A revolução paulista. Através de um testemunho do Gabinete do Governador*. Neste caso, a narrativa ganhava o teor de imediatez atribuído à confissão, na representação de uma distância mínima entre os eventos e o texto. Ou seja, ao invés de se apresentar como um enigma ao intelecto, como uma tormenta, a “revolução” de 1932 seria o reencontro entre palavras e coisas, história e significado, e, como seria de se esperar, entre o poeta e as multidões.³⁰⁹

Este aspecto do livro de Menotti perpassa a obra como um todo, e já vem, portanto, explicitado desde as primeiras palavras do autor. Logo na primeira frase, Menotti qualificava a revolução como “epopéia”, ou seja, o relato trataria de ações heróicas e fundadoras. Além disso, afirmava ter assumido uma visão “paulista” dos acontecimentos. Assim, o narrador, além de historiar a “revolução”, dela participara, constituindo-se também como um de seus heróis. Heroísmo que transpareceria na própria escrita (neste sentido, também “revolucionária”): “Transe de paixão de um povo culto, idealista e ardente, somente pode ser sentido e escrito com paixão.”³¹⁰ Nas palavras do autor, a “revolução” teria, também, demonstrado a capacidade de organização da “gente bandeirante”. Assim, o testemunho pretendia ter a prerrogativa de exprimir uma verdade

³⁰⁹ Observação inspirada na análise feita por Jacques Ranciere, em texto sobre a relação entre lirismo e as revoluções modernas. Tratando de Wordsworth, Ranciere percebeu então uma poética-política, forjada a partir da revolução francesa, onde o lirismo surgia como representação de uma coincidência entre sujeito, história e natureza, onde a razão aparecia como evidência sensível. Cf. “Transportes da liberdade”, em: *Op. cit.*, p. 105-139.

³¹⁰ Em: *A Revolução Paulista. Através de um testemunho do Gabinete do Governador*. São Paulo: 1932 (não há indicação da editora responsável), p. 5.

coletiva, confundindo-se com a própria experiência revolucionária – tanto no sentido da partilha de uma mesma paixão, quanto no da encenação de um princípio organizador. O texto simulava ser simultaneamente singular e geral, de um sujeito específico, mas também de um autor “integrado na alma coletiva de São Paulo”. Ou seja: embora a reivindicação mais explícita do discurso fosse a “humildade” do testemunho, a submissão do autor frente à história, o efeito imediato era, mediante o recurso da “integração”, a instauração de um discurso pretensamente sobrecarregado de verdade. Exatamente por ser parcial e apaixonado, o narrador era, também, porta-voz das multidões.³¹¹

Por isso, aliás, o testemunho de Menotti apresentava-se como antecipador da historiografia, ou, noutras palavras, dotado do poder de escrever a própria história. Configurando-se, também, como documento histórico plenamente confiável, e não mera versão dos “fatos”. O testemunho, com seu pretense estatuto de veracidade, propunha-se como substituto perfeito à experiência revolucionária, como história vivida e não como escritura. Desta forma, sobre os heróis revolucionários, o narrador afirmaria: “A história irá buscá-los, gravar-lhes os nomes nas lages dos monumentos e nas narrativas destinadas a servirem à glorificação da raça.”³¹² A conversão da “história” em sujeito do discurso apenas reforçava o seu poder de transcender a parcialidade e a contingência – Menotti, em sua parcialidade, simulava o dom de falar na e pela história.

A integração entre a escrita e o sentimento das multidões ainda encontrava consonância, no relato de Menotti, na relação entre estas (agora como personagens) e os líderes – especialmente, no que se refere ao governador Pedro de Toledo. Este, que “irradiava uma serenidade absoluta”, teria proposto, como condição para assumir a posição de representante do estado revolucionário, o respaldo plebiscitário, no intuito de receber o poder da “própria multidão, diretamente”.³¹³ Ou, ainda:

Na hora em que a multidão o foi buscar em palácio para proclamá-lo seu governador, ele se tornou uma pessoa sagrada, pertencente ao povo, ligada a este

³¹¹ E, mais uma vez, estamos diante de lugares-comuns na luta política do período: como a imagem recorrente de São Paulo (assim mesmo, personificado) humilhado, explorada por Vavy Pacheco Borges na apresentação “São Paulo, anos 30, um “estado” humilhado?”, no Colóquio Internacional *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*, no dia 05 de maio de 2004. Ou ainda, a das massas nas ruas, das multidões paulistas disciplinadas.

³¹² *Idem*, p. 107.

³¹³ *Ibidem*, p. 31.

pelo pacto solene de um plebiscito de majestade e de significados inéditos na nossa história. Ele não fora eleito. Na eleição pode haver opção. Ele fora consagrado. Havia qualquer coisa de místico, de totem, de intangível na personalidade que a multidão fizera sua.³¹⁴

O resultado desta integração foi, de acordo com as palavras de Menotti, um estado de constante entusiasmo e exaltação. Constância mantida por um dos meios mais eficazes de contato entre líderes e multidões, na opinião do autor, o rádio. As emissoras propagavam discursos, hinos, refrões, produzidos por “soldados intelectuais”, participantes ativos da batalha que então se travava.³¹⁵ A força dos sentimentos, a integração entre palavras e coisas e a anulação da distância entre os sujeitos, desta forma, recaíam num retorno da sacralidade. Se Pedro de Toledo era, então, um totem, ele ocupava o espaço antes designado aos tupis – e, em síntese, ao “pai” ausente, à fonte única do poder.

A “revolução” também negaria, de acordo com Menotti, as teorias intelectualistas sobre a falta de caráter do “nosso povo”. As batalhas teriam redespertado toda sua grandeza moral, sua capacidade de oferecer sacrifícios, construindo um novo espírito para as massas.³¹⁶ Estas, de acordo com Menotti devido à ação meramente desagregadora do governo de Vargas, teriam até então perdido as referências e a vitalidade – o que explicaria o impulso regenerador presente na revolução, mas também nas “alas moças” dos “velhos partidos”(o PRP e o PD), ambas, em sua opinião, “reformadoras e quase socialistas”. Então, a redenção aparecia também no sentido do redespertar, do surgimento de um novo dia, após uma longa noite.

Por tudo isso, aliás, Menotti dizia que o resultado concreto da “revolução” pouco interessava. De acordo com seu testemunho, os eventos correspondiam a uma expressão violenta de uma força política e vital que vinha sendo abafada pela ação de um governo incapaz de compreender a alma paulista. O movimento então suscitado expressaria uma espécie de anelo atávico pela libertação, que subjazeria à vida consciente dos “agregados sociais”. A consciência coletiva unificada funcionava, então, nos dias revolucionários,

³¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 79. Ainda de acordo com Menotti, “todos” os intelectuais paulistas teriam participado da revolução, “a não ser um ou outro renegado”. Como exemplos, o autor citava, dentre outros, Cassiano Ricardo, Mário de Andrade, Alfredo Ellis, Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato, em suas palavras, “todos os operários do pensamento”, *ibidem*, p. 81.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 206.

como propagador da herança de “todos os generosos libertadores de pátrias, o sofrimento de todos os conspiradores e mártires”.³¹⁷ Neste sentido, o estado paulista recorria à violência para conquistar autonomia, e os apelos pela constitucionalização do país teriam um viés meramente instrumental e arregimentador.³¹⁸ Porém, como, ainda de acordo com Menotti, São Paulo representava, para o país, o vetor do progresso, sua insubordinação regeneraria a nação com um todo.

A vitória, em si mesma, não devia ter egoística finalidade, porque os destinos da nação é que deviam marcar o rumo fatal das coisas. O principal era a parcela de brasileiros contida dentro dos limites do estado dar, como deu ao mundo e ao resto do Brasil, aquela titânica prova de força, de civismo, de desprendimento e de capacidade de organização que assombrou os próprios paulistas. Tudo isso levado às proporções de uma epopéia homérica, seria material espiritual necessário à construção de uma pátria mais forte, purificada pelo martírio e divinizada pela abnegação.³¹⁹

Evidentemente, o texto de Menotti era posterior ao desencadeamento dos acontecimentos, e por isso, a alegria na derrota poderia soar como uma espécie de consolo. Porém, o mais relevante nesta passagem, no âmbito desta tese, é que o recurso à imagem do martírio, da vítima expiatória, já se tornara um lugar-comum da retórica de Menotti, perpassando, por exemplo, a Semana de Arte Moderna e o verde-amarelismo. As multidões martirizadas, aliás, estavam no cerne dos jovens poetas supostamente redentores do país, as Juventudes Auriverdes. Por isso, o júbilo na derrota, e mesmo a derrota como demonstração da verdade revolucionária, era uma possibilidade inscrita na retórica do autor desde, pelo menos, o ano de 1921.

Por outro lado, as multidões apareciam como redentoras, no texto de Menotti, por serem disciplinadas e organizadas. Portanto, correspondendo à imagem da ordem, e não do caos. Ordem que transparecia, na narrativa, sob o signo da organização militar. Isto porque,

³¹⁷ *Ibidem*, p. 36.

³¹⁸ Na opinião de Menotti, dado o primitivismo do resto do país, a ditadura era então o regime mais conveniente aos outros estados. São Paulo teria, então, a peculiaridade de, devido a seu progresso social, poder se auto-governar. *Ibidem*, p. 18.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 238.

de acordo com Menotti, o soldado paulista teria, como qualidades, a calma, a constância, a tenacidade, a técnica e a segurança, “qualidades inatas na sua raça.”³²⁰ Isto em oposição aos soldados dos outros estados do país, supostamente atrasados, e por isso afoitos, inquietos e apressados, “quase nômades” – enfim, primitivos e sem caráter definido. Desta forma, a imagem das multidões disciplinadas servia como mote de diferenciação entre os paulistas e o resto do país, a “revolução” e a “ditadura que ela combatia”. Ou seja: a derrota e a sacralização auratizavam São Paulo (então, representado como sujeito histórico), de quem Menotti se constituía porta-voz privilegiado.

Aos soldados de São Paulo, correspondia a imagem do estado industrializado, organizado pelo trabalho e portanto pautado pela previsibilidade, e, neste sentido, avesso às leis e decretos de improviso que estariam, na ótica de Menotti, sendo promulgados por Vargas.³²¹ Assim, durante os três meses da luta, a Federação das Indústrias, sob a direção de Roberto Simonsen teria demonstrado, segundo o autor, a competência da engenharia de São Paulo. Os “estóicos cientistas” teriam dado mostras diárias de sacrifício, alguns inclusive morrendo nos laboratórios de experimentação das armas. Aliás, da mesma forma que o prodígio da Torre de Babel erigido por Menotti na *República dos Estados Unidos do Brasil*, de 1928, “A organização do parque industrial de guerra era uma maravilha.”³²²

Assim, as multidões de 1932 apareciam, no texto de Menotti, sob a aura de uma beleza irresistível. Esta advinha, simultaneamente, da mobilização disciplinada e da disposição ao sacrifício. Nas palavras do autor, uma “exaltada unanimidade combativa” aliada a “fórmulas sociais de renúncia, de bravura e de sacrifício”.³²³ Estas, por sua vez, teriam seu momento emblemático com a “campanha do ouro”, do ponto de vista metafórico, diametralmente oposta à adoração do bezerro de ouro.³²⁴

As doações feitas pelo “povo paulista” foram descritas pelo autor como “áurea e luminosa fogueira de desprendimento”. Sendo que as principais ofertas viriam daqueles mais apaixonados pelo brilho das jóias, as mulheres, segundo o narrador.³²⁵ Assim, uma imagem muito próxima à bíblica, na qual o ídolo foi construído precisamente com as jóias

³²⁰ *Ibidem*, p. 178.

³²¹ *Ibidem*, p. 27.

³²² *Ibidem*, p. 135.

³²³ *Ibidem*, p. 9.

³²⁴ *Ibidem*, p. 163 e ss.

³²⁵ Como pude constatar no arquivo de Mário de Andrade, já em setembro de 1932 sua família doou mais de cinqüenta objetos de ouro à campanha. Cf. Série Manuscritos, caixa 52, “A Guerra de São Paulo”.

doadas pelas mulheres do *Êxodo*, servia no texto de Menotti como “demonstração” de que a multidão regenerada abandonara a vaidade e o egoísmo. Assim, o mundo redimido era instituído como inversão simétrica do mundo caótico, como se uma estalagem se transmutasse no seu oposto, o castelo – e vice-versa.

Mário de Andrade, por sua vez, ainda durante os meses da “revolução” de 1932, publicou, em sua coluna do *Diário Nacional*, a série “Folclore da Constituição”. Esta era formada por anedotas e casos populares referentes aos acontecimentos. Se Menotti escrevia um testemunho em nome das multidões, Mário transformaria seus artigos jornalísticos numa representação de uma autoria supostamente coletiva. Sua procura estaria, então, em consonância com o espírito da guerra, na qual predominaria o “instinto coletivo”, mas também serviria como uma espécie de documentação psicológica do espírito revolucionário.³²⁶ Assim, explicando o dístico então recorrente “Tudo por S. Paulo”, Mário o elogiaria como “profundamente humano, como filialidade à terra natal e posse dela.”³²⁷ Em conjunto, as anedotas seriam então uma expressão do sentido coletivizante da revolução, aliás simbolizado pela substituição da autoria de Mário com relação às crônicas por narrativas “anônimas”.

As narrativas, quase todas, eram referentes à vida dos soldados, dos voluntários civis, e da relação destes com seus familiares. Em geral, denotavam o desprendimento e a renúncia tematizados, num tom épico mais acentuado, por Menotti. Como exemplo, pode ser citado o seguinte trecho, da crônica de 24 de julho de 1932:

Os dísticos que os soldados escrevem nos seus bibis, são um complemento exemplário de psicologia. O próprio caso da infinita maioria escrever apenas as iniciais indicativas de batalhão é prova excelente do abandono da individualidade em proveito do mecanismo automático da coletividade militar. Mas surgem fantasias de vária espécie, dignas de registro particular:

Consciência do muque: “rompe-rasga”; Lei do peso: “Q C M Turma de Aço”; Individualismo:

³²⁶ No arquivo de Mário de Andrade, há uma coleção de documentos sobre a “revolução”, que inclui um bom número de panfletos, cartas, textos jornalísticos, cartões, selos. Sob o pseudônimo de José Pinho, Mário de Andrade trabalhava ainda coletando fundos para a guerra. Cf. Série Manuscritos, caixa 52, “A Guerra de São Paulo”.

³²⁷ Em: “Folclore da Constituição IX”, *Táxi e crônicas do Diário Nacional*, op. cit., p. 589. Crônica de 11 de setembro de 1932.

“Periquito”; Força de vontade: “Via Catete”;
Segurança: “Vou ali já volto”.

Remorso: Um escreveu em letras grandes, tomando todo o lado esquerdo do bibi. “Tudo por S. Paulo”. Mas depois percebeu que o que estamos fazendo não é apenas por S. Paulo, e sim pelo Brasil. Mas como o “Tudo por S. Paulo” tomara todo o lado do bibi, em que é costume se escrever, ajuntou do outro lado, em letras minúsculas, pra não estragar a estética do bibi “e pelo Brasil”.

Humanidade: Mas o dístico mais perfeito que já vi foi este, trazido por um grupo de rapazes do interior:
DEUS. S. PAULO. MAMÃE.³²⁸

Em carta a Paulo Duarte, datada de 05 de agosto de 1932,³²⁹ Mário afirmava ter encontrado então sua forma de “ser útil” à “revolução”, mas se colocando numa posição mais modesta, frente à energia dos soldados. Ao que o texto indica, o autor trabalhava no alistamento dos voluntários à batalha, e se dizia encantado com “a grandeza, a força de ânimo, a paciência no sacrifício” dos combatentes, além de surpreendido pela dignidade da população do estado. Então, em posições diferentes e mediante argumentos diversos, Menotti e Mário viam, então, grandeza e altivez nas multidões paulistas. Ambos encantados, sobretudo, com o espírito de sacrifício e a consciência coletiva dos soldados na batalha. Então, poderia se supor que, finalmente, nossos heróis teriam encontrado “a senhora de seus pensamentos”, nas multidões ordenadas militarmente.

Porém, o dado é que São Paulo foi, pelo menos do ponto de vista da batalha, derrotado. Para Menotti, como já se viu, contudo, a vitória estava assegurada exatamente pelo fracasso, então alçado ao âmbito do martírio. Porém, como tanto Mário quanto Menotti (nisso, aliás, em situação similar dos líderes revolucionários) teriam que se haver na nova situação política, a redenção permaneceria, no máximo, no terreno da exemplaridade, não tendo concretude histórica. Por outro lado, as perdas não tinham sido definitivas; isto porque, como se veria nos anos seguintes, Vargas precisaria refazer as alianças políticas em São Paulo. Mas também porque sempre haveria, e há, a possibilidade da reescritura da história.

³²⁸ *Idem*, p. 554-555.

³²⁹ Em: Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971.

Esta segunda alternativa foi mais evidente no caso de Mário de Andrade. Este, em carta a Drummond de 6 de novembro de 1932, reavaliaria a “Revolução de 1932”.³³⁰ Mas antes de entrarmos na carta propriamente dita, convém notar que Drummond não era um destinatário qualquer, uma vez que sua proximidade com relação a Gustavo Capanema o deixava no campo oposto ao da “revolução” paulista. Portanto, a carta de Mário tinha, como destinatário, um participante do campo dos vencedores, então seus adversários políticos.

O que, ainda, pode explicar a diferença de teor deste texto quando comparado a uma carta dirigida a Paulo Duarte, já em 19 de janeiro de 1933, na qual Mário expressava revolta diante da “ditadura”, que após a vitória estaria “disputando esfomeadamente a presa sublime” – São Paulo. Mostrando-se irritado, Mário arrematava: “Vão brigar na terra deles, nesses brasis africanos onde a puta os pariu!”³³¹ Na carta a Paulo Duarte, Mário dizia sentir “vergonha e nojo”, com relação aos acontecimentos pós-revolucionários, ainda tratando São Paulo como estado “martirizado” – portanto, num estado apaixonado ainda semelhante ao dos meses da “revolução”. Porém, não se trata aqui, apenas, de anunciar as duas cartas como disparatadas, mas de perceber que o destinatário também participa da conformação de um texto – que por isso não pode ser tomado, pura e simplesmente, como “documento testemunhal” das opiniões de Mário sobre a “Revolução Constitucionalista”.³³²

O que, então, Mário disse a Drummond? “A Revolução foi um crime hediondo. Que era crime eu vi perfeitamente desde a manhã de 10 de julho, quando me levantei e soube de mais um revolução em S. Paulo. Contra S. Paulo.” Mário dizia ainda detestar o espírito militar, e desprezar os “políticos despeitados de antigo regime”, citando, como exemplo, Pedro de Toledo. Quanto ao lema dos revolucionários, Mário afirmava não acreditar em constituição. Assim, no primeiro parágrafo da carta, o autor situava a “revolução” como farsa do ponto de vista das ações, e como imoral no que se referia aos seus heróis.

³³⁰ Em: *A lição do amigo*, op. cit., p. 175-180.

³³¹ Em: *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 147.

³³² Expressão usada por Marco Antonio de Moraes, sobre a referida carta. Isto porque, na correspondência com Manuel Bandeira, este faz referência a comentários de Mário sobre a “revolução” numa carta de 12 de novembro de 1932, a qual, aparentemente, desapareceu. Com isso, Marco Antonio de Moraes apresenta a carta a Drummond como um possível substituto ao texto citado por Bandeira. O preenchimento da lacuna configura uma memória que, por alguma razão, pretende-se perpetuar (talvez para “desincompatibilizar” a biografia de Mário e a trajetória política de setores da elite política paulista?) Op. cit., p. 543.

Porém, ainda na mesma carta, o autor afirmava ter se admirado pela “energia assombrosa” que tomara conta do povo de São Paulo, das demonstrações de coragem, na guerra e no sacrifício. Negando, ainda, a interpretação dada pelos “comunistas partidários”,³³³ de que a “revolução” fora um movimento burguês, dada a intensa participação de operários como voluntários, Mário dizia ainda reconhecer nos eventos uma demonstração de vitalidade.

Portanto, Mário não simplesmente renegava os feitos da “revolução”. Porém, alterava o registro da narrativa. O momento não fora de reencontro, de unanimidade, mas de império do irracionalismo das guerras, de desencontro entre o narrador e a história narrada. O mundo voltava a ser representado como encruzilhada de aventuras indecifráveis.

Meus amigos todos abdicando de qualquer diletantismo, imersos nos vários trabalhos da guerra. Eu só. Eu fugindo. Eu martirizado por tanto sacrifício ao horrendo. No fim duns cinco dias já não podia mais. Tomei a resolução desesperadamente cínica: me vender. Por mim, com o meu nome, mesmo agora que amo consagüineamente minha terra e meus paulistas, e o Brasil é pra mim apenas um fantasma indesejável que quase me repugna, de que tenho às vezes rancor, mesmo agora, um certo equilíbrio do ser, uma certa humanidade remanescente (e que espero me salvará...) jamais eu me permitiria dar o meu nome e minha personalidade em proveito de guerra, de crime. Tanto assim que a única coisa publicada com meu nome durante a revolução foi um “Folclore da Constituição”, ajuntando coisas que... os outros é que faziam ou falavam. Pois eu vendia a São Paulo a parte objetiva, a parte prática de mim. Pois que a minha gente se lançava numa unanimidade, eu entregava o meu trabalho a essa unanimidade que me dera dinheiro cotidiano, dormida, comida, amor, sofrimento, alegrias.³³⁴

Aqui, Mário afirmava ter sido levado ao erro pelo irracionalismo da coletividade. Não tinham sido transparentes a relação entre o poeta e as multidões. O ardor coletivo tinha

³³³ Estes: “mentem por pragmatismo, no seu já famoso pragmatismo que no Brasil se transformou notoriamente em licença pra todas as safadezas”. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, op. cit., p. 176.

³³⁴ *Idem*, p. 178.

funcionado como uma espécie de feiticeiro para quem o autor era malquisto, tornando-o um “ser descalibrado”, que então tentava se explicar ao amigo governista.³³⁵ Mário dizia, então, ainda estar “desarrazoado”, perdido numa “unanimidade vermelha”, um “instinto de solidariedade” que o mantinha ligado à sua gente. Os sentimentos então estariam em conflito com a razão, o espírito com a letra. As multidões tinham perdido o encanto.³³⁶ E o resultado disso era que ele, e somente ele, era a vítima expiatória da história, sacrificado em nome da unanimidade. De fato, ninguém pode pôr rédeas ao vento.

³³⁵ No arquivo de Mário de Andrade, há um projeto de livro que nunca chegou a ser escrito, que abordaria a “revolução” de 1932, sem data precisa. O livro teria quatro partes: 1. “Acima da revolução”, sobre quando Mário ainda estava “acima da Pátria”; 2. “Dentro da revolução”, dizendo porque se integrou a ela; 3. “Abaixo da revolução”, “o separatista que fiquei”; 4. “Libertação. Indiferença. Vinda fatal do comunismo (estudar aqui as classes baixas, os martírios etc)”.

³³⁶ Estaríamos, então, diante do paradoxo da política redentora, tal como esboçado por Hans Ulrich Gumbrecht?: “Esta inquietação parece fazer parte das características definidoras de uma política baseada nas esperanças de redenção. Enquanto, no quadro das ideologias teleologicamente modeladas, cada sucesso alcançado pode ser interpretado como uma etapa sucessiva no longo caminho para o objetivo final da história, o qual está sempre acenando à distância, nos mitos de redenção a chegada à condição de redimido estabelece um final repentino para a força motivadora da sua narrativa. Assim, uma vez realizada a redenção, se esses mitos tiverem de ser usados num sentido político, então ou se deve estimular um temor de retornar a um estado de não-redimido – ou se deve adotar um novo objeto de redenção potencial”. Em: *I Redentori della vittoria: do lugar do Fiume na genealogia do fascismo*. *Modernização dos sentidos*. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 205-206.

Parte 2

As diretrizes da administração

“Sancho (triunfante):

Como é belo criar! Como é bom ser poeta!

Desfazer o imediato, a certeza concreta.

Toda a limitação, o trivial, o bisonho,

Dilatando ao infinito as fronteiras do sonho!

D. Quixote (delirando):

Reacendes em mim a impaciência e a bravura!

O meu peito dilata o aço da armadura!

Minha espada estremece... Em heróico atropelo

Cria ímpetos de raiva o meu próprio murzelo!

Vamos! O meu furor a glória espalha:

Surjam monstros, dragões, para eu dar-lhes batalha!”

(Menotti DelPicchia, em: *O Amor de Dulcinéia*)

2.1 A mitologia de Menotti DelPicchia

Depois de 1932, Mário e Menotti voltariam a participar de um projeto em comum, então entre os anos de 1934 e 1938, estando sob uma mesma frente institucional: a do interventor e depois governador Armando de Salles Oliveira. Após a aproximação de PRP e PD em 1932, haveria em São Paulo um rearranjo político, que se basearia na convivência tensa entre quadros dos dois partidos no governo de Armando (participante, até então, do Partido Democrático – que seria convertido, em 1934, no Partido Constitucionalista), e a emergência de uma terceira força política, o Integralismo; bem como nas relações entre estes e Getúlio Vargas. Porque, em primeiro lugar, cada um destes grupos tinha um projeto próprio de hegemonia política, configurando-se como adversários potenciais de Vargas, mas, por outro lado, por compartilharem com o presidente algumas concepções sobre o jogo político. Por exemplo, quanto à lei de segurança nacional e a decretação do estado de guerra, ambos em 1935³³⁷ e apoiados pela bancada paulista no Congresso.

Armando de Salles Oliveira fundara o IDORT (Instituto de Organização Racional do Trabalho) em 1931,³³⁸ o que indica um viés cientificista e de tentativa de disciplinar o mundo do trabalho em sua atuação³³⁹ – o instituto seria ainda utilizado durante seu governo para a promoção de reformas administrativas. Já em 1937, Armando seria ainda candidato à presidência da República, numa clara indicação de que ele e seus correligionários nutriam ambições de hegemonia nacional. Em seu discurso, o tom era de anticomunismo, uma vez que os adeptos da “flâmula vermelha” eram acusados de serem “instrumentos de uma ação

³³⁷ Na biblioteca de Mário de Andrade há uma edição detalhada da Lei de Segurança Nacional de 1935, acompanhada da Lei de Imprensa de 1934; legislação que fazia parte da montagem do aparato repressivo do Estado, no governo Vargas.

³³⁸ Mário de Andrade leu e sublinhou passagens dos estatutos do IDORT, como pude verificar em sua biblioteca.

³³⁹ Tratando da fundação do IDORT, Maria Antonieta Martines Antonacci afirmou: “Sem esquecer que a instauração do IDORT – com um discurso que promoveu a identificação dos interesses particulares do empresariado com a sociedade como um todo, em função do bem-estar da população e do desenvolvimento nacional; estruturado com múltiplo e variado campo de atuação; concebido como associação técnico-científica portadora de propostas de cooperação para todos os grupos sociais – como parte de ‘uma vasta empresa intelectual da burguesia industrial’, foi acompanhada da fundação da Escola Livre de Sociologia e Política (1933), assim como da Universidade de São Paulo e o Instituto de Pesquisas Tecnológicas, ligados ao nome de Armando de Salles Oliveira, então interventor do estado.” Em: “Institucionalizar ciência e tecnologia – Em torno da fundação do IDORT (1918-1931)”. *Revista Brasileira de História*, v 7, n 14, mar/ago 1987, p. 59-78.

demoníaca”.³⁴⁰ O governador defendia, ainda, o princípio da federação como matriz da organização do governo. E convocava:

Peçamos à Itália, à Alemanha e a Portugal os poderosos métodos de propaganda por meio dos quais levaremos aos últimos recantos do país a palavra de união e de fé em volta da bandeira da Pátria. Imitemos dessas admiráveis nações a exaltação patriótica, o espírito de renúncia, a força de organização, a capacidade renovadora. Conservemos, porém, a nossa roupa, permaneçamos brasileiros.³⁴¹

Mais ainda, indicando uma concepção peculiar de liberdade política – uma vez que ela foi por Armando definida em termos de subtração:

Se a liberdade individual, que é a base da nossa democracia, significa a avidez, o egoísmo materialista, o ateísmo; se a liberdade é a exploração do poder pelos interesses particulares, a tirania de homens insaciáveis que recusam posições públicas e procuram manejar os governos como instrumentos a serviço de seus negócios; se a liberdade é a intransigente aplicação do *laissez faire*, negando a função social e econômica do Estado, e deixando que, na luta pela vida, os fortes continuem a devorar os fracos; se a liberdade, em vez de ser um estímulo para as forças criadoras do espírito, é a subornadora dos melhores cérebros e dos maiores artistas, mercantilizando-os e escravizando-os ao gosto do lucro; se a liberdade é a indiferença pela sorte dos produtores, é a não intervenção do Estado na usura e na exploração do trabalhador; se a liberdade é o direito de injuriar e vilipendiar a autoridade, de espalhar notícias falsas, de desmoralizar e intrigar as forças armadas, de exigir ordem propagando a desordem – com essa espécie de liberdade, a democracia jamais deterá a vaga coletivista.³⁴²

³⁴⁰ Discurso de Armando de Salles Oliveira, proferido a 18/10/1936, e reproduzido em: Edgar Carone. *A Segunda República*. São Paulo: DIFEL, 1973, p. 211-215.

³⁴¹ *Idem*, p. 214.

³⁴² *Idem*, p. 214.

O subtexto aqui era, evidentemente, a Lei de Segurança Nacional. Da tradição liberal, Armando defendia o resguardo do voto, como garantia democrática, numa conciliação entre “Estado forte e organização democrática”. Temas que seriam mantidos após a fundação da União Democrática Brasileira, criada para lançar sua candidatura à presidência.

Com estas informações, pretendo apenas indicar o norteamento político do governo para o qual Mário e Menotti trabalharam, como veremos, em diferentes situações. As atuações de nossos dois protagonistas auxiliarão no esclarecimento das metas políticas em questão, uma vez que ambos exerceram funções de formulação de projetos políticos, Menotti na propaganda e Mário no Departamento de Cultura da capital do estado. Não se pretende aqui preencher uma lacuna da historiografia brasileira quanto ao governo e às concepções políticas de Armando de Salles e correligionários, geralmente reverenciados como fundadores da USP, e tão somente isto; bem como também não se trata, aqui, de uma apresentação abrangente do jogo político entre Brasil e São Paulo na década de 1930. O relevante, para esta tese, é o fato de Armando, no discurso citado, ter feito claras referências à propaganda política, citando nações em seu entendimento exemplares – o que tinha ressonâncias com as concepções de Menotti, as quais serão o tema deste capítulo.

Antes, porém, é preciso se notar que o tema da propaganda, ou, na concepção de Menotti, do mito para o homem contemporâneo, tinha sido formulado por uma tradição de pensamento à qual nosso autor se filiava. Isto porque, desde pelo menos o final do século XIX, o tema da decadência do Ocidente vinha sendo constantemente discutido por intelectuais das mais diferentes formações. As seguidas experiências revolucionárias daquele período foram percebidas como sintomas de uma incapacidade política estrutural da Europa moderna, que estaria sob a constante ameaça da desordem, do descontrole e da destruição. Nesta perspectiva, Tocqueville trataria a revolução de 1848 como abertura da história à falta de sentido, à inoperância das noções de progresso e pedagogia política para as emergentes democracias.

Seguindo o percurso de pensadores que trataram das mazelas do progresso, sob a perspectiva da formação de uma sociedade potencialmente caótica, Gustave Le Bon formularia, no final do século, a proposta de que uma psicologia das multidões substituísse

as instituições governamentais no sentido da formação de uma sociedade ordenada.³⁴³ Isto porque, segundo o autor, o progresso teria dado o poder a um novo tipo de homem, criado na ausência de parâmetros e normas tradicionais, alheio, desta forma, à arte da argumentação e persuasão racionais, governado pelos instintos e motivado apenas por sugestões hipnóticas. Este homem, inaugurador de uma era das massas, significaria, aos olhos de Le Bon, uma recaída da civilização na existência de “homens primitivos”, para os quais a educação pela história se tornara vazia. No mundo contemporâneo, o progresso conduzira a Europa à mentalidade pre-histórica, irracional.³⁴⁴

Somando-se às percepções contra-revolucionárias de uma história progressiva mas constantemente ameaçada pelo caos, às teses psicológicas sobre a emergência de uma nova e, simultaneamente, arcaica subjetividade política, vale notar a formação, pelo menos desde meados do século XIX, de um novo campo de saber voltado, exatamente, à compreensão das formas de mentalidade supostamente irracionais, absurdas, alucinadas: a mitologia, em confluência com uma antropologia em formação, especializada na questão dos povos ditos primitivos.³⁴⁵ Neste aspecto, o essencial é a percepção de que o mito seria entendido como a linguagem própria das mentes pré-lógicas, uma forma rudimentar de compreensão do mundo, e, o que é mais importante, o fundamento da ordem social em culturas incivilizadas. Isto porque o mito seria uma forma de pensamento não-abstrato, uma vez que não se organizava em torno de conceitos, mas de narrativas e imagens. Assim, por exemplo, os mitos de Orfeu seriam uma explicação arcaica para os ciclos naturais de fartura e penúria, do outono à primavera, que seriam simbolizados pelas mortes e renascimentos do deus.

³⁴³ *Op.cit.*

³⁴⁴ De acordo com Robert Nye, as estéticas das vanguardas se fundamentaram, também, neste tipo de construção teórica. Cf. “Savage crowds, modernism and modern politics”, in: Elazar Bakan e Ronald Bush (eds). *Prehistories of the future. The primitivist project and the culture of modernism*. Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 42-55.

³⁴⁵ Para a história da mitologia, cf. Marcel Detienne. *A invenção da mitologia*. Brasília/Rio de Janeiro: EdUnB/José Olympio, 1992. De acordo com o autor: “Indecente, grosseiro, abominável, infame e absurdo: o vocabulário do escandaloso não é gratuito, convoca todos os fantasmas da alteridade. Os primitivos, as raças inferiores, os Povos da Natureza, a linguagem das origens, a selvageria, a infância, a demência: inúmeras terras de exílio, mundos entrincheirados, figurações da exclusão. Ao mesmo tempo, a cada divisão, a mitologia se desloca, muda de forma e conteúdo, ela é o incrível que a religião tem diante de si; o irracional com que a razão se defronta; o selvagem como o avesso do civilizado; ele é o ausente, o consumado ou a demência esquecida.” (46-47). No entanto, seria esta demência esquecida que se tornaria o fundamento da subjetividade na percepção de psicólogos, filósofos e etnógrafos do fim do século XIX.

Por outro lado, ainda no início do século XIX, Schelling afirmara que a modernidade era caracterizada pela construção de um mundo racionalista, mecanicista e abstrato, o que seria outro lugar-comum do pensamento novecentista, sobretudo romântico.³⁴⁶ Isto teria conduzido a Europa a uma ausência de um substrato mítico próprio. Neste sentido, a tradição romântica já vinha sendo construída sobre a premissa de uma necessidade de que o mundo fosse novamente fundamentado por um conjunto mítico.³⁴⁷ Assim, por exemplo, Novalis trataria a idéia de “romantização”:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através desta operação este é logaritmizado – Adquire uma expressão corriqueira. Filosofia romântica. Língua romana. Elevação e rebaixamento recíprocos.³⁴⁸

A união entre os discursos da decadência ocidental, a partir do surgimento de uma política baseada nos instintos, no inconsciente ou na vida, e as diversas teorias dos mitos, teve sua conformação mais clara em Georges Sorel, que propôs em 1906 a formação de uma política revolucionária a partir do discurso mítico (caracterizado pelo autor como direto, emocional, imagético, não-conceitual, absoluto).³⁴⁹ Partindo da filosofia de Henri Bergson, que percebera, submersa sob a superfície da inteligência, a força criativa da vida,

³⁴⁶ Seguindo-se aqui a leitura de Phillippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em: *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 82 e ss.

³⁴⁷ De acordo com Marcio Suzuki, em Schlegel a mitologia era considerada como a pré-história da razão, a expressão de genialidade coletiva e unidade da alma de um povo – tomando-se como exemplo específico as epopéias homéricas. Cf. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 223-238.

³⁴⁸ In: *Pólen. Fragmentos, diálogo, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988, aforismo 105. De acordo com o tradutor e organizador do texto, Rubens Rodrigues Torres Filho, Novalis seria canonizado pela tradição literária como a personagem romântica por excelência. *Idem*, “Apresentação”, p. 11-27.

³⁴⁹ *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

da intuição; e que, além disso, deslocara a tese da representação e da imaginação como capacidades humanas votadas ao conhecimento do mundo, para a percepção delas como efeitos pragmáticos da vitalidade, Sorel faria do mito a única linguagem capaz de motivar qualquer ação política transformadora.

O que se tem, a partir deste breve panorama, é a percepção de que, durante o século XIX, as concepções sobre a subjetividade foram modificadas, mediante a inclusão de novos fundamentos pré-rationais. Tais temáticas também teriam implicações políticas, uma vez que a ordem e a coesão social se dariam, de acordo com estas concepções, levando-se em conta as verdades mais profundas da natureza humana. As políticas dos modernismos, em seu sentido mais abrangente, são dificilmente compreensíveis sem a percepção deste panorama. E, no caso de Menotti DelPicchia, suas propostas estético-políticas, bem como as críticas ao liberalismo, foram declaradamente inspiradas no estudo dos autores aqui brevemente citados.

A percepção do autor esteve também vincada numa linguagem comum às vanguardas da década de 1920. Desde os primeiros momentos, os intelectuais que faziam a constelação do “modernismo” no Brasil se apresentavam como pensadores cujas propostas iam além do meramente estético, implicando a construção de novos modelos civilizacionais. Posição que estava relacionada à tese de que o homem do século XX se encontrava numa encruzilhada histórica, entre as ruínas de uma civilização decaída e as promessas do surgimento de um novo homem. Assim, no artigo “Balanço de fim de século”, assinado por Rubens de Moraes, no quarto número da revista *Klaxon*, tida como primeiro periódico programático das vanguardas no Brasil, tais temas apareciam com nitidez.³⁵⁰ Segundo o autor, o século XIX teria se dado entre 1789 e 1914 como a era do realismo em literatura, das prisões parnasianas em poesia e da ansiedade das classificações e explicações científicas. Em 1914, este tipo de inteligência teria finalmente falido, sobretudo porque Henri Bergson, que seria um dos autores da estética moderna, trouxera de volta o tema da intuição. Na perspectiva de Rubens de Moraes, o novo século concretizara novas formas de subjetividade, de conhecimento e de relação do homem com o mundo - e o “klaxismo” seria a resposta legítima a tais transformações.

³⁵⁰ O número saiu a 15 de agosto de 1922. Rubens de Moraes, colaborador assíduo dos periódicos modernistas, seria, ainda, editor da *Candeia Azul*, onde foram publicados vários títulos vinculados ao modernismo. Na década de 30, Rubens assumiria a direção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

É interessante observar que tais idéias tinham ressonância internacional. Associando a crise do ocidente à experiência da Grande Guerra, grupos de intelectuais tiveram percepções triunfalistas sobre a inauguração de uma nova era para a humanidade. O esforço bélico teria posto fim à covardia, à anemia burguesa, dando origem ao homem auto-afirmador, guiado pela potência vital dos instintos. Na Itália, os futuristas afirmaram que a nova civilização surgiria da mitificação das máquinas, da parafernália tecnológica e da velocidade das metrópoles, cujo ápice residia no esforço coletivo da guerra. E, principalmente depois da Grande Guerra, alguns dos principais futuristas italianos, dentre os quais Marinetti, se aproximaram do fascismo, em torno de uma série de idéias em comum: o da necessidade do mito nacional, da estetização da política e da guerra, da heroicização dos soldados, quase santificados em virtude de uma aura de sacrifício e audácia.³⁵¹ Associando-se, muitas vezes, ao culto à violência e à ação imotivada, como formas de afirmação vitalista.³⁵² Temas que já estavam configurados nalguns axiomas do manifesto de 1909, assinado por Marinetti:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.
2. Os pontos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem.
9. Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, das belas idéias que matam, e o menosprezo à mulher.³⁵³

As teorias do futurismo italiano não foram exclusivas. Noutros círculos intelectuais surgiram propostas que podem ser aproximadas às dos futuristas. Na República de Weimar,

³⁵¹ Para as relações entre futurismo e fascismo, cf.: Walter Adamson, "Modernism and fascism: the politics of culture in Italy, 1903-1922", in: *The American Historical Review*. Vol 95, 2, abr. 1995.

³⁵² O que teria como substrato, idéias de pensadores como Nietzsche, Sorel e Bergson. No caso de Nietzsche, é importante lembrar que sua recepção, em fins do século XIX e início do XX foi marcadamente nacionalista, muitas vezes belicista.

³⁵³ *Apud*. Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 89. Para a melhor compreensão do contexto onde se deram as declarações de Marinetti é aconselhável a leitura de Barbara Tuchman: *A Torre do Orgulho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Especialmente os capítulos 2 e 5, sobre a atuação dos anarquistas e as apreensões diante do crescente poderio bélico concentrado nos países industrializados, respectivamente.

por exemplo, um importante intelectual modernista se encarregou de construir um discurso semelhante. Ernst Jünger sugeria um culto vitalista à tecnologia, que a retirasse das mãos do liberalismo e do comunismo, supostamente mecanicistas e abstratos. Para tanto, propunha a mitificação e a estetização das máquinas de guerra, unificando, de acordo com a tese de Jeffrey Herf, a tradição romântica ao culto à tecnologia.³⁵⁴ O símbolo deste culto seria o homem das trincheiras, que, em sua solidão, sua dureza, sua decisão, encarnaria o protótipo do herói requerido pelas tensões do mundo moderno.³⁵⁵

De acordo com o historiador Walter Adamson, assumindo diferentes conotações políticas, o “modernismo” foi um conjunto de movimentos onde se acreditou ser possível, partindo da estética, realizar uma espécie de regeneração cultural do mundo.³⁵⁶ Assim, a linguagem dos modernistas, aqui numa acepção bem mais abrangente do que a corrente no Brasil, que limita o modernismo à Semana de Arte Moderna em 1922, teria assumido, não raras vezes, o significado de uma proposta redentora. A guerra, neste contexto, funcionava como símbolo de uma crise de alcance universal, motivada por uma série de fatores inter-relacionados: a explosão urbana, o surgimento das massas no cenário político, a crise epistemológica que teria atingido o conceito de subjetividade, a crença na existência de um futuro aberto, moldável pela vontade dos homens.³⁵⁷ Esta rede intrincada de problemas era associada, muitas vezes, à crise da modernidade como um todo.

No caso brasileiro, as propostas de Mário e Menotti tinham em comum a idéia de que a autenticidade nacional seria um substrato oculto da corrente histórica “superficial”, associada à civilização, como o mato-virgem de Macunaima. O Brasil, como fruto da ação expansiva do Ocidente, teria assumido a forma inorgânica de um país separado de sua cultura.³⁵⁸ Um ponto comum às revisões da história do Brasil pelos dois autores era a de que a inauguração da república dera o poder a uma elite importadora de idéias, marcada por

³⁵⁴ Jeffrey Herf. *O Modernismo Reacionário*. São Paulo/Campinas: Ensaio/UNICAMP, 1993.

³⁵⁵ Seria a partir da análise de uma obra editada por Jünger que Walter Benjamin escreveria o seu ensaio sobre a estetização da política, como emblema do fascismo. Cf: “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger”, in: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 61-72. Estas imagens sobre o homem contemporâneo foram discutidos em minha dissertação de mestrado, *O modernismo que se tornou romântico: Literatura, política e brasilidade*, op. cit.

³⁵⁶ De acordo com Walter Adamson, *Modernism and fascism: the politics of culture in Italy, 1903-1922*, in: *The American Historical Review*, Vol 95, 2, abr. 1995., p. 360.

³⁵⁷ Reinhart Koselleck. *Futures Past. On the semantics of historical time*. Massachusetts: MIT Press, 1985.

³⁵⁸ Esta tese recebeu diferentes configurações em Oswald de Andrade, Mário e Graça Aranha, mas foi um pressuposto comum aos três autores – tidos como os principais formuladores de estéticas modernistas na década de 1920.

um discurso vazio, satirizado por Mário nas “Cartas pras Icamíabas” de *Macunaíma*, e portanto, incapaz de estabelecer uma comunicação autêntica com as raízes da brasilidade – aqui também ecoando alguns lugares-comuns do pensamento reformista e autoritário, de autores como Oliveira Vianna e Alberto Torres.³⁵⁹

Nota-se, neste sentido, como os discursos sobre as “singularidades” do caso brasileiro se deram a partir de idéias políticas e estéticas contemporâneas. Entre as teses de decadência do ocidente e as propostas de singularidade brasileira dos nossos protagonistas o que se percebe é a sobreposição de idéias semelhantes e complementares. Em comum, os discursos formadores das mais diversas estéticas modernas partilharam a imagem de uma cisão entre o mundo do discurso, das instituições, da razão, da educação e do progresso (ou civilização) e o universo ativo dos instintos, da vontade, do irracional, dos mitos (ou cultura). E já notamos, em textos de Mário e Menotti, a configuração de um mesmo vocabulário para idéias como as de multidões, primitivos e brasileiros: o instintivo, o incivilizado, o amorfo, a falta de caráter.

Já em 1930, Menotti tentou demonstrar, em *A Crise da Democracia*,³⁶⁰ como a democracia e seus conceitos adjacentes se tornara inoperante. No “séquito” de conceitos sustentadores do mito democrático, Menotti incluiria as idéias de “vontade geral”, “sufrágio universal”, “liberdade, igualdade e fraternidade”, “representação”.³⁶¹ Situando o ideal democrático em Rousseau, e na Revolução Francesa. Todas estas idéias seriam parte de ficções que teriam se tornado instituições coletivas, porém não mais adequadas ao ambiente social e psíquico do mundo contemporâneo. Nota-se assim, em primeiro lugar, a percepção de que, nas críticas aos conceitos fundadores da idéia de democracia liberal, Menotti também esboçava uma teoria do ficcional. Nesta, os ideais políticos, os projetos, os conceitos teóricos seriam construções artificiais, invenções cuja única finalidade seria a manutenção da coesão social.

³⁵⁹ Tomo, como referência: Maria Stella Bresciani. “Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940”, em: Francisco Foot Hardman (org.) *Morte e progresso. Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: EdUNESP, 1998, p. 27-61. No que resta da biblioteca de Menotti em Itapira, há três obras de Oliveira Vianna: *Psicologia social*, sem data, *Raça e assimilação* e *Evolução do Povo Brasileiro*, ambos em edição de 1933.

³⁶⁰ No livro, o autor transita entre o conceito de democracia e de liberalismo, como se eles fossem similares. Se os conceitos democráticos aos quais Menotti se opôs foram formulados pela tradição liberal, vale notar que estes não a esgotam. Além disso, é de se notar que outros pressupostos associados ao liberalismo, como a questão da economia de mercado livre, foram defendidos pelo autor.

³⁶¹ *Idem*, p. 45.

Porém, tal como o parnasianismo se tornara uma poesia meramente retórica, e, portanto, apenas formal e vazia de sentido e praticada por mortos-vivos mestres do passado, as teses do liberalismo seriam meras letras mortas, ficções fantasmáticas, incapazes de responder aos anseios do homem contemporâneo. Neste aspecto, é perceptível, no caso de Menotti DelPicchia, que os problemas da política eram, também, de ordem estética. O discurso liberal, como forma pura, desvinculada das fontes autênticas da vida social, sofreria, neste sentido, de uma espécie de defasagem poética.

Mas além disso, havia em Menotti uma nítida tendência pragmática com relação ao discurso, no sentido de que o objetivo por ele visado não era a revelação de uma verdade, mas a construção de um efeito sobre o público. Tratando as ideologias políticas como ficções, o autor lhes imputava a função de signos comoventes, mobilizadores, independentemente de sua possível verdade. Aliás, note-se que pelo menos desde 1921 o autor já demonstrara descreer em quaisquer clivagens entre o real e o inventado. Assim, na crônica “A mentira”, publicada em *O Pão de Moloch*³⁶², Menotti disse que “A mentira é para a vida o que a carne é para o esqueleto”, e ainda que “A verdade é um mito que os teólogos inventaram e que nossa ingenuidade teima em acreditar, que um dia, realmente, existiu...” E, na seqüência de aforismos da “Paradoxalia”, o autor afirmava, numa expressão clara de pragmatismo, que: “O tempo só tem uma extensão: o presente. Só existe o ‘agora’, o ‘hoje’, o minuto que passa. Ninguém viveu no passado, nem no futuro. Ontem ou amanhã são duas ficções. Daí serem a esperança e a saudade apenas dois espectros.”³⁶³ E, por fim, na mesma seção: “Quem seria mais idealista: d. Quixote seguindo seu sonho ou Sancho Pança seguindo d. Quixote? Doida ou equilibrada, a humanidade não passa sem seguir uma bobice qualquer...”³⁶⁴

Ainda no que concerne a Dom Quixote, lido por Menotti como representação do papel pragmático das mentiras para a vida, em 1928 o autor publicara *O Amor de Dulcinéia*,³⁶⁵ obra que se centrava num momento em que o Cavaleiro da Triste Figura perdia a crença no universo da cavalaria, apresentando-se cético e melancólico. Numa inversão dos papéis geralmente assumidos pelas personagens na obra de Cervantes, no

³⁶² *O Pão de Moloch*, op. cit., p. 96-98.

³⁶³ *Idem*, p. 164.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 168.

³⁶⁵ Menotti DelPicchia, *Obras completas. poemas*, op. cit, p. 115-151.

texto de Menotti Sancho instigava Dom Quixote a continuar acreditando no ideal cavaleiresco, tentando manter seu amo naquele estado de espírito que se tornou sua marca na tradição literária romântica: a do louco que via o mundo histórico de um modo a confundir realidade e ilusão. São de Sancho as palavras que incitam Dom Quixote, bem como os leitores de *Amor de Dulcinéia*, a acreditar na verdade das ilusões, na força dos sonhos, porque assim, nos dizeres do poema, o homem “cria, por si, o seu próprio destino!”

Por outro lado, Menotti tratava o formalismo e as mentiras da linguagem liberal sob a perspectiva discursiva do mítico, no sentido de “revelação dos desejos e aspirações recalçadas pelos homens, tomando formas idealísticas, poéticas e teogônicas”, mas que não conduzia a humanidade a seu “próprio destino”. Daí uma constatação: a democracia, longe de pertencer a uma ordem evolutiva da história, sendo a verdade última da civilização, seria mais uma das expressões do irracionalismo inerente à natureza humana, uma alucinação política dentre outras, um sonho de poetas tal como o castelo-estalagem de Quixote e Sancho. O progresso seria, neste sentido, apenas uma das figurações possíveis da barbárie. A humanidade permanecia se expressando na mesma linguagem de sua infância mítica, acreditando nas próprias invenções, sob o efeito de um inescapável dom de iludir-se. Mas, além de mítica, a democracia liberal seria, em Menotti, um mito datado, uma vez que sua utilidade política teria se esgotado.

Assim, de acordo com o autor:

A persistência da religiosidade nas sociedades mais avançadas é criada pela necessidade de se apaziguar a alma do homem que, dentro do drama cotidiano de suas vicissitudes, não satisfeito individualmente com o critério social da justiça, relega suas inapeláveis soluções a uma potência obscura e onisciente, força utópica na qual, em seus desesperos interiores, confia até o próprio racionalismo inane dos céticos.

Bem como: “Durante os vários estágios da evolução humana, as criações místicas cristalizam-se em fórmulas cuja resistência cega é tão forte, que sua libertação tem pontuado a história dos martírios”. Para Menotti, o mito seria a garantia da estabilidade social, sendo esta sua relevância política. Os verdadeiros mártires seriam apaixonados por

lendas e ilusões, por imagens fantasmagóricas que nada seriam senão a projeção dos desejos irrealizados. Num certo sentido, todos seriam como Fulgencio Freitas, Sancho Pança e Dom Quixote, sendo o mártir aquele que se apaixonava pela verossimilhança de sua ilusão.³⁶⁶

Mas o mito da democracia liberal era inerentemente caótico, na visão do autor. Para Menotti, o liberalismo era fruto de um equívoco propiciado pela eclosão da imprensa, que teria criado a ilusão de que as idéias poderiam ser disseminadas tais e quais por toda a sociedade, e que, portanto, a principal tarefa da política seria concebida como a persuasão pelo discurso racional e racionalizador. O resultado, uma vez que, argumentava Menotti, as motivações da vida social não se confundiam com a razão ou mesmo o bom senso, teria sido a construção de formas de governo “proteiformes” (ou seja, mutantes, instáveis, constantemente revolucionados), numa adjetivação calcada em padrões estéticos, portanto. Ou seja, a falha política da democracia liberal era, para o autor, poética, devido ao racionalismo que conduzira o universo mítico à inanição, e a sociedade à falta de uma forma definida.

Ainda de acordo com Menotti, o governo representativo impediria a construção de um mundo estável, dada a multiplicidade inerente à vida social – dividida em classes, entre grupos pensantes e homens voltados para a ação etc.

Concebida mesmo a hipótese de haver essa ‘ilustração’, guiada a um determinado nível de cultura – o que é absurdo diante das relevantes disparidades individuais e dos fatores miséria, doença, distância de certas populações dos centros mais civilizados, tendências de indivíduos para a vadiagem, o álcool, o jogo, a devassidão – sempre a ‘vontade popular’ seria o reflexo da casta social menos rica de elementos nobres de cultura e moralidade.³⁶⁷

Como mito morto, que se mantinha existente devido ao misonheísmo inerente à natureza humana, a democracia liberal seria responsável pelo esvaziamento da ordem social. Se a democracia viveria uma crise em seu estatuto mítico, o sintoma disto seria, em

³⁶⁶ Há, no poema *O Amor de Dulcinéia* a exortação de Sancho: “Todos devemos ser um cavaleiro andante!”.

³⁶⁷ P. 92-93.

Menotti, a total ausência de harmonia na sociedade. Daí, a necessidade, segundo o autor, de que novos mitos fossem fabricados, no intuito da preservação da ordem social. A meta seria a criação de um novo conjunto mítico capaz de atingir os instintos do primitivo homem das multidões, de se criarem ficções capazes de dirigir e encantar o “inconsciente coletivo”. Menotti citava, como exemplos contemporâneos de uma nova mítica bem sucedida, a Rússia e a Itália.

Em *A Crise da democracia*, a decadência da constelação mítica democrática era realçada por Menotti pelo emprego de metáforas que remetiam ao sentido da morte. Assim, por exemplo, o primeiro capítulo do livro tinha o título “Sobrevivência das coisas mortas”, que traçava para a democracia a imagem de mito morto-vivo, que claramente reverberava o glossário proposto pelo mesmo Menotti em seu livro *O homem e a morte*, ainda em 1921. Isto porque, de acordo com o autor, a história se organizaria em torno de ciclos vitais evolutivos, que seriam marcados por ilusões diretrizes. Entretanto, a evolução contínua da técnica e da formação social tornaria tais ilusões obsoletas, momento no qual elas passariam a atuar como “fantasmas”, impedindo o progresso. Daí, ainda de acordo com Menotti, as crises históricas serem momentos de re-fabulação, de procura, pelo “agregado social” de um novo substrato mítico, o que faria da história da humanidade uma seqüência de superações. O problema, em seu ponto de vista, era que os mitos mortos tendiam a querer se perpetuar, mesmo após terem perdido a eficácia na manutenção da ordem social, porque “em nome de fantasmas o homem põe-se, paradoxalmente, a combater realidades vivas”. Ou, numa imagem poderosa: “Como certas torrentes que carregam nas suas águas cadáveres de animais e de troncos, certas gerações arrastam no seu espírito leis mortas e idéias literalmente arcaicas.”

Porém, se a democracia era o conjunto mítico de um espaço narrativo mortuário, quem seria responsável pela emergência de novos mitos, uma vez que a democracia perdera eficácia? A imagem traçada por Menotti sobre a Revolução Francesa é indicativo do caminho que ele proporia, uma vez que em sua concepção esta teria sido fruto da ação das idéias sobre o mundo. Tratava-se, portanto, de investir no máximo aproveitamento da “inteligência” contemporânea, que deveria fabular novas ficções coletivas, forjando um novo sentido revolucionário. Daí a importância, segundo o autor, dos dois exemplos do bolchevismo e do fascismo, que procurariam, partindo da sensibilidade específica dos

povos que os sustentavam, “quietar os espíritos pela ordem e pela religiosidade”.³⁶⁸ A questão da forma que adquiriam os novos Estados nacionais era, para Menotti, irrelevante, desde que eles se sustentassem por mitos viventes, capazes de organizar a coletividade. Assim, o Estado poderia, ele mesmo um mito, padronizar novos processos de vida, arte, higiene e costumes, no intuito, de acordo com o autor, de se elevar o nível cultural da coletividade.³⁶⁹ Desta forma, Menotti propunha que uma espécie de elite técnica, armada pelo dom poético da fabulação e conhecedora da natureza humana, compusesse uma nova mitologia. Aqui, sua fala parecia repercutir a do sábio Gurnia, que, na *República 3000*, destacara que a razão do sucesso de sua sociedade estava no fato de a ciência ser o seu mito supremo.

Além disso, Menotti propunha que o novo mito político deveria se estruturar a partir de uma afetividade específica, oposta à fome egoística e capaz de sustentar a harmonia social: o amor – como o de Juca Mulato ou dos tupis sacrificados pelo verde-amarelismo. Assim, em síntese, a proposta de *A Crise da Democracia* era a de que uma elite intelectual fabricasse um novo mito político para o Brasil contemporâneo, cuja meta seria a de atenuar o egoísmo fundador da mítica da democracia liberal. E, deve-se sublinhar que Menotti propunha, a partir da tese da deficiência mítica da modernidade, uma paralela degeneração estética no liberalismo, uma vez que uma de suas marcas políticas teria sido a ausência de forma definida. Sendo assim, pode-se pensar numa complementaridade entre as missões políticas e estéticas propostas pelo autor. Assim, não somente o Estado foi avaliado sob uma perspectiva estética, como pode-se notar, nas propostas de Menotti, uma conotação política para a poética.³⁷⁰

Em 1935, Menotti reeditou *A Crise da Democracia* como parte de um novo livro, *Soluções Nacionais*.³⁷¹ Mas escreveu uma nova apresentação, na qual incluía a obra na herança do “movimento literário de 1922”. Este, segundo Menotti, revelara que no Brasil a nacionalidade se recalcara, sendo então revelada por ele e seus companheiros num processo

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 170.f v

³⁶⁹ *Ibidem* p. 195.

³⁷⁰ Naquilo que resta da biblioteca de Menotti, estão os *Discorsi*, de Benito Mussolini, em edição de 1935. As semelhanças entre as idéias de Menotti sobre a política como poética, no sentido de um soberano que desse uma forma às aspirações das multidões, e as propostas de Mussolini não são assim meramente casuais. Sobre o assunto, ver: Simonetta Falasca-Zamponi. *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*. Berkeley: University of California Press, 1997.

³⁷¹ *Soluções Nacionais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. O exemplar da biblioteca do IFCH/Unicamp traz uma dedicatória manuscrita do autor a Armando Salles de Oliveira.

que ele chamou de psicanalítico. Notava ainda que o primeiro livro, escrito entre 1929 e 1930, tomara uma feição profética com o desenrolar dos acontecimentos, com mais duas “revoluções” ocorridas no país.

Às constatações sobre o fim da democracia, Menotti somava, em *Soluções Nacionais*, um diagnóstico da “crise brasileira” e uma proposta de terapêutica para a solução definitiva dos males do país. Este que, segundo o autor, tinha em sua formação a saída para a crise do ocidente, uma vez que se formara na amalgamento de raças, na “ausência de preconceitos” que indicava uma matriz amorosa em sua configuração profunda. A esta, porém, associavam-se três características ancestrais: individualismo, instabilidade psicológica e mobilidade, as quais representavam, simultaneamente, uma ameaça à civilização e uma promessa de regeneração. O tipo brasileiro seria, então, marcado pela cobiça e pelo espírito aventureiro, ganhando em “atividade fecundante” o que perdia em “cultura”.

O problema nacional começa a tornar-se sempre mais complexo. Adensando-se suas populações no interland, novos problemas surgem. Mil reações se operam, conflituam, inserem no centro vital da sua unidade e a vida nacional não é mais que uma dinâmica seqüência de instintivos equilíbrios. A vastidão de seu mecanismo, a multifariedade psicológica das suas reações, a sua posição em relação às forças econômicas do mundo que nele reagem, tornam fugidia e inacessível à visão dos seus estadistas, a visão global dos seus múltiplos problemas. O instinto, porém, opera milagres. As capitânicas mudam de forma e evoluem para províncias; as províncias destacam-se, juridicamente, em estados. A descentralização se acentua, ditada mais pelo imperativo das circunstâncias, que pela esclarecida racionalização administrativa. Começa a delinear-se a luta do interland contra o centro. As elites litorâneas não compreendem a alma bárbara do interior. E em 1930 chegou-se a um estado crítico que perdura até este momento, apesar de duas sangrentas reações: 30 e 32.³⁷²

³⁷² *Idem*, p. 175-176.

Esta passagem, uma síntese do diagnóstico proposto por Menotti revela alguns aspectos nodais de sua argumentação. Em primeiro lugar, a recorrência de imagens que já tinham se tornado lugares-comuns do pensamento sobre o Brasil, como o da oposição entre o litoral das elites governantes (chamado por ele, noutra passagem do livro de “cerebralismo ocidental”), e o sertão bravo e autêntico (ou, então, “alma da terra”). Por outro lado, nota-se a recorrência da avaliação estética, antes aplicada pelo autor à democracia, a do país “proteiforme”, sem caráter definido, constante na sua inconstância primitiva. Mas, se aquela não tinha forma por ser morta, o Brasil não o tinha por ainda não ter se conformado como civilização. Ou seja, havia aí implícito um apelo estético-político: o de que o monstro disforme e grotesco do Brasil fosse transformado num todo harmonioso. Nota-se, por fim, o apelo à racionalidade administrativa, o que pode parecer contraditório num autor que elogiava os mitos e os instintos. Mas quanto a isto se deve notar que racionalizar tem um sentido diverso de racionalismo; no primeiro, é como se a razão funcionasse de acordo com os apelos da vida, constituindo-se como instrumento de adaptação, ao passo que no segundo a razão passava a ser inimiga da vida, negadora dos instintos.³⁷³ O mitólogo, em Menotti, seria então uma espécie de combinação entre o gênio romântico e o cientista social.

A questão, para Menotti leitor de Oliveira Vianna, era que os caldeamentos raciais teriam dado origem a índoles diferentes a cada região do país, o que lançava o problema de sua coesão política, econômica e social. Daí o autor retirava mais alguns traços psicológicos para os brasileiros: a versatilidade, ou falta de unidade espiritual, o ceticismo e a tristeza. O segundo, devido à própria inexistência de alguma ação continuada, tradicionalizada, diria Mário de Andrade. A tristeza seria “um tributo moral pago pelo sonho irrealizado”. Mas o autor notava no homem brasileiro algumas virtudes, que seriam a base de seu futuro sucesso político: a bondade, a generosidade, a fraternidade e a capacidade de trabalhar. Em síntese, o amor e o trabalho, em mais um desdobramento da solução de Juca Mulato.

³⁷³ Este aspecto do pensamento “modernista” foi estudado por Eduardo Jardim de Moraes. De acordo com o autor, a obra *Estética da vida* de Graça Aranha traçou um modo de pensamento que seria comum à antropofagia e ao pensamento do grupo verde-amarelo. Este seria caracterizado pelo privilégio das formas intuitivas de conhecimento, em detrimento da análise. Cf. *Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

O mútuo auxílio elidiu o egoísmo; o nomadismo criou a hospitalidade; a luta contra todos os obstáculos enrijou a fibra dos trabalhadores. As vicissitudes históricas do povo brasileiro sedimentaram no âmago da sua gente tais qualidades e virtudes, que, balanceadas com seus possíveis defeitos, deixaram nela um generoso saldo e lhe asseguram elementos morais capazes de transformá-la numa das mais enérgicas e nobres raças do universo.³⁷⁴

Na questão religiosa, Menotti dizia perceber a falta de sentimentos unificados, diante de um pendor popular pela religiosidade fetichista e primitiva, cujo amálgama teria sido o ritual dionisíaco do carnaval. Isto revelaria, em sua opinião, o fato de o brasileiro ter uma religiosidade “epidérmica” voltada para o espetáculo, para as imagens e para o decorativo. Citando Getúlio Vargas como referência intelectual para o tema, o autor concluía que “nossas” massas sentiam uma atração por santos milagreiros, falsos gigantes. Tratava-se, então, da imagem do povo hipnotizado por estímulos sensíveis, mais imaginativo do que racional, e nisso homólogo às multidões.

Por fim, Menotti dizia notar um amoralismo em “nossa” formação histórica. Isto dadas as necessidades de expansão e conquista, da colonização como obra de aventureiros. Aliada a equívocos na condução política, na criação de uma camada jurídica “utópica” – quando o direito deveria ser uma “força de coesão social” – a amoralidade seria então a matriz da falta de caráter do brasileiro, de sua incoerência fundamental. É de se notar que aqui, além de repercutir a síntese macunaímica, Menotti também retomava lugares comuns do pensamento reformador autoritário brasileiro – aqui inspirado, sobretudo, na obra de Oliveira Vianna.³⁷⁵

Daí o “problema” jurídico:

A lei única, a norma padrão distribuída igualmente pelas populações variegadas do país imenso, foi a causa primária de recalcar no espírito nacional essa força caótica e inconsciente de rebelião, de anarquia espiritual, de insubmissão individual, que

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 195.

³⁷⁵ cf. Maria Stella Bresciani, “Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940”, op. cit.

caracteriza o Brasil. Foi a semente da indisciplina imanente no nosso povo.³⁷⁶

No fato de as instituições não se adequarem aos indivíduos brasileiros residiria, na ótica do autor, a falta de patriotismo. Somente alguém com uma “sádica volúpia do martírio” poderia amar o país em tal situação. Dentre os sintomas de desorganização nacional, o autor incluía a “revolução” de 1930, que seria um acontecimento “demagógico-liberal”. Os vencedores não teriam, então, percebido o sentido de sua vitória, deixando o país ainda a mercê da “furunculose revolucionária”.

Portanto, na percepção de Menotti, no Brasil dois problemas se acumulavam. A deficiência mítica da democracia e o desgoverno devido ao desconhecimento dos instintos nacionais. Daí a necessidade de uma geração de intelectuais capazes de interpretar corretamente o país, delineando instituições, mas simultaneamente dotados do dom poético da fabulação de mitos; virtudes que Menotti dizia perceber em sua geração, cujo momento de eclosão teria sido a Semana de Arte Moderna em 1922. Neste sentido, havia uma promessa de regeneração, dado o rumo correto da “nova geração”, “anti-liberal” e “anti-democrática”. Menotti ainda propunha:

Um Homem Genial – o “homem do destino” – empolgando o Estado, seria, por si, a melhor das constituições. Se se pudesse, na mão de um comando único, colocar a sabedoria e a justiça, a força e a segurança, teríamos alcançado o ideal dos governos.³⁷⁷

Porém, notava Menotti que esse tipo de homem (como Péricles, Napoleão e Mussolini) era um fruto do acaso, um acidente histórico, não podendo ser criado. Então o dever de sua geração era um preparo técnico-poético, enquanto o gigante “mago das multidões” não surgisse. Em conclusão, Menotti proclamava a morte do Estado Burguês, e o início de uma nova era, que exigia novos mitos.

³⁷⁶ Em: *Soluções Nacionais*, p. 235.

³⁷⁷ *Idem*, p. 272.

Após apresentar sua análise da situação brasileira, Menotti proporia, ainda, uma nova organização para as instituições políticas. Nela, os poderes da República seriam reduzidos ao Poder Central, composto pelo Executivo, por um Conselho e por um Tribunal. Os representantes deste Poder não deveriam ser eleitos por sufrágio universal, mas indicados como delegados das Corporações Provinciais, o que indica a inspiração fascista da proposta de Menotti. Toda a estrutura confluía para a nomeação de um poderoso Chefe do Executivo Nacional. O autor propunha ainda alguns princípios gerais para o Estado brasileiro: que a bandeira e os símbolos nacionais estivessem presentes em todas as cerimônias, que todos os habitantes se comprometessem na luta contra o analfabetismo e a favor da higiene, que o trabalho fosse obrigatório, que o Estado coordenasse a formação e a atuação dos jornalistas,³⁷⁸ que a imigração fosse facilitada para “tipos humanos sadios moral e fisicamente”. A dose de liberdade permitida a cada indivíduo seria ainda uma concessão do Estado.

É de se notar que as propostas de Menotti prefiguravam algumas das características do Estado Novo, mas também tinham ressonâncias com medidas que vinham sendo tomadas desde, pelo menos, 1930, se se leva em consideração a tese de Elizabeth Cancelli, na qual o Estado Novo é pensado como institucionalização de um aparato estatal repressivo e centrado nas imagens da brasilidade e do Líder que já vinha sendo montado desde o início da década.³⁷⁹ Até que ponto a proposta de Menotti teve um peso nesta configuração política, eis o difícil de ser verificado. Porém, pode-se notar que o autor tinha um projeto coerente e bem definido, um vocabulário montado para a interpretação do mundo, e que sua atuação política não se deu ao sabor do acaso.

Por outro lado, Menotti disse claramente que o verdadeiro Líder ainda estava por vir, desconsiderando, neste momento, a figura de Getúlio Vargas. Talvez o seu gigante mago das massas tivesse, em 1935, outro nome. A semelhança entre sua proposta e os discursos de Armando de Salles Oliveira é um indício, ainda que um tanto disparatado, de qual seja este nome. A identidade do gigante se fortalece quando se analisa a revista de

³⁷⁸ Aqui trazendo claras ressonâncias para a proposta de Thomas Carlyle para que o herói como homem de letras fosse eficaz no mundo moderno. Cf. *Les héros*, op. cit.

³⁷⁹ Cf. *O mundo da violência*. Brasília: EdUnB, 1993. Quanto à propaganda, o Departamento Nacional de Propaganda, antecessor do DIP (1939) foi criado ainda em 1935.

propaganda *São Paulo*, dirigida por Menotti, Cassiano Ricardo e Leven Vampré, no ano de 1936.

A apresentação do primeiro número indicava o tom que a revista mensal teria nas nove edições seguintes. Ali, os editores falavam de uma “renascença paulista”, medida pelo dinamismo do estado e pela força das realizações do “trabalho bandeirante”.³⁸⁰ O que se perceberia na pujança das lavouras e na grandeza da metrópole, a Babel do trabalho e capital de São Paulo e da República dos Estados Unidos do Brasil. Toda esta atividade era então associada à ação de um “governo bandeirante”, com “alto senso de modernidade” e congregador de todas as atividades.

Outro dado importante da revista, a primeira feita em rotogravura no Brasil,³⁸¹ é o predomínio das imagens, sobretudo fotográficas. Os textos funcionavam como explicações das imagens, estando numa relação de redundância de sentido. Aliás, toda a revista era caracterizada pelas redundâncias, sobretudo girando em torno dos temas trabalho e progresso, sob a direção do governo. Nisto, estava de acordo com o modo narrativo da maioria das obras literárias de Menotti, mas sobretudo com os padrões do discurso da propaganda.

Assim, por exemplo, num texto que era meio incitação ao consumo, meio exultação diante das realizações econômicas de São Paulo, dizia-se que o café é “bebida das multidões, incomparável e indispensável às mesas mais aristocráticas, o café é degustado pelos povos de todas as raças. Bebam café!” Isto, ao lado de fotografias da produção e do consumo de café. Na página ao lado, indicando que o sentido da revista não se limitava ao modo imperativo do “consuma!”, estatísticas “comprovavam” que em São Paulo se construíam três casas por hora. Assim, além de textos e imagens que geravam uma espécie de sobreposição de sentidos, cujo subtexto era o progresso, havia o reforço mediante o recurso retórico aos números – o que contribuía para uma projeção de objetividade para a revista *São Paulo*.

Em se tratando do discurso da propaganda contemporânea, as análises de Roland Barthes são fundamentais, e são o pressuposto da leitura que aqui se faz. A referência é seu

³⁸⁰ Cf. *São Paulo*, ano 1, n 1, jan. 1936.

³⁸¹ De acordo com Cassiano Ricardo a revista tinha uma tiragem de 40.000 exemplares. Em: *Viagem no tempo e no espaço. Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 69. A revista teria sido possível, de acordo com as memórias de Cassiano, porque o governador criara um Serviço de Publicidade e Informação.

livro *Mitologias*, no qual o autor tentou interpretar os sentidos do mitológico na sociedade burguesa.³⁸² Recorrendo ao mesmo termo usado por Menotti, o mito, o texto de Barthes se torna ainda mais rico, no que concerne a esta tese. Isto porque então ele funciona como uma espécie de antídoto contra os encantamentos do discurso mítico, exaltado por nosso protagonista. Em Menotti, o mitólogo seria especialista em produzir mitos, o técnico fabricante de imagens congregadoras da sociedade, o encantador das multidões, ao passo que em Barthes, o mitólogo é aquele que desmonta o mecanismo de funcionamento do discurso mítico, anulando com isso sua pretensão de escapar à história e ao político.

Segundo Barthes, o discurso mítico funciona basicamente a partir de uma sobreposição de sentidos, quando um significante, normalmente arbitrário (por exemplo, nada na palavra “árvore” implica necessariamente a coisa “árvore”), vem com um sentido aparentemente acabado, ganhando a aparência de motivação, ou naturalidade. Assim, tratando, como exemplo, uma imagem de uma capa de revista em que um negro saudava a bandeira francesa, Barthes nota que aí se propõe o conceito do Império Francês como dado da natureza, uma vez que este é o sentido pressuposto na imagem do negro-que-sauda-a-bandeira. O mais interessante na abordagem de Barthes é a percepção de que o discurso mítico não esconde seu sentido, ao contrário, ele expressa claramente seu intuito. Mas seu leitor ideal seria aquele que percebesse o conceito por trás da imagem, aceitando-o como coisa pronta e a-histórica. Aliado a isso, some-se a constatação de que o mito é uma fala imperativa, dirige-se diretamente aos seus interlocutores, interpelando suas crenças e conclamando sua adesão – participando assim daquilo que Pierre Ansart nomeou como gestão das paixões políticas.

Retornando à revista *São Paulo*, seus conceitos políticos eram claramente, e mesmo redundantemente expressos: o progresso supostamente promovido pelo governo de Armando de Salles Oliveira. O fato de isso aparecer sob uma miríade de imagens (como as do café que as multidões bebem, ou das casas que elas constroem, ou as várias fotografias de trabalhadores sorridentes, ou as imagens dos Parques Infantis criados em São Paulo pelo Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade) indica apenas que o mítico pode se apropriar de todos os discursos, que os mitólogos, no sentido de fabricantes de mitos de

³⁸² Roland Barthes. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Menotti, têm uma relação instrumental com as imagens, usando-as num sentido que Barthes chamou de cínico.³⁸³

Na revista ainda seriam “retratadas” as festas cívicas, como o Dia de São Paulo, a 25 de janeiro de 1936, que teria sido uma “formidável reafirmação de fé no regime e na unidade e na grandeza do Brasil.”³⁸⁴ Ou o carnaval que teria sido organizado pelo governo para atrair “o máximo de turistas”. Onde se percebe que a hipérbole era a figura de linguagem por excelência do periódico. O trabalho e o progresso vertiginoso, promovidos pelo governo, redundavam então numa imagem do cidadão paulista, que expressaria seu patriotismo mediante a atividade produtiva. Assim, fechando-se o ciclo das imagens redundantes, cite-se a explicação para a metáfora do café:

A própria estrutura da principal lavoura paulista – os talhões iguais e gramáticos dos cafezais – simboliza o instinto orgânico, democrático e dinâmico do nosso povo. Essa ousada marcha de “soldados verdes”, que desbrava, civiliza e fecunda o sertão, ao mesmo tempo que dá a impressão de um avanço, de uma arrancada, estabelece, no coordenado desenho de suas rumas, riscando rigorosas retas, o critério de disciplina e organização que caracteriza São Paulo. A civilização brasileira é uma função do café.

Em *São Paulo*, Menotti parecia reencontrar a senhora de seus pensamentos, a multidão disciplinada e unificada pelo amor e pelo trabalho. Mas também a escrita que se propunha fundadora (recorde-se que, ainda em 1921, Menotti estabelecera a imagem do público como uma espécie de ventríloquo que reproduzia a imagem do poeta-soberano). Já que a revista já vinha interpretada previamente para seus leitores – não poderia haver dúvida de que quando eles vissem as fotografias e lessem as mensagens eles saberiam do

³⁸³ Em contraposição aos fabricantes do mito, seus destinatários deveriam, em tese, fazer uma leitura crédula. De acordo com Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *op. cit.*: “O que faz do mito verdade é a adesão do sonhador ao seu sonho (...) É necessária uma crença total, uma adesão imediata e sem reservas com a figura sonhada, para que o mito seja o que ele é, ou ainda, se nos for permitido assim dizer, para que essa figura tome figura. Daí essa consequência importante: para os ‘crédulos’ nesse sentido, o constrangimento do povo à crença, a imposição simbólico-mítica não é apenas uma técnica eficaz, mas também uma medida de verdade.” P. 50-51.

³⁸⁴ *São Paulo*, ano 1, n2, fevereiro de 1936.

que se estava falando. O próprio texto afirmava: *é isto* que esta imagem significa, *este* é o âmbito desta metáfora, é assim que você *deve* me interpretar.

Sentido que teria continuidade num poema de Menotti publicado no número 5 da revista, do mês de maio de 1936, no qual um pé-de-café dizia versos para um colono. Nestes, a planta o chamava de “poeta”, e os cafezais seriam seu poema cujo significado se desdobraria em dois lemas: “depressa!” e “sempre para adiante!”.³⁸⁵ Ou seja: o poema comentava as fotografias, que comentavam as estatísticas, que comentavam o poema, numa circularidade aparente que reforçava o conceito do progresso paulista. E, ainda, o trabalho, e sua consequência “natural”, o progresso, eram estetizados como atividade poética – o que pressupunha uma consciência estética capaz de delinear esta mesma poética (uma vez que o eu-lírico do poema não era nem o colono nem o pé-de-café, mas uma terceira voz que se assumia como seu autor). Como no poema “Babel”, no livro *República dos Estados Unidos do Brasil*, a voz poética se dissimulava como objetividade, sendo ainda a linguagem do trabalho e das multidões, numa estetização do real – ou, nos termos de Novalis, de sua romantização.

Estetização que ainda esteve presente num poema de Mário de Andrade, publicado pela revista. Assim, além da propaganda das atividades do Departamento de Cultura, *São Paulo* recorreu aos dons propriamente literários de Mário, num texto que tratava, por estas aventuras entrelaçadas que perfazem a história, do tema da integração do poeta à vida anônima da cidade, experiência que estava no cerne da imersão nas multidões ou nas

³⁸⁵ Na série de textos em homenagem ao poeta Fellipe D’Oliveira, participante da revolução de 1932 e morto no exílio na França em 1933, Menotti deixaria claro o alcance que, em seu vocabulário, tinha a palavra “poeta”: “O que ele realizou como energia dirigida para ação é ponderável. No século do industrialismo, foi um exemplo de compreensão do século e um trabalhador tenaz. Essa dispersão aparente de sua atividade para um plano utilitário, não significa em Fellipe uma mutilação do poeta, porque o poeta integral é o homem do seu tempo, uma força social, participante e eficiente dentro das forças gerais em jogo. Na sua poesia há uma denúncia viva de que era sempre presente o poeta na atividade do industrial. Suas estrofes integram-se na movimentação mecânica da suas usinas. O espírito criador que dava impulsos expansivos às suas empresas, numa clara visão das necessidades ambientes, tinha como recíproca uma lógica influência na sua maneira de conceber sua poesia. Sua personalidade está totalizada na sua própria obra de negociante, de artista e de patriota. O verdadeiro poeta moderno é um ser multivário e dinâmico, entrosado na complexa vida coletiva. É por isso que os vates contemplativos, apáticos, saudosistas da inércia, não mais se explicam nem mais influem nos destinos espirituais de seus contemporâneos. São lêmures espectrais de uma concepção social morta com o advento trepidante e elétrico da máquina.” Em: Sociedade Fellipe D’Oliveira. *In Memoriam de Fellipe D’Oliveira*. São Paulo: 1933, p. 162-163.

massas. O poema estava ao lado de um anúncio dos lugares pitorescos da capital a serem visitados pelos leitores, e se chamava “Toada”:

No outro lado da cidade,
Não sei o quê, foi o vento,
O vento me dispersou...

Viajei por terras estranhas
Entre flores espantosas;
Tive coragem pra tudo
No outro lado da cidade,
Sem tomar cuidado em mim.
Passeava com tais perícias,
Punha girafas na esquina,
Quantos milagres na viagem,
Meu coração de ninguém!
E pude estar sem perigo
Por entre aconchegos pagos,
Em que o carinho mais velho
Inda guardava agressão.
Busquei São Paulo no mapa,
Mas tudo, com cara nova,
Duma tristeza de viagem,
Tirava fotografia...
E o meu cigarro na tarde
Brilhava só, que nem Deus.
Fiquei tão pobre tão triste
Que até meu olhar se fechou.

No outro lado da cidade
O vento me dispersou.³⁸⁶

Neste momento lírico a cidade surgia como oferta da experiência da despersonalização, que, claro, ganhava um sentido especial por estar numa revista de propaganda num contexto de cunho turístico – na página seguinte se anunciavam colônias de férias promovidas pelo governo. Na revista *São Paulo*, o poema de Mário se configurava como a própria cidade, e a experiência lírica do poeta era oferecida como apelo ao leitor e consumidor no sentido de que este também se deixasse seduzir pelos prazeres da insignificância, da integração estética com a *pólis*.

³⁸⁶ Em: *São Paulo*, ano 1, n 8, agosto de 1936.

Mas os textos citados, especialmente o poema de Menotti, ainda apontavam para um novo sentido: a situação especial de São Paulo no contexto nacional, antes implícito na imagem dos bandeirantes, os supostos plasmadores do território brasileiro, aqui explícito na imagem do café como matriz de uma civilização. Imagens que, no número 4, de abril de 1936, teriam um novo desdobramento. O número trazia na capa uma escultura com a imagem do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, com um olhar voltado para baixo, interpretado pelos editores da revista como pensativo. Na contracapa, em posição simétrica à do bandeirante, surgia a figura do governador Armando de Salles Oliveira, numa postura idêntica à da escultura. Ao lado da imagem de Armando, um texto tratava do Chefe bandeirante, podendo se referir, portanto, a qualquer um dos dois ícones.³⁸⁷

Este é o bandeirante bem paulista, nascido no planalto, gigante de vontade firme, animado pela energia do comando. Tipo completo do chefe, em sua energia se fundem a nitidez dos objetivos e a irredutível tenacidade em alcançá-los.

Ao que o texto indicava, Menotti tinha encontrado o gigante³⁸⁸ procurado nas *Soluções Nacionais*, o mago das massas que poria um fim à crise brasileira. Armando-Fernão Dias era, ainda, “modelo psicológico da raça” e “embrião político da única e vitoriosa concepção de Estado brasileiro”.³⁸⁹ Assim, como o café, a função da civilização nacional. O texto prosseguia conclamando os paulistas que retomassem o espírito bandeirante, pois este seria o esteio da nova coesão nacional, ameaçada pelos instintos e pelo irracionalismos desenhados por Menotti em seus textos políticos. Assim, as

³⁸⁷ De acordo com Phillippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “O mito é uma ficção no sentido forte, no sentido ativo de fabricação, ou, como afirma Platão, da ‘plástica’: ele é portanto um ficcionamento cujo papel é o de propor e mesmo de impor, os modelos ou os tipos (...), tipos a serem imitados, dos quais um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode ele mesmo se apropriar e com eles se identificar. Em: *op. cit.*, p. 32-33.

³⁸⁸ Ou seria um moinho-de-vento?

³⁸⁹ Como nota Hans Ulrich Gumbrecht: “Aqueles que escrevem sobre liderança freqüentemente se enredam em paradoxos. Às vezes até parecem tirar prazer disso. Segundo o senso comum, o verdadeiro Líder precisa incorporar a Coletividade da qual ele sai. Ele não pode ser um líder sem essas raízes – mas, ao mesmo tempo, ele está mais sozinho e mais distante das massas do que qualquer outro indivíduo. A sua solidão faz o Líder sobressair, e esse isolamento é uma condição para o carisma através do qual ele atrai a atenção e a confiança de um corpo coletivo. Mas, idealmente o Líder também tenta acompanhar o corpo coletivo que ele lidera. Idealmente, Individualidade e Coletividade se tornam inseparáveis no corpo do Líder. Idealmente, o corpo do Líder é um corpo mítico.” Em: *Em 1926.. Vivendo no limite do tempo*. São Paulo: Record, 1999, p. 431.

divergências de opinião seriam atividades meramente negativas e, prosseguia o texto, “anti-paulistas”. É interessante notar aqui como, embora já disputando com Vargas o papel de líder, Armando de Salles Oliveira tinha sua imagem construída por meios propagandísticos similares ao de seu rival (e futuro algoz político), as quais conduziam à personificação do governo, da sobreposição deste com relação à sociedade, desta com relação ao Estado e deste com relação à imagem do líder.³⁹⁰

O líder disciplinador não era apenas uma imagem fantasiosa, a ilusão proposta por Menotti e demais editores de *São Paulo* tinha um conflito como fundamento, sendo menos um retrato de uma sociedade pacificada do que uma tentativa de intervenção pacificadora. Ao menos, é o que se depreende da última notícia desta mesma edição da revista, que anunciava a criação de uma Polícia Especial no estado, responsável por manter a ordem nos casos em que a Polícia Civil não fosse “suficiente”.³⁹¹

A relação entre disciplina, tradição bandeirante e missão paulista teria novos desdobramentos, na revista e na configuração política do estado e do país. No número 6, de junho de 1936, ao lado de elogios a *São Paulo* por Lourival Fontes (do Departamento Nacional de Propaganda) e Filinto Müller (Chefe de Polícia do Rio de Janeiro), anunciava-se a criação do grupo de intelectuais Bandeira. Este seria um novo movimento de caráter político, ao que tudo indica fomentado pelo governo de Armando Salles de Oliveira, destinado, simultaneamente, a propagar a ordem bandeirante e combater o Integralismo. O grupo Bandeira teria, entre seus fundadores, tanto Menotti DelPicchia quanto Mário de Andrade (este, permaneceu no movimento por pouco tempo).

As razões da participação, e da retirada, de Mário de Andrade são pouco claras. Ao que ele indicou, numa de suas cartas a Murilo Miranda, sua adesão ao movimento se devia

³⁹⁰ Baseio-me em: Elizabeth Cancelli. *O mundo da violência*. Op. cit., p. 36. Evidentemente, não há como se dizer como os acontecimentos se desenrolariam caso Vargas não promovesse o golpe em 1937. Nem se pode afirmar, com base em apenas uma revista, que o ideário de Armando de Salles conduziu apenas a uma variante do Estado Novo. Mais modestamente, a revista indica que as diferenças entre os dois líderes poderiam ser menores do que geralmente se pressupõe. E, ao menos entre 1934 e 1937, os dois governos, estadual e nacional, agiram, em grande medida, de modo complementar, falando assim a mesma língua. Respostas mais elaboradas ficam à espera de alguma nova pesquisa.

³⁹¹ Elizabeth Cancelli nota, a partir do ideário de Francisco Campos exposto em *O Estado Nacional* (livro publicado em 1941), dois pilares para o projeto político implementado no Brasil nos anos 1930: a propaganda e a violência; a mítica da brasilidade e a projeção dos “inimigos”. Aqui, Menotti antecipava aspectos centrais do discurso de Francisco Campos, o que indica a coerência de nosso herói quando de sua adesão ao Estado Novo (Menotti não “se vendeu”). Cf. *O mundo da violência. A polícia da Era Vargas*, op. cit., p. 17-24.

à uma obrigação originada de sua participação no Departamento de Cultura,³⁹² constituindo-se como mais um dos sacrifícios que ele fazia em nome da *pólis*. Sua saída se deveria, por outro lado, a uma desconfiança pessoal com relação aos líderes do grupo Bandeira. Por outro lado, a participação de Menotti foi ativa, e sua adesão, irrestrita.

O movimento Bandeira tinha como objetivos, inscritos em seus estatutos, cultivar a “tradição bandeirante”, organizar e disciplinar a ação dos intelectuais paulistas e “elevar o nível geral da cultura.”³⁹³ Portanto, apresentava-se como movido por uma ação cultural. Porém, no mesmo estatuto, o grupo deixava claro o seu fundamento político, encaminhando-se para o encontro entre o estético e o político; assim, no artigo número 6 dizia-se: “Fazer com que o espírito de harmonia e ordem, que preside às manifestações de arte, interpenetre na vida social”.³⁹⁴ O texto prosseguia:

Colher e produzir material para a fixação de nosso pensamento construtivo, dando ao Departamento de Publicidade do Estado elementos de persuasiva, atraente e prática socialização, procurando, assim, influir em todo o território nacional e exterior, em função da propaganda da cultura e da organização paulista e brasileira.

³⁹² Na carta, Mário disse: “Mas continuo fazendo e na ânsia de fazer. E muitos sacrifícios farei pra poder agir. Mesmo o de me transformar em medalhão. Faz dois anos recusei em carta a Otoniel Mota, entrar pra Academia Paulista de Letras. Agora me convidaram outra vez e entrei. Aceitei! Me convidaram pro Instituto Histórico e Geográfico do Estado de São Paulo! Entrei também. Fazem uma subcomissão paulista do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério do Exterior. É uma honra também? Pode ajudar minha ação de diretor do Departamento? Pode na certa. Aceito. O mesmo fiz com a Bandeira e aliás me arrependi. Mas me pegaram de jeito. Viajaram uma noite toda, foram na fazenda quando eu estava apenas entressaído da morte, e me arrancaram a adesão. Por enquanto a Bandeira não tem agido mal, e a única ingerência que tive nela foi forçá-la a prestar apoio a um movimento de alfabetização de operários, promovido por estudantes. Mas apesar destes princípios, creio quase certo que a Bandeira acabará tomando alguma atitude política que irá me desgostar. Tenho porém de me afastar discretamente, sem escândalo, por causa da política vigente, pois o perrepe está fazendo política com a Bandeira, e faria certamente da minha saída um ‘caso’. E não posso criar um caso. Pra não infelicitar a ação no Departamento”. Como se percebe, Mário não discordava dos princípios do grupo Bandeira, apenas não confiava em seus próceres. A carta é de 11 de novembro de 1936, e está publicada em: *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda 1934/1935*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 34-42.

³⁹³ Em: Bandeira. *Estatutos*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1936. O exemplar consultado pertence à biblioteca de Mário de Andrade.

³⁹⁴ Neste aspecto, pode-se dizer que o grupo Bandeira propunha algo como a estetização da política, num sentido próximo ao fascismo francês da *Action Française*. Sobre o tema, ver: David Carroll, “Literary fascism or the aestheticizing of politics: The case of Robert Brasillach”, em: *New Literary History*, 23, 1992, p. 691-726.

Aí o movimento se mostrava em total consonância com a atuação de Menotti no âmbito do governo de Armando de Salles Oliveira. Que o grupo tinha um sentido oficial, nota-se ainda mais claramente no artigo em se atribui, dentre as funções da Bandeira, que esta realizasse as atribuições que lhe fossem designadas pelo Estado. Mais ainda, havia uma tentativa de tornar o movimento massivo, mediante a criação de uma série de departamentos de ação “cultural”: desportivo, artístico, literário, proletário, de imprensa, de propaganda, de economia, de defesa social, de indústria e comércio, de municípios.

Na Fundação Casa de Menotti DelPicchia, em Itapira, estão guardados alguns recortes de jornais feitos por Menotti entre 1936 e 1937, sob o título de “Bandeira. Departamento Universitário. Artigos e Comunicados”. O Departamento Universitário era a frente da Bandeira na USP. A maior parte dos textos recortados por Menotti eram apresentações do movimento às cidades paulistas, como Botucatu, Campinas e Jundiaí, e por isso traziam o mesmo teor dos temas já abordados, além de tentarem expor a singularidade política do grupo frente às alternativas do integralismo e do comunismo. “A missão da Bandeira é fazer o Brasil tornar a ser o Brasil e não a Itália ou a Rússia”, diria Menotti.³⁹⁵

Entre os recortes, há um panfleto intitulado “Bandeira”. Neste foram indicados os nomes da Comissão Executiva do movimento, que eram: Cassiano Ricardo, Mário de Andrade, Menotti DelPicchia, Paulo Setúbal e Valdomiro Silveira. Ali, dentre os objetivos do movimento, além dos já citados, eram listados: combater os “preconceitos” que corresponderiam à infiltração de idéias estrangeiras no pensamento brasileiro (as quais teriam suas duas principais configurações nos “extremismos” do integralismo e do comunismo), organizar “bandeiras” de penetração espiritual (o que conferia ao grupo um certo teor de mobilização) e difundir os livros, “uniformizando” o pensamento de São Paulo. Assim o grupo tinha uma viés nitidamente intelectual, seu pressuposto, ao que tudo indica, era o de que a vida política deveria ser coordenada pela “inteligência”, atuando, simultaneamente, na propaganda e na cultura. Além disso, nota-se um caráter mobilizador nos apelos da Bandeira, neste aspecto adversária especular do integralismo.

³⁹⁵ Em: “Bandeira”, *O Idealista*, Jundiaí, 13 de agosto de 1936.

Além disso, Menotti guardou o primeiro número do jornal oficial do movimento, no qual o apoio da candidatura de Armando de Salles Oliveira à presidência era declarado.³⁹⁶ O jornal trazia ainda, como epígrafe, o lema: “Por um Brasil nosso e original; por uma democracia social e nacionalista”. Numa circularidade similar à do manifesto verde-amarelo, que tautologicamente pretendia transformar os brasileiros em brasileiros, os líderes do movimento declaravam:

É o Brasil que parte em busca de si mesmo, reimmergindo-se nas suas fontes multi-seculares de brasilidade, ressurgindo, ágil e caboclo, dentro das suas verdades econômicas, espirituais e raciais, em dia com o instante universal, mas bem caracterizado pela sua rude e marcante originalidade.

Mas as semelhanças com o manifesto não paravam por aí. No texto já citado de *O idealista* Menotti diria que:

Não podemos compreender o divórcio entre o Estado e a Inteligência. Se a missão de ambos é promover o bem social, nada indica que devam agir como forças antagônicas. O mal do Brasil tem consistido nesse antagonismo. É nesse sentido que acho que a Bandeira pode ter uma elevada missão política: - iluminar os caminhos do Estado, fazendo-o aderir às realidades brasileiras indicadas e defendidas pela Inteligência. Não se trata de política, no sentido que lhe dão os atuais partidos, pois a Bandeira nada tem de comum com os partidos. A Bandeira está fora e além dos partidos.

Tal como o texto do verde-amarelismo, a retórica de Bandeira se pautava na postulação de um ponto de vista a-político. Mesmo tratando de temas políticos, seus autores estariam, em sua ótica, isentos de interesses específicos que marcariam o jogo do poder.

³⁹⁶ Em: *Anhanguera*, 26 de junho de 1937. O jornal era dirigido por Menotti, Cassiano Ricardo e Cândido Motta Filho, os mesmos autores do manifesto verde-amarelo. O jornal afirmava, no artigo “Definição de Atitude: “O futuro presidente vai seguir por uma estrada nova, aberta à custa de incontáveis sacrifícios. Ele vai agir por conta de tudo o que o Brasil sofreu até hoje. Precisa, portanto, ser um homem atual, condizente com o momento, capaz de traduzir em verdades todo o anseio de paz que demora na alma brasileira. Precisa ser, portanto, antes de tudo um grande brasileiro e um conhecedor de nossas deficiências sociais.”

Observe-se a marcha da circularidade: os intelectuais apenas cultuavam o Brasil, mas o Brasil seria o que estes mesmos intelectuais dissessem que ele fosse. Sendo eles brasileiros autênticos, os que deles discordassem, automaticamente, seriam anti-paulistas e anti-brasileiros. O grupo Bandeira defendia a ordem, mas era também a própria encarnação desta ordem defendida – já que a imagem do país não era exatamente a de um todo ordenado, mas em crise, dada a falta de caráter de sua população. Mediante esta rede de raciocínios graciosos (ou seriam disparates?), nossos protagonistas pareciam querer afirmar que o seu lugar era o espaço da totalidade, e que a totalidade deveria substituir a política.

Que este argumento podia ser revertido contra eles, é o que se percebe pela argumentação de Mário de Andrade na carta a Murilo Miranda: o “perrepismo” estaria “fazendo política” com a Bandeira, razão pela qual o movimento estaria se desvirtuando. Neste sentido “fazer política” era entendido como um ônus... político.

2.2 A pedagogia de Mário de Andrade

Como foi propagandeado pela revista *São Paulo* em fevereiro de 1936, no dia 25 de janeiro do mesmo ano realizou-se uma festa cívica no Dia de S. Paulo. O aniversário da cidade foi então convertido numa apoteose política do governo de Armando de Salles Oliveira e da prefeitura paulistana de Fábio Prado. As festividades também foram tema da *Revista do Arquivo Municipal*, órgão de divulgação do Departamento de Cultura da cidade, então dirigido por Mário de Andrade.³⁹⁷

Governo, povo e tropa confraternizados pelo mesmo sentimento, sob a flama de um mesmo ideal, celebraram-no em toda a cidade, com exaltadas manifestações – dando um edificante testemunho de suas convicções patrióticas. Às cerimônias de caráter religioso aliaram-se às de ordem política. E em ambas as duas predominou sempre um alto espírito de cordialidade em que se irmanaram as correntes sociais.³⁹⁸

A imagem das multidões em uníssono, irmanadas, compartilhando um sentimento comum, o mesmo ardor patriótico, bem como da inexistência de conflitos e desentendimentos, em suma de toda uma sociedade num dia de intensa exposição dos símbolos das paixões política, era em síntese o teor da descrição da revista. Num sentido diametralmente oposto ao das multidões em desentendimento das “Enfibraturas do Ipiranga”, era na imagem do conagraçamento que se exprimia a realização da redenção política. Entendendo-se a festa cívica como momento-chave da gestão das paixões políticas, quando as mensagens comoventes ganham uma veiculação mais intensa e os signos aparecem entrelaçados num todo simbólico, percebe-se que o Dia de S. Paulo era alardeado como reparação das multidões encantadas.³⁹⁹

³⁹⁷ Cf. *Revista do Arquivo Municipal*, ano 2, vol. 19, jan 1936.

³⁹⁸ *Idem*, p. 3-4.

³⁹⁹ Sobre as festas políticas, ver: Pierre Ansart, *op. cit.*, p. 83 e ss.

A imagem de uma união orgânica entre os cidadãos, por sua vez, foi mais explícita no discurso do governador, Armando de Salles Oliveira, no Teatro Municipal.⁴⁰⁰ Ali, ele afirmou que o Brasil “é um corpo vivo, com órgãos variados e complexos e tão solidários entre si que nenhum deles poderia ser suprimido sem que todos os outros se alterassem”. Assim, o mesmo ideal norteava a apresentação da revista, impessoal e pretensamente descritiva, mas carregada de exortações afetivas, e o discurso do governador. Como se as multidões e o governo estivessem em perfeita sintonia, um funcionando como espelho do outro, perfazendo, assim, uma sociedade amorosa (irmanada).

Armando prosseguiu seu discurso tentando eliminar quaisquer acusações de separatismo ou de fidelidade exclusivamente paulista. Como as demais regiões da nação, São Paulo era um “órgão”, e o Brasil uma única e viva realidade espiritual. Frente a este fantasma orgânico da nação como totalidade, porém, Armando não tardou em apontar a ameaça de desagregação, sendo esta a única nota desconsolada daquele dia festivo. Isto porque, em suas palavras, dois meses antes, em fins de 1935, “uma horda brutal conduzida por agitados e agitadores sem pátria” ameaçara a integridade da nação. A horda ganharia ainda denominações mais precisas: “tempestade comunista”, “ação bolchevista”.

O governador notou ainda que o capitalismo criara, em menos de um século de avanço espetacular, uma série de maravilhas, dando origem à burguesia, classe comedida, patriótica e discreta, cujo símbolo seriam as mães burguesas, que tudo sacrificavam em nome da criação dos filhos. Ou seja: o discurso oscilava entre o amor patriótico, que seria a tônica mesma das cerimônias, e a existência de um ódio provindo do exterior, não-paulista e não-brasileiro, ameaça para a família e a sociedade. Em nome deste rancor exógeno Armando justificou a instauração de um Executivo forte e centralizado (e repressor): “Altere-se a constituição quantas vezes seja preciso, mas para fortalecer o poder dos que têm encargo de aplicá-la e não para enfraquecer e anular este poder.”

Tratava-se de um embate encenado de modo maniqueísta, da oposição direta entre emoções supostamente construtivas e outras imotivadas em seu pendor destrutivo. Mas, seguia Armando:

Não nos contentaremos com o paliativo da simples repressão. O que sentimos, na raiz de todas as

⁴⁰⁰ Reproduzido no mesmo número da *Revista do Arquivo Municipal*, p. 5-13.

nossas dificuldades e todos os nossos desentendimentos, é que o problema brasileiro é um problema de educação.⁴⁰¹

O governador então propunha uma união entre a Universidade e o Executivo, citando, como exemplos de tal política, a Itália e a Alemanha. O prefeito Fábio Prado, por sua vez, fez um discurso sobre o progresso e vetor bandeirante da grandeza de São Paulo, ao lado do monumento de fundação da cidade. Suas palavras tinham claras ressonâncias com os termos adotados pela mitologia da revista *São Paulo*; com a recorrência das imagens da cidadania como trabalho, do progresso como predestinação.

O terceiro discurso comemorativo reproduzido na *Revista do Arquivo Municipal* foi do diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, este irradiado pela *Hora do Brasil*.⁴⁰² Comparado aos discursos de Armando e Fábio Prado, o de Mário foi bem menos apologético. Ao contrário, ele começou tecendo considerações sobre o estado incompleto da civilização em São Paulo, que teria vivido, até então, imersa no presente, sem tradicionalização própria e por isso sem nenhum teor construtivo. São Paulo seria uma “cidade incompleta”, sem o “totalismo civil” que se verificaria nas cidades européias. O que, claramente, já implicava ao menos uma consonância com relação ao discurso de Armando: o do problema educacional, entendido na acepção mais abrangente da necessidade de se formar o cidadão. E que trazia ainda o pressuposto de uma deficiência na consciência de cidadania do povo brasileiro – pressuposição apresentada como evidência por Oliveira Vianna em suas obras, lidas e anotadas por Mário.⁴⁰³

As características de incompletude, Mário imputava ao fator americano, uma vez que a cidade seria de índole “violentamente americana” – daí o se tratar de uma civilização “incompleta”, sem caráter definido. A imagem era a de uma cidade em total desequilíbrio, de intensa atividade vital e criadora, mas sem a constância de uma cultura espiritual. Imagem que retomava a metáfora grotesca para o Brasil como monstro molengo disforme, e que implicava, como compensação, a idéia da necessidade de que se desse uma forma definida ao país. Portanto, postulando um significado para o universo americano, Mário deixava implícito o teor de sua missão política – inseparável de sua mestria estética.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 11.

⁴⁰² *Idem*, p. 271-274.

⁴⁰³ Cf. Maria Stella Bresciani, “Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940”, *op. cit.*, p. 32.

Mas vale uma maior atenção ao qualificativo “violentamente americana”. Apresentado com a naturalidade de quem constata um fato e reafirma um saber compartilhado pelo senso comum, o qualificativo, entretanto, reclama algum estranhamento historiográfico. De onde vinha o argumento de Mário, e quais eram seus pressupostos? Uma resposta possível se encontra numa obra presente em sua biblioteca na versão francesa de 1932, *Meditaciones Suramericanas*, de Hermann Von Keyserling.⁴⁰⁴ O mesmo autor que fora citado por Mário como referência para o entendimento do significado de Macunaíma como sentido da brasilidade.⁴⁰⁵

Keyserling escrevera seu livro após uma viagem pela América do Sul, entre 1929 e 1930 e apontava, no mundo sul-americano, a existência de uma cultura anterior à história e à intelectualização da vida espiritual. A região se caracterizaria pelo predomínio da força irracional da gana, pelos impulsos instintivos da vida, na sua tentativa de autopreservação. Importa ainda notar que, para Keyserling, a hiper-civilização européia teria reprimido tais camadas profundas da natureza, que por isso teriam irrompido violentamente na Grande Guerra. Daí a importância, segundo o autor, da revelação da profundidade telúrica da condição humana que ele teria tido ao conhecer as terras americanas. Keyserling dizia aliar-se a Spengler na idéia de uma morfologia das culturas, mas traçava, ao contrário da resignação do primeiro diante da decadência irremissível, a idéia de uma sabedoria capaz de redimir a Europa, na intocada incivilização sul-americana.

Neste sentido, a América do Sul teria revelado ao autor, não apenas mediante a exuberância de sua natureza ou a potência de sua humanidade, mas também mediante um influxo sutil em sua vida psíquica, a condição da teluricidade inerente ao homem. Para Keyserling, a natureza humana seria marcada pelo dualismo entre o terreno, ou telúrico, e o espiritual, dualismo que se reduplicava no mapeamento simbólico feito pelo autor para o mundo. Numa mensagem dirigida à Europa pós-guerra, o autor diria que o Ocidente teria decaído devido ao excesso de espiritualismo, e a desmedida no ocultamento da dimensão telúrica. Esta mesma dimensão que seria a marca característica do mundo sul-americano.

⁴⁰⁴ Tomo aqui a versão castelhana, editada em Madri por Espasa-Calpe, em 1933.

⁴⁰⁵ Recorde-se que Keyserling era, então, referência recorrente nos meios intelectuais. Internacionalmente, um indício é o grande número de edições de suas obras, prefaciadas por intelectuais de relevo como Paul Valéry. No Brasil, Keyserling foi citado no Manifesto Verde-amarelo, no Manifesto Antropófago, no prefácio não publicado por Mário a *Macunaíma*, e mesmo no programa da Aliança Liberal.

Quanto ao mundo americano, era visto pelo escritor como civilização em potencial, num estágio de nascimento, frente a uma Europa que já completara um ciclo histórico.

Para delimitar o que significava o universo telúrico, em Keyserling, convém assinalar algumas palavras que a ele se associam no decorrer da obra aqui citada: sangue (frio), morte, vida abissal, gana, cegueira, sonho, noite, poesia, feminino, serpentes, vegetais, demopatia, e, talvez surpreendentemente, política. Ao telúrico se opunha o espiritual e seu campo de significados associados: vontade, iluminação, imaginação, dia, prosa, virilidade e história.

Na América do Sul, Keyserling disse ter percebido a beleza intrínseca à transformação cosmorgânica da vida, anterior mesmo a todas as tentativas de apreensão pela consciência. Aliás, o autor aproximava a consciência da morte, pois esta transformaria a experiência vital imediata numa coisa morta. Por outro lado, ressaltava o fato de que a vida não poderia ter sido gerada por si mesma, sendo fruto da ação de um espírito criador. Daí uma visão de uma necessidade de complementação entre o telúrico e o espiritual, ou, na metafórica espacial, entre a civilização européia e a vida sul-americana.

A força vital do novo mundo teria sido sentida pelo autor com intensidade, segundo Keyserling, quando de sua chegada na América:

Todo meu equilíbrio orgânico foi destruído num prazo brevíssimo. Os órgãos específicos do equilíbrio foram os primeiros a falhar; seguiram-se logo sintomas de inflamação cerebral; os rins e o fígados adoeceram gravemente e as glândulas salivares recusaram-se a seguir funcionando; só o coração se manteve firme.⁴⁰⁶

Keyserling comparava seu estado de espírito ao dos répteis, quando estes, por razões de sobrevivência, teriam se dado por destino o se tornarem mamíferos. Estar na América impunha-lhe uma espécie de reorganização fisiológica. E mais, o autor notava que se permanecesse na submissão continuada àquela ambiente, acabaria morrendo, ou se transformando completamente. Mas a experiência teria lhe aberto novas perspectivas sobre

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 20.

a sua natureza, iluminando mesmo o secreto desejo de morte que às vezes o invadia. Ao contrário do mundo europeu, dominado pelo Verbo, o universo sul-americano seria guiado pela Carne.

Todas as serpentes possíveis formam juntas uma única multiplicidade primordial, algo primordial indesmestrável, porém que volve se desenvolve, desaparece e renasce sem cessar e a cuja vista só um nome encontrei para designá-lo adequadamente: o de 'levedura da Criação'.⁴⁰⁷

Assim, a primeira impressão da América, supostamente inscrita nas profundidades psíquicas e orgânicas de Keyserling, era a do continente próximo à terra, representado pela vitalidade inconsciente dos répteis. Ao que se somava a exuberância da natureza e da sensualidade. O autor recorria ainda a imagens da potência do amante sul-americano e da excessiva natalidade do continente. Além disso, os olhos vidrados da serpente evocavam, para Keyserling, a maneira como as prostitutas olhavam, e também a lividez dos libertinos, tudo isso confluindo para o entendimento de o que significaria ser americano. Outro exemplo deste universo seriam os sapos brasileiros. Que, numa exclamação, foram associados pelo autor a alguma "fantasia odiosa". Ocultos no barro, os sapos olhariam de modo assassino, sendo verdadeiros laboratórios de veneno, protegidos por uma pele grotescamente tatuada. Por tais fatos, que implicavam a inexistência de qualquer senso moral, ou ideal de pureza, a América provocaria uma primeira impressão de horror. Seu registro estético era, portanto, o grotesco.

Desta forma, com o "cérebro superexcitado", estando na América, Keyserling teria passado a ter visões extraordinárias. Numa destas alucinações, ele teria se colocado sobre o Oceano, e do alto, visto a América como um todo. E daquela posição teria visto uma criatura estranha, meio serpente, meio mulher. O ser imenso tinha no rosto uma expressão lívida de réptil. Porém, como suas feições se transformavam ininterruptamente, ela oscilava entre a beleza extrema e a máxima fealdade, não tendo portanto um caráter definido. Segundo Keyserling, o único aspecto permanente de monstro era uma expressão de fome

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 28.

insaciável. Esta imagem seria, além de símbolo das terras recém-conhecidas pelo narrador, a expressão de que em seu íntimo havia se despertado a consciência primordial, até então oculta pelo trabalho espiritual da cultura européia.

Ao predomínio do sangue, como elemento da vitalidade telúrica, estaria também relacionado o predomínio do fado, ou destino, sobre a humanidade sul-americana. Ao invés de se opor à casualidade, o destino seria uma força integradora, assimiladora dos acasos que se dariam na vida, uma forma de encadeamento de acontecimentos similar ao instintivo. E neste aspecto, de um destino coletivo entendido como predomínio do instintivo, a idéia de raça ganharia na América do Sul maior força. Não no sentido de sangue melhor ou pior, mas de memória compartilhada e convertida em função e ser, de acordo com Keyserling.

Ainda segundo o autor uma humanidade, como em sua visão a sul-americana, que vivia intensamente o domínio do destino não poderia se colocar o problema da história, sendo esta uma relação espiritual com o passado. Na América, ao invés da história, haveria o predomínio de um destino coletivo. Da mesma forma, para o autor, os sul-americanos desconheciam a idéia da liberdade. Sua vida, tanto individual quanto coletiva, estava sob o domínio do padecimento, e não da ação criadora. Assim, a política sul-americana estaria no âmbito do destino, e não da história e da liberdade. O bom político sul-americano seria o homem capaz de perceber o destino de uma coletividade agregada pela força do sangue.

Uma cega aspiração de poder, um instinto cego de possessão e uma cega embriaguez de sangue são os motivos fisiologicamente mais profundos que animam a política. Quando faltam, ou aparecem subordinados a motivos espirituais até ao ponto de modificarem seu sentido, a política fracassa sempre.⁴⁰⁸

A política lidaria com questões relacionadas ao espaço e ao tempo, não conhecendo a realidade dos valores e qualidades. Assim, por exemplo, a defesa do Direito Internacional, nada mais seria que expressão da fraqueza de um Estado lutando por sua sobrevivência. A política bem-sucedida não deveria ser guiada por motivos morais ou intelectuais, uma vez que seus meios seriam a sedução, a chantagem, o engano, características assinaláveis ao

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 138.

mundo subterrâneo. Daí a solução proposta por Keyserling para a Europa, solução que teria sido inspirada mediante o contato com a força telúrica da América. Os europeus deviam aceitar os fundamentos abissais da política, a fealdade inerente a seus métodos. Do contrário, as forças cegas da terra retornariam, sob a forma da barbárie - como seria o caso do bolchevismo russo.

Outro aspecto conformador da América, e bastante revelador do sentido do político em Keyserling, seria para o autor o predomínio da gana. Definida como uma força inconsciente, portanto independente de imaginação ou representação, vinda do interior da vida para o seu exterior. A gana seria completamente diversa da vontade, pois esta delimitaria fronteiras, estabelecendo metas e limites. Por isso, a vida movida pela gana oscilaria entre o mais intenso dinamismo e o mais absoluto quietismo. Isto porque, sendo cega, seu sucesso dependeria das condições exteriores do ambiente. A gana corresponderia a uma vida auto-indulgente, passiva, sem rumo. Para o americano, nenhum esforço seria válido, pois não havia a perspectiva da mudança.

À gana estaria relacionada também a incoerência aparente, a falta de caráter. Isto porque, na ausência de espírito, inexistindo a dimensão do projeto, a vida movida pela gana dava a impressão de um ir e vir irracional. O que explicaria, inclusive, o rumo do amor, quando dirigido pela cegueira do mundo abissal. Como sua única meta seria a consumação do desejo, para Keyserling o amor guiado pela gana permaneceria tenaz até quando encontrasse resistência, mas, ao alcançar suas metas, sofreria um extinção completa. As imagens de Keyserling se encontravam, e reforçavam, as idéias de desorganização, inexistência de experiência histórica ("tradicionalização", no vocabulário de Mário), incapacidade para a execução de projetos. Os pesadelos que o autor descrevia em sua obra configuravam assim uma rede poderosa de imagens para um conceito político de América.

Assim, Keyserling via na América do Sul uma vida coletiva maleável, e pesarosa, com a imensa possibilidade da expansão do poder dos chefes, cujo tipo máximo seria o caudilho - homem que encerraria um instinto de poder total, e absolutamente cego. Por isso, Keyserling afirmava que, no caso americano, seria mais correto falar de demopatia que de democracia: ou seja, não o poder, mas a paixão compartilhada. E observava ainda a relação da América do Sul com o mundo moderno. Pois ela absorveria deste todas as conquistas técnicas. Mas sob a perspectiva da fome abissal, num anseio de assimilação e não de

aprendizagem. Daí o paradoxo de um mundo extremamente moderno, na aparência, mas movido por forças arcaicas. Keyserling traçava, por fim, as metas ideais da política:

Numa política prudente não se trata jamais de alcançar racionalmente o racionalmente ótimo, pois o que a razão construiu pode ser destruído num instante: trata-se de combinar os instintos individuais e sociais, os instintos de poderio e subordinação, ou seja a justaposição das melodias da gana, em forma tal que a ordem exterior resultante se imponha como evidentemente acertada ao inconsciente e seja, assim, coercitivamente mantida pelo mesmo.⁴⁰⁹

Com clara semelhanças com relação à argumentação de Keyserling, Mário em seu discurso falava então de uma cidade “violentamente americana”, que se expressava como tal pelo desequilíbrio entre a vitalidade e o espírito, no mesmo problema por ele delineado para o Brasil desde os anos 20, o da inexistência de uma tradição e uma forma nacionais. Mas apontava uma solução para este impasse na criação do organismo que ele dirigia, o Departamento de Cultura, cuja meta seria o “completamento da cultura do espírito”.⁴¹⁰ Tratava-se, portanto, da criação de órgão estatal capaz de planejar: projetar uma cultura, da edificação de uma política cuja meta era dar uma forma estética acabada a um todo apaixonado, instintivo, primitivo. Então, Mário listava as realizações mais importantes do DC:

Mas São Paulo quer-se bonita e higiênica para que o viajante não venha mais encontrar nela apenas sapo, gripe e solidão. Os grotões transformaram-se em jardins cortados ao meio pelas avenidas e pela sombra dos viadutos. Não há mais sapo. Nos jardins encontrareis recintos fechados com instrutoras, dentistas, educadores sanitários dentro. São os parques infantis onde as crianças proletárias se socializam aprendendo nos brinquedos o

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 168.

⁴¹⁰ Em: *Revista do Arquivo Municipal*, op. cit., p. 272. De acordo com Paulo Duarte, o Departamento de Cultura foi criado em 1936 pelo prefeito Fábio Prado, nomeado por Armando de Salles Oliveira, devido a uma sugestão sua. Ele e Mário desde o final da década de 1920 teriam se aproximado, sobretudo a partir da fundação do Partido Democrático, e por isso ele teria indicado o nome de seu amigo para dirigir o departamento. Cf. Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit.

cooperativismo e a consciência do homem social. Montado no Anhangabaú vereis um teatro luxuoso que vivia fechado. Mas agora o edifício vibra de vida o dia inteiro. São corais, orquestras, trios, quartetos, são escultores no porão e cenógrafos do sótão enorme. As tradições ressurgem e os costumes do passado. São crianças tartamudeando em torno duma Nau Catarineta de vime as melodias que seus pais esqueceram, e nos vieram de novo da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. Mais além uma Discoteca ensaia suas primeiras gravações verdadeiramente científicas do nosso canto popular, funda seu gabinete de fonética experimental, enquanto à sombra dos arquivos uma atividade renovada restaura, traduz, publica manuscritos preciosos. Feito um polvo as pesquisas sociais tudo abarcam com uma audácia incomparável que permitirá muito breve à cidade conhecer-se em todas as suas condições, tendências e defeitos.⁴¹¹

Carlos Sandroni, em *Mário contra Macunaíma*, estudou a ação do Departamento de Cultura, entre 1935 e 1937, como parte de um processo de disciplinarização da sociedade e da governamentalização do Estado no Brasil. Segundo Sandroni, o autor de *Macunaíma* procurou contribuir para a inscrição do Brasil na modernidade mediante a atuação no departamento. Mas é importante notar, aspecto não destacado pelo estudioso, que isso implicava de antemão a idéia de que o Brasil, violentamente sul-americano, estaria por assim dizer ao largo do processo civilizador, sofrendo uma espécie de defasagem histórica. Por outro lado, Sandroni sublinhou com acerto o binômio da ação do DC, sintetizado no discurso de Mário aqui citado: administração e ciência, desdobradas em estatísticas e mapeamento da vida social na cidade, formação e controle da infância – sobretudo os bairros pobres – nos Parques Infantis, controle das diversões públicas na cidade, promoção do conhecimento, sociológico e etnográfico, do país como um todo.⁴¹²

⁴¹¹ *Idem*, p. 273. O Departamento de Cultura era organizado da seguinte forma: Divisão de Expansão Cultural, de Documentação História e Social, de Bibliotecas, de Turismo e de Educação e Divertimentos Públicos.

⁴¹² Cf. Carlos Sandroni, *Mário contra Macunaíma*, op. cit. O autor destacou ainda, com relação ao discurso aqui citado o significado implícito na imagem do polvo usada por Mário para descrever a ação do Departamento de Cultura. Segundo Sandroni: “A imagem do polvo é bastante pertinente: os emissários do DC são os tentáculos; a parte central do polvo (onde ficam a cabeça e os olhos) é o próprio DC. A circulação pelos tentáculos se faz em ambos os sentidos, como mostram os verbos usados no trecho: algumas coisas

Ainda seguindo-se os passos do estudo de Sandroni, o autor notou na ação do Departamento de Cultura o apelo à racionalidade científica como garantia da eficácia político-administrativa – o que, aliás, estava em perfeita consonância com o perfil do governo de Armando de Salles Oliveira, fundador do IDORT. Além disso, o departamento teria esposado uma percepção específica sobre o tema da formação do cidadão como problema político, ao transformar o tempo de não-trabalho, das diversões, do esporte, da infância e sua socialização etc, em objeto das preocupações do governo. Assim, percebe-se o alcance do que Mário entendia como complemento da cultura espiritual como problema crucial da formação de uma metrópole sul-americana.⁴¹³

Este tipo de intervenção política estava, ainda, em consonância com outros projetos assumidos por Mário de Andrade durante a década de 1930, como o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, redigido pelo autor, em 1936 a convite do ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema.⁴¹⁴ Este projeto visava incluir obras de arte, pura ou

chegam e outras partem. (...) Pois persiste na figura do polvo uma assimetria irreparável, que é o que permite compará-la às pesquisas sociais e a torna um símile do panótico: o percurso de uma extremidade a outra de cada tentáculo é traçado sempre entre o sujeito e o objeto de uma informação.” De acordo com Paulo Duarte, o DC era entendido como uma espécie de germe de um Instituto Brasileiro de Cultura, sob os auspícios do governador Armando de Salles Oliveira, em: *op. cit.*, p. 55.

⁴¹³ Ainda sobre o Departamento de Cultura, vale citar a incursão mais detalhada de Patrícia Raffani, em: *Esculpindo a cultura na forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001.

⁴¹⁴ Cf. Mário de Andrade. *Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1987. O ministro Gustavo Capanema se tornou conhecido por abrigar em seu ministério figuras relacionadas ao mito modernista, com Carlos Drummond de Andrade, e o próprio Mário de Andrade. Em sua gestão, teria ainda esposado a tese da educação no sentido amplo de formação da cidadania, nos moldes varguistas. Além disso, envolveu-se em disputas com o ministério da justiça pelo controle do rádio e do cinema, contrapondo-se, segundo a historiografia, então duas concepções: a pedagógica, encarnada por Capanema, e a mitológica (da propaganda), encarnada por Francisco Campos e Lourival Fontes. Do ponto de vista da organização do Estado varguista, entretanto, as duas concepções, mesmo conflitantes em determinados pontos, eram complementares, recebendo ambas forte apoio por parte do governo. Sobre o tema, uma boa síntese está em: Daryle Williams, *Culture wars in Brazil. The first Vargas regime (1930-1945)*. Durham: Duke University Press, 2001. Ver, ainda: Simon Schwartzman, Helena Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000. A historiografia do ministério Capanema geralmente recorre à atuação dos intelectuais “modernistas” como espécie de álibi para sua participação na Era Vargas (Capanema permaneceu no ministério por onze anos, entre 1934 e 1945). Leia-se a seguinte passagem de Helena Bomeny: “Afinal, a formulação das políticas cultural e educacional para o Brasil contou com a atuação nem sempre simétrica, mas inequivocamente ativa, de intelectuais como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Rodrigo Mello Franco, Alceu Amoroso Lima (mais tarde Tristão de Ataíde) e até Villa-Lobos, Jorge de Lima, Manuel Bandeira... Foi o ministério dos modernistas, dos Pioneiros da Escola Nova, de músicos e poetas. Mas foi também o ministério que perseguiu os comunistas, que fechou a Universidade do Distrito Federal (....)” (grifo meu). A conjunção adversativa indica que haveria uma contradição entre a participação de músicos e poetas e o autoritarismo. Mas, porque se pressupõe isto? Cf. “Três decretos e um ministério: a propósito da

aplicada, no âmbito da proteção estatal, cuja abrangência era muito maior do que o que viria a ser implementado com a criação do SPHAN, uma vez que Mário incluía, no rol das artes passíveis de serem tombadas, lugares e paisagens, vocabulários, cantos, lendas e medicina ameríndias, além dos monumentos e da iconografia. Assim, o Estado resolveria um dos problemas detectados por Mário no que concernia à formação brasileira: a inexistência de uma tradição própria, de uma cultura espiritual continuada.

Neste mesmo sentido, Mário escrevera, em 1933, um programa de criação de uma sociedade de cultura artística nacional.⁴¹⁵ Nas palavras do autor, a meta da sociedade era a de combater o individualismo, mediante um programa que fosse simultaneamente de divertimentos e educativo (em suas palavras, socializador). A sociedade promoveria cursos de história da arte nacional e internacional, de artes plásticas, de música etc. Além disso, realizaria encontros que fixassem uma ritualística nacional, como no caso dos almoços com cardápios, roupas e cerimônias “tradicionais”. Na visão de Mário, “qualquer exemplo dado pelas classes cultas, ou aparentemente cultas, provoca imediatamente a revivescência de costumes tradicionais nas classes populares”. Assim, a sociedade deveria procurar as “pessoas líderes da sociedade”, formando seus hábitos e instaurando um cotidiano que exprimisse uma forma específica de ser nacional.

A percepção de Mário entraria em consonância também com relação à perspectiva adotada em âmbito federal, por Vargas e Capanema. Em sua biblioteca, Mário tinha o documento redigido em 1937 pelo Ministério da Educação e Saúde, “Realizações e Panorama da Educação Nacional”. O texto se iniciava com uma incitação ao sacrifício cidadão no enfrentamento de uma época supostamente marcada pela crise. A “salvação nacional” dependeria, em grande medida, de uma ação educadora, no texto dada como sinônimo de “socializadora”, termo também recorrente em Mário.⁴¹⁶ De acordo com o texto

educação no Estado Novo”, in: Dulce Pandolfi (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 137.

⁴¹⁵ Cf. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Série Manuscritos, n. 46.

⁴¹⁶ Peço licença aqui para uma longa citação, de Hannah Arendt: “O papel desempenhado pela educação em todas as utopias políticas, a partir dos tempos antigos, mostra o quanto parece natural iniciar um novo mundo com aqueles que são por nascimento e por natureza novos. No que toca à política, isso implica obviamente um grave equívoco: ao invés de juntar-se aos seus iguais, assumindo o esforço da persuasão e correndo o risco do fracasso, há a intervenção ditatorial, baseada na absoluta superioridade do adulto, e a tentativa de produzir o novo como *fait accompli*, isto é, como se o novo já existisse. Por esse motivo, na Europa, a crença de que se deve começar das crianças se se quer produzir novas condições permaneceu sendo principalmente o monopólio de movimentos revolucionários de feição tirânico que, ao chegarem ao poder, subtraem as crianças a seus pais e simplesmente as doutrina. A educação não pode desempenhar papel nenhum na política, pois

oficial, o Estado deveria se responsabilizar pela preparação integral de cada indivíduo, formando uma elite capaz de orientar a vida nacional.

O fato de a sociedade de cultura artística nacional, ao que se saiba, não ter tido implementação, não a invalida como indício da interpretação que Mário fizera da sociedade e da política brasileiras. Interpretação que o guiava nas tentativas de intervenção no mundo público, na procura de desfazer injustiças e disparates. Dentre estes, como se viu, estava a própria imagem de um universo sul-americano amorfo, instintivo, neste sentido primitivo, sem história ou fixação de valores, incivilizado, que repercutia a do herói sem nenhum caráter, Macunaíma. Mas além disso, no esboço da sociedade de cultura artística nacional, Mário indicava o outro vetor de sua ação pretensamente saneadora: a do combate ao mal do individualismo, reproposição de sua condenação moral da vaidade e do egoísmo, como emblemas dos Sousa Costa em *Amar, verbo intransitivo*.

O diagnóstico já estava implícito nos textos que Mário publicara na *Revista Nova*, entre 1931 e 1932.⁴¹⁷ Assim, por exemplo, na crônica “A Poesia em 1930”,⁴¹⁸ Mário afirmou, tratando neste caso da poética de Manuel Bandeira, que ela expressava uma “unanimidade nacional”, o mote de desistência individualista do “vou-me embora”, a vontade amarga de dar de ombros, de não participar da dimensão social da vida. O que reapareceria na poesia de Drummond, de um “individualismo exacerbado”, frágil, incapaz. Por outro lado, o autor observava o pendor “messiânico” e atuante da poesia católica de Augusto Frederico Schmidt que despontava, sendo uma exceção, como escritor de timbre socializador. Falando de Murilo Mendes, Mário tratou ainda o tema da desistência de ação social como atitude macunaímica, configurando-a assim como uma espécie de dívida nacional com relação à perspectiva da formação de cidadãos.

A pregação social exigiria, do ponto de vista da atividade criadora do poeta, o sacrifício do lirismo. Mário diria mesmo que a meta socializadora tornaria permissíveis

na política lidamos com aqueles que já estão educados. Quem quer que queira educar adultos, na realidade pretende agir como guardião e impedi-los de atividade política. Como não se pode educar adultos, a palavra educação soa mal em política, o que há é um simulacro de educação, enquanto o objetivo real é a coerção sem o uso da força.” Em: “A crise na educação”. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 225.

⁴¹⁷ A revista era dirigida por Mário, Paulo Prado e Antônio de Alcântara Machado, e tinha como meta autoproclamada o fugir da procura do brilho literário passageiro, que seria um mal nacional, abrindo um espaço para um exercício continuado da inteligência. Cf. “Palavra da direção”, em: *Revista Nova*, ano 1, n. 1, 15/03/1931.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 102-123.

pecados estéticos, como o recurso aos sonetos, aos versos-de-ouro, “porém contendo reivindicações, martírios, grandezas do homem social”. Ou seja: aqui reaparecia, implicitamente, a imagem do sacrifício e da renúncia como virtudes cívicas por excelência. O pressuposto da argumentação de Mário era a inexistência de tais virtudes, num universo de vaidades e mais vaidades, e de gozo individualista. Se menos eficazes, do ponto de vista socializador, os poemas de Bandeira e Drummond eram mais verazes do ponto de vista da expressão do ser nacional. Aqui se entrevê novamente a constelação de imagens em relação metafórica: o incivilizado, o brasileiro, o sul-americano como o narcisismo, a falta de caráter, a incapacidade de se sacrificar.

Por isso, apesar de expressar sua discordância com relação à tese do catolicismo como característica do homem brasileiro, Mário considerava Tristão de Athayde uma personagem exemplar, sobretudo para os jovens brasileiros, que seriam covardes e indecisos.⁴¹⁹ Tristão teria, de acordo com Mário, um caráter incorruptível, estando portanto numa posição de total antagonismo com relação a Macunaíma. O tema abordado remetia ainda ao problema da organização nacional. Tratando de um instintivismo que seria a marca da literatura brasileira, Mário diria que:

Se é certo que esse instintivismo coincide em grande parte com o movimento universal das artes (Tristão de Athayde a horas tantas equipara e confunde o nosso primarismo atual e o do universo...), essa coincidência me parece meramente exterior. Num Proust, num Joyce, num Picasso, num Strawinsky (estes dois sintomaticamente perdulários e viracasacas...), em Carlito, no *Surréalisme*, em Mussolini, esse instintivismo universal representa ainda uma continuidade culta, reacionária (instintivismo por assim dizer organizado...), da exasperação racionalista do Oitocentos. Entre nós o instintivismo é outro, é ignaro e contraditório: não representa nenhuma cultura nem nenhuma *incultura* propriamente dita: é apenas uma coisa informe, hedionda, dessocializante, ignara, ignara.⁴²⁰

⁴¹⁹ Cf. “Tristão de Athayde”, em: *Revista Nova*, ano 1, n. 3, 15/09/1931, p. 485-497.

⁴²⁰ *Idem*, p. 487. Em nota de rodapé, Mário tentou justificar a referência a Mussolini: “Lembro Mussolini porque a tirania ditatorial é o processo mais instintivo de governo, diretamente provindo dos primitivos reis-deuses, dos reis representantes de divindades.” Apelando então para o saber etnográfico de seu tempo,

Aqui, o predomínio do instintivo que para a etnologia estudada por Mário, era a característica da mente primitiva pré-lógica e mítica, vinha associada à deformidade, ao grotesco, no mesmo registro da imagem poética do país “monstro molengo e disforme”, necessitado de uma intervenção clarividente de um grupo capaz de desentranhar seu sentido. No artigo, Mário notava ainda uma incompatibilidade entre a índole do povo brasileiro e o catolicismo institucionalizado, o que foi adjetivado pelo autor como “mais uma miséria nossa”. Dizendo então discordar de Tristão, Mário dizia que a religião católica não corrigia os males nacionais, a “descaracterização moral” e o egoísmo. Assim, o catolicismo seria apenas uma capa superficial para uma religiosidade popular que correspondia ao modelo das religiões naturais, ou seja: as mágicas, míticas e primitivas. Mas Mário discordava de e admirava Tristão, chegando inclusive a notar o “martírio” do intelectual que tentava pregar uma crença social num país miseravelmente marcado pelo individualismo.

O problema do individualismo ainda apareceria num artigo em que Mário curiosamente adotava uma interpretação muito próxima da de Menotti para a questão da democracia. A referência é “Voto Secreto”, publicado no *Diário Nacional* em 7 de novembro de 1934. Ali Mário afirmou que a democracia e o voto secreto eram mitos do mundo moderno, mas num sentido pejorativo de idéias sem fundamento, de ilusões, ou moinhos de vento. As eleições seriam um palco aberto para a manipulação, a criação de falsos salvadores nacionais e demagogos. O mito democrático mais evidente seria o do eleitor, que assumia o voto não como dever, mas projeção narcísica. Dizia Mário, ironicamente: “Voto em quem Eu quero. Imaginava estar usando do seu voto quando estava abusando do seu Eu”, assim as eleições de 1934 teriam se convertido numa “legítima bebedeira de liberdade”.

Mário dizia respeitar apenas dois grupos de eleitores: os “esquerdistas vermelhos” e os “fascistas”, presos a uma ideologia bem delimitada e fixa, fugindo assim ao mal do individualismo. O que já tinha sido explicitado pelo autor numa entrevista concedida ao *Diário Carioca* em 5 de agosto do mesmo ano, na qual ele dissera:

sobretudo à obra de James Frazer. Cf. *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Os novíssimos, filhos já do pós-guerra e das diversas ditaduras socialistas ou fingidamente socialistas de agora, já são espíritos ditatoriais também. Adquirem uma lei – comunismo, integralismo, tecnocracia etc – e descansam nela enceguecidos. Ou iluminados. Não estou minimamente diminuindo o valor dos novíssimos com esta observação. Pelo contrário, os admiro principalmente por isso. A exigência do tempo, depois que a burguesia, especialmente no seu conteúdo oitocentista, democrático e liberal, faliu, a exigência do tempo é uma aplicação ditatorial da existência em qualquer sentido desta.

Portanto, em escritos e discursos, Mário de Andrade fazia, de um lado, uma interpretação do Brasil em que os temas recorrentes eram a desorganização, a inexistência de projetos, o primitivismo natural e o individualismo, assumindo ainda uma percepção similar à de Menotti no que concernia à democracia e ao liberalismo. Frente a isso, o autor desdobrava imagem de suas intervenções na sociedade em duas frentes: de um lado, propunha a formulação de projetos estatais de viés pedagógico e organizador, de outro, como se deixa entrever no texto sobre Tristão de Athayde, apresentava-se como portador de uma virtude cívica: a capacidade de sacrificar-se. Que as duas dimensões eram complementares, percebe-se quando se nota que a imagem de um país marcado pelo egoísmo implicava a da incapacidade coletiva de realização de quaisquer sacrifícios. O narcisista sendo basicamente o indivíduo que não aprendeu a renunciar, guiado única e exclusivamente pelo princípio do prazer. Daí que a eleição de trajetórias exemplares, como a de Tristão, viesse assinalada pela tópica do martírio, sendo o exemplo o dispositivo retórico pedagógico por excelência. Porém, as duas dimensões, a pedagógica-organizadora e a virtude sacrificial ainda precisam ser analisadas mais detidamente, neste capítulo.

Em 1937, portanto na qualidade de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário apresentou, na Associação Paulista de Medicina, a conferência “Terapêutica Musical”.⁴²¹ Ali, a música foi discutida pelo autor como instrumento de uma espécie de medicina social. Isto porque, em sua ótica, ela seria, dentre as artes, a de maior capacidade de atuação fisiológica, e isto devido a dois elementos básicos, segundo Mário: a força do

⁴²¹ Reproduzida em: *Namoros com a medicina*. São Paulo: Livraria Martins, s. d., p. 11-59.

ritmo, a “indestinação intelectual do som”. Devido ao ritmo, a música teria uma incrível força dinamogênica sobre indivíduos e multidões. O que poderia ser observado, ainda de acordo com Mário, com mais clareza dentre as sociedades primitivas, nas quais a música sempre exercia algum tipo de função ritual organizadora do cotidiano, e era quase puro ritmo.

Assim, a música seria, por excelência, a arte comovente, a encantadora de multidões. E, nas sociedades primitivas, uma espécie de gestora da sensibilidade, formadora de corpos e atividades, educadora estética, exercendo diversas funções: mística, heróica, acompanhamento do trabalho, sexuais etc. Dentre estas, para Mário, estava a função medicinal, observada em todas as civilizações, e comprovada, nesta passagem, por uma citação do *Dom Quixote*, na qual Cervantes teria dito que a música “compõe os ânimos descompostos”. Mário destacava porém, ao lado da terapia dirigida a indivíduos adoentados, o uso social da música, pois esta seria geradora de entusiasmos e ilusões, “a coletivizadora máxima, a mais possante força de conversão dos homens indivíduos ao indivíduo grande, dum gesto só”. Assim, a virtude musical do encantamento das multidões seria um dos fundamentos da existência social, elemento estético organizador da experiência coletiva, podendo por isso ser utilizada como instrumento de educação e socialização – e, no caso brasileiro, de contraposição ao individualismo reinante. Mário concluíra:

Uma organização social que empregasse a terapêutica musical à coletividade, não é uma utopia, porque isso já existe, só faltando sistematização. Proibir-se-ia os rádios e demais elementos de pandifusão da música, de executar peças apaixonadas, violentas, marciais, depois das vinte horas... Todos os processos difusores do som seriam obrigados nessa hora, a executar só peças graves doces e serenas, para auxiliarem as crianças, os enfermos, os operários e as mães a dormir. Quando muito a um rádio apenas por noite, seria permitida a execução de cançonetas, “jazz”, sambas e tango, para os que se curam na dança, no jogo e no álcool, da irremediável superioridade humana. De manhã, alvoradas claras de claros acordes simples, em alegros moderados concitariam o ser à ginástica, ao banho e ao trabalho contente. Ritmos bem

ordenados de danças e rondós populares, seriam ouvidos nas usinas, nas fábricas, nos cais de mercadorias, facilitando os trabalhos. Nas temporadas de fabricação intensiva, estas mesmas músicas ou quaisquer outras facilmente reconhecíveis de todos, seriam executadas mais rápido que no andamento ordinário – o que contribuiria não somente para dinamizar com mais rapidez os gestos, como, pela mutação sensível do andamento, a tornar consciente no operário a precisão de trabalhar mais rápido.⁴²²

Mário esboçava aqui todo um programa de educação estética, que fundaria uma sociedade harmoniosa, livre de conflitos e revoluções, integrada pela perfeita concatenação das atividades, a música acompanhando o processo produtivo (alternância entre trabalho e descanso) e quase substituindo o discurso, a tagarelice da praça pública. Isto porque, no outro artigo presente no mesmo livro aqui citado, “A medicina dos excretos”, o autor dizia que a escatofilia não era um tema exclusivo da patologia individual, notando que sociedades inteiras, como por exemplo São Paulo em 1932, poderiam ser tomadas pela coprolalia, a compulsão de se dizerem impropérios. A propensão ao descontrole verbal, segundo Mário, seria mais nítida nas classes “menos policiadas”: selvagens, proletários, mocidade e crianças.⁴²³ Tem-se, então, uma contraposição entre duas imagens: a sociedade convulsionada e descontrolada se exprimindo pelo vozerio, pelo descontrole verbal e a sociedade pacificada, educada e organizada por uma perfeita terapêutica sonora – semelhante à cidade comovida após as palavras encantadoras de Macunaíma.

O discurso de Mário estava em consonância com a atuação do Departamento de Cultura, cujos projetos podem ser entendidos, neste sentido, como tentativa de terapia social, de intervenção pedagógica do Estado, mediante a criação de Parques Infantis, de promoção de concertos e concursos, de apresentações teatrais, de programas educativos via rádio e cinema. Assim, a pedagogia de Mário tinha uma finalidade semelhante à mitologia de Menotti: por um fim aos impasses da política; e um pressuposto também similar: a

⁴²² *Idem*, p. 55-56.

⁴²³ *Cf. Ibidem*, p. 89.

projeção de uma identidade de sentido entre o povo brasileiro, o homem primitivo e as multidões.⁴²⁴

Além disso, o que indica a coerência da trajetória de Mário naqueles anos, a conferência também trazia ressonâncias com relação ao projeto que ele formulara, ainda em 1931, a convite de Francisco Campos, para a reforma do Instituto Nacional de Música.⁴²⁵ No texto se propunha que a formação de músicos no Brasil se desse com o intuito de criação de uma expressão nacional, mediante a inclusão de cursos de folclore e etnografia no currículo. Ali também se propunha a ênfase no canto orfeônico, especialmente escolar, porque o canto coletivo se constituiria como um nacionalizador da alma coletiva, agindo sobre “um povo como o nosso, em que o individualismo se espevia com uma liberdade e exagero verdadeiramente antinacional e depredador do conceito de nacionalidade e de coletividade”.⁴²⁶

Por instituir a estética como solução aos conflitos políticos, os projetos de Mário de Andrade podem ser interpelados a partir das discussões sobre o tema da educação estética do homem, que remonta, como configuração histórica específica, à tradição filosófica moderna.⁴²⁷ De fato, na modernidade a estética ganhou premência filosófica inédita. Dado que, segundo Terry Eagleton, resultou da imbricada construção da hegemonia política na sociedade moderna. Com a instauração do sujeito responsável, racional e autoregulador - base do pensamento jurídico moderno - e a construção do individualismo, o problema da legitimação da ordem política adquiriu contornos dramáticos. Uma das saídas para o

⁴²⁴ Um indício da interpretação que Mário fazia do discurso etnográfico do período está nas notas marginais que o autor fez ao livro de Lucien Levy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Alcan, 1928. Levy-Bruhl apresentava a tese de que a mente primitiva exercia uma espécie de pára-lógica, associando imagens ao invés de conceitos. Nas margens, Mário discordou do autor quanto à especificidade da mente primitiva: “Mas não prova diferença deles pra nós, mas diferença entre o pensamento coletivo e o individual. E de fato as representações coletivas dum fascismo, dum nazismo, dum comunismo são totalmente feitas por outras exigências que as representações do indivíduo e se equiparam muito à dos primitivos” (nota à página 80).

⁴²⁵ A reforma foi parte de uma série de iniciativas tomadas por Getúlio Vargas, no intuito de criação de um aparato institucional voltado ao gerenciamento, promoção e controle das produções culturais, sob a égide da mítica da brasilidade. Sobre o tema, cf. Daryle Williams. *Op. cit.*

⁴²⁶ O projeto se encontra no arquivo de Mário de Andrade, no IEB/USP, série Manuscritos, n. 122. De acordo com Arnaldo Daraya Contier, o canto orfeônico foi utilizado pelo governo de Vargas, sob a direção de Villa-Lobos, num intuito muito próximo ao deste projeto. Foram marcantes, já durante o Estado Novo, as apresentações coletivas no Rio de Janeiro, em festas de cunho patriótico e mobilizador. Cf. Arnaldo Daraya Contier. *Brasil Novo: Música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. Tese de livre docência pela USP, São Paulo, 1988.

⁴²⁷ Ver: Terry Eagleton: *op. cit.*

problema, proposto pelos filósofos preocupados com a questão do consenso político, foi o da conquista pelos sentidos e pela afetividade, daquilo que estaria para além da razão.

Ainda de acordo com Terry Eagleton, a estética delimitou a área do pensamento voltada para a questão da ordem dos sentidos, da organização e da finalidade moral dos aspectos corporais da percepção. Em casos extremos, como o dos filósofos românticos Schelling e Schiller, a estética passou a ser encarada como experiência máxima da humanidade, na presentificação da verdade - acessível, de outra forma, apenas pela via abstrata da filosofia. Deve-se ressaltar (e o próprio Terry Eagleton o faz) que o tema da estética teve diversas perspectivas políticas - desde as configurações do conservadorismo romântico até a utopia marxista de "educação dos cinco sentidos".

Exemplar, ainda neste sentido, é a obra de Schiller, *A educação estética do homem*. Segundo o autor, a estética seria a forma mais adequada de conduzir o homem à ética, sem que com isso ele abandonasse sua natureza. Constituiria, ainda, um remédio contra o mal da violência que assolara o mundo civil sob a forma das revoluções. Isto porque o homem educado esteticamente desenvolveria todas as suas potencialidades, espirituais e naturais, sendo capaz de representar para si mesmo a totalidade de seu tempo e da política - cuja configuração máxima seria a do Estado em harmonia com seus cidadãos. Daí, ainda segundo Schiller, a necessidade mais premente de sua época ser a formação da sensibilidade, ou a conquista do mundo dos desejos e das sensações pela razão, possível porque a obra de arte seria exatamente a mediadora entre o espírito e a matéria. Somente a educação estética seria capaz de tornar o homem sensível um homem moral, garantindo a harmonia na vida social.⁴²⁸

Assim, as atividades políticas de Mário estavam respaldadas por uma tradição de pensamento, que buscava perceber os jogos políticos como sintomas de estados afetivos, emocionais, apaixonados, encarados então como irracionais ou pré-lógicos. Uma das variantes deste paradigma seria a do líder político como aquele ele que, tal qual um artista, conferisse uma forma à sociedade, tornando-a harmoniosa e dotada de organicidade: bela, em síntese. O fundamental, no caso de Mário, é que os conflitos políticos eram encarados

⁴²⁸ Cf. Schiller. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1989. Idéias muito próximas, foram esboçadas por Germaine de Staël para o romance como pedagogia política pela força da imaginação. Sobre o assunto, ver: Maria Stella Bresciani. "O poder da imaginação: do foro íntimo aos costumes políticos. Germaine de Staël e as ficções literárias", em: Jacy Seixas, Maria Stella Bresciani e Marion Brephohl (orgs). *Razão e paixão na política*. Brasília: EdUnB, 2002, p. 31-46.

como inestéticos, o falatório da praça pública visto como um rumor grotesco. Aliás, mesmo a nação como um todo era acusada de padecer deste tipo de deficiência, simultaneamente moral e estética.

Talvez por isso, Mário fizesse questão, em sua oração de paraninfo da turma de formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no ano de 1936, de afirmar que seu cargo era “oficial”, mas não “político”.⁴²⁹ Neste aspecto, retomando a perspectiva do Manifesto Verde-amarelo, que tinha dentre seus argumentos o de que o interesse do grupo era pela administração, e não pela política. Assim, da mesma forma que Menotti se propunha como fabricante técnico de mitos, Mário se apresentava desinteressado perante as disputas pelo poder.

Na oração, Mário relacionou a atividade no Departamento de Cultura à sua trajetória pessoal, optando por falar de si mesmo, erigindo-se como personagem exemplar, recorrendo assim à uma estratégia que ele já adotara em cartas a amigos e intelectuais. Disse ter sido, até então, um “filho da felicidade”, satisfeito com sua posição de escritor. Tudo, porém, teria se modificado com sua ascensão ao “purgatório dum posto de comando”. Purgatório, portanto espaço de expiação e redenção, associado à sua submissão à vontade coletiva, das multidões, “esta coletividade monstruosa, insaciável, imperativa”. Estamos, portanto, novamente diante do herói enfrentador de gigantes, apresentado nos moldes trágicos daqueles que assumem, humilhando-se, uma culpa coletiva.

Não sem pertinência, portanto, a dimensão da culpabilidade se faria presente no discurso de Mário. Dirigindo-se ao auditório, Mário falou de uma situação nacional moral “precaríssima”, representada, à Keyserling, como um réptil viscoso rastejando pelo chão, à procura de saciar os desejos. Recorrendo ainda à imagem de uma juventude que tudo sacrificava em nome da vaidade. Talvez dirigindo o olhar para a platéia, Mário diria que “não sois vós os culpados, mas vossos pais, vossos professores e os poderes públicos”.

De acordo com o então paraninfo, o Conservatório Musical tinha formado até então apenas instrumentistas virtuosos, em busca do aplauso, correspondendo assim mais a um uso individualista da música do que à instauração de uma cultura musical. Com isso, o discurso de Mário se configurava como uma exortação à ação, no caso respaldada por um sacrifício fecundo, e não pela busca improfícua pelo sucesso. Depois de apresentar a si

⁴²⁹ “Cultura Musical”, em: *Revista do Arquivo Municipal*, ano 3, vol. 26, agosto de 1936, p. 75-86.

mesmo como modelo, por ter aceito o cargo público do Departamento de Cultura, renegando a própria felicidade e renunciando às ilusões, exemplo dos desditosos defensores da sociedade e forjadores da nacionalidade, Mário se dirigiria aos formandos, convidando-os “à luta”.

Assim, inclusive a oração de paraninfo deveria ser entendida pela audiência, e pelos leitores da *Revista do Arquivo Municipal*, como mais uma demonstração deste ato de entrega de si, de auto-rebaixamento em nome da glória coletiva. Mário adotara, então, a postura do pedagogo que dizia coisas desagradáveis, tendo em vista o bem de seus pupilos. Mais ainda, do pedagogo que recorria ao dispositivo da exemplaridade para moldar seus alunos, e que fazia de si mesmo o mote de uma história exemplar. Ou seja: a oração trazia a marca da circularidade e da interpelação do orador, que dava então mais uma prova de seu amor à terra. Por isso, Mário terminou seu discurso com um meta-comentário: “E todos os sacrifícios que me custaram as frase deste discurso, todos eu fiz por vós”.

Talvez, o mais surpreendente nestes argumentos usados por Mário de Andrade seja o aparente esquecimento sobre o qual eles se erigem. Isto porque, em total contraste com as referências feitas por ele a uma vida feliz e iludida, precedente à sua entrada no Departamento de Cultura, estão cartas e textos que ele escreveu, desde pelo menos 1921, nos quais ele já se apontava como vítima expiatória. Porém, a situação pode ser explicada pela dinâmica do argumento do sacrifício. Este aponta para um estado de espera e renúncia, diante de uma redenção no porvir. Com a redenção, contudo, o sacrifício se faria desnecessário, cumprida a promessa não seria mais necessária a esperança. Por isso, a redenção sempre é apresentada como o tempo futuro. Assim, é a própria eficácia do argumento que exige que o sacrifício nunca seja redimido de fato, que o bode expiatório sempre se renove. O “esquecimento” de Mário significava então que ele permanecia preso a uma rede de significados que ele mesmo tecera.

Por outro lado, vale notar a relevância que o argumento do sacrifício adquirira na política brasileira dos anos 30. Alcir Lenharo tratou esta estratégia, usada em discursos por Getúlio Vargas e Francisco Campos, como um contrabando da linguagem litúrgica pelo Estado. Para tanto, operava-se uma inversão: se na tradição católica Cristo se sacrificava pelos fiéis, naqueles discursos era o Brasil quem merecia que seus súditos se sacrificassem

por ele.⁴³⁰ Assim, projetava-se a imagem da nação como totalidade explicativa da história, como fonte única do político, sacralizando-a como meta principal da ação coletiva – encarnada pelos líderes que conclamavam os cidadãos ao sacrifício. Assim, se Vargas incitava os brasileiros ao sacrifício como demonstração de patriotismo, as palavras de Mário de Andrade parecem apenas repercutir a convocação do líder. Mesmo porque Mário se representava como modelo de cidadão, paradoxalmente desinteressado da “política”.

Mário ainda recorreria a discurso semelhante em cartas. Em texto direcionado a Murilo Miranda, jovem intelectual mineiro então responsável pela *Revista Acadêmica*, datada de 11 de novembro de 1936⁴³¹, o autor de *Macunaíma* tentaria explicar o sentido de sua ação “oficial” de então. A carta se devia a uma desavença entre Mário e o grupo da revista. Convidado a participar de um número em homenagem a Romain Rolland, Mário se recusaria, afirmando que a homenagem era inoportuna. Isto porque, diante da censura, do perigo de apreensão da revista, de acordo com Mário, os jovens mineiros não poderiam falar abertamente sobre o fato de Rolland ser comunista. “E é nisso que eu queria falar também. E como não posso, me calo.”⁴³²

Redescrevendo então a formação de sua personalidade, dos sacrifícios que fizera no intuito de criar uma arte que fosse uma forma de ação, e se declarando “visceralmente apolítico”, Mário aparentemente se justificava por não poder se tornar, ele também, um comunista, por causa de “certas convicções”.

E também você sabe, você sabe muito bem, Murilo, o que significou pra mim a minha... adesão ao Departamento de Cultura. Me lembro perfeitamente bem que disse também pra você que encarava isso como um suicídio (Os velhos morrerão...) porque não podia agüentar mais ser um escritor sem definição política. O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicida uma continuidade objetiva à sua “arte de ação” pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura. Certamente não posso encarar isso como perfeição do meu ser interior. Mas também

⁴³⁰ Alcir Lenharo. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986, p. 110.

⁴³¹ *Cartas a Murilo Miranda*, op. cit, p. 34-42.

⁴³² *Idem*, p. 35.

não posso chamar de covardia – o que é uma absoluta impossibilidade. Mas era sempre me conservar utilitário, dando uma pacificação às minhas exigências morais de escritor, pois tirava o escritor de foco, botando no foco o funcionário que surgia. Me suicidei sim porque tinha medo de mim mesmo. Tinha medo que, desarvorado, enfraquecido de minhas forças intelectuais e morais, na estragosa luta interior em que vivia, eu me entregasse enceguecidamente a uma qualquer ideologia social. Logicamente seria ao Comunismo que tinha todas as minhas simpatias, quando de fato não podia ser comunista pela minha inatividade política e pelas minhas convicções. Mas me entregava a ele pra sossegar. Pra me inutilizar em tudo o que de melhor faz a grandeza moral dum ser humano. E isso era simplesmente uma infâmia. Era adesismo do mais interesseiro, do mais egoísta, do mais covarde. Aderia como muitos indivíduos que vão pra guerra, só pra não estarem pensando se devem ou não ir pra guerra. Foi quando me propuseram o Departamento de Cultura. Percebi a possibilidade dum suicídio satisfatório e me suicidei. Eis aí. O que tem sido a minha existência será talvez vaidade contar. Esta luta, estes sacrifícios, estas paixões novas, esta invenção de subterfúgios, estas esperanças, estas conquistas, estas vitórias, estas decepções, este turbilhão ensurdecido, embebedador, dionisíaco estupendo, sublime. Venha ver companheiro, venha principalmente saber, que é já uma história de vários volumes.⁴³³

Mário dizia também não esperar qualquer garantia para si, “quando o tempo terrível da mudança chegar”, “conheço suficientemente a psicologia das multidões, pra não me iludir tão puerilmente assim”. Ou seja: sua ação em prol da coletividade era completamente desinteressada, mas aqui surgindo hiperbolicamente como suicídio, entrega irremissível de si ao bem público, experiência sublime e dionisíaca. Na mesma carta, Mário falaria ainda de alguns sacrifícios que fizera em nome do Departamento, como o da sua participação no grupo “Bandeira”. Seu desespero corresponderia então ao desejo de participar de forma mais concreta da vida social, de dar um passo além da literatura, conquistando assim a

⁴³³ *Ibidem*, p. 39-40.

esfera pública. Mário reencenava aqui o martírio que ele oferecera para a redenção dos mestres parnasianos do passado, opondo seu suicídio fecundante à uma sociedade morta-viva, estéril, grotesca. E apresentava-se como que saindo do universo literário para a entrada no mundo histórico.

O que se percebe, contudo, é uma sobreposição constante entre a imagem de Mário de Andrade como cidadão exemplar e vítima sacrificial e a representação de sua intimidade, a projeção de seu vocabulário literário na configuração de sua *persona* pública. Ou seja, assim como *Amar, verbo intransitivo* fazia ressonância a outras obras do autor de cunho messiânico, uma vez que ele media os valores de seus atos pelo significado de sua pessoa, aqui, já nos anos 30, Mário se figurava como pessoa pública expondo sua intimidade de ser sacrificado. Por isso, não é de se estranhar que os poemas compostos por Mário nos anos 30, mais intimistas do que as poesias publicadas nos anos 1920, tivessem o tom predominante das imagens do herói em busca de sua própria identidade, dilacerado, com a recorrência de metáforas que remetiam a mutilações, à morte, àquilo que João Luiz Lafeté interpretou a partir da simbólica da viagem noturna, da descida ao inferno.⁴³⁴ O poeta representaria então, sob variadas formas, o desejo como pulsão e tortura da carne, em contraposição a momentos de projeção utópica em que mundo e impulso lírico falavam a mesma língua.

De uma maneira geral, os poemas de Mário de então recaíam em imagens que, de uma forma ou de outra, implicavam a figuração do mártir, do herói trágico consumido pelas culpas do mundo.⁴³⁵ Assim, num de seus mais famosos poemas, “Reconhecimento de Nêmesis”, Mário representava uma visita de um duplo seu, o poeta quando criança, que o remetia aos anseios mais profundos e mais íntimos, à sua própria identidade, posta em perigo diante das tarefas sociais que ele mesmo se impunha. Os últimos versos do poema são bastante significativos:

Puxa! Rapazes, minha alma,
Comprida que não se acaba,
Está negra tal-e-qual
Fruta seca de goiaba!
Meus olhos tão gostadores

⁴³⁴ Em: *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁴³⁵ Sobre isso, vejam-se os poemas do conjunto “Grão Cão do Outubro”, escritos entre 1931 e 1938, a partir da leitura refinada de João Luiz Lafeté.

Nem têm mais gosto de olhar!
E pela primeira vez
O murmurejo natal
Desta vida está sem graça,
E eu só desejo uma calma
Que apagasse até meus ais!
Tudo amarga porque os homens
Me amargaram por demais!
Uma tristeza profunda,
Uma fadiga profunda,
E até, miseravelmente,
O projeto inconfessável
De parar...

Menino, sai!

Você é o estranho periódico
Que me separa do ritmo
Unânime desta vida...
E o que é pior, você lembra
Em mim o que geralmente
Se acaba ao primeiro sopro:
Você renova a presença
De mim em mim mesmo... E eu sofro.

É tarde. Vamos dormir.
Amanhã escrevo o artigo.
Respondo cartas, almoço,
Depois tomo o bonde e sigo
Para o trabalho... Depois...
Depois o mesmo... Depois,
Enquanto fora os malévolos
Se preocupam com ele,
Vorazes feito caprinos,
Nesta rua Lopes Chaves
Terá um homem concertando
As cruzes do seu destino.⁴³⁶

A confluência entre as imagens tecidas por Mário para si mesmo como vítima sacrificial, sua aparência na esfera pública e a eleição de um determinado modelo moral para o exercício disciplinado da cidadania ganharia ainda um último desdobramento. O Departamento de Cultura, sob sua direção, realizou diversos concursos, de obras musicais,

⁴³⁶ O poema, escrito em 1926, foi publicado apenas em 1941, no volume intitulado *Poesias*. E deu o tom da poética de Mário durante os anos 1930. Em: *Poesias completas*, op. cit., p. 300-305.

dramáticas e historiográficas. Dentre estas, esteve a peça teatral *O Sacrifício*, de autoria de Fábio Torres, premiada com a publicação e a encenação promovidas pelo departamento em 1937.⁴³⁷ As obras premiadas deveriam ser, em tese, espelhos da vida humana, espelhos dos costumes e imagens da verdade, e não espelhos de disparates, exemplos de necedade e imagens de lascívia. O espectador, por sua vez, ensinado com as verdades, avisado com os embustes, sagaz com os exemplos, irado contra o vício e namorado da virtude.

A peça apresentava a história de um casal da aristocracia paulistana, Arnaldo e Gilda, apaixonados, porém marcados por uma história pregressa enigmática. Isto porque Arnaldo teria tirado Gilda da sarjeta, mas sem a apresentação de maiores esclarecimentos sobre o desenrolamento dos fatos. No palco, as personagens apenas trocavam confidências, expondo suas filosofias pessoais sobre a amizade e o amor; Gilda, especialmente, tentando demonstrar a relação inequívoca entre amar e doar-se em sacrifício.

Mas, numa das primeiras cenas, a razão do desconforto entre Arnaldo e Gilda se revelaria. Ela, até 1929, tinha sido casada com outro homem, Jorge, um rico cafeicultor que, devido à crise econômica fugira do país, abandonando a esposa, deixando-a na miséria. A história foi revelada porque então, em 1937, Jorge retornara, exigindo seus direitos de marido. A aparição desta personagem levaria as outras a rememorarem como era o país, antes de 1930. Todas concordavam em que antes os políticos eram aves de rapina, interessados apenas nos ganhos próprios, sem quaisquer laivos de patriotismo – e que isso teria levado o país à bancarrota. Jorge, então, era vítima, mas também algoz, porque participara da busca irrefreável pelo enriquecimento rápido, e, numa atitude de egoísmo, abandonara Gilda.

Mas esta era profundamente apaixonada pelo cafeicultor falido. E a partir disso se montava o dilema em torno do qual giraria a peça, de tons marcadamente melodramáticos: após um encontro com Jorge, haveria a seguinte cena: Gilda sentada numa poltrona, ouvindo, ao longe, a música “Revê d’amour”, “desata num pranto convulsivo”. Ela era então a representação do tipo apaixonado, incapaz de domar os próprios desejos, esquecida de sua própria filosofia do sacrifício. Jorge, um falastrão, ardiloso, ex-milionário da República. Arnaldo, o homem bondoso, que aceitara Gilda mesmo sabendo de seu passado, sacrificando seus pudores sociais em nome de um amor puro.

⁴³⁷ Cf. Fábio Torres. *O sacrifício. Peça em três atos*. São Paulo: Coleção do Departamento de Cultura, 1937.

Das personagens, portanto, Jorge era o único completamente incapaz de qualquer sacrifício, totalmente egoísta. Como tipo representativo de determinados setores da elite paulista, figurava um drama sentimental que também funcionava como alegoria política. Os vícios de Jorge eram os mesmos de um mal cidadão, na tessitura argumentativa de Mário de Andrade, e eram lançados num passado recente, anterior à “Revolução” de 1930, e ao amor de Gilda e Arnaldo. Aquela era uma espécie de objeto apaixonado em disputa, a Dulcinéia encantada dos dois antagonistas.

Jorge, porém, acabaria revelando sua falta de caráter. Gilda diria a ele que sua única salvação era que ele mesmo se sacrificasse, abandonando-a – diante disto, sua recusa acabaria a convencendo de que Jorge era um “canalha”. Antes, porém, que Jorge batesse em Gilda, Arnaldo apareceria e o enxotaria do palco. “Chegam os filhinhos: - Que foi, papai?. – Nada, meus filhos, apenas um cachorro que pusemos para fora! (As crianças quedam-se olhando, ora para a porta, ora para eles. E Gilda observa Arnaldo com ternura, enquanto o pano cai.)⁴³⁸” Na platéia, o diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, deve ter aplaudido de pé.

Então, concluindo, o vocabulário de intervenção política era o seguinte: do sacrifício como prova de amor, ao amor como símile do ardor patriótico, e do amor e ardor patriótico como socialização do indivíduo, à socialização como meta política. Isto de encontro a: egoísmo como incapacidade de sacrifício, incapacidade de sacrifício como individualismo, individualismo como mal moral de um país disforme. E, por fim, a projeção utópica de uma civilização brasileira acabada, completa, harmoniosa, redimida. Estava assim configurada a missão do poeta-soberano “a-político”. A concepção pragmática de Menotti, porém, revela que a imagem da nação redimida, o fantasma da brasilidade, era uma projeção da mitologia contemporânea. A utopia pedagógica de Mário, educador estético das multidões, foi então uma demonstração, dentre outras, da eficácia retórica da mítica nacional. A entidade política a ser construída esteticamente por Mário era então, sob um ponto de vista complementar, um efeito da poética de Menotti, o fabricante de mitos? A ilha prometida por Dom Quixote a Sancho Pança.

⁴³⁸ *Idem*, p. 128.

2.3 Capítulo final:

Cada qual é filho das suas obras

Em 1940, Menotti DelPicchia publicou seu texto literário mais ambicioso, o romance *Salomé*. O livro retomava o argumento bíblico da enteada de Herodes que, após dançar maravilhosamente para a corte do padastro, pediu-lhe a cabeça de João Batista.⁴³⁹ O relato, então alçado por Menotti a alegoria da força irracional e devastadora do desejo, era o pano de fundo de uma história que se desenrolava entre a capital paulista e o interior do Estado, entre as décadas de 1920 e 1930.⁴⁴⁰ Nesta, as duas personagens principais eram o intelectual Eduardo, filho de um cafeicultor que fora à bancarrota em 1929, e Salomé, filha de ricos paulistanos, educada em Paris, numa narrativa escrita nos moldes tradicionais do romance realista.

Salomé foi dividido em duas partes. A primeira tinha como cenário a cidade de São Paulo, funcionando sobretudo para a caracterização das personagens envolvidas na trama. Participantes, em sua maioria, da alta aristocracia, que então, de acordo com o romance, vivia uma vida vazia, hedonista, sem projetos (nisto, muito semelhante aos frequentadores da Hípica em *O homem e a morte*). Por outro lado, surgindo como uma espécie de contraponto à frivolidade da maioria das personagens, havia o Padre Nazareno, totalmente devotado à caridade religiosa e à fé, e seu amigo inseparável, o operário revoltado e anarquista Nelo. Dentre os mais frívolos, havia ainda o artista vanguardeiro Otávio (a narrativa girava então em torno de tipos sociais bem demarcados, o que lhe dava um certo ar caricatural):⁴⁴¹

Ele era o artista, o filósofo, o gênio da vanguarda, o 'homem do futuro'. Fizera apressadamente no espírito uma mistura de Freud, de Ortega y Gasset, de álgebra, de Corbusier, de Carrel, de marxismo, de macumba, gerando assim uma doutrina caótica e tremenda que assustava os outros. No fundo, era um

⁴³⁹ Em: Marcos, cap. 6, versículos 21 a 28.

⁴⁴⁰ Cf. *Salomé*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d.

⁴⁴¹ Em sua edição de *Salomé*, Mário de Andrade fez algumas anotações na contracapa, dentre as quais: "um lado caricatural das coisas não aceitas que deforma o realismo do livro".

fracassado, perdido entre os escombros das teorias que sua falta de clareza mental confundia e mutilava.⁴⁴²

Como se percebe neste trecho, o narrador não se eximia de avaliar as personagens, revelando sua verdadeira dimensão. O que era necessário, do ponto de vista da composição da obra, porque ela construía a imagem de uma sociedade incapaz de distinguir o brilho verdadeiro do falso, admiradora de personagens como Otávio. Por isso, o narrador vinha em socorro ao leitor implícito, impedindo que ele também caísse nas armadilhas das avaliações equivocadas. Postulava-se assim uma perspectiva capaz de desnudar as intenções e pretensões, contra a imagem de um mundo confuso e convulsivo.

Por outro lado, o narrador deixava entrever sua simpatia para com os padecimentos de Eduardo. Este, sincero e sofredor, vivia um período de decadência econômica familiar, somada à degeneração social disseminada, à competição, ao predomínio dos interesses egoístas, às súbitas explosões revolucionárias de revolta social. Para tentar sobreviver, Eduardo adotara a profissão de cantor de rádio, estando imerso nas teias de comunicação do meio urbano, porém sentindo o horror de se estar na cidade, “um monstro imenso, espalhado, disforme”, que jamais, de acordo com o narrador, podia ser vislumbrado em sua totalidade. Nas palavras da narrativa, a vida de Eduardo era “desencanto e humilhação”.

Salomé, por sua vez, em Paris, vivia intensamente os novos tempos. Sua filosofia de vida, exposta nas cartas à sua mãe, era a total libertação do “eu” frente às normas sociais, a procura de experiências gratificantes, a ausência de escrúpulos e solidariedade. Uma espécie de primitiva ultra-civilizada vivendo nos meios sofisticados de Paris. Aliás, a narrativa se construía a partir dos entrelaçamentos de significado entre as personagens e o espaço narrativo. Salomé estava em perfeita simetria com relação a Paris, portanto o pressuposto era o de que a morfologia de um Ocidente morto redundava no retorno do primitivo, das pulsões elementares. Da mesma forma, os dramas de Eduardo repercutiam os dramas da cidade de São Paulo, então supostamente desconhecida de seu destino.

Então, a trama conduziria as personagens a um retorno à vida interiorana. Eduardo levado por um ex-funcionário da fazenda de seu pai, Totônio, e Salomé convidada pela mãe e o padastro, ambos para se curarem dos males dos excessos de civilização. Porém, ao

⁴⁴² *Idem*, p. 66.

contrário de uma reeducação pela tranqüilidade campestre, Salomé passaria por uma nova fase em sua libertação da vida civilizada. Confirmando-se assim que o excesso de civilização redundara no retorno ao estado de natureza.

Seu prazer máximo era saber-se sozinha, parar numa clareira, deitar-se no chão. Deleitava-se, então, em ver as árvores, umas árvores assassinas, entregando-se à sua fúria imóvel e bestial, umas estrangulando as outras, nessa batalha sem grito que são as lutas implacáveis e surdas dos vegetais. Essa potência da vida parada, e por isso mesmo mais impressionante, dava a Salomé uma nova medida da enigmática força que se escondia no universo. Ela jamais a imaginara assim tão poderosa, tão ilimitada e tão maligna. O que se movia na cidade era a máquina. Era o artifício. Aí descobria o segredo de uma energia cósmica que circulava por tudo, usando da matéria como de um plasma para realizar os monstruosos caprichos de sua inesgotável imaginação.⁴⁴³

Portanto, Salomé era o desejo, a vontade pura, sem repouso – a vida não dominada, sem forma definida, amoral, não conformada pelas normas sociais. Ao contrário do narrador, porém, Eduardo não compreenderia a força de Salomé, interpretando-a como apenas “intoxicada de literatura”. Se é válido ler na voz do narrador uma reconfiguração da *persona* pública Menotti DelPicchia, lembre-se que o mitólogo seria justamente aquele capaz de dar uma forma poética ao instinto, que indomado se voltaria contra a sociedade. Em contraste com o narrador, todas as personagens do romance apenas pressentiam algo de irresistível em Salomé, mas não conseguiam dominá-la. Eduardo acabaria se encantado pela moça, embora temerosamente. Mas sobretudo o padastro Coronel Antunes (aqui o duplo de Herodes) perderia o controle sobre as paixões.

Então, num momento em que estava sozinha na mata, Salomé ficou nua e dançou sua dança demoníaca, embalada por “uma satânica música interior, a música de Strauss”. Desavisado, Eduardo veria a moça dançando, e seria por ela flagrado quando parecia perdido, com um olhar bestificado. Depois disso, Salomé passaria a odiar Eduardo, pensando: “Porque não seria ele o sacrificado?” Então, o Coronel Antunes, percebendo

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 268.

enciumado que algo estava acontecendo entre a moça e o rapaz, ordenaria a um de seus capangas que matasse Eduardo. A última cena do romance era o retorno de Salomé à floresta, para dançar nua. Ela, porém, acabaria vendo, entre as árvores, a cabeça decepada de Eduardo, desesperando-se. Desta forma, as fontes bíblicas das personagens eram evidentes: o Coronel Antunes como Herodes, e Eduardo como João Batista. Ou seja: o filho sensível e inteligente da aristocracia agrária decadente era a vítima expiatória dos males da civilização, o puro imolado sem razão pela marcha dos tempos, simbolizada pela primitiva hiper-civilizada Salomé.

Em 1942, portanto dois anos após a publicação do livro, Mário de Andrade publicou na *Revista da Academia Paulista de Letras* um comentário a *Salomé*.⁴⁴⁴ Ali, Mário disse considerar aquele o melhor romance de Menotti, notando, contudo, a pequena repercussão da obra entre os meios intelectuais. Porém, observou Mário, *Salomé* desfrutava de grande sucesso editorial, o que, em seu ponto de vista, caracterizaria Menotti como escritor popular, “escritor público”, em suas palavras. Este pendor “popular”, que se relacionava ao fato de “as massas” serem o público de Menotti, implicava alguns dos defeitos de *Salomé*: a tendência caricatural e as digressões superficiais sobre a “sociedade dissoluta” de São Paulo. Segundo Mário, Menotti se caracterizava, como autor, pelo teor demagógico, constantemente “perseguido pela celebridade” – daí que o tom elogioso da crítica fosse contrabalançado por uma certa reticência.

A leitura de Mário apontava, com inegável acuidade, para um aspecto marcante de *Salomé*: a presença constante de um narrador pretensamente virtuosístico na descrição de paisagens e na avaliação das personagens e do mundo narrado. As descrições do espaço narrativo geralmente adquiriam um certo ar de composição poética, no sentido de exploração de relações metafóricas, talvez um tanto beletristas. Frente ao mundo caótico da São Paulo romantizada por Menotti, sobressaía assim a figuração do escritor, capaz de interpretar aquele mundo, mas também dotado do poder de encantar o público com a exibição de suas habilidades literárias. Mas, além disso, Mário afirmava que o narrador era o autor, que Menotti se deixava entrever, como pessoa pública, na voz narrativa de *Salomé*, o que, embora possa parecer condenável do ponto de vista da teoria literária, deve ser

⁴⁴⁴ “Salomé”, em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, ano 5, n 20, p. 28-32.

levado em conta se o que se pretende é uma interpretação histórica dos significados do romance.

Isto porque, coincidindo com a postulação de um narrador virtuoso para *Salomé*, a trajetória de Menotti naqueles anos, após o golpe de 1937 e a implementação do Estado Novo, era de escalada na conquista dos espaços de reconhecimento da glória literária, andando em vida pelas bocas do mundo, impresso e com estampa em bom nome, bem como da continuidade de sua carreira de mitólogo, então sob os auspícios do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo. O que explica uma intervenção bastante significativa do autor no direcionamento da interpretação de *Salomé*: o romance era precedido por uma nota de advertência ao leitor, indicando que o lapso de tempo durante o qual a história se passara era entre os anos de 1928 e 1936.⁴⁴⁵

A São Paulo configurada como cidade viciada e degenerada, sacrificadora de seus filhos mais puros e sensíveis devia ser, portanto, situada pelo leitor num tempo histórico preciso, exterior à narrativa: o período que antecedia à implementação do Estado Novo. Ou seja: histórias como aquela teriam verossimilhança num tempo que já passara. Na interpretação de Mário, porém, o fracasso de Eduardo dizia respeito a uma tendência daqueles mesmos anos. Diferença de leitura que aponta para os destinos diversos de nossos protagonistas após 1937: o grupo político mais próximo a Mário, vinculado historicamente ao Partido Democrático, foi um dos alvos do golpe varguista, como se depreende do exílio de figuras como Paulo Duarte e Armando de Salles Oliveira. No caso específico de nosso herói, com a interrupção da prefeitura de Fábio Prado na prefeitura paulistana, o Departamento de Cultura foi relegado a segundo plano, o que culminaria com a saída de Mário de Andrade daquela instituição.

Assim, em “A Elegia de Abril”, publicada na revista *Clima* em 1941, o autor afirmara que os intelectuais da geração mais jovem não correspondiam “às exigências do tempo e da nacionalidade”.⁴⁴⁶ Isto, apesar de notar, segundo suas palavras, uma melhora técnica na formação da intelectualidade. Porém, Mário disse que se a sua própria geração fora inconsciente em termos morais, os novos intelectuais brasileiros estavam se tornando imorais, conscientes de sua posição diante da sociedade e do Estado, mas mesmo assim

⁴⁴⁵ Ver: “Advertência”, em: *Salomé*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1940.

⁴⁴⁶ Cf. “A Elegia de Abril”, em: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s.d., p. 185-195.

acomodados. Sobretudo, devido às “desculpas” da arte social, Mário dizia notar um desleixo técnico nos escritores, “num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos”.⁴⁴⁷ Em situação de complementaridade a esta avaliação, apresentada por Mário como uma constatação, o autor fazia outra: a da preponderância de “heróis fracassados” na literatura brasileira daqueles anos, como se esta tivesse se tornado uma máquina de disparates.

Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo em abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal contra a vida ambiente. Antes se entrega à sua conformista insolubilidade. Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição.⁴⁴⁸

Dito isto, Mário listou uma série de personagens exemplares deste pendor pelo fracasso, desta desistência diante dos problemas vitais de seu tempo: Luís da Silva, de *Angústia*, Eduardo, de *Salomé*, e outros que formariam uma “galeria pestilenta” – em contraste direto ao idealismo de Dom Quixote. Segundo Mário, esta recorrência indicava alguma sensação de culpa, talvez inconsciente, no meio da intelectualidade brasileira, que

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 189.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 190.

se expressava numa literatura “dissolvente”. Por isso, alguns elementos que para Mário configuravam uma civilização nascente não se encontrariam no Brasil: uma certa rusticidade, o vigor, o pequeno número de preceitos, que ele dizia perceber, em contraposição, no início da formação dos Estados Unidos, na Rússia e na Alemanha de então. Como missão para a nova geração de escritores, o autor propunha então a adoção de alguma verdade absoluta, alguma convicção, algum mito. Os problemas, portanto, eram muito semelhantes aos já delineados em 1921 (apesar de Mário tentar realçar sua novidade para 1941): o da substituição de uma civilização decadente, morta-viva, por um novo mundo regenerado, redimido. Os signos desta regeneração permaneciam sendo os “verdes” e os “vermelhos”, pelos quais o autor proclamara simpatia em 1934, agora sob os extremos do nazismo e do comunismo, em sua faceta stalinista.

Depois de tais afirmações, Mário ainda voltaria a propor na “Elegia de Abril” um lugar não-político para o intelectual. Nosso protagonista estaria então tratando do mundo das idéias, da vida social, mas não da participação política direta. O compromisso assumido pelo intelectual deveria ser assim mediado pela moral e pelo rigor profissional. O paradoxo é que a “A Elegia de Abril” era um texto de nítida intervenção política, se nos distanciarmos das proclamações de Mário a seu próprio respeito. Ou seja: o espaço não-político do intelectual seria o da contemplação, mas ele contemplava as verdades da vida social e o destino da civilização, e sua escrita reivindicava um poder de intervenção moralizadora. Por isso, Mário de Andrade lançava o jogo político no terreno da moral. O que poderia, inclusive, lançar uma luz sobre um lance intrigante de sua “Elegia de Abril”: Eduardo de Menotti DelPicchia como equivalente a Luís da Silva de Graciliano Ramos (do ponto de vista moral, ambos fracassados e decadentes). Uma leitura de *Angústia*, porém, poderia revelar todo o drama político que a fala de Mário abafava.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Coisa que, infelizmente, não posso fazer aqui. Noto, de passagem, que *Angústia* foi lançado quando Graciliano Ramos estava preso, ainda em 1936. Quase completo quando da prisão de seu autor, o romance é marcado pela exposição constante do exercício violento do poder, seja pela polícia, seja pela aparição do palavroso e patriótico Julião Tavares. O mundo narrado em *Angústia* tem fortes conotações totalitárias, não podendo ser confundido, portanto, com a mera decadência moral de uma civilização. Os traços deste diálogo tenso da literatura brasileira contemporânea têm, no meu ponto de vista, um ponto de encontro inquietante: em 1927, quando de sua viagem “etnográfica” à procura das raízes da brasilidade, Mário tomou o Navio Manaus, o mesmo que serviria de navio-prisão a Graciliano, alguns anos depois. Como simplesmente não consigo fechar esta tese sem tratar deste assunto, incluo em *Apêndice* uma montagem que fiz entre os diários de viagem de Mário e Graciliano. Peço desculpas ao leitor pelo deslize “poético”.

Mas outra possibilidade de leitura de um drama político, implícito nas falas de Mário sobre o tema dos heróis fracassados da literatura brasileira, encontra-se nalgumas cartas que o autor redigiu neste mesmo período, nas quais ele se representava como homem angustiado diante dos dilemas políticos do seu tempo, mas incapaz de agir, erigindo-se por vezes como exemplo dos desditosos. Assim, em carta de 3 de abril de 1938, já às vésperas de se despedir do Departamento de Cultura, Mário diria a Paulo Duarte ter sacrificado por completo sua vida em nome de um projeto malogrado, uma vez que as atividades do DC não teriam se “normalizado” na vida paulistana.⁴⁵⁰ Ao contrário do sacrifício fecundante e regenerador, tão presente nas argumentações do autor até aqueles anos, o seu teria sido em vão.

Comparando-se com o teor geral das cartas escritas por Mário na década de 1920, houve, nos anos 1940, uma mudança de ênfase, da exortação convicta à tarefa da formação da nacionalidade a um tom mais confessional, mais intimista.⁴⁵¹ Mas nem por isso isento de injunções políticas. As mil misérias, os mil trabalhos e os quatro mil desassossegos que Mário dizia sofrer intimamente, como um dilaceramento, sempre vinham relacionados ao fim da experiência do Departamento de Cultura após a implementação do Estado Novo, ou à vida que ele levava após a mudança para o Rio de Janeiro.⁴⁵² Nas cartas, Mário também delineava relações ambíguas com o Estado Novo: um rancor contra Getúlio Vargas e a “politicagem” paulista, mas ainda a amizade com Capanema, e os trabalhos feitos no âmbito do governo, como no Instituto Nacional do Livro e no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro.

Assim, em cartas a Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade se apresentava como um desesperado, após o desmantelamento de seus projetos em São Paulo, devido ao sofrimento de amigos presos e exilados.⁴⁵³ Representava ainda o contraste entre a vida do intelectual

⁴⁵⁰ Em: *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 159.

⁴⁵¹ Evidentemente, a ênfase variava de acordo com o destinatário. Para o então estreante Fernando Sabino, Mário redigia cartas de aconselhamento moral, sobre a felicidade, a formação do artista, seu compromisso com o aperfeiçoamento, pra se tornar um “ser íntegro, completado em si mesmo” – e não um “macunaimático” como a maioria dos artistas brasileiros. Incentivando-o à adoção de alguma convicção, no dilema político que Mário dizia notar naquele tempo: ou a escolha dos “chefes” ou a opção pela coletividade. Cf. *Cartas a um jovem escritor. De Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

⁴⁵² Sem espaço político para trabalhar em São Paulo, Mário se mudou para o Rio de Janeiro, onde viveu entre 1939 e 1942.

⁴⁵³ Cf. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

isolado e as supostas verdades coletivas – numa nova configuração para o desencontro entre o poeta e as multidões, único refúgio de suas esperanças. Retomava para si a máscara do herói trágico, como na carta de 25 de julho de 1940: “Mais que choro: os urros de um Édipo cego já, que matou a própria Mãe: “Minha” verdade...”⁴⁵⁴

Optando, então, pela imagem de Édipo em Colono, o que é revelador, porque já não se tratava do herói trágico soberano, do Édipo Tirano de Tebas e decifrador de enigmas, mas o cego solitário, separado do *pólis*, apenas esperando na velhice uma boa morte.⁴⁵⁵ A imagem do herói trágico retomava então a do soberano sacrificado em nome de uma culpa coletiva, de que Mário já se utilizara na década de 1920, quando tentara propor sua tese da obra de arte como forma de ação. Mas a mudança de acento é significativa, pois o Édipo cego já não era o soberano de Tebas, mas um estrangeiro exilado em Colono, redimindo-se de seus atos, e recorrendo com frequência ao argumento de que ele não era responsável pelos mesmos. Aspecto que apontava para um segundo significado para a máscara de Édipo cego adotada por Mário de Andrade: a imagem, bem contemporânea, do trágico como um acontecimento diante do qual ninguém pode ser responsabilizado, como uma tempestade ou um furacão que desabassem sobre uma cidade desavisada.⁴⁵⁶

Das cartas redigidas por Mário no período sobressai ainda uma tentativa de entender o que se passava no mundo, como nas endereçadas a Sérgio Milliet, em 20 de junho de 1940, aqui no registro do ficcionamento de si como homem perplexo diante dos acontecimentos. Ali, Mário descrevia sua reação diante da Europa como aquele que se punha diante de um defunto, mas já se sentindo capaz de entender historicamente o “mundo novo” que emergia:

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 26.

⁴⁵⁵ De acordo com Mário da Gama Cury, ao contrário de “Édipo Rei”, a peça “Édipo em Colono” não seria exatamente trágica, pendendo para o melodrama, numa leitura contemporânea. Cf. Sófocles. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

⁴⁵⁶ Esta concepção do trágico, ao que tudo indica bem diversa da acepção clássica, foi indicada por Hans Ulrich Gumbrecht, em: *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*, op. cit., p. 400. Para o autor, este significado implica uma trivialização do trágico, um uso apologetico que implica uma denegação da responsabilidade – como por exemplo quando Hitler falava da “tragédia” que atingira a monarquia dos Habsburgo. Acepção, aliás, também expressa pelo mesmo Mário de Andrade noutro texto, onde ele relacionou o trágico à grandeza dos acontecimentos, ao império da fatalidade (dizendo que, por isso, um terremoto seria trágico, mas não uma guerra, bem como que um santo, por ser glorificado após os martírios, não poderia ser um herói trágico). E, ainda: “Poder-se-ia talvez avançar que o espírito mesmo da tragédia é ter uma só personagem, o destino”. Em: Mário de Andrade. “Do trágico”, em: *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins/INL, 1972, p. 108-114 (o texto é datado de 10 de setembro de 1939).

A Alemanha, acabe ou não vencendo esta luta de princípios, acaba de nos dar um dos mais sublimes exemplos de genialidade dirigida, de aplicação específica da inteligência humana. E se tenho horror ao nazismo, e mesmo o considerando uma etapa da evolução social, se nem agarrado serei nazista em mim, não tenho não só forças mas nenhum argumento pra desaconselhar a um moço de 25 anos pra menos, a adoção dos princípios nazistas, racistas e comunistas e o diabo. Eles estão com a razão. E o que é mais: *estão com a verdade fatal.*⁴⁵⁷

Na mesma carta, Mário afirmaria ainda acreditar num Deus predestinando a história. “Nenhum materialismo histórico, nenhuma dialética profissional pode explicar os fatos. Há uma fatalidade grande mandando em tudo e apesar de tudo.”⁴⁵⁸ Declarando ser “profundamente desumano” não admitir a realidade – que naquele momento apontava para uma apoteose do nazismo. Recorrendo à metáfora de Drummond, Mário dizia não querer ficar como uma pedra no meio do caminho dos outros, interrompendo a marcha da história como um fantasma – o que pode ainda ser interpretado como uma recusa ao papel de “mestre do passado”.

Será isso razão, tempos novos e estarmos nós, velhos, desparelhados para eles, será isso razão pra que cultivemos apenas o nosso jardim? Não me parece. É egoísmo besta. É velharia de um francês masoquista que se individualizou enganosamente na ridícula ilusão de que não criava mitos. Eu é que não? Não rirei do choucroute com bourgogne gelado. Talvez até prove esse prato novo. Pra mim conservarei apenas a modéstia do ser. Minha curiosidade, minha paciência, e a incerteza de estar com a razão. Traduzindo todo este moralismo em palavras mais francas: é possível que eu adquira até mentalidade nazista (duvido); é certo que verei sem desaprovação a nazificação do mundo e a reconheça com lealdade. Me basta que eu não me sirva disto para tirar nenhum proveito material pessoal. O que, aliás, ainda é uma espécie de vitória da inteligência... Dentro das democracias do mundo

⁴⁵⁷ Em: Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 333. Grifos do autor.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 334.

como dentro dos nazismos. Ai, como o homem é superior aos humanos!...⁴⁵⁹

O mundo histórico era então representado nas cartas de Mário como um emaranhado de enigmas, e diante deles ele se postaria como artista desenganado, mas ainda movido pela utopia das multidões redimidas – e mesmo, naquele momento, disposto a aceitar a suposta verdade revelada pelo nazismo. Aqui, como na idéia de Édipo cego, estando implícita a imagem do acontecer histórico como destino, no sentido da inexistência de responsabilidade da pessoa pública com relação aos seus atos (somente assim se pode entender a proposta de Mário de que, caso ele se “nazificasse”, ainda permaneceria bem municiado de dotes morais). Assim, Mário parecia assumir para si, nas cartas, a máscara de herói fracassado, mas num vetor um tanto diverso do por ele mesmo delineado para Eduardo e Luís da Silva: se estes eram fracassados por recusarem-se a participar dos problemas vitais de seu tempo, Mário representava-se aceitando resignadamente o desenrolar dos acontecimentos políticos europeus, inclusive incorporando-os como figuração possível para sua personalidade pública – potencialmente “nazificada”.

Às tentativas de deciframento dos destinos da civilização, Mário somava, portanto, uma constante releitura de sua própria trajetória, tentando configurá-la numa narrativa coerente, mesmo que permeada pela tópica das desilusões. Neste aspecto, a mais relevante é a longa carta de 14 de setembro de 1940 a Oneyda Alvarenga, sua ex-aluna e colaboradora no Departamento de Cultura, uma minuciosa auto-análise. Ou, nos termos do autor: “pensar sobre o meu próprio pensamento pra saber exatamente o que penso.”⁴⁶⁰

De início, a questão era sobre a relação entre técnica e arte, a apreciação crítica de uma obra frente ao trabalho criador do artista. Mas a partir daí, aliás numa estratégia que era corriqueira nos discursos de Mário, ele passaria a escrever sobre sua formação, sua trajetória exemplar (aqui não no sentido de modelo a ser imitado, mas no de ilustração de um argumento). Nesta carta o autor apresentaria os livros que teriam sido formadores de seu caráter, como o caso dos mestres-do-chá . Apontando ainda outro elemento de sua formação: a sensualidade, não dirigida ao ato sexual mas uma pansensualidade: o “amor do

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 334-335.

⁴⁶⁰ *Cartas. Mário de Andrade Oneyda Alvarenga*. op. cit., p. 267.

todo”.⁴⁶¹ Daí, segundo Mário, o fato de ele ser dominado por duas vidas: uma marcada pela paixão de viver, e outra pela paixão de observar e conhecer a vida, como se ele fosse dividido entre o apaixonar-se e o interpretar. Representando-se numa divisão entre a “vida baixa”, que, por exemplo, o teria levado ao envolvimento com a revolução de 1932, e um “ser de cima”, que era contrário ao levante.

O dr Sales Gomes quando me fez uma operação, se assombrou, aliás com um ar um bocado larvarzinho por não poder compreender, ao me pegar um dia, no meio das maiores dores físicas derivadas da injeção na espinha e de um depauperamento físico que ele não imaginara em mim e dificultava a cicatrização, ao mesmo tempo que sofria horrivelmente, com o rosto contraído pela dor, as mãos trêmulas e crispadas no martírio: escrevendo ao mesmo tempo e longamente, num caderninho de notas, todas as fases da dor, como se manifestava, que impressões me dava e as semelhanças que tinha com outras experiências minhas.⁴⁶²

Mário se descrevia como homem dividido entre a experimentação sádica dos próprios sofrimentos e a observação masoquista, recorrendo aos lugares-comuns oferecidos pela argumentação psicanalítica. Nesta configuração de si mesmo, o autor recorria então a um arsenal de conceitos psicológicos, que implicavam a postulação de um dualismo entre duas constelações de termos correlatos: os instintos, os desejos, as paixões, as pulsões e o intelecto, o saber, o espírito. A obra de arte, porém, seria uma ação integradora sobre as duas tendências vitais opostas, oferecendo um corpo dócil à investigação, ao deciframento, organizando espiritualmente a percepção. Uma educação estética, aqui expressa em termos de organização da intimidade, mas também descrita por Mário como pedagogia social.

Da mesma forma que as dramatizações de uma vida íntima dilacerada estavam em consonância com as imagens de um mundo político confuso, imprevisível, as imagens da vida política também funcionavam como configurações do “eu”: as multidões revolucionárias de 1932 teriam uma correlação com o lado baixo da subjetividade profunda de Mário, sendo também a irrupção do desejo, das paixões. Em contraposição à imagem da

⁴⁶¹ Nota-se aqui um intrigante reverberação do bordão de Juca Mulato, que também amou o todo.

⁴⁶² *Idem*, p. 274.

comoção estética, teríamos então um Mário apartado de si mesmo, e das multidões – sendo estas, ainda, o último refúgio de suas esperanças.

Já Menotti, por sua vez, numa posição inversa à da sua personagem fracassada, Eduardo, desfrutava seu momento de maior sucesso. Trajetória que pode ser delineada a partir da *Revista da Academia Paulista de Letras*, entidade cuja sede era financiada pelos governos da capital e do estado de São Paulo, localizada a partir de 1942 no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Sendo seu sentido oficial ainda reforçado pelos constantes elogios ao interventor Adhemar de Barros, como promotor da cultura e do progresso das letras paulistas.

Naquela revista, nos textos de sua autoria, Menotti prosseguiria compondo a mítica bandeirante.⁴⁶³ Segundo o autor, um mito de fundação nacional que não correspondia a uma fábula, mas a feitos históricos realmente acontecidos, cuja grandeza excedia o poder de imaginação dos poetas. Assim, o Brasil seguia recebendo do mitólogo Menotti a aura da romantização, da história como poesia em estado bruto – portanto, como verdade que somente poderia vir à tona partir de uma sensibilidade poética capaz de traduzi-la para o encantamento do senso comum. Mais ainda: o mito, além de representar a poética da história, teria como episódio fundador o martírio, o calvário de “heróis rústicos” superiores a deuses. Idéias declaradamente inspiradas no livro *Marcha para Oeste*, de Cassiano Ricardo (uma tentativa de instrumentalização da mitologia bandeirante para a legitimação do Estado Novo).⁴⁶⁴ Menotti ainda nomeou Cassiano como o Dante brasileiro, revelador da essência nacional, e criador do mais perfeito sustentáculo poético ao governo de Getúlio Vargas.⁴⁶⁵

Além de retomar sua intervenção mitológica, Menotti ainda escreveria sobre a função e o significado da própria Academia Paulista de Letras, como continuadora da obra iniciada com a Semana de Arte Moderna em 1922.⁴⁶⁶ A Academia deveria exercer, de acordo com o autor, o papel de disciplinadora e organizadora dos espíritos, num momento em que o mundo viveria em “pleno drama”, ameaçado por um “cético anarquismo

⁴⁶³ Em: “Mitologia bandeirante”, em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 1, n 3, 1938, p. 37-39.

⁴⁶⁴ Cassiano Ricardo. *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. O projeto de Cassiano foi refinadamente analisado por Alcir Lenharo, *Sacralização da política*, op. cit.

⁴⁶⁵ “Resenha de *Marcha para oeste*”, em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 3, n. 11, 1940, p. 163-165.

⁴⁶⁶ “Discurso de recepção a Oliveira Ribeiro Neto”, em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 3, n 9, 1940, p. 72-82.

espiritual reinante”. Menotti propunha então que os escritores mergulhassem no mais fundo “subterrâneo social”, para dali extrair e sublimar o significado trágico da história, contribuindo para a formação de uma civilização brasileira isenta de imitações com relação a problemas de outras nações (como a luta de classes) e fundada na fraternidade. A atuação dos intelectuais, então organizados em instituições estatais, deveria se pautar por princípios semelhantes aos traçados nos tempos do verde-amarelismo: moldar a sensibilidade nacional, dirimir os conflitos, e, desta forma, participar da administração, da gestão das paixões políticas.

Naqueles anos, o momento de consagração para Menotti foi quando, em 1943, ele ingressou na Academia Brasileira de Letras. O que poderia ter acontecido um ano antes, em 1942, quando da morte do acadêmico Alcântara Machado. Porém, diante da candidatura de Getúlio Vargas ao posto, Menotti DelPicchia optou por retirar-se do pleito, como uma homenagem ao líder bandeirante. Assim, embora com algum atraso, o nosso protagonista conquistou a ilha dos seus desejos. Daí que seu discurso de posse tenha sido uma releitura de sua trajetória, de um ponto de vista triunfal.

Elevando-me a esta culminância, parece-me sentir a exaustão de uma longa caminhada. De onde vim para chegar até aqui? Que ásperos caminhos interiores rasguei, pisando vivos pedaços de alma, para não faltar a este encontro marcado a mim mesmo num sonho de mocidade, quando a sagração acadêmica era o prometido quinhão de glória destinado a coroar esta dedicação integral às coisas do espírito, num esforço que adivinhava-se longo e rude?⁴⁶⁷

Menotti continuaria seu discurso referindo-se ao tema da imortalidade: seria ali, naquele espaço de reconhecimento, que o homem superava a própria morte. Evidentemente, o autor procuraria mostrar que sua glória era merecida, fruto de sua paixão pelo país, que ele ali chegara não procurando os regalos, mas as asperezas por onde os bons ascendem à imortalidade. Ele, que como “filho de imigrantes”, provara o fundamento amoroso da brasilidade, o encontro harmonioso entre as mais diversas línguas. Mais ainda: a conquista

⁴⁶⁷ “Recepção Acadêmica”, em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 7, n. 25, 1944, p. 79-100.

da glória diria respeito ao seu estatuto como artista, intérprete privilegiado dos acontecimentos, que, juntamente com sua “sofrida geração”, anunciara o cataclisma civilizacional, antes que a burguesia se desse conta do que estaria por vir, sendo o ponto de partida a “revolução modernista de 1922”. Sua geração teria procurado infundir lirismo à sua época, instaurando a camaradagem e a solidariedade com valores supremos da política, dando uma forma à “poesia das reivindicações sociais”, revelando novas dimensões para a vida: o subconsciente e o supra-real.

Superando a própria morte, Menotti não se representava mais como bode expiatório, ou jovem puro imolado em nome da construção do Brasil moderno. Eduardo-João Batista fora sacrificado antes de 1937, após isso, a imagem era de um país redimido, ainda que enfrentando os dilemas políticos de seu tempo, ameaçado pelos perigos que vinham do estrangeiro – responsável então pela ameaça da “anarquia”. Se, neste ponto específico, Menotti falava a mesma língua de Mário, no que se referia à convocação dos intelectuais para a ação e na acusação contra a opção pela desistência e a passividade, os dois se separavam na avaliação do estado de coisas no Brasil da década de 1940: em Mário, o país ainda estaria sofrendo os infortúnios de uma civilização cadavérica, envelhecida, cansada. Em Menotti, o país já estava construindo sua plenitude, sendo ameaçado apenas por idéias exógenas.

Por que esta diferença? A resposta está na relação de nossos dois heróis com a instauração do Estado Novo. Depois do golpe em 1937, Armando de Salles Oliveira foi exilado. Com ele, alguns dos companheiros mais próximos de Mário de Andrade – como no caso de Paulo Duarte – e isto porque eles representavam um projeto alternativo de hegemonia, e não necessariamente por diferenças ideológicas profundas. Com isso, Mário teve suas ambições de homem público bem reduzidas, no que concerne à formulação de projetos políticos – chamo-os de políticos em que pese o freqüentemente proclamado a-politicismo do autor. Não que ele tivesse perdido completamente as relações com o Estado, ao contrário – entre 1938 e 1945, Mário foi professor na Universidade do Brasil, trabalhou no Instituto Nacional do Livro (num projeto de formulação de uma “enciclopédia brasileira”)⁴⁶⁸ e no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário manteria

⁴⁶⁸ Sobre o assunto, ver: Adriana Facina Gurgel do Amaral, “Uma enciclopédia brasileira: O projeto ilustrado de Mário de Andrade”, em: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 24, 1999.

ainda sua proximidade com relação ao ministro Gustavo Capanema, como o mostram à saciedade as cartas do período.⁴⁶⁹ Houve, entre Mário e o Estado Novo uma relação ambígua, atravessada de colaborações e reticências, de declarações mais ou menos veladas de oposição política e de demonstração de insatisfação por cartas.

Quanto a Menotti, o percurso, como se depreende de sua atuação no DEIP,⁴⁷⁰ instituição que o autor chegou a dirigir e a serviço da qual ele pronunciava discursos,⁴⁷¹ e nas academias de letras, foi bem diverso. Sua adesão ao Estado Novo foi irrestrita, e, do ponto de vista de sua projeção política, uma continuidade com relação à situação no governo de Armando de Salles Oliveira. Ele e seu amigo inseparável Cassiano Ricardo estiveram entre as figuras-chave na construção da mitologia varguista entre 1938 e 1945, instrumentalizando seus dons poéticos para a criação de imagens e narrativas sustentadoras do regime. Mas, ressalte-se, exercendo funções muito próximas às que exerceram entre 1934 e 1938. Por isso, em suas memórias Cassiano afirmou que o movimento “Bandeira” foi extinto com o Estado Novo, porque este realizara seus desígnios.⁴⁷² O que pode ser constatado quando se comparam dois livros: *O Brasil no Original* de 1937, um dos textos-base do grupo “Bandeira”, e *Marcha para Oeste* de 1940, já no âmbito do Estado Novo, ambos de autoria de Cassiano. O argumento das duas obras era extremamente semelhante: da epopéia bandeirante como fundação poética da brasilidade e como diretriz da ordem política. A diferença era que, na primeira, o líder bandeirante era Armando de Salles, ao

⁴⁶⁹ Inclusive trocadas com o próprio ministro, como se pode ler em: Simon Schwartzman, Helena Maria Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

⁴⁷⁰ O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda era uma frente institucional estadual do DIP. Neste sentido, sua função era a de produzir, controlar e censurar os discursos veiculados na sociedade, abrangendo os meios de comunicação mais relevantes: imprensa, rádio e cinema. A meta deste tipo de instituição era bombardear o mundo público com informações renitentes e reiteradas da grandeza do regime, da infalibilidade do líder Getúlio Vargas, enfim: sobrepor à política a linguagem da propaganda. Nisto, completamente coerente com a proposta de Menotti de que uma nova mitologia substituísse a democracia. Sobre o tema, ver: Heloísa Helena de Jesus Paulo. “O DIP e a juventude – Ideologia e propaganda estatal”, em: *Revista Brasileira de História*, n. 14. *Instituições*. São Paulo, mar/ago 1987, p. 115-130”, e: Silvana Goulart. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

⁴⁷¹ Na escassíssima documentação de Menotti guardada em Itapira, há uma carta-convite do DEIP, a 7 de novembro de 1941, sob a responsabilidade do então diretor Cândido Motta Filho, no sentido de que Menotti pronunciasse um discurso comemorativo para o dia 10 de novembro. A alocução seria veiculada às 22 horas pela rádio Excelcior, da capital paulista.

⁴⁷² Em *Viagem no tempo e no espaço. Memórias*, op. cit, p. 113.

passo que na segunda emergia a figura de Vargas.⁴⁷³ As imagens, as metáforas, os argumentos eram fundamentalmente os mesmos.

Aqui já entrando no terreno das hipóteses: em várias de suas cartas, Mário apontava seu desapontamento diante da tomada da prefeitura de São Paulo e do Departamento de Cultura pelo “perrepismo”, de Prestes Maia e Francisco Pati (seu substituto no DC). Lembre-se que, ao menos sob a ótica do extinto Partido Democrático, o PRP representava as velhas oligarquias, contra as quais a “Revolução de 1930” fora feita. O Estado Novo seria então uma queda no estado pré-revolucionário, o retorno da “politicagem”.⁴⁷⁴ Neste ponto de vista, as trajetórias de intelectuais como Cassiano e Menotti, que tinham trabalhado com Armando de Salles, poderia ser nomeada como uma “traição”, “oportunismo”, ou outros epítetos que marcaram a dupla na memória do mito modernista. Em termos estaduais, o golpe de 1937 trazia à tona antigas desavenças políticas.

Daí que o desengano de Mário pudesse ter sido a glória de Menotti.⁴⁷⁵ Por isso também as duas leituras dessemelhantes dos nossos protagonistas: do Estado Novo como continuidade com relação ao período posterior à 1930 e do Estado Novo como ruptura, com o retorno do “perrepismo”. A primeira enfatizando o aspecto da forma do regime, (e aqui basta lembrar que a Lei de Segurança Nacional foi promulgada em 1935, com apoio de “perrepistas” e “democráticos”) e a segunda se pautando pela correlação das forças políticas. Em não se levando em consideração esta dimensão do jogo político, também não se compreenderá porque apenas então figuras como Mário de Andrade (depois dos idos de 1932) passaram a denunciar o aspecto ditatorial do governo.

Estas aventuras encruzilhadas estavam, portanto, nas entrelinhas das dramatizações que Mário e Menotti faziam sobre suas trajetórias, inscrevendo-se nas tessituras de suas memórias, em anos que, por razões diametralmente opostas, nossos dois protagonistas se debruçavam sobre o seu passado, sobre as “revoluções”, especialmente a “modernista”.

⁴⁷³ Cf. Cassiano Ricardo. *O Brasil no original*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937; e *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

⁴⁷⁴ Parte integrante da memória do mito modernista, o “inconformismo” de Mário perante o Estado Novo não seria, nesta leitura, necessariamente devido a anseios supostamente anti-fascistas de nosso protagonista. É preciso se lembrar que na década de 1930 não havia apenas um projeto de cunho fascista, o liderado por Vargas. Pelo contrário, este, na construção da imagem de Líder único, teve que lidar e desbaratar alguns projetos alternativos como o do Integralismo e o do próprio Armando de Salles.

⁴⁷⁵ Esta afirmação, válida para os nossos dois protagonistas, só poderia ser generalizada para a política paulista daqueles anos a partir de uma pesquisa mais profunda sobre o golpe de 1937 – que, até onde pude constatar, ainda não foi feita.

Aliás, Menotti também já assumira para si mesmo o selo de identificação “modernismo”, o que é um forte indício de que a naturalização do “movimento”, com a projeção de sua coerência e de um certo sentido linear, já se deixava entrever, ainda na década de 1930. Como isso se deu, eis o que não pode ser respondido por esta tese.⁴⁷⁶ Mas, como nossos heróis teciam suas memórias como memórias de uma geração e de um movimento, em seus textos se encontram traços reveladores sobre a fabulação do mito modernista.

No dia 30 de abril de 1942, a convite da Casa do Estudante do Brasil, Mário de Andrade apresentou “O Movimento Modernista” no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores.⁴⁷⁷ A releitura do passado sob uma matriz modernista era então um dos frutos das experiências políticas do autor nos anos 1930, sobretudo com os desenganos posteriores à instauração do Estado Novo e a conseqüente substituição do grupo político que governava São Paulo. Mas também respondia a um segundo propósito: a exortação à “mocidade”. Mário retomava então o papel de pedagogo diante de um auditório juvenil. Seu discurso, portanto, longe de corresponder a uma simples observação dos

⁴⁷⁶ Apenas como suspeita, aponto uma trilha provável na obra de crítica literária de Tristão de Athayde. Em: *Estudos. 5ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, no texto chamado “Vozes de perto” (p. 113-125), o autor afirmou, na página 113, que: “Vimos, da última vez, a figura de Hermes Fontes como uma das mais típicas desse período poético sem nome, que se estende do fim do simbolismo ao início do modernismo. Foi uma era de poetas sem escola, sem discípulos, sem imitadores, poetas *sem trama* poderíamos dizer, que urdiram individualmente os fios esparsos da ligação linear entre uma e outra época. Neles o engenho foi superior à criação. Foram habilíssimos manejadores de rimas e ritmos. Tiveram abundância de estro, riqueza de imagens, poder verbal. Mas não marcaram a sua época com um nome coletivo, tal e qual sucedera, um século antes, com os poetas que também fizeram uma ligação semelhante entre o classicismo e o romantismo. E o *nome*, parecendo um acidente sem importância, é quase sempre a expressão de uma realidade marcante e definida. O inominado é geralmente, ou mesmo sempre o indefinido.” Ou seja: o nome “modernismo” seria signo de um projeto espiritual coletivo, uma expressão do estado de coisas no âmbito da nacionalidade – mas lendo-se o texto de Tristão pelo avesso, nota-se que dar um nome não é expressar algo, mas delimitar, intervir, construir uma identidade. No mesmo livro, no texto “Mais vozes de perto”, Tristão de Athayde afirmou, na página 128: “Podem dizer o que quiserem, mas a *Pauliceia Desvairada*, de 1922 há de ficar em nosso história como o *Suspiros poéticos e saudades*, de 1836. E com a vantagem de ser um livro que continua vivo para nós e não puramente catalogado. E hoje em dia, graças a Deus, vendo como a Verdade se reflete em todos os cantos da realidade e como tudo na terra só se justifica pela glória que renda ao Senhor, vejo nesse livro, ainda como naquele que um século antes marcou o início do romantismo – vejo nele a afirmação categórica do espírito religioso, não só do poeta individualmente, mas de toda uma época, que, consciente ou inconscientemente, reagia contra o naturalismo e o ceticismo dos mestres que a tinham formado, das gerações que a tinham precedido.” As escolhas de Tristão eram claras, no mesmo trecho o autor contrapôs a obra de Mário à de Oswald de Andrade, esta como “blasfêmia pura” e “suicídio literário”. Passagens que evidenciam que a eleição do “modernismo” pelo autor não foi apenas uma catalogação, mas uma escolha política e moral. Tristão de Athayde era então um dos principais críticos literários do país, ocupando espaços decisivos para a consagração de autores e projetos, em jornais e periódicos, como a revista *A Ordem*, do Centro Dom Vital.

⁴⁷⁷ No mesmo ano, a conferência foi publicada pela própria Casa do Estudante do Brasil. Como referência, uso a seguinte edição: “O Movimento Modernista”, em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s.d., p. 231-255.

acontecimentos, era uma reconfiguração da memória com o objetivo de uma intervenção específica sobre um auditório particular. Auditório que já implicava uma certa ambigüidade na relação entre Mário e o Estado Novo, uma vez que a Casa do Estudante do Brasil era uma instituição de cunho oficial,⁴⁷⁸ e o discurso se dava numa sede ministerial.

Mário começou seu discurso associando o modernismo a mudanças históricas, inscrevendo-o na inevitabilidade da marcha dos tempos, porém, um tanto paradoxalmente, nomeando-o como “prenunciador, o preparador e muitas vezes o criador de um estado de espírito nacional”. Paradoxo inerente à idéia de progresso, implicada na narrativa de Mário, uma vez que este indica uma teleologia, como descrição de um processo histórico, mas também um fruto da ação consciente, como valor positivo a ser perseguido. Em seu discurso, Mário deu ao movimento modernista vários qualificativos presentes na constelação de idéias inscritas no mito do progresso: a eclosão do novo, a “remodelação da Inteligência nacional”, a idéia de uma força impessoal dirigindo a ação humana.

O conferencista descrevia também a Semana de Arte Moderna como uma batalha entre jovens escritores, tomados de um entusiasmo coletivo, e o público enfurecido em seu apego a valores ultrapassados. Também, como a aparição definitiva de um pequeno grupo de intelectuais (ele mesmo, Oswald e Menotti, diante de artistas como Anita Malfatti e Victor Brecheret) que já vinha supostamente pressentindo, antes de 1922, o surgimento de alguma coisa nova. Passando então a uma configuração mais intimista de sua participação nos eventos, Mário narrava os momentos de criação de *Pauliceia Desvairada*, como um estouro repentino, quase inesperado, diante da reação contrariada da família à Cabeça de Cristo que ele adquirira de Brecheret. Tudo confluindo para imagens de uma alucinação, de um momento de furor: “É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor.”⁴⁷⁹

O movimento teria sido, ainda, temido pelas alta e pequena burguesia, por seu teor marcadamente aristocrático: afirmador, prepotente, antipopular – Mário falando então “tanto da burguesia de classe como a de espírito”:

⁴⁷⁸ De acordo com o *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*, em verbete escrito por Luiz Antonio Cunha, a Casa do Estudante do Brasil recebeu, das mãos de Getúlio Vargas, 730 Contos de Réis em 1931, passando, desde então a ser subvencionada pelo Ministério da Educação e Saúde. Com a fundação da União Nacional dos Estudantes, em 1942, a CEB teria passado a ser “um órgão de distribuição de favores governamentais.” Cf. *DHBB*. CD-Rom, Fundação Getúlio Vargas.

⁴⁷⁹ “O Movimento Modernista”, *op. cit.*, p. 235.

Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós, nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis.⁴⁸⁰

Não destaco esta passagem para mostrar sua incompatibilidade com a série “Mestres do Passado”, do mesmo Mário em 1921, ou o “Discurso no Trianon” de 1922, de Menotti, ambos tecidos exatamente pelo argumento do sacrifício, mas para perceber como Mário foi, no discurso, configurando uma imagem para sua geração, para a lição que ela supostamente transmitiria aos jovens da Casa do Estudante do Brasil. Então, Mário prosseguia, aqueles heróis puros e saudáveis, ignorantes da dor e do sofrimento, acabaram se aproximando da nobreza rural paulista, que, como classe decadente, perdia-se no hedonismo. Os modernistas teriam vivido “até 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra”.⁴⁸¹

Mário então arrematava: o espírito do modernismo fora essencialmente destruidor, alastrando-se pelo país. “Éramos os bodes expiatórios dos passadistas, mas ao mesmo tempo o Senhor do Bonfim dos novos do país todo”. Na reconfiguração de Mário, os modernistas viviam num cultivo desenfreado do prazer, em festas constantes que os consumiam. Por isso, o movimento não teria sido o fator das mudanças políticas de 1930, mas o “criador de um estado de espírito revolucionário”. Assim, tanto quanto o movimento modernista, a “revolução” de 1930 fora essencialmente destruidora. Depois de então que se iniciara a fase construtiva da inteligência brasileira, sua “proletarização” no dizer de Mário: citando como exemplos de “figuras nítidas e construtoras” José Lins do Rego, Otávio de Faria, Portinari, Augusto Frederico Schmidt e Camargo Guarnieri. Mas o modernismo teria deixado alguns legados para a “consciência coletiva”: a pesquisa estética, a atualização da inteligência e a “estabilização de uma consciência criadora nacional”.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 238.

⁴⁸¹ Curiosamente, Cassiano Ricardo, em suas memórias, acusaria Mário de salonismo, de deslumbramento com os salões da aristocracia paulista, talvez se apropriando da imagem que o mesmo construiu em “O Movimento Modernista”.

Mário retraçava então a idéia de que o movimento modernista era a expressão mais acabada da realidade nacional, jogando com as correlações entre a imagem de um movimento coerente e a história, no sentido de sua naturalização. Isso então servia como mote à própria homogeneização implícita na idéia de *um* movimento e de *uma* realidade. Não que ele então construísse uma versão apenas positiva do modernismo, mas configurava uma das narrativas fundadoras do mito modernista. Mito que desaguava na junção de dois marcos: 1922-1930, como atos de pura destruição, mas, complementarmente, de inauguração. Deixando a conferência ainda implícito o “fato” de que a construção ainda estava por ser concluída.

A partir desta argumentação, Mário começava a traçar distinções no interior do movimento modernista: aqueles que se perderam no canto conformista da terra, frente ao “não-conformismo” e ao protesto de Paulo Prado, Graça Aranha, do Partido Democrático e do Integralismo.⁴⁸² Assim, o projeto de inscrição de uma língua que fosse expressão de uma consciência nacional falhara, devido, sobretudo à “ausência de órgãos científicos adequados”, estando, ainda, em estado de espera por sua realização plena. Reafirmando porém, sob o pressuposto de que as idéias antecediam os movimentos sociais, que a nacionalização modernista prefigurara a nacionalização social após 1930. Nisto, como movimento artístico que ultrapassara o academicismo, tornando-se um estado de espírito, o modernismo seria comparável apenas ao romantismo.

Mas, ao fim e ao cabo, Mário dizia que os modernistas tinham se perdido na festança. E concluiu sua conferência num tom confessional: ele fora um iludido, enganado pelas próprias intenções, individualista, batedor de “lençóis superficiais de fantasmas”. “Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e isso eu tinha que servir”. Ainda citando mais uma vez as palavras do *Eclesiastes*: “Vaidade, tudo vaidade...” O movimento modernista fora, então, mais um último suspiro de uma civilização que morria, do que a proclamação do mundo novo que emergia, mais uma expressão do individualismo e do hedonismo de uma civilização no ocaso. Então Mário configurara sua versão do mito modernista para incitar seus ouvintes a um tipo de ação política. Que tipo de ação? As palavras finais de sua exortação eram contundentes:

⁴⁸² *Ibidem*, p. 244.

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causei, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. Aos espiões nunca foi necessária essa “liberdade” pela qual tanto se grita. Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer. Será que a liberdade é uma bobagem?... Será que o direito é uma bobagem!... A vida humana é que é alguma coisa mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há-de vir.⁴⁸³

Os agentes da redenção eram então novamente as multidões. Todo o discurso de Mário confluía para a contraposição entre o indivíduo voltado para si mesmo, “individualista”, e o compromisso social, a consciência coletiva, que seriam expressões políticas por excelência. Ou seja: agir politicamente seria participar de uma mobilização coletiva. A imagem da marcha, por sua vez, retomava o das multidões disciplinadas, militarizadas, num ritmo regular, sóbrio. Mais ainda, correspondia a uma reverberação do discurso poético-político varguista, que tinha entre suas imagens centrais exatamente a da marcha, no sentido de uma mobilização incessante, tingida de fé, solidariedade, entusiasmo, tenacidade.⁴⁸⁴ Ou seja, Mário de Andrade compartilhava, com o líder político que se configurara como seu carrasco, uma metafórica política – sendo este um dos primeiros indícios de que seu fracasso como homem público não o conduzira a uma crítica à mitologia do regime.

Às multidões em marcha, ao indivíduo imerso na experiência coletiva, Mário relacionava a liberdade. Tratando-se, ao que parece, de liberdade no sentido da libertação de um jugo, do fim de uma relação de opressão – somente neste sentido, uma sociedade pode ser figurada como aspirando a se tornar livre. A palavra “sanção”, significando uma concessão de uma autoridade constituída, torna ainda mais ambíguo o sentido de

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 253.

⁴⁸⁴ Sobre o tema, cf. Alcir Lenharo. *Op cit*, p. 74.

“liberdade” no discurso de Mário. Claro, não se tratava de um conceito, mas de uma arma de incitação política.

Se os modernistas, na narrativa de Mário, tinham cumprido sua missão destruidora, sendo algozes e simultaneamente expressão de uma civilização decrépita (como os “Mestres do Passado” parnasianos, aliás, que foram figurados em 1921 como hedonistas vindos de um mundo em extinção...), cabia finalmente às multidões a função de construção do novo homem – como se Macunaíma fosse por elas encantado, e não o inverso. Ao indivíduo, Mário associara ainda os vícios morais da vaidade, do descaminho, do hedonismo, da futilidade. Portanto, se o argumento então era novo, situando-se nos embates particulares a 1942, muitos aspectos do vocabulário permaneciam. Algumas das imagens que Mário construía para combater os “mestres do passado” eram então voltadas contra o seu próprio passado, e o fantasma contra o qual ele vinha lutando há muitos anos era ainda o mesmo: o individualismo, como vaidade e incapacidade para o sacrifício.

Mas além disso, emergia da conferência de Mário, apesar de suas severas condenações histórico-morais ao modernismo, como verdade estabelecida, a centralidade e a complementaridade entre dois marcos, instituintes da memória do mito modernista: as “revoluções” de 1922 e 1930, a primeira como profecia espiritual da segunda (limitando-se ambas, na narrativa de Mário, ao primeiro passo das ações redentoras, a anulação de tudo o que foi mal feito, a súbita interrupção de uma cadeia de equívocos que seria o próprio passado brasileiro). Os marcos foram apresentados pelo conferencista como uma constatação natural, de alguém que falava em nome da marcha dos tempos, de um intérprete que apenas percebia o sentido da história. Mas, eles também, os marcos, tinham sua história, antes de aparecerem desta forma, como evidências.

No livro-síntese e manifesto do grupo “Bandeira”, *O Brasil no Original*, Cassiano Ricardo configurara, ainda em 1937, uma das narrativas-mestras do mito modernista, ali instrumentalizado para a defesa de uma “democracia não-liberal”, erigida sobre as supostas verdades profundas da raça, que implicariam a necessidade do comando forte nas mãos de um líder, além de uma sólida hierarquia política.⁴⁸⁵ Na mitologia de Cassiano, as bandeiras eram a prefiguração da forma da brasilidade, o que somente poderia ser percebido poeticamente – para Cassiano, a palavra poética revelaria a essência do Brasil, e não outras

⁴⁸⁵ Cf. *O Brasil no original*, op. cit.

formas prosaicas do discurso, aspecto que tornava seu discurso extremamente semelhante ao de Menotti. O autor dizia que somente um poeta poderia dar a dimensão dos feitos fundadores do Brasil aos cidadãos contemporâneos, pela via do encantamento da imaginação e da mobilização das paixões. Entre a essência bandeirante e a forma orgânica da nação havia portanto uma mediação estética; em *O Brasil no Original* esta mediação era a Semana de Arte Moderna de 1922, “a verdadeira revolução do pensamento brasileiro.”⁴⁸⁶

Citando então os três escritores proféticos: Mário e Oswald de Andrade e Menotti DelPicchia, o autor dizia ainda que “somente São Paulo poderia ser a matriz originária deste movimento”, reivindicando uma continuidade entre a fundação histórica do país e sua fundação poética, e propondo-as como imagens de uma predestinação de liderança política para o estado paulista.⁴⁸⁷ Isto mesmo porque, ainda de acordo com Cassiano, o movimento das idéias antecedia, sempre, os acontecimentos políticos – e aqui são fortes as ressonâncias com relação ao discurso de Mário, que concedia aos intelectuais o mesmo tipo de antevisão histórica. Daí que, segundo Cassiano, a “revolução de 1930” chegasse a São Paulo com “oito anos de atraso”.⁴⁸⁸ O programa revolucionário de 1930 seria então o dos manifestos modernistas (especialmente, segundo o autor, o dos verde-amarelos). Mas, *O Brasil no Original* era de 1937 e o líder eleito pela mitologia bandeirante ainda não era Getúlio Vargas, e por isso Cassiano dizia que o programa revolucionário ainda não fora cumprido. Tratava-se, então, de uma reivindicação de soberania para São Paulo (novamente, como em 1932, personificado como agente histórico-político), cuja expressão máxima seria o próprio grupo “Bandeira”.

No texto de Cassiano, aquilo que aparecia no discurso de Mário de 1942 como aparente constatação de uma evidência, era claramente instrumentalizado como arma poética e política, mitologia no sentido proposto por Menotti DelPicchia. A imagem de um grupo de intelectuais revolucionários revelando a verdade nacional, complementada com uma outra revolução nas instituições políticas, foi forjada, então, num projeto de hegemonia política para o qual tanto Mário quanto Menotti trabalhavam, antes da cisão do Estado Novo. Os marcos 1922-1930 eram representados, simultaneamente, como acontecimentos históricos, fatos datados como a aura do “realmente acontecidos” e como expressão de

⁴⁸⁶ *Idem*, p. 149.

⁴⁸⁷ O “estadista” apresentado sendo Armando de Salles Oliveira.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 158.

narradores dotados do poder de dizer e predizer poeticamente a história. Tanto Cassiano em 1937 quanto Mário em 1942 representavam-se falando como porta-vozes da história, recorrendo à eficácia retórica das certezas sustentadas pela projeção de marcos fundadores.

Ainda há que se lembrar de uma trivialidade, infelizmente esquecida quando a memória histórica se pretende naturalizada por marcos inquestionáveis, expressão de um suposto “espírito de época”: a história se escreve *a posteriori*. Neste sentido, o marco 1930 antecederia o marco 1922; apenas com a projeção da imagem de um movimento irreversível e irresistível para o acontecer histórico, como se este não fosse crivado por conflitos e aberto a várias possibilidades, pode-se pensar em algo como a “revolução de 1930” como conclusão natural do passado brasileiro. Tanto em Cassiano como em Mário, a mitificação de 1922 se apoiava na mitificação prévia de 1930, instaurada em meio a lutas políticas. Lutas, estas, abafadas pela idéia do devir histórico como realização de um destino. Ou seja: o mito de 1930 visava a lançar no terreno do ilusório, da inviabilidade histórica, projetos políticos alternativos ao vencedor. Então teríamos “1930” como precursor de “1922”, e não o inverso.⁴⁸⁹

Dáí o interesse de uma terceira versão para o eixo 1922-1930 como marcos da literatura e da história brasileiras. Esta, presente na biblioteca de Mário de Andrade, num livro de autoria de Rosário Fusco, *Política e letras. Síntese das atividades literárias brasileiras no decênio 1930-1940*. Seu autor, que estreara na década de 1920 em Minas Gerais na revista *Verde*, autoproclamada como continuadora da Semana de Arte Moderna (tendo uma proximidade especial com relação a Mário de Andrade), ocupava então uma posição de relevo no âmbito dos intelectuais atuantes no Estado Novo, sendo o responsável pela seção de literatura do periódico oficial *Cultura Política*.⁴⁹⁰ O livro *Política e Letras* era

⁴⁸⁹ Esta passagem é inspirada, sobretudo, no livro: Carlos Alberto Vesentini. *A teia do fato. Uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

⁴⁹⁰ De acordo com Mônica Pimenta Velloso, a revista *Cultura Política*, publicada entre 1941 e 1945, tinha como função produzir o discurso legitimador do Estado Novo, sendo diretamente vinculada ao DIP, congregando “os principais ideólogos do regime”. Rosário Fusco era, então, autor dos editoriais da seção “Brasil intelectual, social e artístico”, que delimitavam o perfil da própria revista, tendo uma participação de destaque. Ver: “Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual”, em: Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Ângela Castro Gomes. *Estado Novo. Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ainda uma defesa dos efeitos benéficos da atuação de Getúlio Vargas para a literatura brasileira moderna, constituindo-se como obra de propaganda.⁴⁹¹

Rosário Fusco retomava os temas da inexistência de uma consciência nacional, da tradição de imitação do pensamento e dos costumes estrangeiros, e, conseqüentemente, da inexistência de uma personalidade brasileira e um caráter definido ao povo, situando-os porém, antes de 1930. Temas sintetizados pelas idéias de romantismo e “liberalismo literário”.⁴⁹²

E o liberalismo literário sem freios, que tem o seu retrato representado pelo naturalismo, cuja estética preconizava a ruptura das relações entre a moral e a arte, assim como o outro estabeleceu o rompimento entre a Igreja e o Estado, endeusou o indivíduo em detrimento do social, fomentou o liberalismo econômico e permitiu as grandes concentrações do capital, que estabelecem hierarquias sensíveis e repugnantes à *pessoa*, insuflando os ódios das classes.⁴⁹³

Tratando-se, como se nota nesta passagem, do mesmo pressuposto teórico de uma sobreposição formal entre a literatura e a história. A falta de projeto literário nacional desdobrada então como ausência de princípios políticos. Rosário Fusco faria então um contraponto entre um passado de faltas e um presente em que, devido à condução de Getúlio Vargas dotado de uma “monstruosa genialidade política”, os brasileiros podiam reconhecer sua consciência nacional na forma política da nação. Como prova da ação benéfica do governo sobre as letras, Rosário citava as instituições de “incentivo” (lido às avessas: controle) à literatura e ao pensamento: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, a Universidade do Brasil, o Serviço Nacional do Teatro.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Cf. Rosário Fusco. *Política e letras. Síntese das atividades literárias brasileiras no decênio 1930-1940*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. Embora correndo o risco de parecer tomado por um cacete, ou, pior, uma mania, não posso deixar de notar que a trajetória de Rosário Fusco daria uma outra tese.

⁴⁹² Ressalte-se que Mário, em “A Elegia de Abril”, falou em “liberalismo artístico”, num teor muito próximo ao de Rosário Fusco. Neste, o “liberalismo” estava no passado, em Mário, era um problema de 1942.

⁴⁹³ *Idem*, p. 55.

⁴⁹⁴ Mário de Andrade trabalhou nas três primeiras.

Política e Letras trazia ainda uma nova configuração para a cronologia organizada entre 1922 e 1930. Seu autor afirmou que a fundação da Aliança Liberal em 1929 correspondia ao fim do “modernismo intencional”,⁴⁹⁵ encerrando e concluindo a era da revolução literária brasileira. O furor da década de 1920, era então substituído pela “normalização” da vida nacional, pela procura tranqüila e metódica de uma consciência literária radicada na terra. “E começamos um segundo modernismo, mais espontâneo do que o primeiro, valendo-nos das lições que a experiência dele nos deixara.”⁴⁹⁶ A conclusão do texto de Rosário Fusco explicitava seus vínculos políticos:

Nossas letras progrediram, neste decênio, porque houve uma ‘permissão’ social para o seu progresso, feita em nome da política. De 30 a 34, durante a vigência do Governo Provisório, nós tivemos uma prova de que na concentração da autoridade talvez residisse a solução da política brasileira. Essa prova é tanto mais convincente quanto sabemos que, após a outorga ao país da Carta Constitucional de 1934, não tivemos mais tempo de continuar o trabalho iniciado, tanto nas altas esferas político-administrativas, como nos meios estético-literários. O ambiente pesava, numas e noutros. E a República de 34 caminhou, a passos de gigante, para o nosso aniquilamento iminente, que se realizaria, de fato, não fosse a ação providencial do Presidente da República. Entre 34 e 37 houve, entre o Legislativo e o Executivo, a mesma necessidade de compensações de lado a lado. Os interesses pessoais estavam, como antes de 30, ameaçando novamente, a entrosagem do Estado com as necessidades da vida brasileira. E a Administração começou a emperrar. Os projetos demorados, as realizações sofrendo discussões intermináveis, o povo alarmado com as perspectivas de perturbações da ordem, contra as quais, dentro dos textos constitucionais, o governo se sentia impotente. Estoura o primeiro levante ‘extremista’ e o presidente da república, para prevenir, na medida do possível, novos

⁴⁹⁵ Termo cunhado por Tristão de Athayde: e implicava, por contraposição, a idéia de um modernismo espontâneo, um estado de espírito, numa essencialização de um título, como se ele correspondesse a uma verdade dos tempos históricos. Cf. “Modernismo Intencional”, em: *Estudos 4ª série*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, 1931, p. 29-40.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 135.

atentados, teve de solicitar do Congresso tais garantias que equivaleram, afinal, numa positiva reforma da Constituição. Os fatos, logo depois, vieram a confirmar o irremediável fracasso a que estava condenada a liberal Carta de 34. E isso, precisamente, com a fermentação dos partidos e das paixões decorrentes, às vésperas das eleições presidenciais. Três 'tendências' disputam o poder. E tudo indicava que a solução para tamanho efervescimento político só poderia residir na revolução, que se não era pregada ostensivamente, espreitava, silenciosa, nas entrevistas, nos discursos, nos comentários dos grupos. E a Revolução vem até nós, realmente, não com o seu cortejo se sangue, mas no encontro, no choque pacífico dos interesses nacionais com as aspirações populares, dentro dos propósitos da Carta de 10 de Novembro de 37. E como a morte do liberalismo não significa a morte da democracia, a experiência do Estado Novo, em três anos de trabalho, constitui realmente, para as letras do país, uma *permissão social* das mais fecundas e das mais promissoras.⁴⁹⁷

No texto de Rosário Fusco, as imagens do modernismo e da revolução de 1930 eram complementares, formando um único enredo, dramatizado como destino da consciência nacional em sua conformação estética e política. Mas o autor tecia o argumento de que tudo resultava das dádivas do governo, e da ação providencial de um líder preclaro, sendo o "segundo modernismo" um efeito da ação governamental.⁴⁹⁸ Que isto era feito em nome de uma tentativa de anulação dos conflitos políticos, e mesmo de despolitização da escrita literária, percebe-se pela enumeração dos autores integrados neste "segundo modernismo": virtualmente tudo o que se escreveu nos anos 1930-1940 era listado como efeito das benesses da "normalização" do ímpeto modernista, de Graciliano Ramos e Jorge Amado a Mário de Andrade, passando também por Nelson Werneck Sodré e Getúlio Vargas – ele também "homem de letras". Da mesma forma que a instauração de 1930 como marco-síntese do Brasil moderno, a idéia de modernismo era então instrumento de conciliação política, sob a direção do Estado Novo.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 203. Grifos do autor.

⁴⁹⁸ Já em 1951, o próprio Getúlio Vargas associaria, num discurso, a "sua" revolução de 1930 ao modernismo. A afirmação está reproduzida em: Randall Jonhson, "The dynamics of the brazilian literary field, 1930-1945", *Luso-Brazilian Review XXXI*, 1994, p. 7.

Curiosamente, nos textos de Cassiano Ricardo e Rosário Fusco, antecessores esquecidos da versão de Mário de Andrade, encontrava-se aquela que se tornaria a matriz explicativa para a tradição literária brasileira moderna, abarcando autores como Antônio Cândido e Afrânio Coutinho,⁴⁹⁹ e perpassando (pelo menos até os meus tempos de secundarista) livros didáticos e o ensino de história literária no Brasil. Na escola, aprendi que o modernismo se dividia em três fases: a primeira indo até 1930 (a fase “heróica”) a segunda indo até 1945 (a fase do realismo social e psicológico, dos romances “regionalistas”). A “explicação” era que a revolução modernista libertara o pensamento brasileiro do jugo europeu, na fase “destrutiva” e que por isso o segundo modernismo pós-1930 pôde se debruçar sobre a “realidade” nacional. Ou seja, todos os escritores brasileiros teriam falado a mesma língua: a modernista. Depois, já estudante universitário, surpreendi-me ao descobrir que tanto Graciliano Ramos quanto Dyonélio Machado (supostos representantes do “segundo modernismo”) recusavam o papel de continuadores da Semana de Arte Moderna. Contudo, os argumentos de Rosário Fusco e Cassiano Ricardo prevaleceram na memória histórica.

Dois livros de propaganda, ou neo-mitologia de acordo com a teorização de Menotti DelPicchia, delinearão uma narrativa que implicava uma projeção da imagem da “revolução” de 1930 na “revolução” modernista, como se ambas fossem uma resposta ao mesmo tipo de faltas, ou falhas, na formação histórica do caráter nacional. Mas sobretudo ambas essencializando a literatura e a política como expressões de um destino compartilhado, embora reivindicando-as para soberanos diversos. Sobre a mesma narrativa, Mário construiu em 1942 a imagem da revolução malograda, da redenção ainda não realizada, do “modernismo” como lição para as futuras gerações. Assim, o impulso redentor era mais uma vez prolongado, as “revoluções” apontando para um futuro a ser construído, como missão para as novas gerações. A representação do desengano por Mário não implicava uma reconfiguração do vocabulário, ainda girando em torno das idéias de multidões e sacrifícios, de missão estética e política para a literatura. Como expressão da verdade histórica, o modernismo, no discurso de Mário, não era configurado como um erro,

⁴⁹⁹ Cf. Afrânio Coutinho. *A literatura no Brasil. vol. 5*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. E: Antônio Cândido: “A revolução de 30 e a cultura”, em: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198. Antônio Cândido, diga-se de passagem, usou o mesmo termo proposto por Rosário Fusco, o da “normalização” nos anos 1930 das inovações da década de 1920.

mas como um sinal de que a redenção ainda não fora conquistada. Em comum, nossos três autores faziam a equivalência entre *um* sentido para a história e *uma* escrita literária: 1930-1922.

Neste mito, e a partir da coerência deste mito, Mário delineou o seu desengano. Vargas surgia então como uma espécie de nigromante que transformara a multidão de anjo em diabo, de aromática em pestífera, de luz em trevas. Propondo para si o papel de personagem numa narrativa que, paradoxalmente, fazia dele um desiludido, um angustiado, Mário de Andrade reafirmava a eficácia do mito modernista, como projeção de uma redenção nacional, assumindo os marcos inscritos na mitologia do líder Getúlio Vargas. A releitura que Mário fazia de sua trajetória implicava uma reproposição de um mito político. A partir do mesmo jogo narrativo, no Cassiano Ricardo de 1937, e no grupo “Bandeira”, a redenção viria com a hegemonia paulista; em Rosário Fusco, a redenção viera com Vargas; em Mário a redenção fora uma promessa não realizada, ainda estava por vir.⁵⁰⁰

Esta imagem do desengano político formaria o estofo dos últimos poemas escritos por Mário, o conjunto de “O Carro da Miséria” e *Lira Paulistana*, publicados já postumamente, em 1945. O primeiro, vinha com uma indicação de três datas para sua escritura: 24 de dezembro de 1930, 11 de outubro de 1932 e 26 de dezembro de 1942. Portanto, dois momentos imediatamente pós-revolucionários somados ao desengano com o Estado Novo. Os dezesseis poemas que compõem “O Carro da Miséria”⁵⁰¹ oscilam entre o sarcasmo político, a caricatura da elite paulista “quatrocentona”, a representação da miséria, não apenas como reino da necessidade, mas como signo de uma falta radical, um mal da civilização, e momentos de projeção utópica. São ainda poemas escritos em linguagem cifrada, recheados de alusões de difícil destrinchamento – como se uma linguagem difícil correspondesse a tempos difíceis, na recusa de uma poética transparente:

És virgem
Virgem nasceste virgem morreste òh soneto
Vejo tua estrela morta no teu corpo frio
Onde os ratos fazem ninho.⁵⁰²

⁵⁰⁰ Não posso deixar de citar o texto inspirador para estas reflexões: Jean-Pierre Faye. *A razão narrativa. A filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo*. Ed. 34: São Paulo, 1996.

⁵⁰¹ Em: Mário de Andrade. *Poesias completas*, op. cit., p. 283-294.

⁵⁰² *Idem*, p. 287.

As imagens se sobrepõem: o dilaceramento do poeta, o humor negro, o grotesco recobrando a imagem da nação decaída. O último poema da série compondo então a constatação de que a redenção não veio com as revoluções: “Nasce o dia canto o galo/ O salvador não nasceu”⁵⁰³, entremeada à representação do anseio redentor ainda pulsante: “Oi Tia Misemiséria/ Tens de parir o que espero/ Espero não! esperamos/ O plural é que eu venero.”

Mas seria num dos seus últimos poemas, o longo “A Meditação sobre o Tietê”,⁵⁰⁴ de trezentos e trinta versos, e incluído em *Lira Paulistana*, que Mário reescreveria liricamente sua trajetória, recuperando metáforas e imagens recorrentes em sua obra, projetando-as na imagem de um eu-lírico devastado. O rio se desdobrava como símile do corpo do poeta, da condição paulista, das multidões, da civilização brasileira, representado como fluxo pestilento e noturno de águas sombrias, que poderia ainda se constituir como o próprio fluxo do tempo, da história. Em meio a este jogo metafórico, o poema apresentava algumas imprecações, que conduziam a uma dramatização do sujeito lírico, como o verso 165, uma retomada do desfecho redentor de *Pauliceia Desvairada*: “Qué-de as Juventudes Auriverdes!” Ou, por fim, a imagem do isolamento político: “Por que 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?”⁵⁰⁵

Em carta a Carlos Lacerda, de 5 de junho de 1944, Mário tentou estabelecer um sentido para os poemas que compunham “O Carro da Miséria”.⁵⁰⁶ Ali, o autor destacou as datas em que os versos foram criados: momentos de “ressaca” revolucionária. Afirmando, ainda, sua tendência pelo comunismo, como fruto de uma insatisfação e de um desespero político, dos quais o Departamento de Cultura o teriam salvo por alguns anos. Então, após a dissolução de seu projeto pedagógico, Mário dizia ter encontrado o “verdadeiro” significado psicológico dos poemas de “O Carro da Miséria”: eles constituiriam uma espécie de luta interna, de conflito entre o “burguês gostosão” que ele mesmo era e as conclusões a que já chegara intelectual e moralmente. Então, na leitura de Mário em 1944,

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 293.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 386-396.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 393.

⁵⁰⁶ Carta reproduzida em: José Paulo Paes. “Sobre o Carro da Miséria”, em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, São Paulo, 1994, p. 176-183.

os poemas eram uma expressão lírica de suas resistências à adesão à solução do “socialismo comunístico”.

Já em carta de 1936 a Murilo Miranda, Mário afirmara que sua opção pelo Departamento de Cultura era uma forma de evitar o comunismo, que exercia sobre ele uma profunda atração, mas não correspondendo a algumas de suas “verdades”. Mas então, a sedução parecia cada vez mais irresistível, embora em discursos, cartas e conferências Mário de Andrade se representasse como relutante em atuar diretamente, na militância. Menotti DelPicchia, por sua vez, também elogiara, em 1931, a estratégia de mitologia russa, como forma de pacificação dos espíritos pela via da sacralização da política. De modo que não é totalmente inesperada a quase conversão de um dos nossos protagonistas à alternativa comunista.

Isto porque, de acordo com Guilherme de Figueiredo, a seu pedido, Mário escreveu um prefácio a uma biografia de Shostakovitch, de autoria de Victor Seroff – naquele que seria o último texto escrito pelo autor.⁵⁰⁷ No escrito de janeiro de 1945, Mário elogiava o compositor russo que supostamente pretendia servir à comunidade, e o conseguira. Ou seja, tratava-se de um caso de encontro entre o artista e as multidões – neste sentido um exemplo a ser seguido. Mário dizia ainda que este encontro não era um acidente, mas um fruto do progresso mecânico, uma potencialidade da civilização. Os meios de comunicação teriam tornado a música uma “constância das massas”, só lhe faltando uma concepção imediatamente política, como “força orgânica política do povo”.

Shostakovitch estaria fazendo, ao mesmo tempo, uma obra de arte refinada, mesmo nos padrões do mundo burguês. Isto porque, segundo Mário, as massas soviéticas eram esclarecidas. O elogio aos dirigentes soviéticos, implícito na referência às massas educadas, era dirigido mais explicitamente à atitude destes diante dos supostos perigos inerentes à obra do compositor. Então, enaltecendo o “mutismo” do artista e sua busca de readaptação aos ditames do Estado, sua submissão frente à “verdade” coletiva, Mário se referia aos ataques editoriais no Pravda ao teor supostamente hedonista burguês de uma das músicas compostas por Shostakovitch, a “Lady Macbeth de Mtsenzk”. Nas palavras de Mário: “a obra não representava a ideologia comunista, nem era a música apropriada às massas dos

⁵⁰⁷ Em: *A Lição do Guru. (Cartas a Guilherme de Figueiredo). 1937-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. O prefácio está incluído nesta edição, nas páginas 199-225.

soviéticos, pelo que cantava da depravação burguesa e a esta induzia”, e: “Daí a justa denúncia de Pravda e a necessária punição de Chostackvich”.⁵⁰⁸ A atitude de submissão do compositor e a busca de uma obra de arte que falasse às massas seria exemplar porque, com “o desenvolvimento do individualismo cristão e a fixação das sociedades de princípio democrático” a música teria perdido a noção de *Ethos*, o poder de intervir sobre a vida social e individual. Por isso, o final do prefácio redigido por Mário era um comentário sarcástico contra os “jardins democraticamente paradisíacos da contemplação”, numa atribuição à idéia de arte autônoma como expressão do individualismo cristão e burguês.

Em seus últimos escritos Mário traçou, portanto, duas imagens complementares: a do poeta-soberano dilacerado e a promessa utópica do reencontro entre o artista e as multidões, a senhora de seus pensamentos, o único público capaz de regenerar a civilização, situando-a por fim na URSS stalinista. Multidões que constituíam, desde pelo menos 1921, uma espécie de auditório implícito diante do qual Mário encenava seus sacrifícios. A segunda imagem, a projeção utópica, vinha ainda associada ao elogio de uma intervenção estatal saneadora, moralizadora, socializadora e anti-individualista, enfim: “pedagógica”. Assim, quando Mário faleceu, em fevereiro de 1945, ele se representava como homem humilhado, revoltado porque seus sacrifícios não teriam sido eficazes, mas parecendo ver, no horizonte, um exemplo de que os sacrifícios do artista ainda fariam dele uma personagem exemplar, um modelo de virtude cívica.

Dadas as configurações aqui expostas, boa parte da bibliografia sobre Mário, especialmente aquela marcada pelo teor do testemunho, trata sua morte como um martírio, assumindo a tópica tecida pelo próprio autor. Em Paulo Duarte, foi o Brasil que assassinou e se esqueceu de Mário de Andrade, o que implica a projeção de uma dívida coletiva para com o autor.⁵⁰⁹ Guilherme de Figueiredo chega a afirmar: “Morreu num suicídio de esperança. Como um Cristo.”⁵¹⁰ E Moacir Werneck de Castro fala de Mário como um anjo que subiu ao céu, deixando na terra uma semente, sua obra, que cairia num solo fecundo, no tempo das “grandes chuvas redentoras”.⁵¹¹ Lugar-comum que talvez esteja implícito numa

⁵⁰⁸ *Idem*, p. 219-220.

⁵⁰⁹ Em: *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 144.

⁵¹⁰ Em: *A lição do guru*, op. cit., p. 23.

⁵¹¹ Em: *Mário de Andrade. Exílio no Rio*, op. cit., p. 150.

homenagem insólita aos cem anos de nascimento de Mário de Andrade, quando alguns dos mais célebres intelectuais brasileiros redigiram cartas ao morto, além-túmulo.⁵¹²

No enterro de Mário de Andrade, foi Menotti DelPicchia quem, em nome da Academia Paulista de Letras, discursou em sua homenagem. Nos anos seguintes a 1945, Menotti conheceria o ostracismo literário, deixando de escrever romances por muitos anos e vendo seu nome progressivamente apagado da memória do modernismo. Pior ainda, dadas as reviravoltas da reescritura do mito modernista, o seu nome passaria a ser associado ao “falso” modernismo, repositório de mentiras, inventor de maldades, publicador de sandices, monstro da natureza. Exemplo “falso” do modernismo desvirtuado, fascista e escritor de obras literárias de má qualidade.

Mas, neste momento, quem dirá as palavras finais sobre Mário será Menotti, extraídas do epitáfio que ele publicou a 26 de fevereiro de 1945, no jornal “A Noite”. Deixo-os, então, meus dois protagonistas, num diálogo final entre o futuro “guia das multidões”, na profecia feita por Mário em 1921, e o herói sacrificial do mito modernista. Em 1945, falando ainda num vocabulário anterior à instauração do mito modernista, que se fazia a partir da auto-representação de poetas-soberanos martirizados para o encantamento das multidões. Apenas recorde-se que, na perspectiva desta tese, quem fala aqui é o Menotti mitólogo, exemplo não de um fracasso ou desvio, mas de eficácia retórica (não deixa de ser uma demonstração de vigor por parte do orador quando seu discurso se torna um bem comum, sobrevivendo a ele e simulando ser uma daquelas verdades que não precisaram de autores para serem enunciadas):

Passaram-se trinta e cinco anos do dia em que nos encontramos. Foi outro artista que o descobriu no alto de uma escadaria poeirenta de uma velha casa paulista. Já ensaiava as coisas geniais que devia dar à sua gente. Era ainda Mário Sobral, sua primeira encarnação literária. Seria, com o autor de “Os Condenados” e comigo, o inquietante escandalizador das turbas, o mágico do trio que

⁵¹² Fábio Lucas (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. Os autores das cartas foram: Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Arnoni Prado, Antonio Candido, Décio Pignatari, Fábio Lucas, Geraldo Vidigal, José Paulo Paes, Lygia Fagundes Telles, Ruth Guimarães, Silviano Santiago e Telê Ancona Porto Lopes. Para que este comentário seja justo, tenho que dizer que Décio Pignatari, Arnoni Prado e Silviano Santiago, redigiram cartas que tendem mais ao ensaio, e que Lygia Fagundes Telles sequer recorreu à segunda pessoa do singular como destinatário, não redigindo por isso uma carta.

ameaçava os arraiais das artes e das letras, com a maior insurreição mental de que nossa história literária tem notícia. (...)

No Municipal, na noitada famosa em que me coube a honra suprema de apresentar ao público furioso e uivante a ala maluca e luminosa dos sediciosos de 22, Mário teve a consagração máxima da noite, recebendo particularmente a maior vaia que já se deu naquele recinto. A princípio tremeu. Depois ficou impávido. Poucos tiveram, naquele instante heróico em que o artista afrontava o monstro de mil cabeças que ululava e queria devorá-lo, a intuição de que naquele minuto uma era nova rasgava de meio a meio o pensamento brasileiro, como o sacrifício de um Deus rasgara de meio a meio a cortina do Templo. Uma época com seus conceitos de vida, com sua estética, com seus mitos, era sepultada sob aqueles apupos. O artista solitário proclamava entre nós, com suas estrofes, a morte de um mundo. Fez-se depois mestre da mocidade. A pasmosa sabedoria desse cérebro maravilhoso foi nitidamente bandeirante: abriu caminhos por zonas desconhecidas da nossa sensibilidade e da nossa cultura. Poeta, romancista, novelista, cronista, musicólogo, crítico, ensaísta, filósofo, Mário de Andrade foi uma das expressões supremas da inteligência brasileira de todos os tempos. Depois de Klaxon vivemos, como dois bons paulistas, descontraídos. Na luta contra o fascismo brasileiro, quando circulava o "Anhangüera", reencontramo-nos novamente e esporadicamente, lutando juntos. Depois foi para o Rio. Regressando, ficou ainda mais próximo de nós. Mestre dos mestres, continuou a ser uma escola errante. Onde estivesse, os moços o rodeavam. Ele era uma fonte de sabedoria. Conhecia os caminhos do cérebro e do coração. Ele era como uma grande escada humana voltada para as nuvens. Morreu. Deponho o lápis com que escrevo estas notas. É uma hora e meia. Seu corpo deve estar já frio. Vai desaparecer. Parece que vão desaparecer várias pessoas, várias criaturas familiares a vários setores do conhecimento, a vários grupos humanos. Morreu um homem múltiplo. Quem morreu? O musicólogo? O estupendo cronista? O poeta absurdo e adivinhador? O mestre afável? Morreu? Não! Estão começando a surgir novos Mários. Que poderosa e misteriosa

magia têm criaturas assim!... É justamente quando morrem que a gente começa a senti-las mais vivas...

Epílogo

Pensando-se o mito em seu sentido mais simples, como narrativa ou enredo, de uma maneira geral as obras sobre o modernismo citadas nesta tese,⁵¹³ bem como o discurso sobre o assunto veiculado em jornais, programas de televisão etc, seguem uma estrutura simples: 1922 funciona como data de eclosão de uma brasilidade até então reprimida, ou então de súbita entrada do Brasil na modernidade, eclosão que seria complementada, politicamente, em 1930, com a revolução. Estes acontecimentos, erigidos como marcos da memória, têm seus heróis (sobretudo Mário e Oswald de Andrade) e seus anti-heróis, ou suas paródias demoníacas (o grupo verde-amarelo de Menotti, ou Graça Aranha, ou o parnasianismo). Traça-se desta forma um *verdadeiro* sentido para a literatura brasileira, com a exorcização do mal (o autoritarismo) que seria apenas um caminho *falso*, um desvio. Que isto venha acompanhado de qualificações e desqualificações morais (o virtuoso Mário de Andrade vs o oportunista Menotti DelPicchia), eis o que, embora devendo nos surpreender, não surpreende. Há ainda outros elementos que perfazem este mito, como por exemplo a imagem da platéia no Teatro Municipal humilhando e martirizando os jovens poetas, sinceros e aventureiros, numa “consagração pela vaia”.⁵¹⁴ Sendo a “brasilidade” o objeto em disputa, entre seus supostos libertadores e os vilões nigromantes que a faziam soçobrar no galicismo.

Num segundo sentido, porém, a narrativa mítica seria aquela que, dentre as outras, exerce um fascínio especial, funcionando como uma espécie de matriz geradora de identidade.⁵¹⁵ No sentido proposto por Barthes, aquela que naturaliza e despolitiza a história, no mundo contemporâneo. O fato de uma narrativa ser mítica como efeito de discurso (e entenda-se o discurso como ação política), e não por alguma verdade essencial ali inscrita, eis o que também a leitura cínica de Menotti DelPicchia nos ensina – o mitólogo que não acreditava nos próprios mitos: a brasilidade, o progresso, o bandeirismo etc. Que também neutraliza a pretensão de a-politicismo do mito, expondo-o como

⁵¹³ Com as exceções que já apresentei no prólogo.

⁵¹⁴ Expressão usada no livro: Maria Eugênia Boaventura. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EdUSP, 2000. Note-se a circularidade engenhosa do título, 22 por 22, algo enganosa em sua pretensão de neutralidade documental.

⁵¹⁵ “Aparelho identificador”, é a expressão usada por Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, em *op. cit.*

estratégia de poder – ressalte-se que Barthes falou do mito no mundo contemporâneo, ou burguês, não se tratando aqui de uma teoria geral do mítico.

Sendo assim, surge a pergunta formadora do horizonte desta tese: e se o modernismo for mítico nesta segunda acepção? Se a história de um movimento que inaugurou a literatura brasileira moderna servir apenas para instaurar um campo neutro e pretensamente não conflituoso para a mesma? Quais as implicações, então, da imposição de uma leitura modernista a obras de autores não-modernistas, como por exemplo, Graciliano Ramos ou Murilo Rubião? E mesmo para propostas inscritas no campo do mito modernista, como a revolução caraíba de Oswald de Andrade? Ou a projeção a antecessores e sucessores do “movimento” de um sentido que somente se tornaria visível com o “modernismo”, não o dos antigos modernistas de Foot Hardman, mas os associados a 1922? Então não seria o “modernismo” um exemplo daquilo que Jacques Ranciere denominou de mito da escrita mais que escrita, da literatura como desdobramento épico da expressão do espírito em sua história de autodesvelamento?⁵¹⁶ Ou seja, do mito da escrita como expressão formal de uma consciência (nacional)?

As obras de Edgar DeDecca e Vesentini já sinalizaram, há alguns anos, para a intrincada rede de poder tecendo-se como memória na instauração do marco “Revolução de 30”. Contudo, parte da historiografia permanece sustentando e se alimentando desta memória constituída. Nisto, uma boa dose de participação cabe à escrita da história literária no Brasil, afinada na mesma cronologia. Não sem conseqüências, hoje parece mesmo ser impensável qualquer texto sobre a literatura brasileira moderna sem a presença do subtexto “modernismo”, neste sentido, mítico (porque é como se o significante “modernismo” implicasse *naturalmente* o significado literatura brasileira – e como se fosse natural a adjetivação “brasileira”...) – e isto mesmo no que se refere a trabalhos pretensamente monográficos sobre aspectos restritos da obra de tal ou qual autor. Ou seja: a história da literatura brasileira, sem o marco baliza de 1922-1930, simplesmente não pode ser contada. Ou pode?

Quando partiu em exílio da Alemanha nazista, Thomas Mann levou consigo o *Dom Quixote*,⁵¹⁷ livro eleito como companheiro ideal para a viagem. Ideal não apenas por ser o

⁵¹⁶ Ver: “A literatura impensável”, em: *op. cit.*, p. 25-47.

⁵¹⁷ “Viagem marítima com *Dom Quixote*”, em: *Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1988., p. 155-188.

grande livro que é, mas, como deixam entrever as alusões de Thomas Mann, por funcionar como antídoto contra os mitos que ele acreditava formarem o esteio do discurso nazista. A ironia, o distanciamento entre o narrador figurado por Cervantes (reduplicado pela intervenção do historiador árabe Cide Hamete Benengeli) e o mundo narrado, de acordo com Mann carregado de apelos míticos, servia como uma espécie de anteparo, de espaço aberto para a reflexão, esta entendida como a capacidade de separar, pesar e distinguir as coisas. Se se pode acusar em Mann um pendor iluminista e racionalista, embaralhado a uma versão romântica sobre o mítico, não se pode negar que sua leitura do Quixote pode ter indicações interessantíssimas para o trabalho do historiador, em sua relação algo distanciada, crítica, com relação ao mito, ou à memória instituída – à sua tarefa intelectual e afetiva de se desapegar dos próprios mitos.

Neste caso, ainda é preciso observar que a interpretação proposta por Mann sobre o nazismo fazia parte de um lugar-comum dos debates políticos da Alemanha do período. E não apenas os críticos do nacional-socialismo associaram o movimento ao retorno do mítico e do irracional no mundo contemporâneo. Para citar um exemplo, pode-se recordar o caso do reitor nacional-socialista da universidade de Frankfurt, o filósofo Ernst Krieck. Este, divulgara a tese de que a tradição filosófica ocidental, desde Parmênides, teria sido uma traição da lógica formalista contra o substrato mítico-poético da natureza humana. O que teria prevalecido até o momento da ascensão de Hitler.⁵¹⁸ Assim, observa-se em Thomas Mann uma concepção romântica do mítico comum em seu período, e muito próxima à proposta por Menotti DelPicchia em sua mitologia. Porém, o escritor alemão, numa tentativa de defesa da tradição humanista, propunha uma relação irônica com relação ao mito – como se entrevê na última passagem de seu diário, na qual Zarathustra aparece como o Cavaleiro da Triste Figura. Penso que esta atitude é semelhante à proposta por Roland Barthes, apesar de este autor ressaltar o fato de o mítico ser um efeito de linguagem, não se tratando portanto de algo como a expressão do instintivo, ou dos fundamentos irracionais da psiqué.

Foi a partir da proposta de Barthes para a mitologia, e fundamentado pelas questões que vinham se acumulando sobre o modernismo, e a trajetória de Mário de Andrade em

⁵¹⁸ Cf. Jean-Pierre Faye. *A razão narrativa. A filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo*. São Paulo, Editora 34, p. 402-405. Para esta leitura do mito no nazismo, outro exemplo é: Ernst Cassirer. *O mito do Estado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 295-315.

especial, que vi no *Dom Quixote* lido por Thomas Mann o horizonte teórico⁵¹⁹ deste trabalho. Dizer que as multidões, como a Dulcinéia Encantada, eram as senhoras do pensamento de Mário e Menotti, perceber a força das letras em suas histórias, o contraste entre o projeto de poder e controle mediado pela escrita e uma realidade histórica que sempre se lhe escapa, tratá-los com epítetos que ora remetem a Dom Quixote, ora a Sancho Pança, ora ao cura, ora ao Cônego, parafrasear o prólogo de *Dom Quixote*, foi assim mais do que uma homenagem a Mann-Cervantes. Constituiu-se como percepção de uma atitude fundamental na leitura histórica, na indagação do que esta tem a dizer sobre um campo que institucionalmente não lhe pertence, o da literatura. Se existe apenas *uma* história a ser contada, quando esta se arroga fundadora, inesquecível e mítica, a atitude teórica do historiador diante dela pode variar, entre a incorporação plena e a ironia (que não pode se confundir com a sátira, sob o risco de pretender assumir o espaço vazio deixado pelo distanciamento...).

Ler um mito no modo proposto por Barthes, ou seja, desvendando sua história, é também uma forma de politizá-lo. E como trajetórias políticas espero ter estudado as de Mário e Menotti, na composição mesma de uma história que não se concluiu com a morte de nossos protagonistas. Flagrar, por exemplo, os usos da retórica do martírio, do sacrifício e da humilhação antes de sua canonização como um dos temas preferenciais na bibliografia sobre o assunto (como nas várias apresentações a cartas de Mário de Andrade, ou os trabalhos que, em sua maioria, indiretamente dão a entender que o Brasil ainda está em dívida para com o “modernismo”...), implica perceber nos argumentos pelo sacrifício uma função pragmática, de legitimação de projetos de soberania, que a descrição aparentemente neutra e objetiva, naturalizada, das supostas humilhações sofridas por Mário e por outros “modernistas” tende a fazer esquecer. Ou ainda tentar segui-los em suas trajetórias mantendo a imagem de um tempo histórico aberto a possibilidades, de um espaço político plural no qual eles atuavam como pessoas públicas, implica evitar a projeção de um percurso linear, cuja meta final seria o reencontro com uma suposta consciência nacional.

Recorde-se, nesse sentido da historicização como politização do mito, uma passagem nodal de *Dom Quixote*. Quando o protagonista, após ter se empanturrado de literatura cavaleiresca resolve limpar as armas de seus avós para se tornar cavaleiro

⁵¹⁹ Entendo, por horizonte teórico, não uma rede de conceitos, mas uma atitude, uma postura reflexiva.

andante. Neste gesto está inscrita a própria posição problemática da literatura frente à história e à política. Isto porque, Dom Quixote então desenvolveria uma arte de interpretar o mundo a partir de um vocabulário, passando então a agir contra este mundo, como desfazedor de injustiças. Mann talvez notaria que se as armas do Quixote fossem adequadas, e o mundo fosse por ele “corrigido”, estaríamos então diante do mito pleno, da narrativa que se pretende fundadora do histórico. Mas isto é o que a ironia cervantina não permite, ao traçar uma incompatibilidade entre as letras, as armas e a história (talvez, a modernidade), sendo esta o tempo que já tinha consumido a viabilidade do caveleiresco.⁵²⁰ Numa apropriação talvez excessivamente contemporânea, mas sugestiva e de acordo com o estatuto teórico ocupado nesta tese pelo *Dom Quixote*, pode-se dizer que com este gesto a literatura apresenta-se instável, inviabilizando assim as tentativas de fazer da sociedade um seu espelho, ou corporificação – ou de estetizar a política, seja pela via do “mito” ou da “educação estética”, ambição que estava no cerne das propostas de Mário e Menotti. Em *Dom Quixote* a literatura surge como escrita problemática e problematizadora, e não como encontro épico entre letra e corpo.

Assim se explicaria o passo decisivo do livro de Cervantes (Quixote se colocando num mundo a ser decifrado, parte imbuído dos ideais cavaleirescos para sua aventura), como matriz para esta reflexão sobre as trajetórias de Mário e Menotti. A ironia cervantina nos ensina a pensarmos o estatuto de nossos heróis não sob a ótica essencializadora da natureza, como aconteceria se os víssemos sob o binômio genialidade e brasilidade. Ao contrário do mito modernista, que lhes concede um papel de escritores que revelam, com sua escrita, o mundo, tratá-los como heróis quixotescos implica percebê-los num espaço de conflito constante entre a escrita e a história.

Porém, não se deve esquecer que Quixote também é uma personagem, sua partida é a partida da inventividade de Cervantes, sendo esta a distância fundamental entre o horizonte histórico de sua literatura e o horizonte historiográfico desta tese – que, em momento algum, suspende sua especificidade como escrita histórica. O texto historiográfico implica, por convenção,⁵²¹ a idéia de um passado compartilhado, ao qual

⁵²⁰ Outro emblema deste descompasso é a passagem dos moinhos de vento, máquinas modernas interpretadas por Quixote como gigantes.

⁵²¹ Dizer “convenção” não significa atribuir arbitrariedade, caráter aleatório ou destituído de implicações (para se perceber o contrário, basta se lembrar que o Brasil é uma convenção, que os sinais de trânsito são

podemos nos referir como estando para além de sua própria escritura, não podendo, por isso, ser tão instável quanto um texto literário.

Mas se o estatuto ontológico de Mário e Menotti não pode, evidentemente, ser confundido com o de Dom Quixote, também não se pode negar que eles se tornaram personagens de uma narrativa, a que recobre o “modernismo” no Brasil, e que têm assim a sua carga de ficcionalidade. Esta mesma carga, problematizada por Cervantes, em seu livro tido, desde o romantismo, como fundador do romance moderno – que tem entre suas marcas exatamente a postulação de uma relação tensa entre letra e história⁵²² (o que pode ser notado com mais facilidade na recorrência de personagens que são leitores e escritores, em Balzac, em Flaubert, em Dostoievski, em Machado de Assis etc). Mas não problematizada pela historiografia brasileira sobre o modernismo, postulado como ato inaugural a-político – curiosamente, o apoliticismo brota como contrapartida do tema da brasilidade, tida e havida como essência anterior à história, mas que apenas pode ser compreendida como projeção política.

No mito modernista, os papéis reservados a Menotti e Mário, talvez numa ironia do destino para com os sonhos-pomba acalentados pelo primeiro, podem ser acompanhados com clareza numa das pouquíssimas obras dedicadas ao grupo verde-amarelo. Refiro-me ao livro de Maria Lúcia Fernandes Guelfi, do qual citarei uma passagem que me parece exemplar, extraída da crítica de Mário a *O Homem e a Morte* publicada na revista *Klaxon* em 1923. As interpolações da autora no texto estão em negrito – preste-se atenção às reticências recortando o texto de Mário:

Nestas linhas, Mário de Andrade anuncia o que seria o estilo verde-amarelo. E não faltou a advertência para o vazio a que esta retórica grandiloquente poderia levar: “Possui uma força tal, uma tal eloquência persuasiva, um brilho tão diurno, um otimismo por tal forma popular que poderá conduzir as multidões” se desenvolver “uma orientação política e social (...) Mas que Menotti se precate contra a gente da terra. Bilac também gritou um lindo gesto. Aurora! Erupção! Trabalho!

convenções e que o mundo acadêmico é uma convenção). Aliás, a pretensão deste texto é respeitar os limites convencionais da historiografia, seu pressuposto é que historiografia não é literatura.

⁵²² Sobre o assunto, ver o texto de Jacques Rancière, *op. cit.*

Gritaria. E o crepúsculo rápido. E a noite geral. E uma lua fria, vagabunda pelo céu. Liga Nacionalista.”⁵²³

Mas eis uma citação mais completa do trecho em questão:

Se ambas as classes são igualmente beneficiadoras da beleza, sob o ponto de vista humano, os artistas da Vida são mais fecundos que os artistas da Arte. Os artistas da arte são gozados pelo pequeno número. Os da Vida tornam-se mandatários e reis. Vejo Menotti entre os últimos. Moisés. Juca Mulato. Pão de Moloch. A Mulher que Pecou. Possui uma força tal, uma tal eloquência persuasiva, um brilho tão diurno, um otimismo por tal forma popular que poderá conduzir as multidões. Se criar, pregar, desenvolver (verso, prosa, ou ação – sempre poemas) uma teoria, uma orientação política e social, creio que reproduzirá entre nós a influência dum Tolstoi, dum D’Annunzio, dum Barrès. Mas que Menotti se precate contra a gente da terra. Bilac também gritou um lindo gesto. Aurora! Erupção! Trabalho! Gritaria. E o crepúsculo rápido. E a noite geral. E uma lua fria, vagabunda pelo céu. Liga Nacionalista. O melhor será mesmo não adquirir essas pretensões. Continue a dar-nos obras magistrais como “O Homem e a Morte”.⁵²⁴

Como se percebe, a citação truncada do texto de Mário inverte o seu significado. De profecia do futuro de Menotti como guia das multidões à advertência contra os perigos da “retórica balofa”. Mais ainda, na montagem de Maria Lúcia Guelfi, a Mário caberia o dom de antever o futuro do verde-amarelismo (vale lembrar que texto por ela citado é de 1922, escrito anos antes da publicação do manifesto verde-amarelo), com sua vacuidade e sua

⁵²³ *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: USP/IEB, 1987, p. 153.

⁵²⁴ Curiosamente, na edição das cartas a Bandeira, a supressão é semelhante, embora o organizador Marcos Antônio de Moraes reconheça que o texto de Mário é elogioso (afirmação explicitamente feita por Mário na carta em questão): “Ao final do texto, o autor de *Paulicéia Desvairada* chega a preconizar a potencialidade vigorosa da Menotti: “Se criar, pregar, desenvolver [...] uma teoria, uma orientação política e social, creio que produzirá entre nós a influência de um Tolstoi, dum D’Annunzio, dum Barrès.” Por que as palavras: verso, prosa ou ação – sempre poemas – foi suprimida nas duas citações? Coincidência ou algum tipo de “escândalo”?

eloquência ilusória. Aqui, a leitura retrospectiva do mito modernista foi naturalizada a partir do recurso da construção de uma personagem que já conheceria o desenrolar da história, Mário. Este, “anuncia” (ou seja, transmite uma notícia, prenuncia, profere palavras que se antecipam aos acontecimentos) o futuro de Menotti. Na passagem, a voz de Mário é ficcionalizada como expressão da consciência e dos “conhecimentos” históricos da autora: o que ele anuncia é o que ela sabe. Mas como quem aparece afirmando o vazio do verde-amarelismo não é ela, mas Mário, o que ela “sabe” não surge como saber construído, mas verdade a ser transmitida.

Aí o mito modernista se apresenta com duas facetas: a mitificação de Mário de Andrade como simulacro de consciência-limite da história, e a mitificação da própria história como enredo previsível, linear e inequívoco. Menotti DelPicchia então surge apenas como uma espécie de contrafação do “modernismo”, de vazio, de ausência (esta, como efeito da “retórica” balofa, como se Mário ou Maria Lúcia Guelfi não usassem a retórica), mas tem uma função essencial (ainda que nada gloriosa): somente o contraste com sua “falta” de consciência torna verossímil a plenitude da consciência de Mário. Ou seja: nesta passagem, o “verdadeiro” modernismo precisa do “falso” modernismo para poder se afirmar como tal.

Se isto é uma necessidade do discurso mítico, eis o difícil de responder. Mas é inegável que a imagem de um único vetor autêntico para um acontecimento (como, no caso, a literatura como consciência estética do nacional) implica, por contraste, a do inautêntico. Para que o mito modernista possa ser contado e recontado então ele precisa de um adversário que possa ser negado, sejam os “parnasianos”, os “mestres do passado” etc. O inesperado, pelo menos para Menotti, era que ele mesmo viesse a figurar como este vazio, esta negação. A pergunta, porém, é se esta negação, pura e simplesmente, constitui o enfrentamento adequado com relação às práticas autoritárias dos “modernistas”. Ou se, ao contrário, é ela mesma que impede que o autoritarismo seja indagado. Se este corresponde apenas a um espaço vazio, a um desvio no caminho natural das coisas, basta-nos apontar para aqueles que optaram pela via errada, e assim “nós” (eu e você, caro leitor) ficamos a salvo. Mas esquecimento não é crítica...

Quando, nesta tese, Menotti saiu do espaço ilusório que lhe estava reservado pela bibliografia “modernista”, passando a caminhar lado a lado com Mário de Andrade, ele

acabou nos dizendo coisas interessantes sobre a mitologia, a propaganda. Talvez tenhamos notado que se não precisamos mais citar Cassiano Ricardo ou Rosário Fusco como matrizes da história literária brasileira, nem por isso deixamos de redizer o mito por eles fabricado. Aliás, como está explícito na mitologia do Menotti, a utopia do discurso mítico é que ele pareça ser a “língua do povo”, um enunciado puro, o ponto neutro em que a mentira e a verdade se encontram. Fazendo-se como uma “romantização” do real que faz calar, adormecer, o burburinho e o rumor da praça pública – enfim, a política.

Que as supressões e reticências do texto de Maria Lúcia Guelfi também se dêem num trecho onde a política era estetizada (“verso, prosa ou ação – sempre poemas”), aí está o fulcro da questão, e de onde partiram as indagações desta tese. E se as políticas de Mário e Menotti estivessem não em posição de oposição, mas de complementaridade tensa? E se o projeto pedagógico tiver seu fundo mítico (a “brasilidade”, depois desdobrada em “modernismo”), tanto quanto o mito suas pretensões pedagógicas (como disse Menotti, “aquietar os espíritos” pela via da sacralização da política, e da literatura)? O que restaria, então, do mito modernista?

Por fim, peço licença para uma última digressão. O que talvez cause algum estranhamento com relação a meu texto de história é o estatuto que conferi à literatura como “fonte”. Isto porque, comumente, nos estudos feitos por historiadores (e mesmo alguns por teóricos e críticos literários) geralmente a ordem da narrativa é: primeiro se apresenta a sociedade (por exemplo, como era o Brasil nos anos 1920 a 1930) para depois se discutir o modo como a literatura reflete, discute esta “sociedade”. Ora, isso implica uma visão que eu diria ingênua do documento (e não apenas o literário): como se ele tivesse uma relação com algo como uma “realidade” dada – não incomodando o fato de essa “realidade” também ser uma reconstrução a partir de outros documentos.

Não precisamos, porém, cair no relativismo ou no subjetivismo (do tipo: esta é a *minha* interpretação dos fatos, ou *toda* interpretação é subjetiva): basta se perceber que o documento, sempre, é um tipo de intervenção, que se dirige a alguma finalidade, e que o “real” histórico é o entrechoque das intervenções. Se tratar primeiro da literatura e depois dos acontecimentos pode soar como uma história evanescente, ou, numa percepção mais essencialista, mesmo não-histórico, é bom lembrar que o discurso é real, o texto é um acontecimento que, tendo este estatuto, pode inclusive ser lido a partir da variante temporal

(ou seja: ser datado), interpretado historicamente. Não se diz, com isso, que a literatura institui o real, mas apenas que ela é real. De que forma? Aí sim, entra a questão das especificidades do texto literário frente a outros textos, mas somente depois de termos percebido que a literatura não sofre de qualquer tipo de deficiência ontológica com relação a qualquer outro acontecimento, como um golpe de Estado por exemplo. Para se ler histórica e politicamente a literatura a pergunta inicial seria: que tipo de intervenção política este texto constitui? E não: quais *acontecimentos* políticos este texto reflete, retrata?⁵²⁵

Daí uma segunda consequência: não se trata aqui de uma outra via oposta, a que trata a literatura como uma tradição voltada sobre si mesma, como se os textos literários apenas dialogassem entre si. Se se pode dizer, com Cavalcanti Proença, que *Macunaíma* discutia com *Iracema* (sob a configuração de uma intertextualidade), também se pode dizer que *Macunaíma* dialogava com as obras de Oliveira Vianna, com a etnologia, com as interpretações do Brasil que também eram, a seu modo, tentativas de intervenção política. Isto pode implicar, do ponto de vista da teoria literária, uma espécie de rebaixamento da literatura. Tida, neste caso, não como carente de realidade, mas portadora de uma realidade superior, transcendente à história, tratando, ou dos “grandes” temas: a alienação do homem moderno, o amor, a morte, o Pecado Original; ou voltada para a própria escritura, intransitivamente. Mas o pensamento histórico é caprichoso, e pode revelar que tais temas também são históricos... Para a interpretação do texto literário como auto-dirigido ainda a melhor resposta é a ironia de Cervantes com relação ao quixotismo. A história é uma nigromante que insiste em rasgar os papéis do livro absoluto, e a utopia da escrita plena é fruto de e se expõe ao contingencial.

Chego a sentir, quando escrevo este epílogo, a presença de um possível debatedor, um amigo espirituoso que me auxilia justamente quando tropeço nesta parte, para mim a mais difícil da tese: “quer dizer, então, que toda a riqueza paródica e intertextual de *Macunaíma* tinha como finalidade a mera reposição de um lugar-comum do pensamento conservador brasileiro do período?”⁵²⁶ Sim, *também* isso. “Mas então você não esgotou os

⁵²⁵ Quanto ao outro uso da literatura nesta tese – este apenas aparentemente ousado – o do *Dom Quixote* como teoria (lido por Thomas Mann e Ranciere): quem disse que texto literário não é pensamento, reflexão?

⁵²⁶ Certa vez, numa universidade, assisti a uma palestra de duas cientistas sociais sobre Mário de Andrade. Quando perguntei a uma delas se o tipo de ação política deste nos anos 1930 não podia ser vista como

significados de sua fonte!” Sim, mas o mesmo também poderia ser dito com relação a qualquer documento cartorial, a partir do qual podem se escrever várias histórias...

Rebaixar ontologicamente a literatura, manchá-la com o demasiado humano da história, não implica negar as suas especificidades (mesmo que estas não estejam dadas definitivamente, mas sejam, elas também, uma construção histórica). Meu debatedor, contudo, é persistente: “Mas por que escrever literatura nos anos 1920 e 1930 – e algum tempo antes e talvez ainda hoje – era diferente de escrever um tratado de ciência social ou um discurso parlamentar?” Porque, entre outras coisas, a literatura não recorria a conceitos, usava os verbos num tempo diferente (o passado na literatura era uma evocação: “no fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma”, aqui tanto o escritor como o leitor sabiam que não se tratava de um acontecimento situado num tempo preciso, mas de algo que precisava ser imaginado), evitava a arbitrariedade e a falta de sentido (no nome de Fulgencio Freitas estava seu destino, “entes frementes” é mais do que uma junção casual de palavras), e, diversamente do caso do discurso parlamentar ou de cartas, não tinha uma audiência imediata, mas um público meio distante, mediado por um leitor implícito. Tentei respeitar estas e outras regras do jogo em minhas leituras, que procuravam uma coisa comum a cartas, textos literários e discursos: a configuração de um vocabulário. Aliás, se o meu debatedor prestar atenção, vai notar que, mesmo na segunda parte, que pode parecer menos literária e mais “real”, é de discursos que estamos tratando. Palavras sobre palavras, no final das contas.

Quem me ensinou que as palavras não são leves como a espuma do mar (para encerrar com uma metáfora beletrista, à Menotti) foi Dom Quixote, quando disse “isto é um castelo”, quando os outros diziam: “isto é uma estalagem”, e tentou conquistar seu castelo.

autoritária, obtive a seguinte resposta: “O pensamento de Mário de Andrade é complexo demais para ser autoritário.”

Bibliografia

1. Obras de Mário de Andrade e Menotti DelPicchia:

Andrade, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *A Lição do Guru. (Cartas a Guilherme de Figueiredo). 1937-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antonio Tisi, 1927.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s.d.

_____. *Cartas a um jovem escritor. De Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda 1934/1935*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. "Cultura Musical", em: *Revista do Arquivo Municipal*, ano 3, vol. 26, agosto de 1936, p. 75-86.

_____. *Mário de Andrade. Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1987.

_____. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____. *Música doce, música*. São Paulo: Martins, 1963

_____. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Livraria Martins, s. d.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins/INL, 1972

_____. *Poesias Completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfino*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1987.

_____. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

- _____. "Salomé", em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, ano 5, n 20, p. 28-32.
- _____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. "Tristão de Athayde", em: *Revista Nova*, ano 1, n. 3, 15/09/1931, p. 485-497.
- Barreirinhas, Yoshie Sakiyama. *Menotti DelPicchia. O Gedeão do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983
- Castro, Moacir Werneck. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Correspondente contumaz. Mário de Andrade, cartas a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971.
- Koffman, Georgina (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 122.
- Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga. Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983
- Menotti DelPicchia, Paulo. *A Crise da Democracia*. São Paulo: SP Editora, 1930.
- _____. *A Longa Viagem. 1ª Etapa*. São Paulo: Livraria Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *A longa viagem. Da revolução modernista à revolução de 30*. São Paulo: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *A outra perna do Sacy*. São Paulo: Novíssima, 1926.
- _____. *A Revolução Paulista. Através de um testemunho do Gabinete do Governador*. São Paulo: 1932
- _____. *A Tormenta*. São Paulo: Livraria Martins, 1958.
- _____. "Bandeira", *O Idealista*, Jundiaí, 13 de agosto de 1936.
- _____. "Discurso de recepção a Oliveira Ribeiro Neto", em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 3, n 9, 1940, p. 72-82.
- _____. "Mitologia bandeirante", em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 1, n 3, 1938, p. 37-39.

- _____. *Novelas. Obras Completas Vol. III*. São Paulo: A Noite Editora, 1946.
- _____. *O Pão de Moloch*. São Paulo: Typografia Piratininga, 1921.
- _____. *Poemas. Obras Completas. Vol. 2*. São Paulo: A Noite Editora, 1946.
- _____. "Recepção Acadêmica", em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 7, n. 25, 1944, p. 79-100.
- _____. "Resenha de *Marcha para oeste*", em: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano 3, n. 11, 1940, p. 163-165.
- _____. *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo: Helios, 1928.
- _____. *República 3000*. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1930.
- _____. *Salomé*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d.
- _____. *Soluções Nacionais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- Moraes, Marcos Antonio de Moraes (org.). *Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EdUSP, 2000.

2. Bibliografia geral:

- A Bíblia de Jerusalém*. Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus: São Paulo, 1995.
- A Revolução de 30. Textos e Documentos*. Brasília: EdUnB, 1982.
- Adamson, Walter. *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*. Harvard University Press: London, 1993.
- _____. "Modernism and fascism: the politics of culture in Italy, 1903-1922", in: *The American Historical Review*. Vol 95, 2, abr. 1995.
- Affron, Mathew and Antliff, Mark. *Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- Amaral, Adriana Facina Gurgel. "Uma enciclopédia brasileira: O projeto ilustrado de Mário de Andrade", em: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 24, 1999.
- Anhanguera, São Paulo, 26 de junho de 1937.
- Ansart, Pierre. *La gestion des passions politiques*. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.
- Antonacci, Maria Antonieta Martines. "Institucionalizar ciência e tecnologia – Em torno da fundação do IDORT (1918-1931)". *Revista Brasileira de História*, v 7, n 14, mar/ago 1987, p. 59-78.
- Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. "A crise na educação". *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Athayde, Tristão de. *Estudos. 5ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933
- _____. "Modernismo Intencional", em: *Estudos 4ª série*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, 1931, p. 29-40.
- Ávila, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/Ed Unesp, 1990.
- Bandeira. *Estatutos*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1936.
- Bandeira, Manuel(org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- Baptista, Marta Rosseti Baptista, Lopez, Telê Ancona Porto e Lima, Ione Soares. *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- Barkan, Elazar e Bush, Ronald. *Prehistories of the future. The primitivis project and the culture of modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Barroso, Ivo (org.). *Baudelaire. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- _____. "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger", in: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 61-72
- Bernard, Claudie. *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris: Hachette, 1999.
- Berriel, Carlos (org.). *Mário de Andrade / Hoje*. Cadernos Ensaio, vol 4, São Paulo, 1990.
- Blondel, Charles. *La mentalité primitive*. Paris: Libraire Stock, 1926.
- Boaventura, Maria Eugênia. "O Projeto Pau-Brasil: Nacionalismo e Inventividade", in: *Remate de Males*, Campinas, n. 6, jun 1986, p. 45-52.
- _____. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- Borges, Vavy Pacheco. *Getúlio Vargas e a oligarquia paulista. História de uma esperança e de muitos desenganos através dos jornais da oligarquia (1926-1932)*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- _____. *Tenentismo e revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- Bresciani, Maria Stella. "Da perplexidade política à certeza científica: uma história em quatro atos", in: *Revista Brasileira de História. Política e cultura*, no 23-24, p. 31-53.
- _____. "Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940", in: Francisco Foot Hardman (org.). *Morte e Progresso. Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 27-61.
- _____. "O poder da imaginação: do foro íntimo aos costumes políticos. Germaine de Staël e as ficções literárias", em: Seixas, Jacy; Bresciani, Maria Stella e Brepohl, Marion (orgs). *Razão e paixão na política*. Brasília: EdUnB, 2002, p. 31-46.
- Bresciani, Maria Stella e Naxara, Marcia(orgs). *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editoria da Unicamp, 2001.
- Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1971.
- Campos, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Cancelli, Elizabeth. *O mundo da violência*. Brasília: EdUnB, 1993.

- Candido, Antonio. "A revolução de 30 e a cultura", em: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.
- _____. "Literatura Brasileira. 1900-1945", em *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- Carone, Edgar. *A Segunda República*. São Paulo: DIFEL, 1973
- Carroll, David Carroll. "Literary fascism or the aestheticizing of politics: The case of Robert Brasillach", em: *New Literary History*, 23, 1992, p. 691-726.
- Cassirer, Ernst. *O mito do Estado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- Cervantes, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- Chiappini, Ligia e Bresciani, Maria Stella (orgs.). *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.
- Contier, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. Tese de livre docência pela USP, São Paulo, 1988.
- _____. "Modernismos e brasilidade: Música, utopia e tradição", em: Adauto Novaes (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 259-287.
- Coutinho, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil. vol. 5*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1970.
- Couto de Magalhães, General. *O Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- De Decca, Edgar. *1930: O Silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- Detienne, Marcel. *A invenção da mitologia*. Brasília/Rio de Janeiro: EdUnB/José Olympio, 1992.
- Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. CD-Rom, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- Dostoievski. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Estética*, ed. facsimilar, Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1994.
- Falasca-Zamponi, Simonetta. *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*. Berkeley: University of California Press, 1997.

- Faria, Daniel. *O Modernismo que se tornou romântico: literatura, política e brasilidade*. Brasília, Universidade de Brasília, 2000. dissertação de mestrado.
- Faye, Jean-Pierre. *A razão narrativa. A filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo*. Ed. 34: São Paulo, 1996.
- Figueiredo, Jackson de. *Literatura Reacionária*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1924.
- Franco Luiza Moreira. *Meninos, poetas e heróis. Aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- Frazer, James. *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Freud, Sigmund. *Obras psicológicas completas, vol. XVI*. Imago: Rio de Janeiro, 1976.
- _____. *Obras psicológicas completas, vol. VII*. Imago: Rio de Janeiro, 1972.
- _____. *Obras psicológicas completas, vol. XIII*. Imago: Rio de Janeiro, s.d.
- Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix
- _____. *The Great Code. The Bible and literature*. New York: Harvest/HBJ Book.
- Fusco, Rosário. *Política e letras. Síntese das atividades literárias brasileiras no decênio 1930-1940*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- Girard, Rene. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.
- Goulart, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- Graça Aranha. *Estética da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.
- Guelfi, Maria Lúcia. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: USP/IEB, 1987.
- Guinsburg, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Em 1926.. Vivendo no limite do tempo*. São Paulo: Record, 1999
- _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1996.

- Hardman, Francisco Foot. "Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação", em: Edgar DeDecca e Ria Lemaire (orgs.). *Pelas margens. Outros caminhos da história e da literatura*. Campinas/Porto Alegre: Ed Unicamp/Ed. UFRGS, 2000, p. 317-332.
- _____. "Antigos Modernistas", em: Adauto Novaes (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 289-305.
- Herf, Jeffrey. *Modernismo Reacionário. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich*. São Paulo/Campinas: Ensaio/EdUnicamp, 1993
- Hewitt, Andrew. *Fascist modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Inojosa, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco. Vol 2*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, s. d.
- Jonhson, Randall. "The dynamics of the brazilian literary field, 1930-1945", *Luso-Brazilian Review XXXI*, 1994.
- Kakuso, Okakura. *Le livre du thé*. Paris: Payot, s. d.
- Kayser, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Kempis, Theodor de. *Imitação de Cristo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- Keyserling, Comte de. *Le monde qui naît*. Paris: Libraire Stock, 1929.
- _____. *Meditaciones suramericanas*. Madri: Espasa-Calpe, 1933.
- Klaxon*, ed. facsimilar. São Paulo: Livraria Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- Koch-Grunberg. "Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná", em: *Revista do Museu Paulista*, Vol 7, São Paulo, 1953, p. 9-201
- Koselleck, Reinhart. *Futures past. On the semantics of historical time*. Massachusets: The MIT Press, 1985.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe e Nancy, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LaCapra, Dominick. "Rhetoric and history", em: *History and criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Lafetá, João Luís. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- Le Bon, Gustave. *Psicologia das multidões*. Rio de Janeiro: Briguet e cia, 1954

- Lenharo, Alcir. *A sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.
- Levy-Bruhl, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Alcan, 1928.
- Lopez, Telê Ancona Porto. *Mário de Andrade. Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades/ Conselho Estadual de Cultura, 1972
- Lucas, Fábio (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Mann, Thomas. "Viagem marítima com *Dom Quixote*", em: *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988., p. 155-188.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Moraes, Eduardo Jardim de. *Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- Nietzsche, Friedric. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1985.
- Novalis. *Pólen. Fragmentos, diálogo, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988
- Oliveira, Lúcia Lippi; Velloso, Mônica Pimenta e Gomes, Ângela Castro. *Estado Novo. Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- Oliveira Vianna. *Evolução do povo brasileiro*. São Paulo: Monteiro Lobato e cia, s. d.
- Paes, José Paulo. "Sobre o Carro da Miséria", em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, São Paulo, 1994, p. 176-183.
- Pandolfi, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- Paulo, Heloísa Helena de Jesus. "O DIP e a juventude – Ideologia e propaganda estatal", em: *Revista Brasileira de História*, n 14. *Instituições*. São Paulo, mar/ago 1987, p. 115-130"
- Perelman, Chaim e Olbrechts-Tyteca. *Tratado da Argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Pinheiro, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão. A revolução mundial e o Brasil. 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Prado, Antônio Arnoni. *1922: Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- Prado, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Prado, Yan de Almeida. *A grande semana de arte moderna. Depoimentos e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo: EDART, 1976.
- Proença, M. Cavalcante Proença. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1974.
- Raffani, Patrícia. *Esculpindo a cultura na forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001.
- Ranciere, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 2, vol. 19, jan 1936.
- Revista do Brasil*. no 55, julho de 1920.
- Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, 1994.
- Revista Nova*, São Paulo, ano 1, n. 1, 15/03/1931.
- Ribot, Theodule. *Essai sur la imagination creatrice*. Paris: Alcan, 1908.
- Ricardo, Cassiano. *O Brasil no original*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937.
- _____. *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- _____. *Viagem no tempo e no espaço. Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970
- Richard, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo; Companhia das Letras, 1988.
- Romano, Roberto. *Conservadorismo Romântico. Origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- Sandroni, Carlos. *Mário contra Macunaíma*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.
- Santiago, Silviano. "Fechado para balanço. Sessenta anos de modernismo", em: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 75-93.
- São Paulo*, ano 1, n2, fevereiro de 1936.
- _____, ano 1, n 8, agosto de 1936.

- Schelling. *Texts Esthétiques*. Paris: Éditions Kelincksieck, 1978.
- Schiller. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- Schwartzman, Simon; Bomeny, Helena e Costa, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.
- Sennet, Richard. *O Declínio do Homem Público. As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Sociedade Fellipe D'Oliveira. *In Memoriam de Fellipe D'Oliveira*. São Paulo: 1933.
- Sófocles. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- Sontag, Susan. "Fascinante fascismo", in: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre, LPM, 1986
- Sorel, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Souza, Gilda de Mello. *O tupi e o alaué. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- Spengler, Oswald. *A Decadência do Ocidente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973
- Suleiman, Susan. *Authoritarian fictions. The ideological novel as literary genre*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Suzuki, D. T. *Zen and japanese culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1959.
- Suzuki, Marcio. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- Tarde, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- Terra roxa e outras terras*, ed. facsimilar. São Paulo: Martins, 1977.
- Tocqueville, Alexis de. *Lembranças de 1848. As jornadas revolucionárias de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Torres, Alberto. *O Problema Nacional Brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

Torres, Fábio. *O sacrifício. Peça em três atos*. São Paulo: Coleção do Departamento de Cultura, 1937.

Tuchman, Barbara. *A Torre do Orgulho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Velloso, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela; nacionalismo e regionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

_____. "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista", *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

Veríssimo, José. "Modernismo", em: *Revista do Brasil*, vol. 1, n. 1, de 1916.

Vesentini, Carlos Alberto. *A teia do fato. Uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

Williams, Daryle. *Culture wars in Brazil. The first Vargas regime (1930-1945)*. Durham: Duke University Press, 2001.

Zilberman, Regina. "Literatura brasileira contemporânea. A busca da expressão nacional", in: *Anos 90*. Porto Alegre, n. 2, maio 1994, p. 61-77

Apêndice

Mário de Andrade

Não é injustiça ser feliz e a tarde cai;
Os ventos varrem o Recôncavo,
chispando água e mar,
O céu cinzado é uma nuvem só.
e a lâmina espetaculosa da cidade
se aconchega numa palidez indiferente,
Eis que um sol antigeográfico tropicaliza.
A boca-da-noite, bate na chapa da cidade,
S. Salvador se torce toda,
gozando a luz que é dela,
com muita mansidão.
ninguém-jamais-não-conseguirá,
esses rosas doirados,
Esses azuis de Virgem Maria -
esses amarelos de areia esturricada
Cor dos anos,
Cor de séculos,
montados uns sobre os outros...
por riba do farol de Amaralina,
Trepá no paredão do morro,
Um magote de coqueiros brincalhões,
põe surdina, gritando:

Graciliano Ramos

havia luzes.
toldadas por espesso nevoeiro:
uma escuridão branca.
Detive-me,
piscando os olhos,
tentando habituar a vista.
Via-me no fundo de um poço.
enxergava estrelas altas.
rostos curiosos
onde se aglomeravam polícias,
Era como se fôssemos
gado, e nos empurrassem,
para dentro de um banheiro carrapaticida.
não podíamos recuar -
obrigavam-nos ao mergulho.
simples rebanho, apenas.
rebanho gafento, necessitando creolina,
Tentei sondar a bruma
cheia de trevas luminosas.
idéia absurda.
que me parece razoável,
- trevas luminosas!

Olha o navio!

Olha o navio!