

BEATRIZ SIMONAI BIRELLI

A FRANÇA NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE: o nacional e o estrangeiro
no periódico *Diário Nacional* (1929-1932)

ASSIS
2012

BEATRIZ SIMONAI BIRELLI

A FRANÇA NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE: o nacional e o estrangeiro no
periódico *Diário Nacional* (1929-1932)

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientador: Daniela Mantarro Callipo

ASSIS
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Biblioteca do Instituto Federal de São Paulo – *Campus* Piracicaba – IFSP

Birelli, Beatriz Simonaio.
B617f A França nas crônicas de Mário de Andrade: o nacional e o estrangeiro no periódico Diário Nacional (1929 – 1932) / Beatriz Simonaio Birelli ; Orientadora: Daniela Mantarro Callipo. - Piracicaba, 2012.
187 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Departamento de Letras Modernas. Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Mário de Andrade. 2. Literatura Comparada. 3. Relações Brasil - França. 4. Crônica. 5. Diário Nacional. I. Callipo, Daniela Mantarro, orient. II. Título.

BIRELLI, Beatriz Simonaio. **A FRANÇA NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE: o nacional e o estrangeiro no periódico *Diário Nacional***. 2012. 187 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

RESUMO

Utilizando o livro *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, organizado por Telê Porto Ancona Lopez (2005), pretende-se estudar o gênero crônica, bem como apresentar hipóteses que elucidem a importância das alusões aos literatos franceses Marcel Proust, Julien Benda e Blaise Cendrars, presentes em 14 das 173 crônicas de Mário de Andrade que compõem a obra.

Antonio Candido (1977, p.12) afirma que já no século XVIII, a língua francesa era a “língua universal das pessoas cultas”. Um século mais tarde, estava no “clímax de seu prestígio e de sua função civilizadora”, tornando-se “ensino obrigatório e indispensável”. No Brasil, os escritores acompanhavam as discussões literárias e filosóficas que ocorriam na França, pois a Independência e o Romantismo tornaram urgente a afirmação da nossa nacionalidade e a ex-colônia passou a nutrir uma espécie de desprezo por toda e qualquer forma de vínculo que pudesse colocar a literatura brasileira em situação de submissão à portuguesa. A França, grande centro irradiador de cultura da época, passou a ser a fonte de inspiração para os escritores que liam e admiravam as obras de Balzac, Victor Hugo e Dumas Fils.

Esta irradiação chegou ao século XX, tornando-se presente na obra de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet. É neste panorama que se insere Mário de Andrade e que iremos analisar seus textos jornalísticos, focalizando a maneira pela qual o escritor utilizou-se do elemento francês em suas crônicas, inserindo-o em um discurso leve e coloquial.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Crônicas; Diário Nacional; Relações Brasil-França.

BIRELLI, Beatriz Simonaio. **LA FRANCE DANS LES CHRONIQUES DE MÁRIO DE ANDRADE**: le national et l'étranger dans le journal *Diário Nacional*. 2012. 187 f. Mémoire de Master en Lettres – Faculté de Sciences et Lettres, Université de l'État de São Paulo (UNESP), Assis, 2012.

RÉSUMÉ:

En utilisant le livre *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, organisé par Telê Porto Ancona Lopez (2005), nous avons l'intention d'étudier le genre chronique, ainsi que présenter des hypothèses qui élucident l'importance des allusions aux écrivains français Marcel Proust, Julien Benda et Blaise Cendrars, présentes dans 14 des 173 chroniques de Mário de Andrade qui composent l'oeuvre.

Antonio Candido (1977, p. 12) affirme qu'au XVIII^e siècle la langue française était déjà le « langage universel des personnes cultivées ». Un siècle plus tard, elle était au « sommet de son prestige et de sa fonction civilisatrice », et son enseignement est devenu « obligatoire et indispensable ». Au Brésil, les écrivains accompagnaient les discussions littéraires et philosophiques qui avaient lieu en France, car l'Indépendance et le Romantisme ont précipité l'affirmation de notre nationalité et l'ancienne colonie a commencé à nourrir une sorte de mépris pour toute forme de lien qui puisse mettre la littérature brésilienne en situation de dépendance par rapport à celle du Portugal. La France, centre irradiateur de culture de l'époque, est devenue une source d'inspiration pour les écrivains qui lisaient et admiraient les oeuvres de Balzac, Victor Hugo et Dumas Fils.

Cette irradiation est arrivée au XX^e siècle et était présente dans les oeuvres de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade et Sérgio Milliet. C'est dans ce contexte qui s'inscrit Mário de Andrade et que nous irons analyser ses textes journalistiques, en se concentrant sur la façon dont l'écrivain a mis l'élément français dans ses chroniques, vu qu'il l'a inséré dans un discours léger et familier.

Mots-clés: Mário de Andrade; Chroniques; Diário Nacional; Relation Brésil-France.

A Daniela Falco Pereira Picca [in memoriam], irmã de alma, pelo apoio e eternas
lembranças.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa de Mestrado, apoio financeiro indispensável para a realização desta dissertação.

Às professoras Carla Cavalcanti Silva e Gabriela Kvacek Betella, pelas considerações esclarecedoras feitas no exame de Qualificação.

Ao professor Gilberto Martins que, sem intenção, incutiu em mim o amor pela Literatura e por Mário de Andrade.

A Karina Anhezini, professora, aluna e amiga, pelas indicações bibliográficas na área de História.

Ao professor Marcos Antonio de Moraes, referência desde o início de meu trabalho com Mário de Andrade, por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* Assis, por atender, pacientemente, a todas as minhas necessidades.

Aos meus pais e padrinhos, por terem sempre entendido e apoiado minhas escolhas.

A Mariana Birelli, Livia Delort e Natália Altem, pelo apoio incondicional, desde sempre.

A Rafael Falco Pereira, por acreditar neste trabalho e nunca me deixar desistir.

Aos amigos que fizeram parte deste processo, em especial, Ionara Satin, Veluma Alves Marzola, Carlos Eduardo Santos Zago, Aline Gianazzi Lino, Glaucia Fernandes, Adriana Ribeiro de Assis, Luana Almeida e Mariana Casoni.

A Daniela Mantarro Callipo, por ter me ensinado a amar a língua e a literatura francesa, pelos anos de orientação, pela confiança, pela paciência em corrigir meus textos, pelo companheirismo diário, pela atenção dispensada, por ter sido participante ativa durante todos estes anos, elementos imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, participaram da realização desta dissertação, em especial, Leonardo Birelli, Helenita Faco Guimarães, Fernanda Tolosa e Luzia Falco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A crônica	10
A crônica de Mário de Andrade	12
Capítulo 1: A “vida ao rés-do-chão” mariodeandradeana	16
1.1: O <i>Diário Nacional</i> : uma luta pelo nacionalismo a partir da França	25
1.2: Presença da cultura francesa no Brasil.....	30
Capítulo 2: Mário de Andrade e Marcel Proust.....	36
2.1: As limitações da linguagem e a literatura contemporânea: um estudo das crônicas “A linguagem” – I e “A linguagem” – III.....	36
2.2: As personagens proustianas vistas por um “turista aprendiz”.....	52
2.3: O Romantismo visto pelo crítico Mário de Andrade	68
2.4: Marques Rebelo e Proust: uma análise de <i>Oscarina</i>	80
Capítulo 3: Mário de Andrade e Julien Benda	91
3.1: Intelectuais sem comprometimento social: “l’art pour l’art” X “l’art engagé”	91
Capítulo 4: Mário de Andrade e Blaise Cendrars	120
4.1: O Brasil visto por um francês: a presença de Blaise Cendrars nas crônicas “De-a-pé” – III e “Blaise Cendrars”.....	120
4.2: O pai do futurismo no Brasil: a reação de Mário de Andrade	132
4.3: O papel do intelectual no século XX: um estudo de <i>L’or</i> , de Blaise Cendrars.....	143
Considerações Finais	152
Referências Bibliográficas	177

INTRODUÇÃO

A crônica

Gênero de origem europeia, que apresenta a objetividade jornalística e a subjetividade literária, a crônica, nesta acepção, surgiu no século XV, quando Fernão Lopes foi o encarregado de reunir elementos a respeito da história portuguesa a fim de preservá-la e compôs a *Crônica histórica de Fernão Lopes*, descrevendo a realidade de maneira ficcional. (MOISÉS, 1984, p. 40-43).

Inicialmente, o cronista preocupava-se em narrar os acontecimentos importantes e históricos com fidelidade, assumindo a função de historiar a memória dos fatos e zelar por ela, em uma época em que não existiam os jornais. Entretanto, foi Fernão Lopes que estabeleceu este caráter compilador dos cronistas medievais, introduziu a análise e conseguiu retratar literariamente a sociedade portuguesa.

No Brasil, Pero Vaz de Caminha inaugurou o gênero ao escrever a el-rei D. Manuel uma carta a respeito dos índios “muito bem curados e muito limpos” e fornecer sua visão sobre a terra “graciosa”, “chã” e “fremosa”. (BOSI, 2006, p. 15)

A crônica passa a fazer parte do jornal no século XIX, na França, chamando-se, em princípio, *feuilleton*. O termo era utilizado para indicar os textos localizados no rodapé dos jornais, que versavam sobre culinária, beleza, crítica de livros e peças, mas ali também eram publicadas algumas narrativas, entre outras novidades, cuja finalidade era entreter.

Devido ao barateamento dos jornais e à crescente procura pelas narrativas jornalísticas, os “produtores” logo perceberam suas vantagens econômicas, e o espaço do *feuilleton* recebeu lugar de honra nos jornais, passando a ter diversa significação: novo modo de publicação do romance em “fatias diárias”.

Em 1836, a expressão “continua amanhã” já fazia parte do cotidiano da população; mas, é em 1838, com a obra *Capitaine Paul*, que Alexandre Dumas lança as características fundamentais da técnica folhetinesca: diálogos vivos, personagens tipos, encadeamento das ações, cortes narrativos, técnica de suspense, redundância, para explicar ou reativar a memória dos leitores, inserção de personagens conforme as necessidades narrativas, explicações historiográficas e tentativa de prender a atenção do público. (MEYER, 1996, p. 57-64)

Desse modo, na década de 1840, a fórmula literária do romance-folhetim estava consagrada, com a ajuda dos escritores que eram chamados para colaborar nos periódicos, como Eugène Sue, Balzac, Soulié, Paul Feval, Ponson du Terrail, Montepain e o já citado Dumas. Tal receita foi seguida por muitos autores e boa parte da ficção da época aderiu ao modo de produção folhetinesco, mesmo que não fosse romance-folhetim.

Os outros textos que faziam parte do *feuilleton* foram deslocados para rodapés internos, ficando conhecidos, depois, como crônicas. Logo os jornais brasileiros aderiram à nova ideia, sendo que os primeiros *feuilletons* foram traduzidos, praticamente simultâneos a sua publicação na França; mas, aos poucos, surgiram textos nacionais que abordavam assuntos relevantes do cotidiano.

Assim como na França, houve no Brasil um distanciamento entre as duas produções literárias e a crônica se diferenciou do folhetim, sendo escrita com a finalidade de divertir e de contar os fatos ocorridos durante o período de uma semana ou de uma quinzena. Grandes nomes da literatura do oitocentos dedicaram-se ao gênero: Alencar, Macedo, Machado, Bilac. Antonio Candido, em seu “A vida ao rés-do-chão” (1992, p. 15), afirma que as primeiras crônicas jornalísticas brasileiras remontam ao período de 1854 e 1855, pois o autor encontrou no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro artigos que apresentavam questões e acontecimentos do dia.

Além das inúmeras definições, crônica, etimologicamente, advém do grego *chronos*, cujo significado direto é tempo, o que resulta em uma de suas características definidoras: a relação com o presente, o caráter contemporâneo, podendo sempre se transformar, acompanhando as mudanças da vida moderna.

O cronista relata literariamente os acontecimentos diários, sejam eles sociais, políticos, literários, artísticos ou individuais, de acordo com o seu modo de ver o mundo. A crônica apresenta linguagem coloquial, sendo mais comunicativa e, portanto, mais próxima do leitor. Deste modo, é gênero híbrido, pois apresenta características tanto do jornalismo, como da literatura.

Ela é feita “ao correr da pena”, sem pretensões iniciais de durar, pois seu objetivo é comentar com criatividade, humor e subjetividade os episódios ocorridos no dia e relatados de forma séria pelo jornal. Sendo assim, possui uma ligação com o contexto em que foi produzida, parecendo, em princípio, estar relegada ao esquecimento.

No entanto, muitas foram retiradas do jornal e inseridas em livro, pois, por trás dessa aparente frivolidade e descompromisso, os cronistas, além de abordarem questões sociais e culturais que provocam a curiosidade dos leitores de hoje, apreendem a realidade e os problemas subjetivos atemporais do ser humano. Para Candido (1992, p. 19), “por baixo delas há sempre muita riqueza para o leitor explorar [...] por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo o dia”.

Independentemente de escolas literárias e dos gêneros a que se dedicavam, muitos foram os autores que publicaram crônicas no século XX: Mário de Andrade, Olavo Bilac, João do Rio, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Alcântara Machado, Raquel de Queiroz, entre outros.

Dentre tantos cronistas, aquele que nos interessa mais de perto é Mário de Andrade.

A crônica de Mário de Andrade

Apesar de Mário de Andrade ser um escritor reconhecido pelo público e pela crítica brasileira, pouco se sabe sobre os seus textos jornalísticos. Talvez o fato de ter publicado somente um livro de crônicas, *Os Filhos da Candinha*, tenha contribuído para que o reconhecimento do modernista brasileiro neste gênero literário tenha ficado em segundo plano.

O meu interesse pelos estudos da crônica mariodeandradeana, mais especificamente pelas marcas francesas presentes nestes textos, surgiu na Graduação. A primeira leitura de *Os Filhos da Candinha* já mostrou que a presença de alusões e citações na língua francesa era vasta e o estudo destas referências era importante para a compreensão dos textos, uma vez que poderiam ser desconhecidas do leitor atual. Dessa forma, desenvolvi um projeto de Iniciação Científica, intitulado “Marcas francesas em *Os Filhos da Candinha*, de Mário de Andrade”, financiado pela FAPESP.

Com o intuito de continuar este estudo no Mestrado, selecionei a obra *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, – organizada por Telê Porto Ancona Lopez (2005) – uma coletânea de 173 crônicas que o escritor paulista escreveu para o periódico *Diário Nacional*. A presença francesa se encontra em 98 crônicas, manifestando-se de todas as

formas: uso da língua; alusões a lugares da França, a personagens históricos, músicos, pintores, escritores e literatos, e citações de trechos de textos em francês.

Devido ao grande número de referências francesas, o *corpus* desta pesquisa se restringiu aos literatos mais citados e aludidos por Mário. São eles: Marcel Proust, Julien Benda e Blaise Cendrars. Sendo assim, os capítulos foram elaborados a partir do conjunto de crônicas de cada escritor, uma vez que facilitaria a compreensão das ideias do modernista brasileiro em relação aos autores franceses citados.

No primeiro capítulo, foi feita uma exposição sobre o percurso literário de Mário de Andrade, mais especificamente no que concerne ao gênero crônica, com o intuito de mostrar a importância deste gênero literário híbrido na carreira do escritor, e na construção de seu pensamento crítico. Ademais, este capítulo apresenta a relação de Mário e de seus escritos com a pátria de Victor Hugo.

Já os capítulos seguintes foram destinados às análises: no capítulo 2, agrupamos os textos que apresentam referências a Marcel Proust, escritor francês mais aludido por Mário no período de 1929 a 1932, em suas crônicas publicadas pelo *Diário Nacional*; no capítulo 3, as que possuem alusões a Julien Benda e sua célebre obra *La Trahison des clercs*; e, por fim, no capítulo 4, aquelas em que o escritor cita o nome de Blaise Cendrars, sua vinda ao Brasil e sua relação com os modernistas brasileiros e Marinetti, quando este veio ao nosso país.

As análises serão feitas seguindo os métodos da Literatura Comparada, e baseadas nos conceitos de dialogismo de Bakhtin (1990) e de intertextualidade de Kristeva (1974), Genette e Samoyalt, pois há, nas crônicas mariodeandradeanas, outras vozes que nelas se manifestam e outros textos que se entrecruzam.

Para o crítico Mikhail Bakhtin (1990, p. 88), todo ato de linguagem é uma ação, pois constitui o homem e é constituído por ele, e todo discurso é uma reação, pois retoma os textos anteriores e os possíveis posteriores:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.

Contudo, este diálogo só se forma efetivamente se o leitor tiver repertório; ou seja, se ele não possuir conhecimentos sobre o texto dialogado, não perceberá a relação estabelecida entre as obras e/ou escritores.

A partir dos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, Julia Kristeva elaborou o conceito de intertextualidade, muito utilizado nos estudos de Literatura Comparada. Segundo Kristeva (1974, p. 64), uma obra é o resultado de todas as leituras de seu escritor; ou seja, é “um mosaico de citações”, sendo que esses outros textos aparecem absorvidos e transformados na obra. Para ela, “em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

Seguindo as trilhas de Kristeva, Genette (1982) propõe que esse fenômeno seja denominado *transtextualidade*, que é definida pelo crítico como aquilo que coloca um texto em relação, “manifesta ou secreta”, com outro texto. Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais: o primeiro, a *intertextualidade*, ocorre quando há presença efetiva de um texto em outro texto por meio de uma citação; o segundo é denominado *paratextualidade* e refere-se às epígrafes, dedicatórias, prefácios, entre outros; ou seja, sinais acessórios que cercam o texto; o terceiro tipo é a *metatextualidade*, definida como uma relação de comentário ou de crítica em relação a outro texto, sem obrigatoriamente citá-lo; o quarto tipo é a *hipertextualidade*, que analisa as relações que unem o texto B (hipertexto) ao texto A (hipotexto), isto é, o texto B deriva do texto A, como ocorre na paródia, no pastiche, na imitação. Finalmente, o quinto tipo é denominado *arquitextualidade*, que inclui discursos, gêneros literários e modos de enunciação e é o tipo mais difícil de ser observado, por causa de suas características abstratas.

Nas crônicas de Mário de Andrade que compõem o *corpus* desta pesquisa, observa-se a predominância da intertextualidade e da metatextualidade, segundo a concepção de Genette, como se verá nas análises dos capítulos II, III e IV.

Para Samoyault (2008, p. 50), a alusão a um autor ou a uma obra é denominada *referência*, visto que ela, “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”.

A análise dessas referências se insere no âmbito dos estudos comparatistas, cujo objetivo é demonstrar, com o levantamento das semelhanças e principalmente das

diferenças entre as obras analisadas, de que forma o escritor se apropriou do outro texto em seus escritos e verificar a nova função que a “unidade estranha” adquiriu em um novo contexto.

Os estudos de Literatura Comparada podem desenvolver-se de várias formas. Para Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 91),

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.

É preciso, entretanto, tomar cuidado com o estudo das fontes, para que não se comece a “ter miragens”, como alerta a pesquisadora. A localização de uma fonte deve servir para reflexões e não para definir uma lista infundável (e pouco científica) de influências, como era feito antes da década de 1970, em que os estudos comparatistas eram empregados para mostrar a superioridade da literatura estrangeira europeia, principalmente francesa, em relação à brasileira.

Nesta pesquisa, a comparação será feita para mostrar e justificar o modo como se deu a inserção das marcas francesas nas crônicas escolhidas, com o objetivo de tentar revelar o “patrimônio cultural” de Mário de Andrade, o “chão cultural” da época em que escrevia, além de ajudar na compreensão da crônica, colaborando, dessa forma, com os estudos a respeito das Relações Culturais entre o Brasil e a França no século XX: “em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim”. (CARVALHAL, 1986, p. 7-8).

O contexto cultural e histórico no qual o escritor estava inserido também deve ser estudado, para melhor compreendermos seus textos, uma vez que as crônicas possuem uma relação estrita com o momento de sua produção, mesmo que não se restrinja a ele e, como ensina Pierre Brunel (1989, p. 45), "Cada um dos elementos está carregado da significação do contexto do qual foi retirado." ¹

¹ “Chacun des éléments est lourd de la signification du contexte dont il est arraché” [tradução nossa]

publica sob o pseudônimo de Mário Sobral seu primeiro livro de poesias: *Há uma gota de sangue em cada poema*, versos retóricos, harmônicos e pacifistas, dirigidos contra o militarismo alemão, mas que apresentavam certas soluções renovadoras.

A exposição de Anita em São Paulo foi um marco e um incentivo para os escritores que buscavam uma renovação estética. Sabe-se que Mário compareceu à mostra de arte em várias oportunidades diferentes, pois seu nome aparece na lista de visitantes pelo menos sete vezes. Em depoimento para o jornal *Diário Carioca*, em 1952, a pintora descreve uma das vezes em que Mário foi a sua exposição:

Num sábado chegaram dois rapazes numa chuvarada. Começaram a rir a tóda e um dêles então não parava. Eu fiquei furiosa e pedi satisfação. Quanto mais eu zangava, mais o tal não se continha. Afinal, meio que sossegou e ao sair apresentou-se: “Sou o poeta Mário Sobral”. Dias depois muito sério se despede e me oferece um sonêto parnasiano sôbre o Homem Amarelo. (MALFATTI apud BRITO, 1974, p. 63)⁴

No entanto, não foram todos os intelectuais da época que se interessaram pela mostra, como foi o caso de Monteiro Lobato, cuja crítica “A propósito da Exposição Malfatti”, publicada pelo *O Estado de S. Paulo*, provocou polêmicas, fazendo com que a pintora se consagrasse, mas, ao mesmo tempo, interferindo negativamente em sua arte expressionista.

Dos jovens que mais tarde fariam a “Semana da Arte Moderna”, Anita recebeu defesas exaltadas, como as de Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio*, e de Menotti del Picchia, em suas crônicas no *Correio Paulistano*. Apesar de Mário não ter escrito nenhum artigo na época, anos mais tarde ele reconheceria a importância da pintora em sua transformação de artista:

Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu, pessoalmente, devo a revelação do nôvo e a convicção da revolta a ela e à força dos seus quadros. [...] E nós cerramos fileira em tôrno da artista. [...] Se alguns poucos escritores ponderáveis, Menotti Del Picchia, o Sr. Oswald de Andrade, que iam se tornar os propulsores eficazes do movimento modernista, já nos conhecíamos então, êles podem testemunhar se o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim. (ANDRADE apud BRITO, 1974, p. 71)

⁴ O quadro “O homem amarelo” foi adquirido por Mário na Semana de 22.

É a partir deste primeiro contato com o expressionismo que Mário vai estudar a língua alemã, comprar livros das vanguardas europeias e estender seu círculo de amizades com intelectuais da terra de Goethe que viviam em São Paulo.

Em 1920, surge Mário de Andrade cronista: sua primeira colaboração foi na revista carioca *Miscellanea*, na página “Ecclesiástica”. Esses pequenos textos, não assinados, abordavam diversos assuntos relacionados à vida católica da cidade, misturando notícia e crônica, em um estilo bem-humorado e coloquial; no entanto, é somente na *Ilustração Brasileira* que aparecem as suas primeiras crônicas assinadas como “Mário de Andrade”, na página “De São Paulo”.

As crônicas “De São Paulo”, escritas no período de novembro de 1920 a março de 1921, tinham como objetivo inicial promover a cidade de São Paulo e o modernismo. Analisando as crônicas desta série, vê-se que Mário está vivendo um período de transição, pois ao mesmo tempo em que apresenta em seus textos alguns traços inovadores, como frases soltas, telegráficas, finalizadas por reticências, linguagem arrojada e irreverente, ainda está preso às tradicionais inversões, aliterações, enumerações, palavras raras e períodos longos dos parnasianos:

Eu sei de coisas lindas, singulares, que Paulicéia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita... Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender... (ANDRADE, 2004, p.73)

E ainda:

Nestas cartas para a *Ilustração Brasileira* dois são os meus propósitos. Procurarei realizá-los pouco a pouco, se para tanto o engenho me sobrar. A todo este larguíssimo Brasil, que a revista sem dúvida abraçará, ao mesmo tempo que tenciono mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista, é intuito meu explicar a enigmática cidade que a todos os que não a observarem amorosamente ou lhe queiram bem guarda-se num mutismo de desdém ou se entreabre num gesto de agressão. (IDEM, p. 81)⁵

Não é o escritor analítico e irônico de *Pauliceia*: idealiza o bandeirante, mostra um deslumbramento em relação às novas conquistas do século XX e não enfoca os

⁵ Nesta crônica, Mário intitula seu texto como “carta”, mas em sua colaboração seguinte (De São Paulo-III), assume-se como cronista: “Não sou crítico nem filósofo: sou cronista”; “Embora uma retirada de andaimes, seja o mesmo num casinhoto de pobres, dê assunto mais que suficiente para uma crônica... E querem ver como dá?”

problemas sociais, mas, ao longo dos meses de produção, aguça a crítica, defende uma consciência nacional nas artes e problematiza questões culturais.

“De São Paulo” é para o cronista principiante um campo de experiências: nesta série, inicia alguns dos pensamentos que desenvolverá em *Pauliceia Desvairada*⁶, como a questão do alaúde, o tema da cidade de São Paulo e a utilização da linguagem arrojada e tipicamente brasileira. Importante ressaltar que, apesar da ligação temática e imagética entre os textos, é somente nos poemas de *Pauliceia* que Mário mostrará uma análise mais profunda da sociedade, mostrando, com isso, as transformações de seu pensamento e seu progresso como escritor modernista.

Na década de 1920, Mário procura tanto se aprofundar na atividade de modernista combativo, vinculando-se a órgãos renovadores da cultura, como se profissionalizar como jornalista/cronista na grande imprensa. Devido à grande quantidade de textos publicados, à divulgação feita de seus poemas por Oswald de Andrade no artigo *O Meu Poeta Futurista* e a sua participação na “Semana de Arte Moderna”, o nome de Mário de Andrade tornou-se conhecido nos meios intelectuais.

Não havia jornais e revistas especializados em que Mário não colaborasse. Escreve para o *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, *Os Debates*, *Klaxon*, *Revista do Brasil*, na *América Brasileira*, *Estética*, *A Revista*, *Letras Novas*, entre outros. Como cronista, publica na *Revista do Brasil*, em sua coluna “Chronica de arte”, e em *Os debates*, sendo que seus textos são, predominantemente, reflexões e análises de questões literárias, artísticas, políticas e folclóricas, exceto “Itanhaen” e “Alphonsus de Guimaraens”, crônicas que exploram os acontecimentos.

Entre 1923 e 1924, surgem n’*América Brasileira*, as “Crônicas de Malazarte”, que originarão os “Contos de Belazarte”. Caracterizadas por serem textos longos, nos quais aparece o trio “Malazarte, Belazarte e eu/o cronista”, as “Crônicas de Malazarte” representam para Mário uma prática, no espaço da crônica, para a experimentação, sendo que aí também podem ser enquadradas a carta e o conto (“Contos de Belazarte”). O narrador Belazarte se emociona com as personagens da periferia paulistana e, com isso, leva a crônica para o campo da ficção.

Linguagem falada, ironia, lirismo e crítica severa fazem parte dessas “Crônicas de Malazarte”: Mário se libertou dos rebuscamentos e inversões da série “De São

⁶ Os poemas de *Pauliceia Desvairada* começaram a ser escritos em dezembro de 1920, concomitantemente com a série “De São Paulo”.

Paulo”, mas ainda faltavam a brevidade e a síntese, traços típicos dos textos jornalísticos.

Nos anos de 1925, 1926 e meados de 1927, não surgem muitas oportunidades para escrever como cronista, somente como crítico de arte. Entre 11 de dezembro de 1925 e 12 de janeiro de 1926, colabora em *A noite*, no “Mês modernista”, com duas crônicas intituladas “O Monólogo dum elefante do Circo Sarrasani” e “Cartaz”, além de escrever poemas e publicar uma parte do romance *Amar, verbo intransitivo*.

Ambos os textos, que revelam um cronista já maduro, com uma prosa repleta de ironia e sarcasmo, características que, a partir de então, serão marcantes do escritor, partem da temática do modernismo e apresentam as posições e convicções de Mário. Em “O Monólogo dum elefante do Circo Sarrasani”, Mário mostra o papel do artista no modernismo, um ser excepcional; já em “Cartaz”, defende o nacionalismo e suas crenças em relação à nova corrente literária.

Em 1926, escreve para um dos jornais mais importantes do país, *A Manhã*, e seus textos hesitam entre ser crônica e artigo. Descontente com a linha editorial do periódico, devido às poucas oportunidades oferecidas para escrever profissionalmente, entra, em agosto de 1927, para o *Diário Nacional*, onde será cronista, crítico de arte e de literatura; porém, é somente em 1928, quando realiza uma viagem etnográfica ao Nordeste, que inicia sua primeira produção regular como cronista na seção “O Turista Aprendiz”.

O *Diário Nacional* é lançado significativamente no dia 14 de julho de 1927. O periódico defende a liberdade e a democracia, empenha-se na campanha do Partido Democrático, apoia a Revolução de 1930 e, depois da entrada de Vargas no poder, opõe-se ao novo governo, apoiando a Revolução Constitucionalista de 1932, sendo fechado após a derrota paulista no mesmo ano. Nunca possuiu boas condições financeiras, tendo que circular em tamanho pequeno e em edições noturnas; no entanto, abordou, no campo da Literatura, do Teatro, das Artes plásticas e da Música, todos os acontecimentos importantes e tinha como colaboradores Manuel Bandeira, Lasar Segall e Prudente de Moraes, neto.

Este é o período mais relevante de Mário de Andrade cronista: com sua “pena” de escritor maduro, chega a publicar 3 crônicas por semana em sua coluna “Táxi”, abordando com ironia e humor os acontecimentos mais comentados do dia ou da semana. Mistura o cotidiano com a literatura, o real com o ficcional, mostrando o seu

papel de artista engajado e preocupado em defender e incutir no povo brasileiro uma consciência nacional. O percurso do cronista no *Diário Nacional* será abordado mais adiante.

Poucas foram as crônicas publicadas por Mário após o fechamento do *Diário Nacional*, pois o escritor estava preocupado em organizar e publicar seus estudos folclóricos e etnográficos, além de estar ocupado com outros trabalhos, como a orientação dos jovens escritores, na *Revista Acadêmica*, e a direção do Departamento de Cultura da Municipalidade, dedicando-se à *Revista do Arquivo Municipal* e aos eventos do departamento. Sendo assim, uma ou outra crônica surge esporadicamente em meio às críticas literárias, musicais e artísticas no periódico *Diário de S. Paulo*, no período de 1933 a 1935, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, a partir de 1939, cidade onde mora temporariamente após pedir demissão do Departamento de Cultura, e n' *O Estado de São Paulo*, também a partir desse mesmo ano.

Em 1942, Mário de Andrade já era um cronista consagrado e planejava lançar uma coleção de suas crônicas pela Livraria Editora Martins, de São Paulo. Sua obra *Os Filhos da Candinha* foi publicada em 1943; porém, em uma carta ao amigo Manuel Bandeira, escrita em 24 de maio de 1934, o escritor já demonstrava sua vontade de realizar tal projeto:

[...] O que imaginei, e me parece mais feliz, será reunir em livro um certo número de crônicas de vários assuntos, dentre as melhores que publiquei por aí tudo, principalmente no *Diário Nacional*. E descobri um nome adorável pro livro: *Os Filhos da Candinha*. Não sei se você conhece, de certo conhece, essa expressão, que quer dizer, a voz do povo, o que andam falando, os diz-ques. (MORAES, 2000, p. 179)

Intitulando o livro de *Os filhos da Candinha*, Mário demonstra o seu conceito sobre o gênero crônica: transformação de um fato real em uma versão recriada, devido à palavra “Candinha”, que pode significar discurso de invenção que se ampara na realidade. Com isso, o escritor de *Macunaíma* se desvincula do compromisso de revelar objetividade, característica do jornalismo. Ademais, a expressão “Candinha” refere-se àquelas mulheres que comentam tudo o que acontece em suas cidades, as “fofoqueiras”, indicando, assim, outra característica das crônicas mariodeandradeanas: textos que podem abordar qualquer tipo de assunto.

Na “Advertência” que inicia sua obra (p. 27), escrita em 1942, Mário designa a crônica como sendo leviana (“As crônicas ajuntadas neste livro foram escolhidas de

preferência entre as mais levianas que publiquei”) e gratuita (“jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever”). Expõe, ainda, a importância que a crônica teve em sua vida de intelectual brasileiro: “Nunca fiz dela uma arma de vida, e quando o fiz, freqüentemente agi mal ou errado. No meio da minha literatura, sempre tão intencional, a crônica era um *suetto*, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim”.

No ato de escrita de suas crônicas, o escritor de *Macunaíma* poderia não ter grandes ambições em relação a seus textos; no entanto, essas crônicas só apresentam características de descompromisso e gratuidade a um leitor desatento, que não percebe a abrangente crítica feita na maioria das crônicas e a literariedade existentes nelas. Além disso, aceitando este pronunciamento, descarta-se um dos traços mais significativos do escritor: seu engajamento social, político e literário.

O escritor mistura nesses textos a realidade, a elaboração artística e a consciência crítica. Refere-se ao momento político vivido e o desaprova, como nas crônicas “A Sra. Stevens” e “Guaxinim do Banhado”; critica a sociedade patriarcal brasileira, em “Tempo de Dantes” e “Foi Sonho”; aborda a prosa ficcional, fazendo uma intertextualidade com a personagem do conto Belazarte, em “Ensaio de bibliothèque rose” e “O diabo”.

Mário incorpora, também, dados autobiográficos, que estão dispersos nas histórias das Candinhas: seu pai “tipógrafo” aparece nas crônicas “Voto secreto” e “Na sombra do erro”; sua mãe, em “Sociologia do botão”; a cachorrinha de estimação em “Educai vossos pais”; relatos de sua viagem ao Nordeste, em “Bom Jardim”, “Romances de aventura” e “Ferreira Itajubá”, entre outros elementos.

Esta característica memorialista se transforma, em alguns momentos, em algo coletivo, ou seja, “o ‘eu’ torna-se espelho de seu público” (MORAES, 2008, p. 183), devido a situações particulares que podem ser remetidas à nossa vida. Vale ressaltar que o escritor não escreveu nenhum retrato autobiográfico, pois não acreditava na reconstrução do passado, sendo assim, as informações sobre a sua vida são retiradas, principalmente, das suas cartas, como afirma o crítico Marcos Antônio de Moraes (2008, p. 182):

Mário de Andrade não deixou autobiografia, mas contou-se fartamente em suas cartas; em outros escritos ficcionais também transfigurou a sua própria experiência, esfumando compromissos indissolúveis com a realidade.

Negando-se a deixar um retrato autobiográfico canônico, colocou em xeque a própria possibilidade de se reconstituir o passado, tema importante, aliás, dos atuais estudos sobre o gênero testemunhal.

Nos manuscritos do escritor, encontrados no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, há duas folhas de papel jornal, nas quais Mário mostra que construiu ligações entre as crônicas: “Última crônica = Esquina”; “O dom da voz – deve ser a primeira crônica a falar viagem pelo Amazonas”; “‘Uma quarta-feira’ Rei Momo, deve vir depois de outra crônica com a mesma expressão”; “Bom pra iniciar a expressão ‘uma quarta-feira’ é Culto das estátuas [Romances de aventuras/Fábulas]”; “Sociologia do botão vem depois de Brasil-Argentina”; “Anjos do Senhor tem que vir depois da Pesca do dourado”; “Xará, Xarapim, Xera só pode vir depois do Terno Itinerário por se referir a Coração Perdido”.

Com isso, o escritor mostra o trabalho artístico realizado na produção do livro, além das outras modificações feitas, como a correção gramatical e a diminuição do tamanho das crônicas, justificadas por Mário na “Advertência” que inicia sua obra: “No ato de passar a limpo, estas crônicas foram bastante encurtadas e corrigidas. Não pude ficar impassível diante de encomprimentos de exigência jornalística, bem como desta aspiração amarga ao melhor” (p. 10).

Isto quer dizer que havia exigências do jornal em relação ao número de linhas a serem escritas, para que o espaço dedicado à coluna fosse completamente preenchido. Esta exigência não existia na elaboração do livro, o que deu ao autor a liberdade de aparar os excessos dos textos jornalísticos e melhorá-los.

Em carta a seu amigo Manuel Bandeira, em 1942, o escritor afirma:

Na minha opinião é o livro mais ‘bem escrito’ que já fiz. Falo como estilo normal, estilo que permite seguimento, seqüência – pois o estilo poético heróico do *Macunaíma* tinha que ser o que é mas pra esse livro, e o de *Belazarte* é estilo falado e não, escrito. (MORAES, 2000, p. 661)

Esse trabalho artístico realizado por Mário de Andrade poderia ter retirado da crônica uma de suas características principais, ou seja, a de ser feita “ao correr da pena”, sem a pretensão de durar, uma vez que:

é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de

sapatos ou ferrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. (CANDIDO, 1992, p. 14)

Como, porém, as modificações feitas pelo escritor brasileiro se restringiram a pequenas correções e à mudança na ordem da apresentação dos textos, pode-se verificar que ela continua a ser “despretensiosa, insinuante e reveladora” e, ao mesmo tempo, adquire, quando passa do jornal ao livro, uma durabilidade inesperada.

Inicialmente, o projeto da obra previa dois volumes: “crônicas propriamente crônicas” e “crônicas-críticas”, respectivamente. O primeiro volume apresentaria 29 crônicas, sendo que 17 seriam retiradas do *Diário Nacional*. Já o índice do segundo volume receberia 31 textos sobre artes plásticas, estética, crítica literária e língua poética, e 17 deles seriam extraídas do mesmo periódico⁷.

Porém, dos textos do segundo volume, somente “Ferreira Itajubá” foi inserido na obra definitiva, que apresentou apenas as “crônicas propriamente crônicas”. Das 43 crônicas que compõem *Os Filhos da Candinha*, 32 delas foram retiradas do *Diário Nacional*, sendo 27 da coluna “Táxi”. As demais crônicas do livro foram retiradas de contribuições esparsas em revistas e jornais: “Conversa à beira do cais” foi retirado de *Letras*, periódico baiano; “Foi sonho” e “Voto secreto”, da *Revista Acadêmica* de estudantes do Rio de Janeiro; “Morto e deposto”, da revista carioca *Movimento Brasileiro*; “Brasil-Argentina”, do jornal *O Estado de São Paulo*.

Para Mário, a “crônica-crítica” se difere da “crônica-crônica” por apresentar uma preocupação maior em desenvolver com objetividade e lógica um determinado assunto, deixando em segundo plano o tratamento literário do discurso. Isso não significa que a “crônica-crítica” seja um artigo, os dois tipos de textos são distintos, uma vez que na crônica, o escritor não utiliza somente uma linguagem teórica e técnica, usa, também, suas impressões e a linguagem poética. Na “crônica-crítica”, o escritor transforma a matéria muitas vezes difícil do artigo em um “papo com o leitor”, mantendo o assunto acessível a todos.

A crônica, como se sabe, é gênero híbrido, “para no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo” (IDEM). Os textos de *Os Filhos da Candinha* informam,

⁷ Para consultar as crônicas que figurariam no primeiro e no segundo volume, retiradas do *Diário Nacional*, ver: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005. p. 42.

divertem, emocionam. São textos “desfatigados” e livres, elementos constitutivos das crônicas de um escritor que atingiu a maturidade intelectual.

Vimos que Mário iniciou sua carreira de cronista dividido entre a religião e a literatura, entre traços parnasianos e modernos, com a vontade de publicar seus escritos e ser reconhecido. Na década de 20, não recusou convites para escrever em periódicos e revistas; lutou pelo modernismo, defendendo a “cura de Peri”, ou seja, a reformulação do conceito nacionalista dos românticos; inventou pseudônimos para mostrar à intelectualidade e ao povo de então que muitos artistas estavam aderindo ao estilo modernista; e vivenciou seu momento mais importante como cronista no *Diário Nacional*.

Já na década de 30 e o pouco que viveu na de 40, Mário, célebre e consciente de seu papel de escritor engajado, dedicou-se à preservação da memória e da história de seu país, compilando e publicando seus estudos etnográficos e folclóricos, fez crítica, foi mentor dos jovens escritores, fez um balanço sobre o modernismo brasileiro e a Semana de 22, e buscou democratizar a cultura, tanto em seu trabalho de escritor, como em seus projetos no Departamento de Cultura e no Ministério da Educação, com o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Soube reunir uma vida de intensa criação literária com o estudo da música, da literatura, das artes plásticas e do folclore, era um apaixonado pelas coisas brasileiras. Em todas as épocas, defendeu uma posição nacional: o que vemos é a formação de um artista que, mesmo apresentando bases parnasianas, sempre teve em seu espírito a necessidade de criticar o “burguês-níquel” e lutar por uma cultura e uma língua brasileira.

1.1: O *Diário Nacional*: uma luta pelo nacionalismo a partir da França

É em 1928 que Mário de Andrade inicia sua carreira de cronista regular no *Diário Nacional*: além de representar o momento mais importante de sua carreira jornalística, a direção do periódico respeita suas ideias e propostas de “língua nacional”, conservando a sua ortografia e sintaxe, e alguns de seus amigos – que conheciam e apoiavam a luta modernista, como Sérgio Milliet – também trabalhavam no periódico.

Desde *Losango Cáqui*, de 1922, percebe-se na obra mariodeandradeana a incorporação da “fala brasileira”. Para o autor, a língua é “dinâmica e nacionalmente

autônoma, não determinada pela gramática, mas construindo e determinando a gramática”. (LOPEZ, 2005, p. 23)

Em 1924, declara em uma carta enviada a Manuel Bandeira sua nova percepção sobre a questão da pontuação: considera a vírgula um preconceito gramatical; portanto, utiliza-a somente quando a omissão possa prejudicar a compreensão textual ou quando servir de descanso rítmico ou expressivo.⁸

Em vários de seus textos, defendeu uma língua brasileira e uma reforma ortográfica. Nas crônicas do *Diário* afirma:

O Brasil hoje é outra coisa que Portugal. E essa outra coisa possui necessariamente uma fala que exprime as outras coisas de que ele é feito. É a fala brasileira. Não a minha, que não passa duma tentativa individual – própria da minha aventura. Na fala brasileira escreveram Euclides, Machado de Assis, João Ribeiro, etc. E eu. (ANDRADE, 2005, p. 92)

E ainda:

O caos ortográfico em que estamos agora e em que sempre tomei parte com uma volúpia digna de mim, é irritante, enquisilante, insuportável e tem que parar. Só uma lei mesmo, exigindo unidade de grafia escolar e oficial, nos levará a uma fixação ortográfica, porque o individualismo entre nós é incomensurável. A lei, pelo sim, pelo não, nos levará insensivelmente à unidade. (ANDRADE, 2005, p. 139)

Suas primeiras crônicas no *Diário Nacional* surgem no ano de 1927 em sua coluna de “Arte”, e são denominadas “artiguetes”. É uma série de crônicas intituladas “A arte em São Paulo”, que abordam, com humor, os valores da cidade paulista:

O *Diário Nacional* inicia hoje uma série vasta de artiguetes encomendados a seu crítico de arte. Essa série tem por fim evidenciar a situação da arte em São Paulo, focalizando os costumes e os vícios que a ela se relacionam. Serão estudadas todas as manifestações artísticas e passados em revista não só os críticos nacionais e estrangeiros que aqui vivem, como os professores, os burgueses, os meios proletários e governamentais, em sua função artística. Espera assim o *Diário Nacional* fazer uma exposição nítida e imparcial de todos os vícios e cacoetes que impedem a manifestação eficiente das artes, em nosso ambiente social. (apud LOPEZ, 2005, p. 33)

⁸ “Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula, a maior parte das vezes, sabes, é preconceito gramático. Uso dela só quando a ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas”. (citado por LOPEZ, 2005, p. 24)

Em 1928, Mário resolve ir ao Nordeste, para dar continuidade a suas viagens etnográficas. Da primeira viagem, realizada em 1927, cujo destino foi o Amazonas, resultou a crônica “A ciranda”, relato de uma dança assistida pelo escritor no Solimões, agradando ao jornal. Dessa forma, quando realiza sua segunda viagem etnográfica, vai como correspondente quase diário, enviando crônicas entre dezembro de 1928 a março de 1929 para a sua coluna “O turista aprendiz”, narrando os acontecimentos, os casos escutados e as aventuras de sua viagem, sempre com uma visão do Nordeste como um lugar digno e não somente festivo e pitoresco.

Após a coluna “O Turista Aprendiz”, surge “Táxi”⁹, que reflete um dos momentos mais prolíficos do cronista, pois é o período em que mais publica textos do gênero crônica. O título selecionado para esta coluna é de extrema relevância, pois o táxi é um automóvel que pega qualquer passageiro e o leva a qualquer parte; por conseguinte, o nome da coluna significa tanto o veículo de ideias do escritor, como o pensamento modernista em relação ao discurso jornalístico; ou seja, texto que deve ser produzido para a massa, pode desenvolver qualquer assunto e deve se adequar a ele.

“Táxi” é coluna semanal e se mantém de 1929 a 1930, sendo encerrada quando o jornal abre espaço na coluna para outros escritores como Manuel Bandeira e Luís da Câmara. Esta coluna se caracteriza pela quantidade e qualidade de textos de Mário, que mostra sua poeticidade, sentimentos, impressões e sensações com a síntese típica dos textos jornalísticos.

Interessante ressaltar que Mário não intitula seus textos como crônicas, apesar de afirmar que está fazendo literatura. Define-os como colaboração ou “artiguetes”, indicando a mistura do artigo e da crônica em seus escritos. É somente em 1931, em “Agora é não desanimar!”, de 16 de agosto, que o escritor assume pela primeira vez que está fazendo crônicas:

Os leitores devem estar lembrados que no último domingo dei conta dum livro raro de Davatz sobre as colonizações teuto-suíças, tentadas pelo senador Vergueiro em meados do século passado, nas suas fazendas de café. O interesse, apenas de cronista, pelas anedotas que tinha a relatar, me fizeram esquecer que sem ressalva alguma da minha parte, o relato iria ferir o sentimento daqueles que guardam com justiça a memória do velho paulista. Isso aliás está me recordando o caso de Sobrinho de Salomé, que por demais

⁹O título “Táxi” era pronunciado à francesa.

pândego não se presta a ser contado agora. Ficará pra uma das crônicas futuras. (p. 329)¹⁰

Dedica-se, também, à coluna “Folclore da Constituição”, na qual divulga o material colhido graças ao contato com o povo, na época da Revolução Constitucionalista de 1932, assumindo o papel do cronista medieval, que relata com fidelidade e referencialidade os fatos históricos. Em seus textos, demonstra o cotidiano, as histórias e o discurso dos participantes da luta; reúne dísticos, quadrinhas, cartas, reportagens publicadas em outros periódicos e os publica com um título ao mesmo tempo cômico e irônico.

Nos textos do primeiro semestre de 1932, publicados antes de “Folclore”, Mário denuncia os acontecimentos anteriores à Revolução, expondo sua insatisfação com o governo estabelecido. Neste período, seu discurso é o da reação, suas palavras são irônicas, violentas, repreensivas e cruéis, ao contrário do que ocorreu em sua última coluna, iniciada em julho, quebrando a linearidade de sua escrita de então.

Em “Folclore da Constituição”, Mário demonstra sua confusão interna, pois critica tanto o governo como a oposição, e mostra, também, sua convicção de que São Paulo tinha sido vítima de injustiças. Para Telê Porto Ancona Lopez (2005, p. 46), “a conduta de Mário e sua repercussão na coluna do jornal pode ser entendida como a tentativa de conciliar sentimentos, posições ideológicas e pressões sociais em conflito”.

O escritor de *Macunaíma* assina suas crônicas da coluna “A arte em São Paulo” como “M. de A.”, as demais crônicas com o nome “MÁRIO DE ANDRADE”, sempre impresso em maiúsculas, exceto alguns textos, como “Agora é não desanimar!” (M.A.), “O sobrinho de Salomé” (“pela cópia, MÁRIO DE ANDRADE”) e a crônica “Correio Militar”, da série “Folclore da Constituição” (“pela cópia, M.A.”).

Apenas em 1930, com a crônica “Zeppelin”, seus textos firmam-se em lugar fixo: página 3, canto superior direito, coluna larga. Como dito anteriormente, não se faziam referências ao gênero crônica, considerando os textos como “colaboração”; contudo, a distinção era feita graficamente: o texto literário, como a crônica, é apresentado em Excelsior com grifo, corpo nove; já os textos puramente jornalísticos e os artigos são apresentados como a maior parte das matérias do jornal, em Excelsior,

¹⁰ Contudo, a definição não passa a ser rígida, Mário mistura ou utiliza concomitantemente as diversas acepções: artiguete, artigo, crônica e colaboração.

corpo nove, redondo. Porém, esta tipografia não é rígida, havendo algumas modificações ao longo das produções de Mário de Andrade.

Devido à intensa produção nesse periódico e a relevância desses textos para Mário, uma vez que escolheu 32 crônicas do *Diário Nacional* para figurar em suas histórias da *Candinha*, a especialista Telê Porto Ancona Lopez reuniu a série “A arte em São Paulo”, de 1927, “Táxi”, de 1929-1930, crônicas várias, de 1931-1932, a série “Folclore da Constituição”, de 1932, e as publicou em livro, intitulando-o *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Para ela,

As crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem um importante veículo de suas idéias, além de mostrarem no despolicamento do trabalho jornalístico a humanidade do escritor. [...] A escolha do título *Táxi e crônicas no Diário Nacional* decorre da valorização do melhor momento na produção do período e do aproveitamento de um cabeçalho, que, como vimos, é bastante significativo (LOPEZ, 2005, p. 15)

Os textos de *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, livro analisado nesta pesquisa, caracterizam-se pela forte presença de críticas sociais, políticas, culturais e históricas, além de tematizarem situações pessoais, cotidianas e alguns acontecimentos ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, como a Revolução de 1930 e seus desdobramentos. Mário aborda, ao seu jeito, ou seja, com ironia e sarcasmo, as discussões que estavam em voga, como a publicação de um livro, a estreia de um recital ou um concurso de beleza, e defende suas convicções de língua brasileira e seu conceito de arte. Em outras crônicas, relata tanto um passeio de ônibus pela cidade, como um encontro com algum conhecido ou, até mesmo, com uma assombração. O escritor mistura jornalismo e literatura, mostra os acontecimentos a partir de seu ponto de vista e seus sentimentos.

Vê-se, portanto, que a crônica de Mário de Andrade nem sempre trata de um fato noticiado pelos jornais, embora sempre surja de um fato real

seja ele um acontecimento de âmbito social, de qualquer alcance, seja de âmbito individual, como, por exemplo, a descoberta que um cronista faz, em um dia determinado, que o cair da chuva lhe restitui emoções ou lembranças de situações antigas, passadas (LOPEZ, 1992, p. 167)

Crônica-crítica, crônica-artigo, crônica-conto, crônica-carta, crônica-medieval, crônica-crônica: muitas são as facetas de Mário de Andrade cronista, que em todos os seus momentos defendeu uma literatura, uma arquitetura, uma arte e uma língua

nacional, e utilizava a sua posição de escritor para criar e democratizar esta cultura brasileira¹¹.

No entanto, em seus textos nacionalistas, encontram-se inúmeros elementos estrangeiros, principalmente franceses. Das 173 crônicas que compõem *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, 98 delas apresentam marcas francesas que se manifestam por meio do uso da língua, alusões a lugares da França, principalmente Paris, e alusões a personagens históricos, músicos, pintores, escritores e literatos.

Em relação aos literatos, objeto de estudo deste trabalho, Mário citou desde os românticos Musset, Chateaubriand, e Victor Hugo, como os poetas Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Apollinaire e Valéry, não deixando de passar pelos clássicos Molière e Racine; no entanto, as alusões mais recorrentes são aos autores André Gide, Cocteau, Julien Benda, Paul Morand, Proust e Blaise Cendrars.

Como a alusão aos escritores franceses é maior do que poderíamos supor, em um primeiro momento, foi feita a seleção dos mais aludidos pelo escritor modernista, sendo eles: Proust (6 crônicas), Julien Benda (4 crônicas) e Blaise Cendrars (4 crônicas). Importante ressaltar que Cocteau também é bastante aludido por Mário; contudo, o artista não fará parte do *corpus* desta dissertação, pois ele se dedicou mais às outras artes, como a dramaturgia e o cinema.

Com isso, as crônicas “A linguagem” – I, “A linguagem” – III, “Centenário do Romantismo”, “Epistolografia”, “Oscarina”, “Circo de Cavalinhos”, “Intelectual” – I, “Mesquinhez”, “Peneirando”, “Tristão de Athayde”, “De-a-pé” – III, “Blaise Cendrars”, “Marinetti” e “Intelectual” – II serão analisadas, com o intuito de mostrar como um intelectual que participou da Semana de Arte Moderna, negando uma literatura brasileira como sendo cópia da francesa, incluiu dados estrangeiros em seus textos.

1.2: Presença da cultura francesa no Brasil

Sabe-se que foi no século XIX que as ideias francesas chegaram ao Brasil. Porém, indaga-se sobre os motivos pelos quais a França foi selecionada como país a ser seguido culturalmente. Para o crítico Pierre Rivas (1989, p. 109-118), os escritores brasileiros viveram um processo de “desfiliação” de Portugal e “refiliação” cultural, sendo que a França foi escolhida por não possuir um vínculo direto com a colonização –

¹¹ Sabe-se que Mário escreveu para várias revistas especializadas, mas o *Diário Nacional*, por exemplo, é um periódico destinado às massas.

embora tenham tentado dividir as terras brasileiras com os conquistadores – possuindo, assim, o mito do “bom francês”.

Em Portugal, a entrada de novas visões ocorreu no século XVII, mas somente no século XVIII, os estudantes portugueses, conscientes do atraso e não podendo “isolar-se do ambiente europeu nem prescindir inteiramente das inovações técnicas, científicas e artísticas surgidas no estrangeiro” (PASSOS, 2000, p.20), começaram a receber bolsas para viajar para a França ou para outros países da Europa, onde as ideias francesas já estavam disseminadas, com exceção da Inglaterra que resistiu à expansão desta cultura.

Sendo assim, brasileiros ricos que iam a Portugal ou à França estudar, assim como a própria elite portuguesa que veio ao Brasil acompanhando a família real ou ocupando cargos na época colonial, e os franceses que desembarcaram após a queda napoleônica trouxeram as novas concepções ao país.

Além disso, os franceses sempre tiveram uma vasta presença nos domínios brasileiros, como por exemplo, a vinda de artistas e profissionais, com a criação de um instituto técnico e artístico, no período da vinda da Família Real ao país; a vinda da missão artística francesa em 1816, que resultou na instalação de uma colônia francesa na Tijuca, composta por pintores, escritores e, principalmente, pela família Taunay.

Antonio Candido, em seu *Pré-romantismo franco-brasileiro* (1975), elenca os artistas franceses que se instalaram no Brasil no período de 1820-1830, mostrando suas contribuições para a nossa literatura. Vários foram os escritores nessa época que colaboraram para a efetivação de temas consagrados no Romantismo, como o indianismo (Eugène de Monglave, Édouard Corbière, Gavet e Boucher) e a Independência (Teodoro Taunay). No entanto, foi Ferdinand Denis o intermediário principal entre a França e o Brasil.

O escritor d’Os *Maxacalis* propôs um projeto de literatura nacional, no qual aconselhava os brasileiros a rejeitarem as propostas incompatíveis com as características e os costumes do país, como a flora, a fauna, o clima e as tradições. Nota-se que o escritor indica o que os modernistas fariam um século depois. Contudo, a admiração e a reverência em relação à França impedem a expansão do nacionalismo, sendo que a literatura brasileira, em sua grande maioria, tornou-se uma cópia da literatura francesa: “Hoje [1836] o Brasil é filho da civilização francesa” (MAGALHÃES, 1836, p.149).

Para Candido (1975, p. 285-286), tais escritores compuseram um autêntico pré-romantismo franco-brasileiro e “[forneceram] sugestões para a exploração literária dos

temas locais, que dignificavam por uma espécie de chancela européia, sempre necessária às nossas iniciativas intelectuais e artísticas”. Ademais, trouxeram “as tonalidades renovadoras de Ossian, de Chateaubriand, do exotismo literário, da melancolia, da valorização da América [...]”.

A contribuição desses artistas foi de grande importância, pois, além de ajudarem os artistas brasileiros a enxergarem o mundo que estava ao seu redor, difundiram um tipo de sensibilidade que contribuiu para o advento do Romantismo.

O domínio francês não se restringiu aos campos da literatura; houve, também, uma vasta difusão no campo filosófico, político, nas ciências físicas e nas práticas sociais. Profissões ligadas à moda, às diversões, aos costumes e à linguagem se multiplicaram, inúmeros livros franceses vieram para as bibliotecas e “livrarias brasileiras”, e o aprendizado do idioma francês tornou-se essencial.

A relação entre a França e o Brasil continuou no século XX: em seu *Destinos Mistos* (1998), Heloísa Pontes descreve a vinda de uma missão francesa ao Brasil, composta por Émile Coornaert, Jean Gagé, Fernand Braudel, Paul Arbousse-Bastide, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, George Gurvitch, Charles Morazé, Jean Maugüé, Gilles G. Granger, René Courtin, Paul Hugon, entre outros. Tais intelectuais se integraram à Universidade de São Paulo na década de 1930 e contribuíram não apenas para “o modelo e a concepção da universidade, como conferiram maior legitimidade e força às reivindicações dos educadores”. (LIMONGI, 1989, p. 129)

Este fato reflete o intercâmbio cultural entre o Brasil e a França ainda no século XX. Outro exemplo foi a criação do Liceu Franco-Brasileiro, em 1921, fundado a fim de dar a São Paulo um colégio modelo, e colaborar para a expansão da cultura francesa, mantendo aqui um núcleo de “civilização latina”.

A contribuição dos franceses, principalmente de Claude Lévi-Strauss, Jean Maugüé e Roger Bastide, foi decisiva na formação intelectual de alguns escritores e críticos como Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho e Lourival Gomes. Eles também tentaram mudar o sistema de produção intelectual, universitário e acadêmico:

Não mais a repetição mecânica de um texto, vazio e inatual, cujas fontes eram cuidadosamente escamoteadas da classe, mas a exposição de um assunto preciso, apoiado numa bibliografia moderna, fornecida com lealdade ao aluno. Ao contrário da tradição romântica de ensino, baseada na improvisação do brilho fácil, que ainda imperava na Faculdade de Direito,

por exemplo, o professor consultava disciplinadamente as suas anotações, aumentando com isso a confiança dos alunos na seriedade do ensino. (PONTES, 1998, p. 93)

Vale ressaltar que a relação entre o Brasil e a França não era unilateral. No século XIX, com a derrota francesa pelos prussianos, a diminuição da exploração do continente africano e com a expansão dos Estados Unidos, a França se interessou pelo Brasil, a fim de aumentar seu domínio político e econômico.

Instaurando-se o caráter nacional na literatura brasileira, houve progressivamente uma diminuição da presença francesa no Brasil. Isso não significa, porém, que o Modernismo seja uma manifestação nova, pois também ocorreu uma imitação aos europeus como forma de reagir à situação da época:

Imitamos, não tem dúvida. Porém não ficamos na imitação. A distância que hoje estamos da Europa é estirão tão grande que nem se vê mais Europa. Quase. Temos mais que fazer. Estamos fazendo isto: tentando. Tentando dar caráter nacional pras nossas artes. Nacional e não regionalista. (ANDRADE, apud PINHEIRO, 2004, p. 25)

Em 1936, Mário de Andrade afirma que “não há propriamente diminuição de influência francesa, e sim engrandecimento do Brasil”. Em seu artigo *Decadência da influência francesa no Brasil* (1993, p. 3), o escritor analisa duas barreiras que a França não conseguirá mais vencer: o próprio espírito nacional brasileiro e a universalização do Brasil e da sua cultura.

Mário alega ainda que o país já possui uma cultura própria, centros de pesquisas e culturas brasileiras, que são independentes da presença estrangeira, apesar de incipientes. O povo brasileiro também adquiriu uma cultura popular brasileira e, com isso, os artistas tiveram de se moldar às exigências nacionais. Além disso, os brasileiros tiveram necessidade de conhecer outras culturas, outras línguas, outros intelectuais que não fossem os franceses. Por essa razão, o escritor de *Paulicéia Desvairada* conclui:

Assim, minha opinião é que não há propriamente decadência de influência francesa. Os brasileiros continuam a ler enormemente os livros franceses, a admirar e amar a França no que ela tem de admirável e amável. Apenas, pelo seu próprio engrandecimento, e pelas circunstâncias atuais do mundo, o brasileiro não pode mais se empobrecer num exclusivo amor... (IDEM, p. 5)

Apesar disso, há, em *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, inúmeras referências à terra de Molière, com a qual o escritor possuiu uma relação estrita¹²: Em *A Escrava que não é Isaura*, afirma ter sido educado em um colégio francês. Estudou, aos 11 anos, no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, onde teve professores franceses e belgas. Ainda que nunca tenha ido à França, o autor apresenta em sua formação bases francesas, adquiridas pela educação escolar e pela tradição francesa da literatura brasileira, comum aos escritores da época.

Várias são as referências à França ao longo de suas obras. Podemos citar seu primeiro livro de poemas *Há uma gota de sangue em cada poema*, as obras *Amar, verbo intransitivo* (romance) e *A Escrava que não é Isaura* (ensaio), alguns ensaios, artigos, comentários e críticas em periódicos modernistas como: “O homenzinho que não pensou”, “Luzes e Refrações- parte III e IV”, “Livros & Revistas: Le miracle de vivre-Charles Baudouin”, “Carta aberta a Alberto de Oliveira”, entre outros trabalhos, onde o autor faz referências a autores e a livros franceses.

Alguns estudos demonstram a relação de Mário de Andrade com a França: as dissertações de Maria Helena Grembecki, *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, de Nites Therezinha Feres, *Leituras em francês de Mário de Andrade* (publicadas pelo Instituto de estudos brasileiros, em 1969) e de Valter César Pinheiro, *A França em contos de Mário de Andrade*, a tese de Lilian Escorel de Carvalho, *A revista francesa L’Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, os trabalhos de Telê Porto Ancona Lopes, *A estréia poética de Mário de Andrade e Macounaïma et Mário de Andrade*, e o ensaio de Roger Bastide, *Macunaïma visto por um francês*, entre outras pesquisas.

Porém, poucos são os trabalhos que abordam a presença francesa nas crônicas de Mário de Andrade. Sendo assim, o presente trabalho visa verificar de que maneira se constitui tal relação em alguns de seus textos publicados no *Diário Nacional* e verificar o motivo pelo qual a presença francesa é tão grande em suas crônicas, contradizendo os movimentos estéticos da época.

¹² Betella (2011) informa em seu artigo “Abrindo uma Matriochka no arquivo: lições de método de Mário de Andrade”, que o escritor brasileiro possuía em sua biblioteca, várias edições de obras francesas relacionadas à música, como a *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* e vários exemplares da obra de Prunières, como *Nouvelle histoire de la musique*, *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, *L’opéra italien en France avant Lully*, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. Essas fontes, segundo a pesquisadora, fornecem pistas para se conhecer a biblioteca de Mário de Andrade e sua dimensão.

As análises serão baseadas na relação entre três fatores: o fato noticiado pelos jornais, a elaboração desse dado pelo cronista e a presença do elemento francês.

Passemos ao estudo das crônicas.

CAPÍTULO 2

Mário de Andrade e Marcel Proust

Dentre as inúmeras citações francesas presentes nas crônicas de Mário de Andrade, o intertexto proustiano é a marca mais relevante e inesperada de *Táxi*. Em 6 de seus textos, Mário faz referências a personagens de Proust, mais especificamente a Charlus e Albertine, e alude ao estilo do escritor francês.

As crônicas analisadas serão agrupadas de acordo com sua temática, e as alusões francesas examinadas em seu contexto original e em sua nova forma, adquirida a partir do momento em que Mário as utilizou e modificou para configurarem em seus textos jornalísticos, veículo de sua literatura e seus ideais. Será possível verificar, como observou Jenny, que a repetição nunca é gratuita; ao contrário, tem sempre um objetivo ideológico e crítico: repete-se “para negar, para delimitar, para fechar num outro discurso” (JENNY, 1979, p.44).

Os seis textos que compõem este capítulo são: “A linguagem” – I, “A linguagem” – III, “Epistolografia”, “Circo de Cavalinhos”, “Centenário do Romantismo” e “Oscarina”, respectivamente. Passemos as análises.

2.1: As limitações da linguagem e a literatura contemporânea: um estudo das crônicas “A linguagem” – I e “A linguagem” – III

Táxi: A linguagem – I (16 de abril de 1929)

Vai agora luta acesa entre críticos e estetas musicais da França a respeito do problema da sensibilidade musical. Uns dizem que a música não exprime coisa nenhuma, outros respondem com a sabida lengalenga, de que ela exprime sim e coisas tão profundas que não podem ser traduzidas pelas palavras. Na verdade estes pseudo-defensores da sensibilidade musical, com idéias e argumentos novos e bem sutis não conseguem sequer derrubar as afirmativas já velhas de Hanslick.

Também reconheço que dentro da vida sensível do homem tem muita coisa que as palavras não conseguem traduzir. A linguagem, sendo uma precisão exclusiva da inteligência consciente, está claro que todos os valores que conseguir adquirir são elementos que interessam a essa própria inteligência. Ora seria um engano pobre imaginar que essa multifariedade da nossa vida sensível sequer procura ser reconhecida e especificada por esse instrumento bem precário que é a consciência humana. Até muito curioso de constatar é que o léxico humano jamais pára de enriquecer. Mas de que palavras se enriquece? De palavras-objetos se referindo às invenções novas da vida prática. E só. Quando senão quando aparece também uma palavra abstração, um termo novo de filosofia, de deveras asa nova com que o espírito escapole da vida sensível. Quanto a neologismos que busquem

traduzir escaninhos recém-descobertos da sensibilidade isso é raríssimo, raríssimo.

E dessa precariedade utilitária da linguagem provém a angústia da literatura contemporânea. Nós queremos estudar as particularidades sublimes da nossa vida sensível e pra isso nos servimos da linguagem que se prevalece exclusivamente da inteligência, o que sucede? Sucede que atingimos maior sutileza intelectual porém não maior força expressiva. Suponhamos Proust e Racine, Conrad e Camões. Será que a gente percebe mais o sr. de Charlus que Fedra, o tufão de Conrad, que a tempestade dos Lusíadas? Não tem dúvida que os dois contemporâneos alcançam maior análise. Mas não estará nisso mesmo o ilogismo deles? A linguagem constituída é sempre uma abstração e por isso não pode expressar senão a ordem geral da nossa vida sensível, aquela ordem em que a inteligência é universal e sintética. A particularização de Proust e de Conrad, por isso, pode nos dar maior número de elementos objetivos, maior número de explicações. Mas não consegue dar pra gente maior perceptibilidade da vida nem expressá-la mais intensamente. Pelo contrário. A síntese antiga pela própria brevidade intelectual dela, fazia as “lembranças” com as quais a gente compreende, chegarem tão afobadas e numerosas na consciência que a coisa descrita, sem perder nada da sua universalidade, era feita somente de dados da nossa experiência própria. Realizava na gente o fenômeno de pura atividade – o que é sempre o meio mais certo de recriar na gente a ilusão da vida sensível. Ao passo que os dois modernos citados, pela própria particularização dos elementos e causas, construía ponto a ponto, realizam o silêncio da tapeçaria. É fofo. A gente dorme sobre, em passividade fatigante. Sob esse ponto-de-vista Proust e o Conrad do “Tufão” são as dramáticas reproduções do Agnosticismo contemporâneo. (ANDRADE, 2005, p. 69-70)

Táxi: A linguagem – III (28 de abril de 1929)

Mais duas observações pra acabar.

Outro dia notei que linguagem, como instrumento de expressão, não se contentando com valores muito vagos como “amor”, “ódio”, “tristura”, etc. enriquecia o vocabulário desses sentimentos até o ponto em que as modalidades deles eram gerais, de todos e portanto passíveis de abstrações intelectuais. Depois parava ao passo que a sensibilidade humana não parava de se desenvolver.

Disso origina o drama, não sem grandeza, de muitos escritores contemporâneos, especialmente de Proust. É fora de discussão, creio, que Proust ou ainda o Conrad do “Tufão” quiseram expressar literariamente a maior totalidade atingível da vida sensível. Porque ninguém negará que toda arte é representação expressiva de estados-de-sensibilidade, imaginando com isso que reproduziam, expressavam o efeito, isto é, o próprio estado-de-sensibilidade. Ilusão pura. Continuavam dentro das causas, dentro de muitas causas porém não de todas. De fato: é possível ajuntar mais de 120 causas determinantes de tal momento atmosférico e mais duas mil sensações inteligíveis, olhando Albertina dormir. Escreveram mais comprido. Mais explicado. Porém não mais expressivamente nem mais efetivamente naquela parte em que a vida sensível escapole da inteligência e da linguagem.

Há fenômenos, mais propriamente individuais que seculares consistindo na coincidência da linguagem com a sensibilidade. É o momento em que a sensibilidade dum indivíduo não o interessa além dos poderes de abstração da inteligência. Se esse momento coincide com uma linguagem suficientemente desenvolvida na sua parte expressiva da vida sensível, surge na literatura o “escritor clássico”.

Outra observação me foi sugerida por A. Couto de Barros. Ele verificava semana faz, que a gente tem muito o costume de quando não entende uma coisa, explicá-la por uma palavra. E pronto: se fica satisfeito como se a explicação estivesse total. Quando de fato não houve explicação

nenhuma, apenas substituição dum estado interrogativo pela abstração léxica dele.

E agora é fácil de reconhecer a precariedade expressiva da linguagem em relação à vida sensível. No táxi passado, querendo exprimir o estado-de-sensibilidade em que fico vendo um elefante, acabei fatalmente no ilogismo verificado por Couto de Barros e chamei a coisa de “estado cenestésico”. Não tem dúvida que as formas, as cores, as linhas, movimentos, etc., do elefante, o cheiro dele, os pensamentos, as sensações de medo, de ridículo, de feiúra, etc. provocados por ele, despertaram em mim um dinamismo físiopsíquico novo. Portanto um “estado cenestésico”. Mas que exprimem estas duas palavras? Absolutamente nada de nada. Estão certas porém são uma pura abstração científica que verifica uma realidade, mas como esta realidade não interessava, não podia ser expressa pela inteligência, a inteligência trocou-a por uma palavra e lá se foi muito lampeira sem ter expressado coisa nenhuma. Houve uma substituição apenas que pôde satisfazer talvez às exigências da minha consciência intelectual mas que não exprimi a minha vida sensível nem pra mim, nem pros outros. (ANDRADE, 2005, p. 76-77)

Mário de Andrade, além de escritor e crítico literário, nutria um grande interesse pela música brasileira: desenvolveu pesquisas reveladoras a respeito da produção nacional, contribuiu de maneira intensa para a formação de conceitos e de uma bibliografia musical, em uma época em que a ausência de artigos e estudos sobre música era gritante:

Aliás, no que diz respeito à área da musicologia em particular, o crítico obteve aí papel de extremada importância ao divulgar e estruturar essa ciência segundo os moldes de uma consciência nacionalista que pudesse, enfim, sustentar as especificidades do nosso povo. Não muito conhecida como o são seus escritos literários, é mister esclarecer que a produção musical de Mário de Andrade apresenta-se de maneira distinta em, basicamente, dois momentos: ao final dos anos 20, com a publicação de obras como *Ensaio da Música Brasileira* e o *Compendio de História da Música*; e ao final dos anos 30 e início dos 40, quando da publicação de artigos para a *Revista do Brasil*, bem como para o rodapé “Mundo Musical” do jornal *Folha da Manhã* - textos estes nos quais apareceria pela primeira vez, musicalmente falando, a consciência político-social do autor, além da noção clara de uma arte engajada. (OLIVEIRA, 2007, p. 104)

Era também um grande conhecedor de música erudita e estrangeira, sendo que em sua biblioteca há algumas obras relativas a este assunto, como *Du beau dans la Musique: Éssai de réforme de l'Esthétique musicale*, principal obra de Édouard Hanslick (1825-1904), crítico aludido em sua crônica.

Desta forma, o debate ocorrido na França, em 1929, sobre a questão da sensibilidade musical, não poderia deixar de ser abordado por ele em seus textos. A crônica “A linguagem” – I é iniciada com esta discussão musical francesa. Para Mário

de Andrade, as afirmações dos teóricos de que a música exprime uma sensibilidade não acrescentaram novos conceitos aos já existentes.

“A linguagem” – I, entretanto, não trata de música; esse elemento é introduzido no texto jornalístico para iniciar uma série de reflexões feitas pelo escritor ao descrever o seu conceito sobre a linguagem.

A linguagem, para o escritor de *Pauliceia Desvairada*, é um ato consciente que não consegue descrever as especificidades mais profundas da “vida sensível”, somente expõe os sentimentos comuns a todos os seres humanos. Sendo assim, a literatura contemporânea, vista pelos críticos como capaz de expressar as particularidades mais íntimas das personagens, é colocada em discussão pelo escritor modernista.

Para melhor exemplificar a sua posição, Mário refere-se, em “A linguagem” – I e “A linguagem” – III¹³, ao escritor francês Marcel Proust, um dos primeiros romancistas a romper com a tradição literária do século XIX, introduzindo, em seus escritos, a vivência subjetiva, ou seja, “[o seu] romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade”. (ROSENFELD, 1985, p. 92)

Mário faz uma comparação entre alguns escritores consagrados da literatura (Proust, Conrad, Racine e Camões), para demonstrar as limitações estéticas da linguagem. Para ele, as personagens Fedra, de Racine, e Sr. de Charlus, de Proust – caracterizadas por serem atormentadas psicologicamente, a primeira por ser apaixonada por seu enteado e Charlus por ter desejos masoquistas – são descritas pelo mesmo instrumento, a linguagem; conseqüentemente, ambas as descrições possuem suas limitações.

Os escritores contemporâneos conseguem um desenvolvimento maior nas análises e explicações, pois o vocabulário, ao passar dos anos, se enriquece; no entanto, os antigos obtêm maior intensidade e “perceptibilidade da vida”, devido à sua concisão:

Será que a gente percebe mais o sr. de Charlus que Fedra, o tufão de Conrad, que a tempestade dos Lusíadas? [...] A síntese antiga pela própria brevidade intelectual dela, fazia as “lembranças” com as quais a gente compreende, chegarem tão afobadas e numerosas na consciência que a coisa descrita, sem perder nada da sua universalidade, era feita somente de dados da nossa

¹³ Há também uma crônica intitulada “A linguagem” – II, que não será analisada, pois não apresenta marcas francesas. A supressão deste texto não prejudicará as análises, uma vez que Mário repete as ideias nelas contidas em “A linguagem” – III.

experiência própria. Realizava na gente o fenômeno de pura atividade – o que é sempre o meio mais certo de recriar na gente a ilusão da vida sensível. Ao passo que os dois modernos citados, pela própria particularização dos elementos e causas, construída ponto a ponto, realizam o silêncio da tapeçaria.

Ainda para esclarecer suas convicções, o cronista exemplifica, por meio de uma personagem de Proust, o método dos contemporâneos:

[...] é possível ajuntar mais de 120 causas determinantes de tal momento atmosférico e mais duas mil sensações inteligíveis, olhando Albertina dormir. Escreveram mais comprido. Mais explicado. Porém não mais expressivamente nem mais efetivamente naquela parte em que a vida sensível escapole da inteligência e da linguagem.

Vê-se que Mário discorda de que a literatura contemporânea consiga transmitir com maior intensidade as experiências subjetivas do ser humano. Mas, dentre tantos literatos contemporâneos, por que escolheu Proust? E dentre tantas personagens proustianas, por que Albertine?

Em seus livros *La prisonnière* e *Albertine disparue (La fugitive)*, Proust descreve a relação entre o narrador-protagonista Marcel e sua amante Albertine. Em *La prisonnière*, Marcel vive com Albertine na casa de seus pais, ausentes naquele período, e com Françoise, a criada. O protagonista, desconfiado de que Albertine mantivesse relações com outras mulheres, vivencia períodos de extremo ciúme e, no intuito de evitar traições, faz de tudo para controlar e vigiar a vida de sua companheira, mantendo-a como “prisioneira” em sua casa. O livro termina com a fuga de Albertine, início da obra seguinte de Proust, *Albertine disparue*.

Após ela deixar a casa em que morava com Marcel, o protagonista inicia uma série de reflexões sobre o amor, o ciúme, o esquecimento e o hábito, a partir das lembranças dos dias em que passara com a sua amada.

O narrador busca o conhecimento, a verdade, o desvelamento do “eu”, não somente nos livros analisados, mas em todas as obras de *A la recherche du temps perdu*. Para tal, o narrador deve se lembrar de seu passado, para conhecer alguns sentimentos que não foram apreendidos no momento, pois o presente está envolto pelo hábito e experiências múltiplas, motivos pelos quais não conseguimos absorver o que é necessário para o entendimento de algumas vivências. E é somente pela memória

involuntária que conseguimos reviver um momento anterior e captar lembranças que aparentemente estavam imersas no esquecimento.

A memória involuntária é trazida à tona ao acaso, quando encontramos um objeto que nos faz lembrar algo do passado, ou a partir de um cheiro ou um gosto, como vemos na famosa passagem da *madeleine*:

Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldadas na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim [...] E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos da mesma [...] tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá. (PROUST, 2006, p. 71-74)¹⁴

É com esse processo que Proust estrutura toda a sua obra. A história da *Recherche* é também a busca de uma vocação, pois o narrador-protagonista só consegue concretizar as experiências revividas no universo artístico, lugar onde não há constrangimentos e preconceitos: “A verdadeira vida, a vida por fim esclarecida e descoberta, a única vida, pois, plenamente vivida, é a literatura.” [tradução nossa] (PROUST, 1989, p. 202)

Em *Albertine disparue*, o narrador inicia a sua trajetória de lembranças sobre sua relação com a mulher amada a partir do momento em que Françoise anuncia a partida de Albertine, primeira frase do livro: “A Srta. Albertine foi-se embora! Como,

¹⁴ Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d’une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d’un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j’avais laissé s’amollir un morceau de madeleine. Mais à l’instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je trassailis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. [...] Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s’appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu’on avait construit pour mes parents sur ses derrières [...] tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse. (PROUST, 1954, p. 55-58)

em psicologia, o sofrimento vai mais longe do que a psicologia!” (PROUST, 1989, p. 9)¹⁵

Tal afirmação do narrador sobre a psicologia pode ser comparada às ideias de Mário expostas nas crônicas analisadas. A linguagem, assim como a psicologia, não consegue exprimir com eficiência todos os sentimentos humanos, pois ambas são mecanismos da inteligência, instrumento precário da nossa consciência. Proust (1971, p. 211), assim como Mário, desvalorizou em seus textos o valor da inteligência:

Cada dia eu atribuo menos valor à inteligência. Cada dia eu me dou mais conta de que é somente fora dela que o escritor pode retomar algo de nossas impressões passadas, ou seja, alcançar algo dele mesmo e a única matéria da arte.¹⁶

Como já dito, para o escritor de *Macunaíma*, uma das características dos contemporâneos é a de relatar as atitudes e os sentimentos humanos mais detalhadamente, como exemplifica na descrição das emoções que se pode ter quando vemos a personagem proustiana Albertine dormindo: “é possível ajuntar mais de 120 causas determinantes de tal momento atmosférico e mais duas mil sensações inteligíveis, olhando Albertina dormir”.

Em *La prisonnière*, o narrador-protagonista Marcel expõe suas impressões e sentimentos pessoais quando vê a sua amada adormecida. Algumas vezes, quando ele saía do quarto para buscar livros na biblioteca de seu pai, na volta, encontrava Albertine dormindo, devido ao cansaço dos passeios que fizera durante o dia:

Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de uma neutralidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste em flor que houvessem colocado ali, e o era efetivamente: o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes a seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais

¹⁵ « Mademoiselle Albertine est partie! » Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie! (PROUST, 1989, p. 03).

¹⁶ Chaque jour j’attache moins de prix à l’intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n’est qu’en dehors d’elle que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c’est à dire atteindre quelque chose de lui même et la seule matière de l’art. (PROUST, 1971, p. 211)

olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo. (PROUST, 1989, p. 62-63)¹⁷

Para Marcel, os momentos em que via Albertine dormir eram os mais agradáveis, pois ele tinha a sensação de possuí-la por inteiro e, conseqüentemente, de controlá-la, pois ela estava fechada em seu próprio corpo, resumida a ele, sem a intromissão de fatores externos:

Fechando os olhos, perdendo a consciência, Albertine se despojara sucessivamente dos seus diferentes caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conheci. Não estava animada senão da vida inconsciente dos vegetais, das árvores, vida mais diversa da minha, mais estranha, e que no entanto me pertencia mais. Seu eu não se escapava a todos os momentos, como quando conversávamos, pelas saídas do pensamento inconfessado e do olhar. (IDEM, p. 63)¹⁸

Todo esse sentimento o fazia passar horas admirando a sua amada, o que causava sensações e pensamentos diversos:

O que eu experimentava então era um amor em face de qualquer coisa tão pura, tão imaterial em sua sensibilidade, tão misteriosa, como se eu estivesse diante dessas criaturas inanimadas que são as belezas naturais. Com efeito, quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser a planta que havia sido; seu sono, à beira do qual eu me perdia em cismas, com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era pra mim toda uma paisagem. [...] E como as pessoas alugam por uma diária de cem francos um quarto no Hotel de Balbec para respirar o ar do mar, eu achava muito natural gastar mais do que isto com ela, pois tinha o seu hálito, perto do meu rosto, na sua boca, que eu entreabria contra a minha, onde pela minha língua passava a sua vida. (IDEM, p. 63-66)¹⁹

¹⁷ Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par là, son sommeil réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais j'étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. (PROUST, 1954, p. 80)

¹⁸ En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. (IDEM, p. 80-81)

¹⁹ Ce que j'éprouvais alors, c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel dans sa sensibilité, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. Et, en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait seulement d'être la plante qu'elle avait été ; son sommeil, au bord duquel je rêvais, avec une fraîche volupté dont je ne me fusse

Às vezes, quando Marcel sentia que Albertine atingira o sono profundo, ele se deitava ao lado dela, na intenção de senti-la e tê-la por inteiro:

Então, sentindo que ela estava em pleno sono e que eu não iria chocar-me em escolhos de consciência recobertos agora pelo preamar do sono profundo, deliberadamente galgava sem fazer ruído o leito, deitava-me a seu lado, tomava-lhe a cintura com um dos braços, pousava os meus lábios no seu rosto, no seu coração, depois em todas as partes do seu corpo a minha mão livre, que era então, como as pérolas, levantada também pela respiração de Albertine; eu mesmo me sentia, de leve, movido pelo seu movimento regular: estava embarcado no sono de Albertine. Às vezes me propiciava ele um prazer menos puro. [...] O ruído de sua respiração, ao se tornar mais forte, podia dar a ilusão do prazer ofegante e, quando o meu chegava ao fim, eu podia beijá-la sem lhe interromper o sono. Parecia-me naqueles momentos que eu acabara de a possuir mais completamente, como uma coisa inconsciente e sem resistência da muda natureza. (IDEM, p. 65)²⁰

Nesses momentos de admiração, Marcel achava Albertine mais bonita, conseguia enxergar outras facetas de sua amante; contudo, o fato de conhecer várias Albertines diferentes não o desesperava, pois, naquele momento, possuía completamente todas elas. Dessa forma, seu ciúme se apaziguava, mesmo quando passava por momentos de extrema desconfiança – como após voltar de uma *soirée* na casa dos Verdurin –, uma vez que a encontrava em um estado de extrema pureza, sem suas expressões de astúcia ou vulgaridade:

Assim permanecia eu, ainda com a peliça que não tinha tirado depois que chegara da casa dos Verdurin, diante daquele corpo torcido, daquela figura alegórica de quê? Da minha morte? Do meu amor? Daí a poucos instantes

jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. [...] Et de même que des gens louent cent francs par jour une chambre à l'Hôtel de Balbec pour respirer l'air de la mer, je trouvais tout naturel de dépenser plus que cela pour elle, puisque j'avais son souffle près de ma joue, dans sa bouche que j'entr'ouvrais sur la mienne, où contre ma langue passait sa vie. (IDEM, p. 81- 86)

²⁰Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément, je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur; puis, sur toutes les parties de son corps, posais ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration d'Albertine; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier: je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. Parfois, il me faisait goûter un plaisir moins pur. [...] Le bruit de sa respiration devenant plus fort pouvait donner l'illusion de l'essoufflement du plaisir et, quand le mien était à son terme, je pouvais l'embrasser sans avoir interrompu son sommeil. Il me semblait, à ces moments-là, que je venais de la posséder plus complètement, comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature. (IDEM, p. 83-84)

comecei a ouvir-lhe a respiração igual. Fui sentar-me à beira de sua cama para fazer uma cura calmante de brisa e de contemplação. (IDEM, p. 336) ²¹

Entretanto, todas as boas sensações terminavam, quando Albertine acordava: Mas esse prazer de vê-la dormir, tão bom quanto o de senti-la viver, outro lhe punha fim: o de vê-la acordar. (IDEM, p. 67) ²²

As passagens referentes ao sono de Albertine chamam a atenção pelos detalhes da narração. Ao longo de *La prisonnière*, Marcel descreve o modo como ela se deitava, como arrumava o seu cabelo, a intensidade de sua respiração e de seu sono, os seus movimentos.

Apesar das longas descrições sobre o que se passava no íntimo do narrador-protagonista, Mário afirma que as sensações evocadas pelo sono de Albertine são percepções inteligíveis; ou seja, não atingem a esfera do inconsciente, sendo, portanto, mais descritivas, porém não mais profundas no que concerne às emoções subjetivas do homem.

Além da relevância das descrições, a personagem foi citada, provavelmente, devido à importância de seu papel em toda a obra de Proust: Albertine (ou Albertina, como traduziu Mário) resume todas as figuras representativas do amor e do desejo existentes nas obras que fazem parte da *Recherche*:

Ela sucede a Gilberte, mas com toda força de um amor adulto e carnal em relação a um amor de infância; ela substitui a avó do herói na dor e nos sonhos noturnos; ela tomou o lugar de sua mãe na ternura do beijo cotidiano; ligada a Balbec e ao mar, ela o é também em Veneza, pela sua elegância; ela suscita como Odette os tormentos do ciúmes; ela encarna Gomorrhe, cercada de estranhas e populares Nereidas, pescadoras, lavadeiras, a menos que Santa Cecília, no piano, ela abre o domínio da música e da perversidade dos Vinteuil. Não terminaríamos de evocar suas múltiplas facetas que, como tão frequentemente na mitologia greco-latina, pertence, antes de sua aparição na *Recherche*, a outros nomes, a outras personagens arcaicas, menos capazes que ela suplantou quando morreu. [tradução nossa] ²³

²¹ Ainsi je restais, dans la pelisse que je n'avais pas encore retirée depuis mon retour de chez les Verdurin, devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? de ma mort ? de mon amour ? Bientôt je commençais à entendre sa respiration égale. J'allais m'asseoir au bord de son lit pour faire cette cure calmante de brise et de contemplation. (IDEM, p. 433-434)

²² “Mais ce plaisir de la voir dormir, et qui était aussi doux que la sentir vivre, un autre y mettait fin, et qui était celui de la voir s'éveiller.” (IDEM, p. 86)

²³ [...] elle succède à Gilberte, mais avec toute la force d'un amour adulte et charnel par rapport à un amour d'enfance; elle se substitue à la grand-mère du héros dans le deuil et les rêves nocturnes; elle a pris la place de sa mère par la tendresse du baiser quotidien ; liée à Balbec et à la mer, elle l'est aussi à Venise, par son élégance ; elle suscite comme Odette les tourments de la jalousie ; elle incarne Gomorrhe, tout

Logo nas primeiras páginas de *La fugitive*, o narrador demonstra a importância de Albertine, afirmando que o sofrimento causado pelo abandono e morte de sua amada “fora a maior infelicidade de toda sua vida” (1989, p. 11). Todo o primeiro capítulo, repleto de memórias feitas por Marcel dos anos que vivera com sua amada, é dedicado à tristeza do narrador misturada a um sentimento de ciúmes, causado pela desconfiança de que Albertine tivesse relações homossexuais.

Foi preciso que a personagem partisse, para que ela se tornasse a rainha de seus pensamentos e Marcel fizesse um balanço dos seus sentimentos, pois somente a dor, segundo Proust, traz a reflexão, só ela faz com que o indivíduo analise as camadas mais profundas do seu ser, com o intuito de revelar sua verdadeira identidade.

O mesmo ocorria quando os amantes viviam juntos: em *La prisonnière*, Marcel só amava Albertine e sentia falta dela, quando ela estava ausente ou nos momentos de desconfiança em relação ao seu caráter, pois, para o narrador proustiano, “não amamos senão o que não possuímos inteiramente”. (1989, p. 99)²⁴

Os dois livros dedicados à personagem Albertine são relatos do amor doentio de Marcel e de seu ciúme extremado. As transformações vivenciadas pela personagem, bem como sua vida em comum com o protagonista, são narradas, em *La prisonnière*, juntamente com as descrições de ciúmes e de desconfiança:

Mas tudo isso era uma superfetação. O que me preocupava o espírito não era uma frase inteligente que ela tivesse dito, mas certa palavra que despertava em mim uma dúvida sobre os seus atos; tentava lembrar-me se ela dissera isto ou aquilo, com que ar, em que momento, em resposta a que frase, tentava reconstituir toda a cena de seu diálogo comigo, em que ocasião tinha ela querido ir à casa dos Verdurin, que palavra minha dera à sua fisionomia um ar enfezado. (IDEM, p. 87)²⁵

environnée d'étranges et populaires Néréides, pêcheuses, blanchisseuses, à moins qu'en sainte Cécile au pianola elle n'ouvre le domaine de la musique et de la perversité des Vinteuil. On n'en finirait pas d'évoquer ses multiples visages qui, comme bien souvent dans la mythologie gréco-latine, appartenaient, avant son apparition dans la Recherche, à d'autres noms, à d'autres personnages archaïques et moins bien armés qu'elle a supplantés lorsqu'elle est morte. (CHEVALIER, 1990, p. 7-8)

²⁴ « on n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier » (p.125)

²⁵ Mais tout cela était une superfétation. Ce qui m'occupait l'esprit n'était pas ce qu'elle avait pu dire d'intelligent, mais tel mot qui éveillait chez moi un doute sur ses actes ; j'essayais de me rappeler si elle avait dit ceci ou cela, de quel air, à quel moment, en réponse à quelles paroles, de reconstituer toute la scène de son dialogue avec moi, à quel moment elle avait voulu aller chez les Verdurin, quel mot de moi avait donné à son visage l'air fâché. (p. 111)

Sendo assim, o processo de esquecimento de Albertine não foi vivenciado de maneira fácil por Marcel, pois para ele, [...] os meus outros amores também não haviam sido nela senão pequenos e tímidos ensaios, apelos, que preparavam este mais vasto amor: o amor por Albertine. (IDEM, p. 233) ²⁶

É no segundo capítulo de *La fugitive* que Marcel começa a se desvincular das lembranças de sua amada, devido aos vários acontecimentos alheios vivenciados pela personagem: o narrador segue uma das “jeunes filles”, seu artigo é publicado no jornal *Figaro* e ele faz uma visita à duquesa de Guermantes, em cuja casa afirma:

“Não, não estou indo ao teatro... Perdi uma amiga de quem gostava muito.” Ao dizê-lo, quase que tinha lágrimas nos olhos e, entretanto, pela primeira vez sentia certo prazer em falar nisso. Foi a partir desse momento que comecei a escrever a todo mundo que eu acabava de ter um grande desgosto, e a deixar de senti-lo. (PROUST, 1989, p. 162) ²⁷

Contudo, o processo está no início e os períodos de esquecimento são seguidos pelas lembranças de Albertine, mas de um modo diferenciado, uma vez que a tristeza começa a ser substituída pela curiosidade em saber se a personagem o traía e de que maneira. Já o terceiro capítulo é destinado às narrações sobre a viagem que Marcel faz com sua mãe a Veneza, sendo que as suas memórias tornam-se esparsas, mas continuam a ser o fio condutor da obra, até o último capítulo, o dos casamentos:

Deixara definitivamente de amar Albertine. De sorte que esse amor, depois de se afastar de tal modo do que eu tinha previsto em face de meu amor a Gilberte, depois de me ter feito dar uma longa e dolorosa volta, acabava também, ele que era uma exceção a isso, por entar, exatamente como o amor de Gilberte, na lei geral do esquecimento. (IDEM, p. 210-211) ²⁸

²⁶ “mes autres amours n’y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour : l’amour pour Albertine”. (p. 302)

²⁷ « Non, je ne vais pas au théâtre, j’ai perdu une amie que j’aimais beaucoup. » J’avais presque les larmes aux yeux en le disant mais pourtant pour la première fois cela me faisait un certain plaisir d’en parler. C’est à partir de ce moment-là que je commençai à écrire à tout le monde que je venais d’avoir un grand chagrin et à cesser de le ressentir. (p. 170)

²⁸ J’avais définitivement cessé d’aimer Albertine. De sorte que cet amour après s’être tellement éclaté de ce que j’avais prévu, d’après mon amour pour Gilberte ; après m’avoir fait faire un détour si long et si douloureux, finissait lui aussi, après y avoir fait exception, par rentrer, tout comme mon amour pour Gilberte, dans la loi générale de l’oubli. (IDEM, 224)

O percurso vivenciado pelo narrador — amor, luto e esquecimento — faz parte de todo o processo de amor na obra proustiana: assim foi com Gilberte, Mme de Guermantes, com a avó, com Albertine e seria, também, com a morte de sua mãe. Para Proust, o amor é uma criação que, embora receba um estímulo externo, é imaginado por nós e o ser amado é idealizado. Somos nós os próprios criadores deste sentimento e não conseguimos perceber a diferença entre o ser real e o imaginado/amado, pois esta projeção é uma necessidade do ser humano de buscar no outro o amor de que precisamos: “Os laços entre uma pessoa e nós só existem em nosso pensamento” (IDEM, p. 36), [...] fabricamos uma pessoa amada, compomos um caráter” (p. 106)²⁹

Vê-se, portanto, que o amor é baseado em uma ilusão que só poderá ter como consequência a dor para aquele que ama. No entanto, esta dor não pode ser vista de forma negativa, pois, como visto anteriormente, a dor causa a reflexão e é somente por meio dela que a pessoa que ama pode se curar, mostrando o domínio que possui sobre este sentimento, pois tem em suas próprias mãos o poder de amar e esquecer.

O sofrimento de Marcel não é causado somente pela perda do ser amado, uma vez que deixar de amar Albertine significava, também, abandonar um traço de sua individualidade que já não poderá existir: “Percebi que meu amor era menos um amor por ela que um amor em mim”. [tradução nossa]³⁰ Vê-se que as personagens proustianas são multifacetadas, formadas por diferentes “eus” contraditórios que habitam uma mesma pessoa. Dessa forma, paramos de sofrer porque deixamos de ter, paulatinamente, alguns “eus” que formavam nosso ser.³¹

Importante ressaltar que, quando o narrador recorda algum fato, as sensações que o rodeavam e as suas características de então ressurgem com as lembranças:

[...] uma coisa vista em determinada época, um livro lido não se prendem apenas ao que então nos rodeava; associa-se este também fielmente ao que éramos, não pode ser de novo percorrido senão pela sensibilidade, pela pessoa de então; se pego, ou imagino pegar na estante *François le champi*, logo uma criança se ergue que me substitui, que tem exclusivo direito a ler este título: *François le champi*, e o faz como outrora, com a mesma

²⁹ “Les liens entre un être et nous n’existent que dans notre pensée” (p. 34), “[...] on fabrique une personne, on compose un caractère”. (p. 112).

³⁰ “J’avais compris que mon amour était moins un amour pour elle qu’un amour en moi”. (PROUST, apud CHEVALIER, 1990, p. 9-10)

³¹ A multiplicidade de “eus” nas personagens proustianas será aprofundada nas crônicas “Epistolografia” e “Circo de cavalinhos”.

impressão do tempo reinante no jardim, os mesmos sonhos sobre longes terras e sobre a vida, a mesma angústia do dia seguinte. Revendo eu algum objeto de outro período, outro rapaz surgirá. E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, que julga igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, como um escultor grego, tira inúmeras estátuas. (PROUST, 1989, p. 164)³²

Mário de Andrade não acreditava na rememoração do passado como Proust. Em sua crônica “Memória e assombração”, publicada em 10 de maio de 1929, o escritor, comentando uma confusão causada pelos diferentes apelidos de Prudente de Moraes, neto, tece algumas reflexões sobre o seu conceito de memória. Para ele, a memória pode ser comparada a uma assombração, recriação deformada da realidade:

As memórias que a gente guarda da vida experimentada vão se enfraquecendo cada vez mais. Pra dar pra elas ilusoriamente a força da realidade nós as transpomos pro mundo das assombrações por meio do exagero. Exageros malévolos ou benéficos. Um dos elementos mais profícuos de criar esse exagero é a palavra. Poesias, descrições, ritos orais... É um engano isso de afirmarem que a gente pode reviver, tornar a sentir as sensações e os sentimentos do passado. As memórias são fragilíssimas, degradantes e sintéticas pra que possam nos dar a realidade que passou tão complexa e grandiosa. (2005, p. 83)

A crônica citada poderia ser analisada juntamente com “A linguagem” – I e “A linguagem” – III, por ser considerada uma continuação dos textos mariodeandradeanos (“Agora que já diminuí bastante o valor da linguagem como instrumento expressivo da nossa vida sensível, conto um caso que exprime bem a força dominadora das palavras sobre a sensibilidade humana”) e, além disso, apresentar uma alusão indireta ao escritor francês Marcel Proust e sua obra.

Laurent Jenny denomina esse tipo de relação intertextual de *reminiscência*: ela não reproduz fielmente o discurso apropriado como ocorre com a citação, nem impõe um acordo cultural entre leitor e escritor, uma vez que estabelece uma “retomada intertextual não consciente por parte do autor, mas que é reconhecida pelo leitor”

³² [...] une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu’il y avait autour de nous ; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors ; si je reprends dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre : *François le Champi*, et qui lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu’il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu’il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. Que je revoie une chose d’autre temps, c’est un jeune homme qui se lèvera. Et ma personne d’aujourd’hui n’est qu’une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu’elle contient est pareil et monotone, mais d’où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables. (PROUST, apud ALMEIDA, 2008, p. 134)

(JENNY, 1979, p. 353). Apesar deste trabalho se restringir às análises das alusões francesas inequívocas, não poderíamos deixar de comentar algumas partes desta crônica, relevantes para a comparação entre o escritor brasileiro e o francês.

Em “Memória e Assombração”, contrariando os pensamentos sobre a memória involuntária de Proust, Mário continua desenvolvendo as suas ideias a respeito da linguagem. Mesmo sendo incapaz de descrever os sentimentos mais íntimos de um indivíduo, ela é capaz de dominá-lo, tornando algumas situações constrangedoras, como foi o caso da situação inesperada, imposta pela linguagem, que o narrador vivenciou em frente à casa de Prudente Moraes, neto:

[...] Meu braço aludiu à campanha com delicadeza e uma das moças me perguntou o que queria. Secundei que queria “falar com o Prudentinho”. A moça me contou que o Prudentinho estava no Rio.
 – A senhora me desculpe mas hoje mesmo ele telefonou pra mim...
 Ela sorriu:
 – Ah! Então é o Prudentão. (p. 82)

Retomando as crônicas “A linguagem” – I e “A linguagem” – III, em uma primeira leitura, poderíamos supor que Mário, da mesma forma que não concorda com os conceitos de Proust sobre a memória involuntária, discorda também do estilo do escritor francês, afirmando que ele, assim como Conrad, poderia fazer parte do Agnosticismo: doutrina que admite uma ordem da realidade que não se pode conhecer.

Por acreditar que a linguagem é uma abstração da inteligência, o escritor de *Macunaíma* afirma que Proust não conseguiu expressar literariamente os “estados-de-sensibilidade” mais subjetivos; ou seja, aqueles que seriam “irreconhecíveis pela inteligência”, como explica o cronista em outra crônica, intitulada “A linguagem” – II:

Amor. Toda a gente sabe o que é amor. A palavra expressa bem, forte, remexendo a faca no lapo: machuca. Está claro que não vou chegar à conclusão pessimista de que a linguagem não pode ir além dessa expressão vaga apesar de forte. Pode. É mais complexa e, posso dizer, mais humana que isso. Desenvolveu-se criando abstrações mais particularizadas da vida sensível amorosa. Criou-as até o ponto em que as abstrações intelectuais do sentimento do amor eram expressivas, correspondiam ao sentir de todos numa fala determinada. Chegou nesse ponto parou. Parou porque d’áí pra diante se tornava um instrumento de expressão da vida sensível total e portanto irreconhecível pela inteligência. Porque, de fato, se eu chamasse por exemplo de “quaraquatá” à sensibilidade muito pessoal de... ironia tátil que, eu tenho todas as vezes que vejo um elefante, ninguém me compreenderia. (2005, p. 74)

No entanto, estudando algumas obras de *A la recherche du temps perdu*, vê-se que este não era o objetivo do texto do escritor francês.

O narrador-protagonista da *Recherche*, decepcionado com o mundo e com seus amores, inicia um processo de autoconhecimento. O artifício literário da memória involuntária, usado por Proust, faz com que o narrador retome as lembranças importantes de seus erros, caminhos e desvios do passado, o que o auxilia a refletir a respeito de seus sentimentos e entendê-los. É desta forma que descobre sua vocação artística, pois é somente por meio da arte que o narrador consegue desmascarar a realidade e revelar situações que poderíamos não vivenciar na vida regular, devido aos seus hábitos e comportamentos estereotipados.

Diferentemente do que afirma Deleuze, em seu ensaio *Proust e os signos*³³, segundo o qual a obra de arte de Proust é a revelação de algo meramente estético, objetivo e fechado em si mesmo, na qual é desnecessário “distinguir o narrador e o herói como dois sujeitos (sujeito da enunciação e sujeito do enunciado), porque seria remeter a *Recherche* a um sistema de subjetividades (sujeito desdobrado fendido) que lhe é totalmente estranho” (1987, p. 181), a arte em Proust é a junção dos signos artísticos, amorosos, sensível e social, e só se realiza com o contato com o exterior; ou seja, no momento em que é praticada a leitura e que seus leitores conseguem, a partir de suas experiências individuais, recriar no texto os elementos que o compõem.

Sendo assim, o narrador proustiano desvela a realidade a partir de suas experiências individuais, mas que podem ser comuns a todos. Revela a seu leitor, elementos da vida que sozinho não poderia descobrir; no entanto, não passa do liame que Mário descreveu em suas crônicas de “particularidades sublimes da nossa vida sensível”, pois sendo vivências gerais a todos, não poderiam ser intrínsecas. Em Proust, cada um deve buscar a sua verdade, deve reconhecer, por meio de sua própria experiência, o seu “tempo perdido”.

Desta forma, em “A linguagem” – I e “A linguagem” – III, Mário reconhece o valor de Proust, mas discorda daqueles que acreditam que o autor tenha conseguido expressar com mais eficiência que os escritores antigos os “estados-de-sensibilidade” humanos.

³³ Sobre os problemas existentes na obra de Deleuze, ver ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. O caso do diletante: a personagem de Charles Swann e a unidade de *Em busca do tempo perdido*.

Os novos recursos utilizados pelos escritores modernos – tempo psicológico em detrimento do cronológico, misturando passado, presente e futuro; subjetivismo extremado; supressão da mediação do narrador; personagens cujo caráter não é nítido; enfim, todos estes mecanismos, cuja finalidade era exprimir com o máximo de eficiência a experiência psíquica do homem – foram um marco na literatura estrangeira e brasileira.

Por isso, muitos ensaios foram publicados sobre este assunto e, em 1929, mesmo ano de publicação das crônicas de Mário, Walter Benjamin, em seu artigo “A imagem de Proust”, afirmava sobre o autor francês: “Que esse grande caso excepcional da literatura constituía ao mesmo tempo a maior realização literária das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico”; “Difícilmente terá havido na literatura ocidental uma tentativa mais radical de autoabsorção, desde os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola”; “Nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas”. (p. 36-46).

O cronista brasileiro não comunga das mesmas ideias de Benjamin e de tantos outros críticos, como dito anteriormente. Mário reconhece o valor do escritor de *A la recherche du temps perdu*; entretanto, discorda da crença, para ele ilusória e distorcida, de que Proust e outros escritores contemporâneos conseguiriam atingir meandros do nosso inconsciente impossíveis de ser traduzidos pela linguagem.

Música, literatura francesa e acontecimentos do cotidiano estão misturados nestas duas crônicas. Por ter sido Proust um dos primeiros autores a inserir em seus escritos as novas técnicas literárias, este não poderia deixar de ser citado, juntamente com suas personagens mais importantes, nos textos de um escritor-crítico, que sempre mencionava os assuntos relevantes relacionados à literatura.

2.2: As personagens proustianas vistas por um “turista aprendiz”

Epistolografia (28 de setembro de 1930)

O que me leva a tristes reflexões sobre a cruel falta de planos com que as cousas falsas e verdadeiras são tão parecidas umas com as outras, me maltrata, machuca, desespera, quase que desisto de ser sincero. Sim, os progressos da inteligência humana, depois de tantos séculos e séculos de pensamento, têm sido imensos. Mas somente porém em tudo quanto a inteligência se projeta pra fora do indivíduo, por assim dizer, pra fora de si mesma. A inteligência está cada vez mais hábil em criar mundos, em criar arquiteturas de idéias e ideais, digamos que a inteligência é uma luz. Feito a

luz, ela tem possibilidades de iluminar tudo quanto está fora dela. A única coisa a que a luz não dá claridade é a si mesma. Nós podemos dizer, com os psicólogos mais antigos, que a inteligência tem um certo número de faculdades em que ela se divide, ou, com os mais modernos, que ela é uma e a manifestação dessas faculdades se faz de cambulhada. São arquiteturas. Criamos um manequim bonito e lhe botamos na mão um caderninho com as leis do equilíbrio e os processos de marchar escritos. O manequim não marcha. É triste... Ah, é engraçado! É engraçado mas continua sendo triste, esta prodigiosa incapacidade de se analisar a si mesmo que o homem tem. Os personagens, mesmo um dos de Proust, é mais ou menos fácil de fazer. Tudo depende apenas da maior ou menor habilidade que temos em projetar arquiteturas exteriores. Mas a verdade verdadeira é que o indivíduo continua sendo uma coisa bem mais complexa e bem mais perplexa que os personagens de Proust ou de Joyce, grandes arquitetos... de personagens.

Mas ninguém será capaz de adivinhar porque estou imaginando assim. É porque a minha biblioteca, apesar de não grande, já tem mistérios. Outro dia encontrei nela um livrinho que ignorava possuir, apenas um *Secretário de cartas familiares* impresso em Lisboa em 1841, quase um século. Li um bocado, sentei, li um pedaço, fui dormir macambúzio, li o livro inteiro ontem e fiquei macambúzio numa vez. Secretários de cartas são comuns e este é como os outros. O que me assusta é a data, 1841, quase um século. Digamos que esses livrinhos são o gênero mais didático, mais composição de Grupo Escolar, mais frio que se possa imaginar. Mas a verdade é que os gritos de coração mais impulsivos, mais sinceros, mais sem arquitetura exterior feita pela inteligência, carne viva saindo sangrenta de dentro de nós, afinal dizem a mesma coisa que um frio e retórico *Secretário de cartas familiares* de 1841. Não valia a pena o sacrifício cruento da nossa impassibilidade, da nossa contemplação, pra lasciar num papel as coisas que um contemplativo e impassível Secretário de Cartas diz também. Poderão me retorquir que isso é lógico, pois que o Secretário está apenas imitando os movimentos do ser e os exemplos que conhece e estudou. Está certo, mas isso não prova nada de nada, porque qualquer um de nós, na medida das suas forças intelectuais, bem sentadinho, ouvindo vitrola, esperando ser pago do serviço com duzentos mil réis está em condições de escrever sobre os assuntos que nos impuserem, a mesma carta que escrevia se estivesse por causa do tal assunto, levado pelas impulsões mais vivas e com o peito chamejando de paixão. O operário escrevia a mesma carta de operário. O intelectual, a mesma de intelectual.

O que me horroriza não é a espécie de imutabilidade humana com que nos repetimos em princípio através dos séculos “seculo-rum”. Não é a data, “1841, quase um século” que me assusta. Estava enganado em mim quando escrevi aquilo. É esta danada de luz que não consegue se iluminar a si mesma, e que, se nos dá, por exemplo, com a sistemática da flora, um grande castelo sublime da criação humana, inda não conseguiu a mais mínima sistemática dos sentimentos: o que é verdade, o que é mentira em nós. Meu Deus, meu Deus, onde a sinceridade!...

“Acabo de saber neste instante, meu amável Senhor, com uma sensível dor, a perda do seu processo. Este golpe foi na verdade cruel, mas quanto não seria ele maior para outro qualquer! Tem V. tão grande indiferença para todos os bens desta vida, que V. não sentirá certamente esta perda, senão pela triste reflexão de ver a Justiça tão mal administrada... etc.”

Peguei numa das cartas ao acaso e é essa maravilha de sinceridade que estão vendo. Somos nós em sangue. Pode mudar estilo, com as épocas, mas essa carta somos nós. “... Senhor, sensível dor”, a gente repara: Diabo! fiz um eco desagradável. Mas isto é carta sincera, não estou fazendo literatura, fica assim mesmo. Deixa a rima. O operário, não reparará na rima. Mas fulano é forte, agüenta chiquemente as desgraças. Que agüenta nada! O meu amável senhor está indignadíssimo com a cachorra da Justiça, sofrendo mortes de ambição por causa dos cobres perdidos, está que é uma fera. Bom, pois então

vamos dar-lhe a força de si mesmo, enganando a ele e a nós que o meu amável senhor tem grande indiferença pelos bens desta vida. Reparem: tudo isto é sinceríssimo, humano e respeitável. Sai dum jato na carta sincera. Depois, analisando friamente é que a gente percebe que a sinceridade, apesar de sinceríssima, é insincera, em resultado: sinceridade e insinceridade são palavras vãs. Não correspondem a nenhuma verdade inamovível.

Depois disso: tiro na cabeça? Nem vale a pena. Nem mesmo o tango argentino, do amargo poema de Manuel Bandeira, ou a impassibilidade do nada que esperava o grande lascivo de Machado de Assis. Fechar o Secretário das Cartas, ir pro trabalho, ser bom, ser ruim, ser desgraçado. Mas ser... sincerissimamente... (ANDRADE, 2005, p. 214-216)

Circo de cavalinhos (02 de setembro de 1931)

Os cavalinhos vão perdendo cada vez mais caráter e importância social entre nós. Mesmo o nome já não tem a normalidade de expressão que tinha. Ninguém mais fala nos “Cavalinhos” sem mais nada, como naquela gostosa cantiga de beber que ainda era cantada aqui no Estado uns quinze anos faz: “Lá vem seu Juca dos Cavalinhos”. Parece mesmo que a própria palavra Circo esgotou a força. Inda achei graça nisso, recente, quando nas vagabundagens automobilísticas das minhas últimas férias, passei por Itaquê onde tem uma igrejazinha deliciosa. Tinha lá também um circo no momento, cujo dono era um italiano de que esqueci o nome. Era bem o circo nosso, de lona, circular, cheirando amendoim com preta. Cheirando por associação de imagens só; não havia preta nem amendoim mais, e a frequência era o sírio da loja em frente, um médium espiritista alemão, mais alguns paulistas de fora e os colonos italianos do bairro. O dono do circo sentiu que nele e no seu público a palavra Circo não funcionava mais como noção bem nítida e mandou botar em letras garrafais na frente do barracão: CIRCO TEATRO FULANO DE TAL. Assim que li achei graça, mas foi desaparecendo de mim o cheiro de amendoim com preta. Sofri.

Terêncio Martins há uns dois meses reuniu num opúsculo as crônicas que escreveu do *Diário Nacional* em 1929, sobre os circos paulistanos. Não estou convencido de que ele fizesse bem, não só porque Terêncio Martins já provou que nos pode dar trabalhos de muito maior interesse como porque essas crônicas, escritas exclusivamente pra jornal, sem a intenção de viverem futuramente a vida de livro, se ressentem da apresentação de fenômenos muito episódicos, datados por demais, por demais 1929. Não atingem bem por isso, o gênero literário da “alta reportagem” que entre nós Paulo Barreto foi quase que o único a praticar. A alta reportagem tem de revelar uma época e um povo diante de determinados fenômenos ou manifestações sociais. Esse é o grande mérito dela. O livro de Terêncio Martins não atinge bem isso: fica mais na indicação de certos indivíduos excessivamente episódicos como o palhaço Alcebíades e o lutador japonês do circo Queirolo, ou de intrigas que se desgastam com o tempo como as briguinhas dos manos do Chicharrão. Tudo isso é engraçado inda pra nós que conhecemos o palhaço desimportante que é Alcebíades, e força é confessar que relatado com aquela silenciosa e paciente habilidade com que Terêncio Martins sabe gozar e incentivar as brigas-de-comadre, mas não passa da humanidade fosca e inútil que somos mais ou menos todos nós. Omóri, Lazineho, Chique-chique afinal das contas nem são imperativos duma época nem individualidades excepcionais. Mas há porém sempre observações no livro que têm muito o caráter típico da nossa época paulistana, principalmente as sobre os costumes dos soldados da nossa Força Pública, assunto em que Terêncio Martins é doutor formado e insuperado.

Outro mérito do voluminho é a consagração de Piolin, sobre o qual Terêncio Martins faz observações judiciosas. Piolin é realmente um grande palhaço, muito embora esta verificação gritada pelos modernistas de S. Paulo tenha muito irritado uns tempos a sensibilidade de Tristão de Athayde, que

via em nosso entusiasmo apenas uma transplantação do amor pelo “music-hall” que tomou a Europa logo depois da Guerra. É muito provável que os modernistas de então se lembrassem do circo brasileiro por causa da moda européia, mas o fato é que ninguém tem a culpa de Piolin ser grande de deveras, e mesmo às vezes genial. E na verdade o entusiasmo dos modernistas de S. Paulo não era pelo circo, era por Piolin.

Piolin é realmente o criador do tipo dele, muito embora descendendo em linha imediata de Chicharrão. Este, é certo que inventou o tipo exterior, indumentária e cabeça, assim mesmo não inteiramente originais. Piolin, formado na escola de Chicharrão, como nos conta Terêncio Martins, agarrou no manequim e deu uma psicologia definida pra ele. A graça de Chicharrão era, e é a dos palhaços em geral. A comicidade de Piolin evoca na gente uma entidade, um ser. E de tanto maior importância social que essa entidade converge pra esse tipo psicológico geral e universalmente contemporânea do ser abúlico, do ser sem nenhum caráter moral predeterminado e fixo, do ser “vai na onda”. O mesmo ser que, apesar das suas especificações individuais, representam Carlito, Harry Langdon, os personagens de *Ulisses*, os de Proust e as tragicômicas vítimas do relativo que Pirandello inventou. Nessa ordem geral do ser humano, que parece criada pela inquietação e pelas enormes perplexidades deste fim de civilização, ser que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios, é que o tipo criado por Piolin se coloca também. Dentro de toda a deformação caricata, Piolin é um ser da nossa fase do mundo, um ser real, embora completamente anti-realista no sentido em que foram “Realistas” os Zolas, os Eças e os Aluísios de Azevedo.

E na monotonia quase genial do seu tipo, Piolin atravessou no circo as mais engraçadas aventuras. Estas formaram um ciclo de rapsódias que muito bem poderia se tradicionalizar se aproveitado na escrita. Porque já não é mais tempo das tradições orais. Mas ficava sempre de fora o lado gesto, o lado voz, de Piolin, que Terêncio Martins salientou com muita razão. Lado incomparável que vai se perder, e pelo qual mais tarde os outros poderão garantir a grandeza de Piolin; apenas com a mesma dúvida inquieta com que a gente hoje garantimos a grandeza de João Caetano. (ANDRADE, 2005, p. 323-325)

Diferentemente da crônica “A linguagem” – I, iniciada com um fato debatido no ano de 1929, “Epistolografia” e “Circo de Cavalinhos” retratam situações individuais de Mário de Andrade, que transfigurou suas próprias experiências para discutir aspectos que considerava importantes para a literatura.

Em “Epistolografia”, o cronista, com uma linguagem irônica e pessimista, continua, após quase um ano e meio, com suas reflexões sobre a restrição da linguagem e da inteligência humana de analisar a si mesmas. Mário confessa que tais ponderações surgiram devido à descoberta em sua biblioteca de um livro que ignorava, intitulado *Secretário de cartas familiares*.

Sabe-se, por meio de um estudo de Telê Porto Ancona Lopez, que a biblioteca do escritor modernista possuía 17. 624 exemplares, entre livros, folhetos, periódicos e partituras. Mesmo que em 1930 a biblioteca não estivesse com esse mesmo acervo, não deveria ser fácil para Mário reconhecer todos os seus livros, uma vez que

Possuía enorme biblioteca, em crescimento sempre constante, conseguindo, assim, realizar através da leitura, sua formação filosófica, artística, literária e sociológica. Acompanhava, através das publicações, o desenvolvimento artístico e científico da Europa e da América, numa época em que o Brasil mal conhecia teorias estéticas, psicológicas, etnográficas, e nomes como Tylor, Frazer, Levy-Brühl, Freud, Marx, dadaísmo, surrealismo e futurismo. (LOPEZ, 2002, p. 68)

A obra *Secretário de cartas familiares sobre Diversos Assuntos que Compreende Máximas, e Conselhos, que Divertem, e Instruem*, de Antonio José da Rocha, escrita em 1841, é caracterizada por Mário como sendo um gênero didático, frio e semelhante a uma composição do Grupo Escolar, mas que expressa as mesmas emoções que os acometimentos humanos mais espontâneos, “que os gritos de coração mais impulsivos, mais sinceros, mais sem arquitetura exterior feita pela inteligência, carne viva saindo sangrenta de dentro de nós”.

Graças à leitura do livro redescoberto, o escritor, “macambúzio”, percebe – ou melhor, relembra, uma vez que já abordou este aspecto da linguagem nas crônicas analisadas anteriormente – que os inúmeros progressos da inteligência não serviram para clarear suas próprias faculdades, da mesma forma que a luz ilumina a todos, menos a si própria. Sendo assim, os artistas criam personagens, falsas representações do homem, já que ele é um ser mais complexo do que a inteligência consegue reproduzir.

É assim que, novamente, surge o nome de Proust: “grande arquiteto... de personagens.” Para o escritor de *Macunaíma*, todas as personagens, “mesmo os de Proust”, podem ser projetados por pessoas que tenham alguma facilidade em escrever. Mário também faz uma alusão genérica às personagens proustianas, em “Circo de cavalinhos”.

A crônica, que é iniciada com algumas ponderações sobre o desaparecimento dos “cavalinhos” e de suas cantigas na cultura brasileira, é uma crítica ao livro de Terêncio Martins sobre os circos paulistanos. Tais reflexões surgiram devido à viagem de férias do cronista, durante a qual passou por uma cidade em que havia um circo, e, também, à publicação da obra de seu colega de trabalho.

Mário ressalta alguns pontos relevantes da obra *Circo de cavalinhos*, de Terêncio, pseudônimo de Yan de Almeida Prado (1898-1987), como as observações feitas sobre Piolin, mas acredita que o livro não faz parte daqueles considerados de “alta reportagem”, por ser datado demais e não desvendar aspectos sociais determinantes de

uma época e seu povo. O livro é uma compilação das crônicas de Terêncio sobre o mundo circense, publicadas em São Paulo, no *Diário Nacional*, em janeiro e fevereiro de 1929.

Abelardo Pinto (1897-1973), mais conhecido como palhaço Piolin, fez parte do circo de Alcebíades e tinha uma forte ligação com os modernistas brasileiros. Foi o escritor francês Blaise Cendrars quem descobriu o palhaço em 1926, e levou toda a trupe modernista para conhecê-lo. Pelo picadeiro de Piolin, passaram Antônio de Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Yan de Almeida Prado e Mário de Andrade.

Logo os modernistas ficaram encantados com o desempenho de Piolin que, mesmo sendo vestido como Chicharrão, sobressaiu-se ao antecessor pela sua criação expressiva, tornando-se, com isso, um símbolo para alguns artistas da Semana de 22. Piolin misturou o contemporâneo com o grotesco, as características da sociedade rural com a urbana, sempre resgatando o elemento popular. Tornou-se, dessa maneira, a figura ideal para os anseios modernistas, pois, ao mesmo tempo em que era uma personagem urbana e cosmopolita, representava a alma brasileira em suas atitudes, expressões e falar.³⁴

Walter de Souza Junior, em sua tese *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970* (2008, p. 157), explica este fato:

A pantomima circense, por usar a linguagem popular, expressava aquilo que Oswald chamou de “primitivismo nativo” e que, em sua opinião, foi o grande achado de 1922. As farsas de Piolin se tornaram o exemplo definitivo desse primitivismo. Era daí que deveria renascer a dramaturgia nacional, de baixo para cima. “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico”, bradou Oswald no *Manifesto da poesia pau-brasil*. Apesar de sua originalidade intelectual, Oswald não foi o primeiro a reivindicar o emprego da referência circense como base para um teatro genuíno no País. Antes dele – e o intelectual estava plenamente ciente disso – Marcel Achard e Jean Cocteau já haviam apontado as possibilidades dramáticas da farsa circense. No entanto, Oswald, ao contrário das vanguardas européias, via no popular a salvação de uma cultura sem os cânones importados. Diz, no *Manifesto da poesia pau-brasil*: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

³⁴ Sabe-se que em 1928, em comemoração do aniversário de Piolin, a *Revista de Antropofagia* presenteia-o com um almoço na casa Mappin.

No “Circo de Cavalinhos”, de Terêncio, há a descrição de uma das características do palhaço Piolin que chamou sua atenção e a de seus colegas: “Na voz está grande parte da grandeza de Piolin. Direi mais, dela provém a superioridade do discípulo sobre o mestre Chicharrão. É curioso ver-se como a atenção que o primeiro desperta cresce quando ele esganiça a voz, e diminui quando casualmente recupera o timbre natural” (PRADO apud IDEM, p. 152)

As publicações modernistas sobre Piolin não cessaram: em janeiro de 1926, cinco anos antes da publicação da crônica de Mário, também intitulada “Circo de cavalinhos”, Antonio de Alcântara Machado já reconhecia o valor do palhaço, escrevendo na revista *Terra roxa e outras terras*:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda a sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolin, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o Tenente Galinha, Piolin sócio do Diabo, e outras cousas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali. (MACHADO, 1926 apud PRADO, 1975, p. 142)

E é no terceiro volume desta revista que Mário, sob o pseudônimo de Pau d’Alho, também faz um elogio ao circo, explicando as razões pelas quais este é um dos poucos espetáculos em que ainda se podia confiar:

Os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode freqüentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes inda tem criação. Não é que os poetas autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permite aos criadores deles as maiores extravagâncias. Criam por isso sem leis nem tradições importadas, criam movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isso são imposições que levam à originalidade verdadeira e a criação exata. (ANDRADE, 1926, p. 2)

Em 1931, o cronista apresenta outra opinião, afirmando que “o entusiasmo dos modernistas de S. Paulo não era pelo circo, era por Piolin”. A transformação ocorrida nos espetáculos teatrais e circenses, como mostra o cronista em seu “Circo de cavalinhos”, modificou também os pensamentos do escritor sobre este assunto.

Contudo, como visto, Piolin continuava a ser reverenciado por Mário e alguns de seus colegas, menos por Tristão de Athayde que, nas palavras do próprio cronista, “via em nosso entusiasmo apenas uma transplantação do amor pelo “music-hall” que tomou

a Europa logo depois da Guerra”³⁵. Mário se defende, explicando que a moda europeia poderia ter inspirado os artistas brasileiros, mas Piolin era uma personagem genial, além de eminentemente brasileira: sua autonomia na criação de algo verdadeiro, a precisão técnica do ridículo, a rapidez e a síntese de suas apresentações, a inserção do primitivo com o cosmopolita faziam do palhaço um exemplo que deveria ser respeitado pelos modernistas, como explicado anteriormente.

Piolin e Proust aparecem interligados neste “Circo”, já que o palhaço representa, segundo Mário, um “tipo psicológico geral e universalmente contemporânea do ser abúlico, do ser sem nenhum caráter moral predeterminado e fixo, do ser “vai na onda””, como as personagens do escritor francês.

Piolin é caracterizado como “ser vai na onda” pois, em suas apresentações, trabalha com esquetes cômicos e básicos, podendo modificá-los e recriá-los, de acordo com a participação de seu público; já as personagens proustianas são caracterizadas por apresentarem diversos comportamentos e atitudes. Tais figuras são formadas por múltiplos “eus”, sendo, portanto, difíceis de serem desvendadas, devido as suas características mutáveis:

Não apenas Albertine era uma sucessão de momentos, como eu também [...] Eu não era um homem só, mas o desfile, hora a hora, de um exército compacto onde havia, conforme o momento, homens apaixonados, indiferentes, ciumentos – ciumentos dos quais nem um só o era da mesma mulher. (PROUST, 1989, p. 70-71)³⁶

O caráter de uma personagem não pode ser deduzido, uma vez que em cada aparição ela é revelada de uma maneira diferente pelo narrador, pois o modo de ser de uma pessoa nunca está finalizado. Sendo assim, a personagem pode se mostrar em seus

³⁵ Em outra ocasião, Tristão de Athayde, ao analisar um artigo de Mário de Andrade, critica o enaltecimento dos modernistas pelo circo, por Piolin, e a ideia de “primitivismo nativo”, de Oswald: “O circo é regionalismo urbano. E, como o regionalismo rural, não esgota a nossa alma, - não pode também o Piolin fazer o mesmo. Que ele seja genial não duvido. (...) E o “primitivismo” paulista, se insistir em ver apenas nos circos de cavaleiros das cidades o elemento natural, espontâneo, total de nossa arte, arrisca-se a ficar apenas na literatura regionalista urbana, como há cinquenta anos se ficou na literatura roceira. (...) Que o circo seja um elemento de originalidade local, ninguém o pode negar. Que seja mais frutuoso para um artista nosso ir ao circo do que ir ao Municipal, de acordo. Mas que a nossa melhor inteligência nova se esforce em ficar nisso, porque convencionalmente, dogmaticamente devemos ser primitivos, é fazer apenas academismo às avessas. Demagogia literária.” (ATHAYDE apud JUNIOR, 2008, p. 156)

³⁶ Ce n’était pas Albertine seule qui n’était qu’une succession de moments, c’était aussi moi-même [...] Je n’étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d’une armée composite où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux – des jaloux dont pas un n’était jaloux de la même femme. (PROUST, 1989, p. 71)

diversos aspectos, em um outro dia, sendo um outro ser, e o ponto de vista do narrador é sempre ambíguo, já que ele descreve “sempre a imagem de um instante”³⁷.

Alexandre Bebiano de Almeida, em sua tese *O caso do diletante: a personagem de Charles Swann e a unidade de Em busca do tempo perdido* (2008), analisa as várias facetas que Swann adquire ao longo da *Recherche*, demonstrando, com isso, que uma personagem de Proust nunca se expõe inteiramente.

Swann, uma das figuras mais importantes do livro³⁸, é apresentado como “filho Swann”, “Swann do Jockey Club”, “o amante de Odette”, “o marido de Odette”, “o pai de Gilberte” e “o profeta”. Apesar de todas estas facetas, ainda não é possível discernir com clareza quem é o verdadeiro Swann: “nesta linha, existem tantos Swann quantas personagens debruçaram-se sobre ele e tentaram identificar-lhe os traços, a aparência, a personalidade” (ALMEIDA, 2008, p. 85).

Assim ocorre com tantas outras personagens: Marcel, como já visto nas outras análises, arrepende-se de ter sentido desprezo por Albertine e a quer de volta, após ela ter saído de casa; Albertine possui um caráter indefinido e misterioso, pois, mesmo ao final da *Recherche*, o leitor não descobre se ela possuía relações homossexuais ou não³⁹; o Barão de Charlus que no início apresenta-se conservador, defendendo a virilidade, revela-se, ao longo de suas aparições, homossexual e masoquista; Gilberte, no começo menina doce, transforma-se após a morte de seu pai, tornando-se esnobe a ponto de negar o nome de sua família; o marquês de Saint-Loup, inicialmente defensor das causas burguesas, mostrando-se a favor do caso Dreyfus, termina o relacionamento com sua amante e muda de opinião, arrependendo-se de um dia ter participado desta causa.

³⁷ “c’est toujours l’image d’un instant” (TADIÉ, 1971, p. 94)

³⁸ Em suma, refletindo bem, a matéria de minha experiência, aquela que seria a matéria de meu livro, me vinha de Swann, e não só no que lhe dizia pessoalmente respeito, ou a Gilberte, mas fora ele quem, desde Combray, me inculcara o desejo de ir a Balbec, para onde, do contrário, nunca se lembrariam de mandar-me meus pais, e sem Balbec, não teria conhecido Albertine e, até mesmo, os Guermantes, visto que minha avó não teria reencontrado a sra. de Villeparisis, nem eu feito conhecimento de Saint-Loup e do sr. de Charlus, relações que me fizeram conhecer mais tarde a Duquesa de Guermantes e, por ela, sua prima, de sorte que minha presença neste momento na casa do príncipe de Guermantes, onde me acabava de vir bruscamente a idéia de minha obra (o que fazia que eu devesse a Swann, não somente a matéria, mas a decisão), vinha-me também de Swann. Pedúnculo um pouco frágil talvez para suportar assim toda a extensão de minha vida. (PROUST, 2001, p. 187-188, modificada)

³⁹ Alguns críticos, como Nathalie Mauriac Dyer, a partir de algumas datilografias não publicadas sobre a morte de Albertine, confirmam que a personagem mantém relações homossexuais. No entanto, trabalharemos somente com os documentos publicados do escritor francês.

Vê-se que as múltiplas personalidades vão se justapondo no ser ou se alteram entre si, formando um caráter díspare que também é composto pela posição que a personagem ocupa na sociedade, como no caso de Mme. de Guermantes que, mesmo acreditando na inocência de Dreyfus, dizia ser antidreyfusista, devido à sociedade que frequentava, ou no caso de Swann que teve a posição social diminuída por apoiar o mesmo caso.

A instabilidade das personagens é característica de fundamental importância para a unidade do livro, pois é por meio dela que o leitor pode compreender que o tempo passou e a vida das personagens foi modificada. Proust, em entrevista cedida no ano de 1921, declara:

Se você leu os primeiros livros da *Recherche*, você constatou o número considerável de personagens e a complexidade do problema. Nos outros volumes, você os reencontrará todos, mas as relações entre eles mudarão, e às vezes se inverterão. A impressão de realidade resultará dessas correspondências e desses conflitos. Meu livro é uma construção, para mim aí reside o trabalho essencial e, de resto, o mais delicado. (apud ALMEIDA, 2008, p. 80)

Nota-se que a construção das personagens da *Recherche* é um procedimento complexo que exige do leitor uma atenção no momento da leitura e, também, do escritor, no período de criação, pois não se pode esquecer que *A la recherche du temps perdu* é composto por 7 volumes.

Sobre este assunto, Carla Cavalcanti e Silva, em sua tese *Unidade e fragmento: uma leitura da composição proustiana a partir dos cadernos 53 e 55 de Albertine* (2010), mostra os procedimentos feitos por Proust na construção de Albertine e de sua história, personagem que, em um primeiro momento, não fazia parte do projeto da *Recherche*.

Pode-se constatar o difícil processo de construção da narrativa proustiana por meio de seus manuscritos: Proust deixou 75 cadernos de rascunhos, 20 de *mise au net* (procedimento de passar a limpo) e folhas avulsas, além de 18 volumes de datilografia e 14 volumes de provas.

O escritor de *A la recherche* dedicou 2 de seus volumes a Albertine (*La prisonnière* e *Albertine disparue (La fugitive)*); no entanto, a personagem não se restringiu a estes volumes. Para que ela fizesse parte do corpo narrativo da *Recherche*, já que foi criada posteriormente, Proust retomou fragmentos de outros cadernos na

construção de Albertine, estabelecendo, dessa maneira, a unidade de sua obra com a inclusão da personagem em textos que já haviam sido escritos antes mesmo de sua invenção:

Albertine é desse modo, redistribuída em todos os volumes, a partir da criação da personagem: em *À sombra das raparigas em flor* (segunda parte), em *O caminho de Guermantes*, etc. O fim da redação do manuscrito corresponde, na verdade, ao início do trabalho de publicação do segundo volume (*Raparigas em flor*). Bastava ao escritor reler e readaptar cada volume ao grande desenvolvimento do romance, em um movimento de vai-e-vem; tudo o que é necessário para os pesquisadores que estudam rascunhos e manuscritos também o façam, não somente na direção da narrativa, mas na direção da história do texto.⁴⁰ (BRUN apud SILVA, 2010, p. 59-60)

Ademais, o escritor francês retoma algumas passagens de suas narrativas antigas, como *Contre Sainte-Beuve* e *Les plaisirs et les jours*, na construção da heroína:

[...] Proust não abandona seus estudos e escritos, mas os “recicla”, transpondo-os para seu romance, como vimos no caso da novela “La fin de la jalousie”, de *Les plaisirs et les jours*, da qual Proust extrai grande parte da matéria literária para a construção da história de Albertine. Percebemos ainda que o projeto *Sainte-Beuve* foi reaproveitado na história de Albertine, notadamente na construção do *La prisonnière*, e transfigurado de uma “conversation avec maman” para uma conversa literária com a heroína. O espaço recluso do quarto de *Contra Sainte-Beuve* poderia explicar tanto o enclausuramento do herói da *Recherche* nesse romance, como a passagem da narrativa em grupo e dos espaços abertos – a experiência de Balbec e a frequentação dos salões – para o huis-clos e o face a face com a amada. A estrutura de *matinées* criada no caderno 3 de *Sainte-Beuve* e modificada ao longo de muitos outros documentos foi inteiramente usada na construção do romance *A prisioneira*, formando, juntamente com o *Côté de Swann* uma arquitetura, ou se quisermos, uma unidade que viria a ser mais um traço marcante da *Recherche*. (SILVA, 2010, p. 177-178)

Todo o processo de criação de Albertine é caracterizado pela reescritura e reintegração das partes, para manter o conjunto da obra, o que exigiu um grande engajamento de seu autor, que afirma em carta a Gallimard: “O trabalho de reparação

⁴⁰ Albertine est ainsi redistribuée dans tous les volumes, à partir de la création du personnage : dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (deuxième partie), dans *Le Côté de Guermantes*, etc. La fin de la rédaction du manuscrit correspond en effet au début du travail de publication du deuxième volume (*Jeunes Filles*). Il suffisait à Proust de relire et de réadapter chaque volume au grand développement du roman, dans un mouvement de va-et-vient; tout comme il faut que les chercheurs qui étudient brouillons et manuscrits les lisent, non seulement dans le sens du récit, mais dans le sens de l'histoire du texte.

dessa datilografia onde eu acrescento por toda a parte e mudo tudo apenas começou”.⁴¹ (PROUST apud SILVA, 2010, p. 65).

Jean-Yves Tadié, em seu *Proust et le roman*, mostra a técnica utilizada pelo escritor francês para unir todas as partes de sua obra. O autor francês não constrói suas personagens sem relação. Os gestos, as histórias, os traços, o comportamento, enfim, muitas são as características de uma personagem que se repetem:

A afetação irônica com a qual são pronunciados os termos eruditos é compartilhada por Swann ou pelos Guermantes, como por Françoise, Bloch, Madame Verdurin. Swann, enganado, fala com as expressões exageradas de Charlus, e, normalmente, com frequência se expressa como a duquesa de Guermantes, cujas palavras rivalizam com aquelas do barão. O duque, como Cottard, “não sabe bem o sentido das locuções” e Brichot, como aquele, diz “Senhor de Voltaire”. [tradução nossa]⁴²

E ainda:

Madame Verdurin, para fingir não ter entendido, inventa uma ficção análoga àquela de Legrandin simulando não ter visto o narrador e seu pai; e Odette, em um recital de Rachel, retoma as atitudes da patroa. Saint-Loup valoriza o discurso do narrador como o duque de Guermantes faz com o de sua mulher. Em o *Tempo redescoberto*, em muitas descrições, Proust hesita entre Oriane e Gilberte. Em alguns momentos, Albertine tem os olhos ao mesmo tempo fixos e móveis de Charlus, como em sua primeira aparição; em outros momentos, o olhar da rapariga sobrevive no do narrador. Gilberte aparece “inteiramente pintada” para seduzir novamente seu marido, como a princesa de Guermantes Charlus. Muitos traços da ligação com Albertine são julgados por Proust como “muito Gilberte”. [tradução nossa]⁴³

Não há nenhuma personagem isolada, uma evoca a outra. Mesmo que elas ainda não se encontrem na narrativa, suas histórias e comportamentos ou já foram realizadas ou serão retomadas por outras personagens: a história de ciúmes de Swann por Odette

⁴¹ “Le travail de réfection de cette dactylographie où j’ajoute partout et change tout est à peine commencé”

⁴² L’affectation ironique avec laquelle sont prononcés les termes savants est partagée par Swann ou les Guermantes, comme par Françoise, Bloch, Mme. Verdurin. Swann, trompé, parle avec les expressions exagérées de Charlus, et, en temps normal, souvent comme la duchesse de Guermantes, dont les mots rivalisent avec ceux du baron. Le duc, comme Cottard, « ne sait pas bien le sens des locutions » et Brichot, comme celui-là, dit « Monsieur de Voltaire ». (TADIÉ, 1971, p. 216)

⁴³ Mme. Verdurin, pour faire semblant de n’avoir pas entendu, invente une fiction analogue à celle de Legrandin feignant de n’avoir pas vu le narrateur et son père, et Odette, à un récital de Rachel, reprend les attitudes de la patronne. Saint-Loup met en valeur les propos du narrateur comme le duc de Guermantes ceux de sa femme. Dans *Le Temps retrouvé*, pour bien des traits, Proust hésite entre Oriane et Gilberte. Tantôt Albertine, à sa première apparition, a les yeux à la fois fixes et mobiles de Charlus, tantôt le regard de la jeune fille survit dans celui du narrateur. Gilberte apparaît « entièrement peinte » pour séduire à nouveau son mari, comme la princesse de Guermantes Charlus. Plusieurs traits de la liaison avec Albertine sont jugés par Proust « trop Gilberte » [...] (IDEM, p. 216-217)

repete-se naquela de Marcel e Albertine; a maioria das personagens, vindas de regiões diferentes, acaba por se encontrar em Combray e/ou Balbec; Albertine evoca todas as outras heroínas; todos os amigos próximos do narrador possuem alguma ligação com a arte; entre outros exemplos.

Tudo isso só é possível, pois o narrador tem um ponto de vista único, que aproxima as personagens umas das outras e de sua própria história de busca de uma vocação. Esta particularidade da obra também mostra a sua unidade, como os outros pontos já abordados (instabilidade das personagens e retomada de fragmentos de outras obras). Em entrevista de novembro de 1921, o escritor alega:

Meu livro é uma construção, aí reside para mim, o trabalho essencial, o mais delicado do trabalho, ademais. É preciso atar cada parte à precedente, anunciar o que virá tendo todo o cuidado com o que cabe ao imprevisto. Dedico a isso horas e meu espírito nisso se consome. É preciso. Tudo aqui embaixo apresenta a imagem da complexidade. A vida superior [a arte] aparece somente no momento em que as células se juntam umas às outras e formam um conjunto, cuja unidade se mantém somente mediante essas lutas interiores, mediante esse equilíbrio de empuxos e de resistências. (Bernard Fay, *Les précieux*, Librairie Académique Perrin, 1966, citado por ALMEIDA, 2008, p. 67)

Em *O tempo redescoberto*, o narrador-protagonista explicita a forma como deveria se construir uma obra:

[...] porque esse escritor, que, aliás, de cada caráter deveria apresentar as faces opostas, para conferir peso e solidez a seu livro precisaria prepará-lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja [...] (PROUST, 2001, p. 279)

Em carta a Jean de Gaigneron (1919), Proust demonstra sua vontade de assimilar sua obra a uma catedral:

E quando você me fala a respeito das catedrais eu não posso deixar de ficar emocionado com a intuição que lhe permite adivinhar o que eu nunca disse a ninguém e que escrevo aqui pela primeira vez, é que eu queria dar a cada parte do meu livro o título: *Pórtico I, Vitrais de abside*, para responder antecipadamente à crítica estúpida que me fazem de faltar construção nos livros cujo único mérito, eu lhe mostrarei, está na interdependência entre as menores partes. [tradução nossa]⁴⁴

⁴⁴ Et quand vous me parlez de cathédrales je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition que vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois, c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : *Porche I, Vitraux de l'abside*, pour répondre d'avance

Contudo, após explicar como deveria ser arquitetada uma obra, o narrador afirma: “pois, pregando aqui e ali uma folha suplementar, eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido” (PROUST, 2001, p. 280)

A pesquisadora Carla Cavalcanti (2010, p. 30) explica este fato:

A imagem imponente da catedral, cujas características só poderiam sugerir solidez e rigidez desmorona-se para dar lugar a uma metáfora ainda mais condizente com o processo da escrita proustiana, a do flexível, maleável e fragmentado vestido. [...] É nessa “remendaria”, nesta costura de fragmentos textuais que se dá, concretamente, a obra proustiana.

Muito já se discutiu sobre a unidade da obra de Proust, devido às condições de criação da *Recherche*. A quantidade de volumes, as adições nos manuscritos, a inserção de novas personagens no meio da narração, a morte prematura de Proust, sempre são usados como argumentos para colocar em dúvida a unidade da grande obra proustiana cujos primeiro e último capítulo, segundo o próprio escritor, foram escritos simultaneamente.

No entanto, essas adições e modificações não danificaram a estrutura da obra, como bem analisou o crítico Tadié (1971, p. 263):

As adições, longe de comprometer, glorificam a genialidade do arquiteto; onde elas se encontram, elas reforçam as simetrias e consolidam a obra, ao ponto em que se deve lamentar que não houvesse, do fato de uma morte prematura, principalmente.

As fraquezas da composição não são os acréscimos, mas os esboços, particularmente em *O Tempo redescoberto*: “E nesses grandes livros, há partes que não tiveram tempo de ser esboçados, e que provavelmente nunca serão terminadas, devido à própria amplitude do plano do arquiteto. Quantas grandes catedrais restam inacabadas!” [tradução nossa]⁴⁵

Voltando às análises das crônicas “Epistolografia” e “Circo de Cavalinhos”, vê-se que as personagens proustianas estão interligadas com a literatura e uma personagem brasileira, o que, em um primeiro momento, pode não fazer muito sentido.

à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidarité des moindres parties. (apud TADIÉ, 1971, p. 241)

⁴⁵ Les additions, loin de compromettre, glorifient le génie de l'architecte ; où qu'elles se trouvent, elles renforcent les symétries et consolident l'ouvrage, au point que l'on doit déplorer qu'il n'y en ait pas, du fait d'une mort prématurée, davantage. Les faiblesses de la composition ne sont pas les ajouts, mais les esquisses, singulièrement dans *Le Temps retrouvé* : « Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » (IDEM, 1971, p. 263)

Em “Epistolografia”, como vimos, Mário afirma que mesmo estas complicadas figuras criadas pelo escritor francês – devido às mudanças de atitudes e opiniões, e complexidade na elaboração, para que todo o conjunto da obra tenha uma unidade – são “mais ou menos” fáceis de inventar, visto serem uma projeção exterior, como a arquitetura, e basta o indivíduo ter alguma habilidade para projetar livros, que ele conseguirá criar personagens, até mesmo as de Proust.

Ao analisar “Epistolografia”, Marcos Antonio de Moraes define o texto como “uma espécie de teoria da carta pelo avesso”, no qual “o cronista manifesta o desejo de compreender a lúdica potencialidade dos modelos de carta que conseguem ocultar, sob formas estereotipadas, os mais contundentes sentimentos”. Acrescenta ainda que,

A observação do espaço de encenação daquelas missivas do livrinho, ornamentadas com frases de efeito, possibilita que Mário desenvolva alguma ponderação sobre o aspecto central da escrita epistolar, a “sinceridade” filtrada pela linguagem da carta. O esforço de criação e diferenciação da personalidade na epistolografia parece-lhe atitude inútil [...] Mário sublinha também o fosso entre o que se diz na carta e o que se queria realmente dizer. Assim, o “Epistolografia” parece querer destacar as estratégias do gênero epistolar, apontando neste a inelutável imanência das máscaras. (2007, p. 74-75)

Mais do que criticar a linguagem epistolar, Mário reflete sobre a linguagem literária em geral, mostrando que este instrumento expressivo não consegue distinguir os sentimentos sinceros e os falsos, o que causa a inconformidade do cronista, pois a inteligência já se desenvolveu a ponto de conseguir feitos mais complicados, mas ainda não sabe distinguir a veracidade das emoções humanas. Cético, o cronista quase desiste de ser sincero; entretanto, acredita que esta não é a melhor atitude e continua seguro em seus ideais: “fechar o Secretário das Cartas, ir pro trabalho, ser bom, ser ruim, ser desgraçado. Mas ser... sincerissimamente”.

Já em “Circo de cavalinhos”, as personagens proustianas são citadas com funções diferentes, uma vez que o cronista não se refere à complexidade, para ele relativa, da construção destas figuras, mas de suas características. Como já visto, Mário alude, neste texto, à relação de Piolin, “ser vai na onda”, com as personagens de Proust, seres formados pelos diversos “eus” e pela posição que ocupam na sociedade, ou seja, indivíduos que, assim como Piolin, variam e mudam de opinião.

Entretanto, Piolin trabalha com o jogo de improvisação, varia suas atitudes conforme as necessidades de seu público, “sempre com invencível poder criativo”⁴⁶, para atingir a comicidade e fazer com que sua plateia fique satisfeita e feliz, diferentemente das personagens do escritor francês, que se transformam para se adequar à sociedade, com o intuito de agradá-la e não ter a sua posição social diminuída.

Mesmo que Piolin não seja uma personagem inteiramente original, já que foi inspirada no palhaço Chicharrão e também, como ele próprio confessa⁴⁷, nas comédias cinematográficas, Mário ressalta a importância desta figura, pois ele é criador de um tipo social real, conseguiu adequar as outras produções às necessidades brasileiras, como os próprios modernistas fizeram, sendo, portanto, uma personagem daquele tempo, com a qual os indivíduos poderiam se identificar nas diferentes situações.

Importante ressaltar que Piolin é uma personagem real, mas antirealista, “no sentido em que foram “Realistas” os Zolas, os Eças e os Aluísios de Azevedo”, como explica o cronista, advertindo, por intermédio de um outro intertexto, que a personagem em questão não procurava desvendar a sociedade por meio da observação fiel da realidade e na experiência, mas era real porque buscava na incompletude e no descompromisso com a realidade o verdadeiro sentido da vida.

O cronista também citou o nome de Carlitos⁴⁸, Harry Langton, as personagens de James Joyce e Pirandello que, assim como Proust, também apresentam uma ligação com Piolin, resguardando suas particularidades. Contudo, a relação entre estes nomes e Mário de Andrade não será aprofundada, uma vez que esta pesquisa se restringe aos estudos do escritor modernista com a França.

⁴⁶ ANDRADE, Mário de. *Do Brasil ao far-west – Piolim. Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, a.1, nº3, 27 fev., p. 2.

⁴⁷ “Inspirávamos-nos antes em comédias cinematográficas da época, em Carlitos sobretudo, além de outros pastelões que adaptávamos. Fazíamos um roteiro mas sempre com uma margem para a improvisação” (apud JUNIOR, 2008, p. 163)

⁴⁸ Paulo José da Silva Cunha, em sua dissertação “*No écran das folhas brancas*”: o cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade, aborda, dentre outros assuntos, as leituras feitas pelo escritor modernista da personagem chapliniana. À respeito da relação entre Piolin, Chicharrão e Carlitos, na crônica “Circo de Cavalinhos”, de Mário de Andrade, Cunha analisa: “Mário estabelece diferenças entre Piolin e Chicharrão, e associa o primeiro a Carlitos, no que ambos possuíam de permanência no espectro do real e de identificação com a época contemporânea à escrita do artigo.” (2009, p. 101)

Vê-se que Mário mistura em seus textos os acontecimentos mais importantes ocorrido no período, experiências individuais e alusões a outros escritores, compondo, desta forma, algumas de suas crônicas do *Diário*.

Revedo a questão da verdade na literatura em “Epistolografia” e atuando como crítico de arte, analisando o livro recém-publicado de Terêncio Martins, em “Circo de cavalinhos”, o cronista insere as personagens proustianas em suas análises. No primeiro texto para rebaixá-las, uma vez que Mário afirma que são construções fáceis de fazer, se o artista tiver o mínimo de habilidade.

O cronista reconhece o trabalho de construção, realizado por Proust, arquiteto de personagens, mas esta característica do escritor francês não é vista pelo modernista como uma qualidade, uma vez que vulgariza o ato de criação de Proust; ou seja, não só o célebre escritor é capaz de conceber personagens com as particularidades que criou.

Já na segunda crônica, utiliza as personagens para comparar uma de suas características, a multiplicidade de “eus” e a instabilidade de posições, com as do palhaço Piolin: ser “vai na onda”.

Nestes dois textos, com temáticas diversas e que, aparentemente, não possuem nenhuma relação com Proust, Mário de Andrade conseguiu introduzir o mesmo elemento estrangeiro, mas com focos diversos, na construção de suas ideias sobre a literatura e sobre uma personagem eminentemente brasileira.

2.3. O Romantismo visto pelo crítico Mário de Andrade.

Centenário do Romantismo (22 de março de 1930)

Estamos em 1930, data fixada, mais ou menos com muita injustiça, pra centenário dessa coisa detestável gloriosa indefinível que chamaram de Romantismo. Romantismo... A palavra é um batismo como outro qualquer, não explica nada. Só tem um mérito, é o padrinho muito ilustre que a criou, Goethe. Tudo isso não impede que estejamos no centenário do Romantismo e na Europa já muito que ele vai celebrado. Aparecem livros sobre livros, sobre representantes dele, artigos que é um não acabar, nas revistas. Mas por enquanto nada de novo, nem que marcasse mesmo. Coisas perfeitíssimas talvez, mas desse perfeitismo sem força em que, depois dos imperfeitíssimos mas formidáveis Joyce e Proust, se aguamornou de novo e cada vez mais acentuadamente o artesanismo precioso e decadente dos europeus.

No Brasil, creio que inda ninguém tratou de celebrar este ano o Romantismo. E mais ou menos com razão. O verdadeiro Romantismo do Brasil talvez se deva datar de 1500; e quanto ao chamado Romantismo de escola só veio mais tarde que 1830. Em todo caso, como as datas são meros acasos e apenas têm o mérito de fixar acomodaticamente pra nós, um estado-de-sensibilidade ou uma preocupação intelectual, acho que era bem caso de

aproveitarmos este ano universal pra uma revisãozinha do nosso Romantismo escola.

Pode-se dizer mesmo que essa revisão já começou. Embora já vários autores, especialmente Afrânio Peixoto, nos tenham chamado a atenção pra Junqueira Freire, me parece que só o livro recente de Homero Pires sobre essa espécie baiana de frade é que elevou o poeta das *Inspirações do Claustro* a um dos principais dentre os nossos grandes românticos. Porque se Junqueira Freire não deixou obras-primas do tamanho das de Gonçalves Dias e Castro Alves, não foi tão assoberbantemente prometedora de genialidade como Álvares de Azevedo; não teve a perfeição e a doçura técnica de Varela; nem é tão intimamente nosso e secretamente gostado como o incrível Casimiro de Abreu, é incontestável que foi, na época, o mais original e até mais “verdadeiro” dos nossos poetas. Falo “verdadeiro” no sentido de realização poética da realidade, independente das deformações de escola. Isso, o livro de Homero Pires demonstra excelentemente. Dentre os nossos românticos ilustres, Junqueira Freire foi incontestavelmente, me parece, o que criou uma poesia mais “nativa”, mais patrocinada pela vida medonha que agüentou.

O livro de Homero Pires é dos melhores da nossa historiografia literária. A pesquisa original entre nós, estou convencido que é o maior mérito que um brasileiro escritor possa ter. A não ser em história política, nós não sabemos quase nada sobre nós. Simplesmente porque, em vez de procurar os fatos, fuçando os arquivos e indo em busca dos velhos, coisa penosa, nós preferimos encher os nossos livros de chamada história artística, com parolagens bonitas, com romantismo. A crítica dos autores é um fenômeno especialmente individualista. O elogio, a eloquência, a parolagem não adiantam nada. Nós precisamos é de fatos, de casos datados que nos esclareçam o nosso passado. Nós nos elogiamos ou nos detestamos sem nos conhecermos, romantismo puro. Mas infelizmente os poetas continuam aparecendo aos três por dois, ao passo que um Homero Pires fica marcando uma data isolada, como o buriti de Afonso Arinos. (ANDRADE, 2005, p. 165-166)

Em 22 de março de 1930, Mário de Andrade, consciente da celebração do centenário do Romantismo e dos problemas desta escola literária no Brasil, resolve fazer, como ele próprio afirma, “uma revisãozinha do nosso Romantismo escola”.

Utilizando uma linguagem contraditória e irônica, o cronista inicia sua análise caracterizando o Romantismo e seu centenário como “coisa detestável gloriosa indefinível”, sendo que seu único mérito foi ter sido “apadrinhado” por Goethe.

O Romantismo surgiu na Europa, mais especificamente na Alemanha⁴⁹, nos últimos vinte e cinco anos do século XVIII. O cenário político e intelectual da época estava passando por mudanças, devido aos resultados da Revolução Francesa, sendo que na política houve a ascensão da burguesia e, conseqüentemente, no campo intelectual, os artistas começaram a pensar nos interesses dessa nova classe.

⁴⁹ O movimento romântico foi de extrema relevância na Alemanha, pois auxiliou na unificação germânica com o movimento *Sturm und Drang*.

Sendo assim, as características bucólicas e clássicas da escola árcade foram desafiadas. Se esse período fora marcado pela objetividade, pelos ideais iluministas e conceitos duradouros, o início do século XIX seria conhecido pelo subjetivismo, lirismo, emoção, nacionalismo e individualismo, devido ao novo estado de consciência em relação à posição do homem no mundo, adquirido a partir das mudanças sociais e políticas:

Olhando em conjunto o movimento romântico nas literaturas do Ocidente da Europa e nas que lhe são tributárias, como a nossa, temos a impressão de um novo estado de consciência, cujos traços porventura mais salientes são o conceito do indivíduo e o senso da história. Por isso, individualismo e relativismo podem ser considerados a base da atitude romântica, em contraste com a tendência racionalista para o geral e absoluto. (CANDIDO, 1975, p. 23)

Na França, este movimento literário impôs-se no final da década de 1820, com Victor Hugo, um dos nomes mais importantes do Romantismo, marcando a literatura com sua teoria do contraste:

É conhecida a teoria hugoana dos contrastes, pela qual o drama romântico, obcecado por Shakespeare, procura superar a estilização das convenções clássicas. O *Manfredo* de Byron, (que, segundo Nietzsche era muito superior ao *Fausto*...) é um exemplo perfeito dessa vocação para o desmedido e o contraditório, a cuja temperatura se fundem aspectos aparentemente inconciliáveis do comportamento. (IDEM, p. 33)

Em seu Prefácio da peça *Cromwell*, Hugo esboça sua teoria que deve unir o “grotesco” e o “sublime”, uma vez que ambos estão presentes na natureza e devem ser representados na arte. Para o poeta, o contraste é uma característica do ser humano, característica esta indicada pelo cristianismo, que sempre considerou o homem duplo, composto de dois seres, um mortal e outro imortal; um preso aos apetites, às necessidades e às paixões e o outro, levado pelas asas do entusiasmo e do sonho.

Victor Hugo afirma que, quando o cristianismo pregou esse contraste, o drama foi criado:

Há outra coisa, com efeito, que este contraste de todos os dias, que esta luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que estão sempre presentes na vida, e que disputam o homem desde o berço até o túmulo?
A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, portanto, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação tão natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se

cruzam na vida e na criação. Pois a poesia verdadeira, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. [tradução nossa]⁵⁰

No Brasil, o movimento coincidiu com a independência do país, o Segundo Reinado, a Guerra do Paraguai e a campanha abolicionista. Com tais mudanças políticas, houve também uma transformação no pensamento, sendo que os artistas românticos começaram a destacar em suas obras o elemento nacional, pois queriam para as artes brasileiras o seu equivalente político. Temas como o indianismo, a celebração da natureza, os costumes regionais, a religião e o passado do país foram evocados pelos literatos, a partir de um ponto de vista único e pessoal.

Percebe-se, com isso, uma semelhança entre o Romantismo e o Modernismo, uma vez que as duas escolas lutaram por uma consciência brasileira. No entanto, apresentaram uma oposição na maneira como tais objetivos foram pensados e concretizados. Segundo Maria Cecília de Queiroz Moraes Pinto (1999, p. 19), “seria válido considerar que, em suma, o primeiro desdobra-se no segundo ou o segundo, ao valer-se da experiência do primeiro, vem corrigi-lo e completá-lo.”

Para Antônio Candido (1985), em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, o Modernismo pode ser pensado a partir da dialética entre local e universal e por isso se assemelha ao Romantismo, constituindo com ele, um dos “momentos decisivos” da literatura brasileira: ambos os movimentos, embora se apoiando em modelos europeus, priorizam o local. Mas, enquanto o Romantismo se afirmava por uma rejeição a Portugal, que representava o colonizador, o Modernismo buscava afirmar-se contra o academismo cosmopolita.

Em 1930, por ocasião das comemorações do centenário do romantismo e dos inúmeros livros e artigos publicados em relação a este assunto, o cronista Mário de Andrade, preocupado com a tradição literária brasileira, abre espaço em seu “Diário” para uma discussão sobre este movimento. Chama a atenção para autores como Afrânio Peixoto e, especialmente, Homero Pires que, em seu livro então recém-publicado, insere o nome de Junqueira Freire como um dos principais escritores românticos.

⁵⁰ Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l’homme depuis le berceau jusqu’à la tombe?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires. (HUGO, 1968, p. 78-79)

Apesar do poeta de *Inspirações do Claustro* não ter o reconhecimento como os românticos Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Varela e Casimiro de Abreu, Mário afirma que Junqueira Freire conseguiu inserir como ninguém o elemento nativo em seus textos.

Sabe-se que, embora os românticos tenham inserido elementos nacionais em suas obras, muitos o fizeram com uma visão exótica europeizada: tentando negar a mãe-pátria Portugal, os literatos brasileiros se filiaram aos moldes franceses, sendo que a literatura do século XIX, em alguns momentos, tornou-se uma cópia da francesa, diferentemente do século XX.

Nesse período, as vanguardas europeias, principalmente a francesa e a italiana, valorizavam o elemento primitivo, e o fato de estarmos mais próximos da Europa, material e culturalmente, permitiu-nos realizar um “admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida por meio de uma intransigente fidelidade ao local” (CANDIDO, 1985, p. 126). O índio, por exemplo, visto pelos românticos como cavalheiro e generoso, é aludido pelos modernistas em seu autêntico modo de vida, como ser primitivo, graças aos estudos etnográficos.

As comparações feitas pelo cronista em “Centenário do Romantismo” entre Junqueira Freire e os outros escritores mostram que Mário de Andrade possuía sólido conhecimento sobre os artistas românticos. Em crônicas publicadas em 1931, em ocasião do centenário de nascimento de Álvares de Azevedo, Mário retoma as suas ideias sobre o Romantismo e seus escritores, o que nos auxilia na interpretação da crônica estudada.

Cinco foram as crônicas que o escritor de *Macunaíma* publicou no periódico *Diário Nacional* sob o título de “Álvares de Azevedo”: “Álvares de Azevedo” – I (22/03/1931), “Álvares de Azevedo” – II (29/03/1931), “Álvares de Azevedo” – I (23/08/1931), “Álvares de Azevedo” – II (30/08/1931) e “Álvares de Azevedo” – III (06/09/1931), compondo, dessa forma, um verdadeiro ensaio sobre o Romantismo.

Suas opiniões, expostas primeiramente em “Centenário do Romantismo”, vão amadurecendo ao longo de suas publicações. Nestas “crônicas-ensaios”, o cronista aborda questões importantes para a formação da crítica literária brasileira, como a imitação, a crítica e a tradição literária, os aspectos da escola romântica e seus escritores, explicitando de uma maneira mais clara, o porquê de denominar o Romantismo como “coisa detestável gloriosa”.

Sobre o Romantismo, Mário afirma:

Em geral o Romantismo brasileiro não foi um fenômeno de imitação. O simples fato de ter sido manifestação inicialmente importada, é dum puerilismo frouxo. Jamais uma coisa importada vinga que não tenha uma razão essencial de ser, uma eficiência nacional, nos países importadores. [...] O caso do Simbolismo é típico, que já inicialmente desvirtuado, transformado pelos imitadores que o importaram aqui, mesmo assim não conseguiu repercussão nenhuma na vida nacional. Por outro lado o Parnasianismo que repercutiu em muitos países no mundo, em nenhum se tornou uma expressão de vida nacional propriamente, a não ser no Brasil, onde chegou a ser mais realista que o rei. O Parnasianismo é um fenômeno brasileiro, muito mais que francês. (ANDRADE, 2005, p. 286)

O cronista mostra que, apesar de algumas estéticas terem sido baseadas em moldes franceses, como o Romantismo, o Simbolismo e o Parnasianismo, isto não significa uma cópia literária irrestrita: o que foi útil para as artes brasileiras foi “digerido”, ou seja, utilizado e adaptado pelos escritores em sua construção.

Acrescenta ainda que,

Todas as diversas maneiras de ser romântico, inventadas por europeus, ecoaram no Brasil. Mas no geral se tornaram manifestações individuais, como o condoreirismo bestialógico de Castro Alves. São portanto fenômenos de imitação que, bem digeridos (é o caso de Castro Alves) ou não, podem ser aceitos como reflexos. Mas isso não nos permite generalizar nada. Porque será fazer-se tosco e não sintético. Pelo contrário, o que especifica mais o nosso Romantismo, é a sua extrema necessidade racial, o nosso individualismo incontestável, a flagrante contrariedade entre a nossa entidade geográfica e étnica e a civilização falsa (porque importada) em que nos debatemos. Esta última razão, se manifesta especificamente em Álvares de Azevedo, que, muito mais ainda que Nabuco, foi um ser que viveu de corpo no Brasil, e de espírito na Europa. (IDEM)

Com isso, vemos que para o cronista o movimento romântico não era, em geral, uma mera reprodução dos modelos europeus. O verdadeiro criador, como foi Castro Alves, utiliza a imitação como um “artífice esplendido”, “sinal de classicismo, de personalidade perfeitamente equilibrada e consciente”; no entanto, não foram todos, como explica Mário, que assim o fizeram.

A partir desta explanação, Mário vai tecendo seus posicionamentos em relação à literatura feita pelos poetas românticos: Álvares de Azevedo não apresentava nada de essencial, limitando-se a “berrar de minuto a minuto nas obras os nomes dos que supunha imitar, e a reproduzir deles os parvos entrecos dramáticos dos poemas e a idealização das praias do Mediterrâneo; Gonçalves Dias, apesar de ter escrito um poema

genial, “Y-Juca Pirama”, não possuía nenhuma riqueza interior; Castro Alves teve “a felicidade infelizmente tão rara de morrer a tempo”, “morreu na hora certa porque é presumível não se poder esperar mais da sua fulgurante lira de tão poucas cordas” e Casimiro de Abreu, era o “protótipo da chatice burguesa”, para quem eram ainda “mais curtas as possibilidades de vôo”.

Embora tenha conquistado modificações importantes para a literatura brasileira, daí a definição “gloriosa” dada por Mário, o cronista explica que as leituras das obras românticas eram fatigantes e as descrições da natureza, típicas da escola, eram detestáveis, pois não manifestavam o sentimento da natureza, “falam nela [...] mas são incapazes de a sentir e a transmitir”. (IDEM, p. 290)

Ademais, o individualismo extremado de alguns escritores, como Álvares de Azevedo, “revoltado pelo requinte de individualismo”, fazem com que a questão social, tão preciosa a Mário, fique em segundo plano. E assim conclui o seu ensaio:

Daí a significação social certamente odiosa que ele [Álvares de Azevedo] tem pros nossos dias socialistas, comunistas, pragmatizados na luta das classes, nas perseguições religiosas. Não é apenas o incolor desaproveitável e esquecível que nem o “kulak” Casimiro de Abreu: antes deverá subir no cadafalso e gozar da mesma morte que... que pelo menos Maria Antonieta. (IDEM, p. 340)

Outros pontos importantes do estilo dos escritores pertencentes ao Romantismo foram citados, principalmente de Álvares de Azevedo, como por exemplo, suas qualidades como prosador e o seu tom aristocrático.

Nas cinco crônicas de Mário sobre Álvares de Azevedo, pode-se ver o conhecimento do escritor sobre a literatura, tanto brasileira, como francesa. Nomes como Chateaubriand, Musset, Béranger, Rimbaud e Lautreamont são aludidos pelo cronista, bem como as escolas literárias românticas, parnasianas, decadentistas e surrealistas francesas.

Em “Centenário do romantismo”, Mário também faz uma comparação entre os livros e artigos, que estão sendo publicados em razão da comemoração do centenário, com as características do escritor francês Marcel Proust. No entanto, qual é a relação entre um escritor do início do século XX com o Romantismo?⁵¹

⁵¹ Um estudo sobre as relações entre os escritores franceses aludidos nas crônicas “Álvares de Azevedo” e o Romantismo também seria de grande importância; no entanto, o presente capítulo restringe-se aos estudos da presença de Proust nas crônicas de Mário de Andrade, ficando este estudo para outra ocasião.

Vimos, nas análises anteriores, algumas características da obra proustiana, como: o tema recorrente do amor e do ciúme, as repetições, as longas descrições, a recuperação do passado por meio da memória involuntária, a complexidade das personagens, os múltiplos “eus” que as formam, a abolição do tempo cronológico, a relação temática e formal, entre outras particularidades que fizeram de Proust um dos escritores mais importantes do século XX.

Em sua obra *A la recherche du temps perdu*, ao pintar um painel da sociedade francesa na *belle époque*, Proust mostra a seus leitores a decadência dessa sociedade e de seus valores destruídos. Com isso, apresenta-nos uma das questões principais do romance, a procura do narrador pela razão de sua existência, que é desvendada no final da obra, quando ele descobre a sua vocação artística, pois é por meio da arte que o narrador vai apresentar o seu mundo aos leitores.

Contudo, não foi o tema da *Recherche* que fez de Proust um escritor original, não só na França como no mundo inteiro, mas sim a forma como o escritor se expressou, inovando na estrutura e em seu estilo único de ver o mundo.

Uma das principais inovações da *Recherche* é que ao mesmo tempo em que é uma poética é também a sua aplicação. O narrador proustiano conta a história da busca de uma vocação literária, da sua vontade de escrever uma obra de arte de acordo com os valores que expõe a seus leitores e, no fim da história, verifica-se que o processo artístico já foi realizado:

O narrador, ao descobrir o segredo da memória involuntária, convencido de que a arte é o único meio de recuperar o tempo perdido, decide-se por renunciar ao mundo para, na solidão, escrever o seu livro. O romance é, pois, a narrativa da formação de um escritor e da gênese de um livro. Mas o leitor, ao concluir a leitura, observa que o romance que o narrador vai escrever já foi escrito, devendo então voltar atrás para relê-lo, pois nessa segunda leitura terá um prazer redobrado: perceberá os indícios que marcam o itinerário do narrador, o jogo da metalinguagem, enfim, os recursos que fazem a originalidade deste romance. (HARVEY, 2007, p. 22-23)

Assim o narrador vai compondo a sua história, buscando a sua verdade por meio do resgate do passado. Dessa forma, mostra a sua visão da realidade, com o intuito de despertá-la em nós, uma vez que nos afastamos dela devido aos hábitos e convenções cotidianas. Para Proust, este é o papel do escritor: traduzir a realidade adormecida para cada um de nós.

Diferentemente dos escritores realistas que queriam desvendar a realidade por meio de sua descrição fiel, científica e objetiva, Proust acreditava que cada um possui uma realidade pessoal, cada um enxerga as coisas de uma maneira diferente. A mesma Rachel por quem Saint-Loup era capaz das maiores loucuras provoca um choque em Marcel, quando ele a conhece, pois ela não passava de uma mulher de bordel que já havia sido oferecida a ele em outro momento. E assim o narrador proustiano conclui, em seu último livro: “Convencera-me de que só uma percepção grosseira e viciada e errônea coloca tudo no objeto quando tudo está no espírito”⁵².

Vê-se que tal posicionamento de Proust contraria as ideologias do movimento realista e naturalista. Entretanto, o escritor de *Les plaisirs et les jours* não é vinculado a nenhuma escola, apesar de alguns de seus ideais literários fazerem parte das tendências artísticas da época, contribuindo para uma renovação estética do romance na virada do século. Escritores como Balzac (permanência das mesmas personagens ao longo dos volumes, tema da inversão sexual), Baudelaire (revelação do mundo das essências), Verlaine (revelação do “eu” profundo), Rimbaud (destaque nas impressões, musicalidade e transposição de sensações), Mallarmé (busca da essência das coisas), os pintores impressionistas, além de outros artistas como Ruskin, Sainte-Beuve e Dostoiévski, contribuíram para a formação do estilo de Proust, que soube reunir as diversas facetas da literatura e criar uma nova maneira de ver a realidade.⁵³

Este novo mundo pintado pelo escritor francês é revelado por meio de seu estilo. O narrador proustiano, para descobrir a sua essência, deve recordar a sua infância, as suas decepções amorosas e sociais, já que é pelo sofrimento que ele reflete sobre a sua vida. Portanto, seu estilo é repleto de imagens, sensações, analogias e associações, muitas delas recuperadas pela memória involuntária – pois a inteligência não é capaz de absorver as experiências necessárias para a análise e aprofundamento do “eu” no momento em que elas se concretizam, uma vez que estão envoltas pelo hábito – e ligadas pelo narrador com os fatos do presente.

Com isso, pode-se afirmar que a *Recherche* é um mundo onde todos os fatos se encaixam de alguma maneira, tendo, como consequência, a abolição do tempo

⁵² « Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit » (PROUST, 1989, p. 315)

⁵³ Ver, a esse respeito: HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

cronológico, pois o narrador funde passado, presente e futuro, mais uma das inovações do estilo do escritor francês que marcou a literatura do início do século XX. Como afirma Harvey,

Não há um tempo único, mas o passado da cena vivida, o futuro das esperanças projetadas e o presente do narrador para quem os fatos amadurecidos têm novo sentido. Proust obtém, assim, o efeito desejado, a obra, por esse cruzamento de tempos, escapa ao Tempo. E este é o objetivo da obra de arte: dar eternidade às coisas, aos seres e ao artista que o evoca. (2007, p. 40)

Para atingir todos esses objetivos estéticos e criar a poeticidade de sua obra, a escrita proustiana é repleta de conotações, sinestésias, metonímias e, principalmente, metáforas. Com tais recursos, o narrador mostra uma realidade por meio de outra, recriando as coisas e os seres, para despertar as “belas adormecidas em nós”⁵⁴.

Este processo de escritura é demonstrado por Proust em toda a sua obra, tanto em forma de criação, como de crítica; de prática do exercício artístico, como de teoria. Talvez seja esta a característica mais inovadora de Proust, como já dito anteriormente. Apesar de encontrarmos mais explicitamente a teoria em *Le Temps retrouvé*, há, ao longo da obra, exemplos sobre a teoria e a crítica, imbricados no próprio romance, como quando Bergotte, em *La prisonnière*, admira o pedaço amarelo do quadro de Vermeer:

“Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiados secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro tão bem pintado em amarelo”. (PROUST, 1989, p. 173)⁵⁵

Ou, quando o narrador, explica a Albertina a música de Vinteuil:

“Essa qualidade desconhecida de um mundo único e que jamais nenhum outro músico nos fizera ver, é nisso talvez”, dizia eu a Albertina, “que está a

⁵⁴ « reveiller tant de belles au bois dormant en nous » (PROUST, 1994, p. 89)

⁵⁵ « C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune » (PROUST, 1954, p. 222)

prova autêntica do gênio, muito mais do que no conteúdo da obra mesma”. (IDEM, p. 350)⁵⁶

Muitos críticos, como Poulet e Genette, abordaram este elemento da obra. Para Genette (1972, p. 265), a revolução da obra proustiana reside exatamente neste aspecto:

[...] se em *Busca do tempo perdido* é recebida por todos como algo que não é mais inteiramente um romance, como a obra que, no seu nível, conclui a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com mais algumas outras, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna, ela o deve, evidentemente, a essa invasão do comentário na história, do ensaio no romance, do próprio discurso na narrativa.

A estrutura das frases de Proust também revela as inovações e o enredamento da obra. Alexandre Bebiano de Almeida (2008, p. 16), crítico já citado neste trabalho, analisa gramaticalmente um período do livro *Le Temps retrouvé* e conclui que a composição das frases proustianas é, ao mesmo tempo, complexa, intrincada e organizada, revelando uma narrativa expressiva que tenta sistematizar a realidade, com suas múltiplas visões, em seus diversos planos.

Proust expressa por meio de seu estilo, ou seja, na forma de sua obra, o que revela em seus temas: a busca incessante da verdade faz com que o narrador mude de opinião em muitos momentos e, também, com que analise os vários lados de uma mesma situação. Com isso, sua frase desdobra-se; alonga-se; é onipresente com a presença dos verbos no passado, presente e futuro; é redundante, com explicações retroativas; repleta de parênteses, digressões e “peut-être”, pois desconfia de tudo e todos; enfim, os recursos estilísticos empregados pelo escritor ajudam na construção e compreensão desta realidade complexa que o narrador tenta apreender.

Este imbricamento temático e formal atribui à obra sua unidade, como também outros elementos já estudados neste trabalho, como a instabilidade das personagens, as repetições de temas e o aprendizado do narrador para se tornar um escritor. Sendo assim, toda a obra proustiana está interligada, como em uma construção, onde tudo se encaixa de algum modo, característica que também já foi abordada.

Pode-se inferir, portanto, que Proust, juntamente com outros escritores, como James Joyce e André Gide, inovou a literatura do início do século XX, tendo

⁵⁶ « Cette qualité inconnue d’un monde unique et qu’aucun autre musicien ne vous avait jamais fait voir, peut-être était cela, disais-je à Albertine, qu’est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l’oeuvre elle-même » (IDEM, p. 452)

reconhecimento por parte de outros artistas, não só na Europa, como na América: ainda em meados do século, o escritor de *A la recherche du temps perdu*, juntamente com suas personagens, é citado por Mário de Andrade, escritor consagrado da literatura brasileira.

Porém Proust, como vimos, apesar de várias inovações, recuperou alguns elementos da literatura realista, simbolista, dos pintores impressionistas e dos românticos, mais especificamente de Baudelaire.

Vera de Azambuja Harvey, em seu *Marcel Proust: realidade e criação* (2007) mostra, dentre outras coisas, as interferências de Baudelaire na obra proustiana. Elementos típicos da obra baudelaireana, como a integração de todas as artes e a revelação do mundo das essências, são também características da escrita de Proust; versos de “La chevelure” e “Parfum exotique”, de Baudelaire, são transcritos em *Le Temps retrouvé*; e parece haver, em alguns trechos da obra, como os que Marcel descreve suas emoções ao ouvir a sonata de Vinteuil, reminiscências do poema “A une passante”.

Ademais, pode-se comparar a questão do sofrimento como fonte de inspiração e a idealização da mulher amada dos românticos com os traços da obra do escritor francês. Para Proust, somente o sofrimento leva à reflexão e, conseqüentemente, à verdade, sendo, deste modo, um dos motivos para a sua escrita. Já a mulher amada nunca é vista como realmente é, mas não é inatingível como as amadas da maior parte dos românticos.

Vemos, deste modo, que o estilo de Proust é uma junção dos traços dos autores do século XIX que costumava ler e de suas próprias características, reforçando a tradição literária francesa.

Em “Centenário do Romantismo”, Mário de Andrade, fazendo uma relação entre os livros e artigos que estão sendo publicados com Proust e Joyce, elogia o estilo deles, afirmando que são “formidáveis”, porém “imperfeitíssimos”; nas crônicas “A linguagem” – I e “A linguagem” – III, vimos o motivo pelo qual Mário de Andrade considera Proust um escritor imperfeito.

Apesar de todas as inovações literárias feitas pelo escritor francês e reconhecidas por Mário, o cronista mostrou em seus textos supracitados a discordância em relação a alguns pontos do estilo proustiano, como a rememoração fiel do passado por meio da

memória involuntária e a incapacidade dos escritores modernos em descrever intensamente aspectos pertencentes ao nosso inconsciente.

Deste modo, o cronista do *Diário* reafirma suas posições em relação ao escritor francês, “imperfeitíssimo mas formidável”, debatendo um tema pertencente tanto à França, como ao Brasil, apesar de ocorrer em datas diversas: o centenário do Romantismo. Para ele, não surgiram mais escritores talentosos, como Proust, último escritor francês inovador, somente aparecem livros sem força expressiva, como os que foram publicados sobre o Romantismo. E, no Brasil, o mesmo movimento acontecia, os bons e raros escritores que surgiam marcavam uma data isolada, não construindo, portanto, uma tradição literária brasileira.

2.4: Marques Rebelo e Proust: uma análise de *Oscarina*.

Oscarina (31 de maio de 1931)

A cidade do Rio de Janeiro possui uma raça de escritores que se especializam na descrição nua e crua da pequena burguesia ou do... alto proletariado. O que me parece curioso é o jeito com que esses escritores tratam a matéria, que os torna excepcionais em todo o Brasil. As outras grandes cidades brasileiras, principalmente as de maior aparência européia, São Paulo, Recife, creio que Porto Alegre, também possuem esses temas e essas personagens, porém os escritores que tratam delas e dessa matéria diferem dos cariocas por um quê difícil de especificar mas que é fundamental. Creio que foram as *Memórias dum sargento de milícias* que iniciaram essa tradição, essa verdadeira escola de prosistas cariocas. Machado de Assis algumas vezes coincidiu com ela e afinal o admirável escritor de Isaías Caminha fixou definitivamente a tradição, a que Ribeiro Couto também se filiou. Agora aparece um moço, Marques Rebello, que abre a sua carreira literária com esta *Oscarina*, lançada pelo editor Schmidt. Marques Rebello é um produto puro dessa linhagem de que venho tratando e a impressão que tenho é que sustentará as tradições de família na mesma altura a que as elevaram os melhores membros dela.

Não tem dúvida que cada cidade tem a sua psicologia toda especial e que por isso era naturalíssimo que os descrevedores da vida carioca se distinguissem dos da vida paulistana ou recifense, mas o curioso é que não é justamente por esse lado que os descendentes de Manuel Antônio de Almeida se distinguem. O que os distingue é, por assim dizer, serem menos artistas, o que não vai dito aqui para os desvalorizar. O que pretendo significar é que o processo de arte deles é afastar o mais possível o que escrevem, da literatura, e se aproximarem da prosa falada, da coisa que a gente conta na esquina. São “realistas” na expressão mais etimológica do termo. Contam a vida, e o único aparente fito que têm é contar a vida tal como ela é. E disso decorrem as principais qualidades do grupo, quase todas muito bem demonstradas no livro de Marques Rebello. Acho mesmo que algumas dessas qualidades já vêm extraordinariamente valorizadas em *Oscarina*.

Há em todo o livro um poder de vitalizar as figuras, de as tornar palpáveis, tão vividas que a gente esquece ao mínimo possível que está defronte duma obra-de-arte. A ribalta mágica com que a presença bondosa da

arte ilumina em dons celestes as cenas mais dolorosas da vida, quase que desaparece por completo. O caso não foi inventado num livro; sucedeu ontem, sucederá amanhã. Muitas vezes não tem importância nenhuma, porém nos interessa enormemente, por aquele instinto sutil de viver com que, se nos contam que um sujeito foi preso ali na esquina, a gente responde assanhado: – É! por que foi!

Mas a qualidade mais preciosa de Marques Rebello é o dom excepcional que ele tem pra valorizar os detalhes, os mais mínimos sucessos da vida quotidiana. Jorge abandonar o estudo pra se empregar, não é que Marques Rebello faça disso uma proustiana tragédia não, pelo contrário, o caso vem contado, digamos de fora pra dentro, o ato apenas verificando as determinações mais exteriores que o causaram. Marques Rebello não tem mesmo nada de sentimental, de romântico, a não ser o lirismo um bocadinho monótono com que reboca às vezes de pequenas descrições de natureza o caso que está contando. Ainda se nota um certo sentimentalismo, talvez proveniente apenas da excessiva mocidade do escritor, na maneira com que esconde quase sistematicamente os prazeres que também são fatais em todas as vidas, pra só contar a mesquinhez dolorosa. Mas sem fazer tragédias das tristezas que conta, sem exasperos nem exageros de espécie alguma, Marques Rebello valoriza os mínimos atos da vida com um dom de interessar que, repito, me parece excepcional. Tudo tem nos casos dele uma função fortemente orgânica e fatal que é o próprio sentido da vida quotidiana, isto é, da vida desatenta dos seres. “Um destino” por exemplo, é admirável nisso, além do conto “Oscarina” que é uma obra-prima. Conto, ou o que quer que seja. Talvez a única reserva que se possa fazer a esta página é acabar tão cedo. Na verdade se trata dum romance, e a impressão que a gente tem é que o autor se cansou de repente e acabou porque quis acabar. Só existe como “fim” o visível ponto-final. O romance continuava. Não é preciso que Zita morra, que Oscarina dê o fora no sargento, como as possibilidades indicam: a verdade é que se percebe que este sargento, figura principal do caso, inda persevera em nosso prazer literário pelas muitas comezinhas peripécias importantíssima que irá viver. Nas obras-de-arte pouco importa o ponto em que as vidas e os casos terminem, eu sei: importa porém que a obra nos dê todo o sentido duma vida ou dum caso. E é isso que em “Oscarina” ficou no meio.

Minha impressão é pois que o editor Schmidt iniciou a série das suas edições com uma obra excelente. Pouco me interessa augurar. Marques Rebello abre a sua vida literária com um livro cheio de fisionomia, bem caracterizado e forte. Não auguro nada, mas do meu canto irei torcendo pra que ele faça da sua vida uma obra-de-arte, isto é: nos dê todo o sentido total do que promete. (ANDRADE, 2005, p. 302-303)

Em 1931, Marques Rebelo lança o seu primeiro livro, intitulado *Oscarina*, e é neste mesmo ano que Mário de Andrade publica a sua crônica, com o mesmo título, elogiando a primeira obra do escritor e discorrendo acerca da linhagem literária carioca, tão diversa da literatura das outras cidades brasileiras.

Nascido Eddy Dias da Cruz (1907-1973), Rebelo, com seu livro de contos, logo é reconhecido pelos literatos, ganhando a reputação de renovador do conto brasileiro e o continuador de uma genealogia literária iniciada por Manuel Antônio de Almeida, passando por Machado de Assis, Lima Barreto e Ribeiro Couto.

Não só Mário de Andrade reconheceu este aspecto da obra rebeliana, como também outros críticos, como Ribeiro Couto, Josué Montello e Alfredo Bosi que, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006, p. 409-410), afirma:

Na ficção de Marques Rebelo cumpre-se uma promessa que o Modernismo de 22 apenas começara a realizar: a da prosa urbana moderna. Com a diferença notável de que o escritor carioca não rompeu os liames com a tradição de nosso melhor realismo citadino. A sua obra insere-se, pelos temas e por alguns traços de estilo, na linha de Manuel Antônio de Almeida (de quem escreveu uma viva biografia), de Machado de Assis e de Lima Barreto. Com eles o autor de *Oscarina* aprendeu a manejar os processos difíceis do distanciamento, o que lhe permitirá contar os seus casos da infância e do cotidiano com uma objetividade tal que a ironia e a pena difusas não o arrastariam ao transbordamento romântico.

O próprio Rebelo, em entrevista a Sebastião Uchoa Leite, reconhece ser membro desta gama de escritores cariocas:

Continuo uma linha: Manuel Antônio de Almeida, Machado, Raul Pompéia, Lima Barreto. É o que chamo de “linha carioca”. É muito simples, são os autores que colocaram a sua obra em função da cidade do Rio de Janeiro, núcleo da vida brasileira. Não é uma superioridade regional, mas é mera contingência histórica. Há alguns elementos estéticos comuns a estes autores, como por exemplo a preocupação realista em todos eles. Nesse sentido considero-me eclético. Muita coisa entrou na minha formação. Mas a catalogação do escritor só pode ser feita *a posteriori*. Acho entretanto que não há aventura individual em literatura. Tudo é consequência de algo anterior. Não há nada mais falso do que o escritor “original”, morre no fim de seis meses. Veja por exemplo o caso de Marinetti no futurismo: hoje é só uma curiosidade histórica, ninguém lê mais a poesia de Marinetti. Há muitos outros assim, e a maioria nem fica na história literária, é o caso de Marinetti. (LEITE, 1969, p. 61)

Como visto nos depoimentos acima e na crônica de Mário, tal filiação literária ocorreu pelo fato dos escritores citados serem realistas e apresentarem em suas obras o amor pelo Rio de Janeiro. Talvez soe estranho, ao leitor moderno, a ligação de Marques Rebelo, escritor pouco estudado atualmente, com os célebres Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e, principalmente, Machado de Assis; no entanto, na década de 1930, Rebelo foi “lido e admirado pelos candidatos a escritor dos anos quarenta”⁵⁷ e Machado de Assis, por exemplo, apesar da grande reputação, não representava para a literatura brasileira da época o que hoje representa.

⁵⁷ ZAMBONI, José Carlos. *Introdução a Marques Rebelo*. Disponível em www.geosites.com/jczamboni/rebelo.htm

No ano de sua estreia, *Oscarina* foi recebida com entusiasmo pelo cronista e crítico literário Mário de Andrade, que afirmou em sua crônica torcer pelo sucesso do jovem escritor. A obra, composta por 13 contos⁵⁸, tem como temática os acontecimentos cotidianos, vivenciados pelo homem comum, pelos funcionários de baixa qualificação, pelos excluídos socialmente, na cidade do Rio de Janeiro, sua principal personagem.

Na década de 1930, o Rio de Janeiro passava por transformações políticas, sociais e culturais: a cidade, então capital da República, precisava se inserir na modernidade e atualizar-se, para ser modelo de metrópole cosmopolita. Segundo Bosi (2006, p. 410), “o Rio de Janeiro, com toda a sua modernidade internacional de centro turístico, conservou por longo tempo faixas de vida suburbana, estratificada, própria de uma classe média que remonta aos tempos de D. João VI”. Dessa forma, foi preciso uma reestruturação da cidade, implementada por Vargas, que incluiu desde a modernização e higienização da cidade, como a reeducação e readaptação dos moradores.

Rebello representou a cidade do Rio de Janeiro não só em *Oscarina*, como em outras obras, *Marafa* e *A estrela sobe*, por exemplo. Em seus textos, perpetua a cidade em que vivia, mostrando nostalgicamente as mudanças que a transformavam e o povo que nela habitava. Segundo Trigo,

Ainda está para ser escrita uma história semelhante da relação – muitas vezes apaixonada e turbulenta – do Rio de Janeiro com seus escritores. Nela, mais do que os critérios e convenções dominantes na história da literatura, contaria pontos a intensidade dos laços afetivos e existenciais de cada escritor com a cidade, tais como são expressos na obra. E, nesse caso, Marques Rebello certamente ocuparia um capítulo nobre dessa genealogia. Em seus livros a base social se funde com a análise psicológica na caracterização dos personagens. Poucos escritores tem seu nome tão intimamente associado ao Rio, e nenhum outro retratou com tanta propriedade a cidade em transformação contínua a partir dos anos 30, o frenesi de sua vida noturna, sua sensualidade, seus vícios – a ponto de Antônio Olinto ter cunhado um termo para designar o estilo do autor: “carioquismo”. (TRIGO, 1996, p. 7-8)

Além disso, com uma linguagem limpa e objetiva, o escritor carioca insere em suas histórias os novos meios tecnológicos que surgiam (o automóvel, o rádio), sem

⁵⁸ São eles: “Oscarina”, “Na rua Dona Emerenciana”, “Em maio”, “Caso de mentira”, “A mudança”, “Um destino”, “Na tormenta”, “História de abelha”, “Uma senhora”, “Espelho”, “História”, “Uma véspera de Natal” e “Vejo a lua no céu”.

deixar de contar os amores passageiros e a folia do carnaval, sendo que estes elementos estão diluídos em seus contos.

A relação desta primeira obra de Rebelo com os escritores do “grupo carioca” já foi estudada por alguns críticos, como Mário Luiz Frungillo. Em sua tese, *O Espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo* (2001), Frungillo analisa três contos de *Oscarina* – “História de abelha”, “Na rua Dona Emerenciana” e “Oscarina” – comparando o estilo e a temática do contista com os de Machado de Assis, Lima Barreto e Manuel Antônio de Almeida, respectivamente.

Em “História de abelha”, Frungillo mostra que o distanciamento irônico, os torneios de frases, a transformação de uma anedota em conto são traços herdados de Machado de Assis; no entanto, as personagens machadianas, por sempre esconderem algo, diferem-se daquelas de Rebelo, expostas por inteiro.

Já em “Na rua Dona Emerenciana”, a sua temática se assemelha com as de Lima Barreto: a infelicidade e a falta de oportunidades dos desamparados, atirados à própria sorte; porém sem a revolta presente nos textos do escritor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Por fim, em “Oscarina”, Frungillo apresenta a complexa ligação entre o conto citado e as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, mais especificamente no que concerne ao ambiente de malandragem, à função das personagens (ambos são soldados), à suas condutas e ao tom leve e divertido utilizado pelo autor. Contudo, também há aqui algumas diferenças: Gilabert, personagem principal do conto “Oscarina”, tem como perspectiva de vida morar em um barraco, no morro; já o célebre Leonardo Pataca eleva seu nível social ao ingressar na milícia e casar com Luisinha.

Sendo assim, o estudioso conclui que,

[...] De fato, se o leitor for à caça, encontrará no volume pontos de comparação entre Rebelo e cada um daqueles três autores. Mas terá de fazê-los separadamente, em contos diferentes. Não há síntese. Sentimos por vezes que o moço de 24 anos que publica o volume está em busca de um caminho, de um estilo próprio, de uma temática. Não é um livro definitivo, ainda que seja um livro muito bom. (FRUNGILLO, 2001, p. 33-34)

Com isso vemos que, apesar de haver em *Oscarina* um vínculo com os escritores cariocas citados acima, a obra possui características próprias. Para Mário de Andrade, há no livro as principais qualidades do “grupo carioca”, além das especificidades do

escritor. Rebelo mostra os acontecimentos banais do dia-a-dia e valoriza os detalhes, característica esta considerada pelo cronista como a mais relevante.

Dois são os contos citados por Mário em sua crônica, “Um destino” e “Oscarina”, principalmente. O escritor de *Primeiro andar* faz vários apontamentos sobre o conto “Oscarina”, na qual expõe uma visão geral não só do conto, como do estilo rebeliano: não há romantismo e sentimentalismos, somente aqueles provenientes da juventude do escritor; não há exageros; em tudo há uma explicação, “uma função orgânica e fatal”; a vida cotidiana está relatada minimamente, de forma a interessar a todos os leitores e fazendo-os se esquecer de que se trata de uma verdadeira obra de arte.

Acrescenta, ainda, que Rebelo narra os episódios de “fora para dentro”, destaca os fatores exteriores: “Jorge abandonar o estudo pra se empregar, não é que Marques Rebello faça disso uma proustiana tragédia não, pelo contrário, o caso vem contado, digamos de fora pra dentro, o ato apenas verificando as determinações mais exteriores que o causaram”.

Novamente vemos em uma crônica mariodeandradeana a referência ao nome do escritor francês Marcel Proust. Ao explicar as qualidades de *Oscarina*, Mário faz uma referência ao conto, também intitulado “Oscarina”, e compara o estilo do escritor brasileiro àquele do escritor de *Contre Sainte-Beuve*.

Em “Oscarina”, Rebelo narra a história de Jorge, filho único de Dona Carlota e Seu Santos, que decide largar os estudos e começar a trabalhar, com o objetivo de adquirir independência econômica e, conseqüentemente, maior liberdade em sua vida pessoal, uma vez que seu pai o obrigava a voltar para a casa às 22:00. Ao longo da narrativa, Jorge se mostra muito esperto: em sua adolescência, começou a frequentar bailes e clubes de futebol, tornando-se “sócio-fundador e denodado extrema-esquerda do Aimoré Esporte Clube”; quando jovem, simulava ser estudioso, para que seus amigos o respeitassem, ao invés de zombar dele devido à obediência ao seu pai; após seu primeiro salário, muito baixo em relação aos esforços que dedicara a Souza Almeida & Cia., Jorge finge ser o mesmo trabalhador dedicado, mas delega seu trabalho ao novo estagiário.

Após dois anos de trabalho, Jorge reencontra Zita – amiga de infância que se mudara com a família para o Mato Grosso e havia retornado ao Rio de Janeiro, pois seu pai, aposentado, cansara da vida monótona do interior –, apaixona-se e a pede em

casamento. Contudo, com o salário que recebia, não seria possível sustentar uma família. Resolve, dessa forma, entrar para o Exército, com o intuito de ascender socialmente e se casar com Zita.

Torna-se soldado, conhece Oscarina em um parque de diversões, torna-se cabo, muda-se para um barraco no morro com sua nova amada, ganha o apelido de Gilabert, devido a sua posição no time de futebol, inicia a sua vida boêmia, gastando todo o seu dinheiro com bebidas e os caprichos de Oscarina: “ – A vida é boa, não é Oscarina?” (REBELO, 1973, p. 47)

Toda a história é contada por um narrador onisciente, sem grandes descrições subjetivas, já que a ênfase do conto recai nas ações e atitudes tomadas pelas personagens. Sendo assim, apesar de haver algumas lembranças de Jorge e de Seu Santos, não há nas personagens aprofundamento e complexidade psicológicas, Rebelo não faz dos acontecimentos uma “proustiana tragédia”, como afirma Mário.

Diferentemente ocorre na obra de Marcel Proust, como já visto nas análises anteriores. O narrador proustiano está sempre à procura das causas psicológicas determinantes de um fato, não foge das explicações subjetivas de um dado comportamento exterior de suas personagens e os acontecimentos nunca são o que parecem ser em um primeiro momento: há sempre outros motivos intrínsecos, outras atitudes, explicadas pelos sentimentos e sensações das personagens.

Assim podemos observar no célebre caso do “beijo de boa noite”, uma das primeiras lembranças que o narrador-protagonista Marcel conta sobre a sua infância, nos dias em que passava férias em Combray. O tão esperado beijo materno, causador de alívio e angústia, era negado sempre que havia um amigo da casa, geralmente Swann:

Quando subia para me deitar, meu único consolo era que mamãe viria beijar-me na cama. Mas tão pouco durava aquilo, tão depressa descia ela, que o momento em que a ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor de porta dupla o leve frêmito de seu vestido de jardim, de musselina branca, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso. Anunciava aquele que viria depois, em que ela me deixaria, voltando para baixo. Assim, aquela despedida de que tanto gostava chegava eu a desejar que viesse o mais tarde possível, para que se prolongasse o tempo de espera em que mamãe ainda não aparecia. Às vezes, quando depois de me haver beijado, abria a porta para partir, desejava disser-lhe “beija-me ainda outra vez”, mas sabia que logo seu rosto assumiria um ar de zanga, pois a concessão que fazia a minha tristeza e inquietude, subindo para levar-me aquele beijo de paz, irritava meu pai, que achava esses ritos absurdos, e ela, que tanto desejaria fazer-me perder a necessidade e o hábito daquilo, longe estava de deixar-me adquirir o novo costume de pedir-lhe, quando já se achava com o pé no limiar da porta, um beijo a mais. E vê-la incomodada

destruía toda a calma que me trouxera um momento antes, quando havia inclinado sobre meu leito sua face amorável, oferecendo-a como uma hóstia para uma comunhão de paz, em que meus lábios saboreariam sua presença real e ganhariam a possibilidade de dormir. Mas essas noites em que mamãe ficava tão pouco tempo em meu quarto ainda eram muito boas em comparação com outras, quando havia convidados para jantar e em que, por causa disso, não subia para se despedir de mim. (PROUST, 2006, p. 32-33)⁵⁹

O pequeno Marcel não se conformava com a rejeição da mãe nessas ocasiões. Em um jantar, sua angústia era tanta, sabendo que deveria subir ao seu quarto sem o seu beijo, que articulou o melhor jeito para que o contato com sua mãe durasse mais tempo:

De modo que me prometia a mim mesmo, quando comessem a jantar e eu visse aproximar-se a hora, tirar antecipadamente daquele beijo, que seria tão breve e furtivo, tudo o que eu lhe pudesse tirar sozinho: escolher com o olhar o ponto da face que beijaria, preparar o pensamento para que pudesse, graças a esse começo mental de beijo, consagrar todo o minuto que mamãe me concederia a sentir sua face contra meus lábios, como um pintor que só pode obter curtas sessões de pose prepara a palheta e faz de memória, antecipadamente, tudo aquilo para o qual pode em rigor prescindir do modelo. (IDEM, p. 50)⁶⁰

No entanto, seu pai o mandou mais cedo para o quarto e, com um sentimento de revolta, escreveu um bilhete a sua mãe, suplicando que subisse ao seu quarto, por causa um fato muito grave.

⁵⁹ Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue. Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire «embrasse-moi une fois encore», mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. Mais ces soirs-là, où maman en somme restait si peu de temps dans ma chambre, étaient doux encore en comparaison de ceux où il y avait du monde à dîner et où, à cause de cela, elle ne montait pas me dire bonsoir. (PROUST, 1954, p. 16, 17)

⁶⁰ Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j'en pouvais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir, grâce à ce commencement mental de baiser, consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette et a fait d'avance de souvenir, d'après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle. (IDEM, p. 34)

Várias são as passagens em que Marcel relata o seu desespero e a sua agonia, transformando o simples beijo de sua mãe em um ato mais complexo, e um motivo para diversas reflexões sobre a angústia, o amor, a rejeição, a amizade, entre outros sentimentos:

Julgava que Swann zombaria da angústia que eu acabava de experimentar, se caso tivesse lido minha carta e adivinhado sua finalidade; ora, pelo contrário, como vim a saber mais tarde, uma angústia semelhante à minha foi o tormento de longos anos de sua vida, e talvez ninguém pudesse compreender-me melhor do que ele; essa angústia que há em sentir a criatura a quem se ama em um lugar de festa onde a gente não está e aonde não pode ir vê-la, foi o amor que lhe deu a conhecer, o amor ao qual está de certo modo predestinada e que ele termina por açambarcar e singularizar; mas quando, como em meu caso, essa angústia nos penetra antes que o amor haja feito seu aparecimento em nossa vida, fica ela flutuando à sua espera, sem atribuição determinada, hoje a serviço de um sentimento, amanhã de outro, ou de ternura filial, ou da amizade de um camarada. (IDEM, p. 54)⁶¹

A negação repetida do beijo materno e a angústia dela decorrente gera um trauma na vida de Marcel, que reaparece em seus futuros relacionamentos: o beijo materno, detentor de sentimentos contraditórios, é substituído, quando Marcel cresce, pelos beijos de Albertine. Contudo, a mudança da protagonista do beijo, não altera o seu sentido:

Apesar de tudo isso, eu me sentia muito feliz, ao fim da tarde, de ver que não tardaria a hora em que ia poder pedir à presença de Albertine o alívio de que necessitava. Infelizmente, a noite que veio foi uma daquelas em que esse alívio não me foi trazido, em que o beijo que Albertine me daria ao me deitar, muito diferente do beijo habitual, não me calmaria mais do que outrora o de minha mãe nos dias em que estava zangada e em que eu não ousava tornar a chamá-la, mas em que sentia que não poderia adormecer. (PROUST, 1989, p. 79)⁶²

⁶¹ L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie, et personne aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre ; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade. (IDEM, p. 37-38)

⁶² N'importe, j'étais bien heureux, l'après-midi finissant, que ne tardât pas l'heure où j'allais pouvoir demander à la présence d'Albertine l'apaisement dont j'avais besoin. Malheureusement, la soirée qui vint fut une de celles où cet apaisement ne m'était pas apporté, où le baiser qu'Albertine me donnerait en me quittant, bien différent du baiser habituel, ne me calmerait pas plus qu'autrefois celui de ma mère, les jours où elle était fâchée et où je n'osais pas la rappeler, mais où je sentais que je ne pourrais pas m'endormir. (PROUST, 1954, p. 102)

Vimos que os sentimentos, os gestos e atitudes na obra proustiana são envoltos pela desconfiança, pois é a partir daí que surge a expressão artística. O narrador proustiano desconfia do mundo social, das máscaras da sociedade, das conversas de salão, suas personagens nunca se expõem por inteiro, apresentam comportamentos ambíguos e gestos contraditórios, “elas sempre levam o frescor de um espetáculo novo”⁶³. O narrador da *Recherche* não mostra nenhuma afirmação como sendo definitiva, os mínimos gestos, como por exemplo o “beijo de boa noite”, são analisados sob diversos pontos de vista e mostrados para o leitor, ao longo da obra, ou em um aspecto novo ou em uma remissão ao sentimento de outrora.

Para o cronista Mário de Andrade, Proust expõe os detalhes do cotidiano de maneira trágica, diversamente de Rebelo, que mostra os acontecimentos “de fora pra dentro”, sem o aprofundamento das causas subjetivas que provocaram os infortúnios de seus personagens, conseqüentemente, não há problematizações e dramas interiores.

Dessa forma, faz com que seus leitores não percebam a grandiosidade de sua obra, uma vez que relata suas histórias como “casos”, mexericos cotidianos. Em “Um destino”, por exemplo, a história do malogrado destino de Antônio é contada por meio da interposição de outros “casos” diários, contados pelo narrador de maneira exterior e factual: a história do Dr. Madeira; D. Mariquinhas; o primo de Antônio; Marita, sua amada que acabou por se casar com outro; até chegar à atual situação de Antônio; seu frustrado casamento com Maria e a relação com seu filho.

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006, p. 392), Bosi, explicando as quatro tendências românticas, no que concerne ao grau de sua tensão, afirma sobre a obra de Rebelo e de outros escritores, como Jorge Amado e Érico Veríssimo: “Há conflito, mas este conflito configura-se em termos de oposição verbal, sentimental, quando muito as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e paisagem que as condicionam”. Diferentemente se caracteriza o narrador proustiano, que deseja mostrar a seus leitores, por meio de experiências individuais e/ou subjetivas, a verdadeira vida que, para ele, é a literatura.

Em sua “Oscarina”, Mário de Andrade aproxima estes dois escritores para comentar o lançamento de um livro de contos do então mais novo intelectual brasileiro: Marques Rebelo. Apesar da diferença de estilo dos escritores estudados, não há em

⁶³ « ils prennent toujours la fraîcheur d’un spectacle nouveau » (TADIÉ, 1971, p. 72)

Rebelo e em Proust uma inovação temática: ambos abordaram assuntos já discutidos pela literatura de seus respectivos países. A diferença recai no tratamento dado ao tema, tanto Rebelo, como Proust mostram, por meio de suas obras, uma “função orgânica e fatal”, revelando a seus leitores o “próprio sentido da vida”, sendo ela cotidiana ou não.

CAPÍTULO 3

Mário de Andrade e Julien Benda

Não em menor importância se encontram as alusões feitas por Mário de Andrade ao escritor Julien Benda e a sua obra *La trahison des clercs*. Crítico como era e preocupado com as questões literárias e sociais brasileiras, Mário não poderia deixar de citar uma obra que gerou polêmicas e dividiu opiniões na época em que foi publicada.

Quatro são as crônicas em que Mário faz referências ao intelectual francês. São elas: “Mesquinhez” (1929), “Peneirando” (1930), “Tristão de Athayde” (1931) e “Intelectual” – I (1932). Ao longo desses textos, o cronista cita a obra e os pensamentos de Benda, ora compartilhando das suas opiniões, ora criticando-as. Dessa forma, mostra, por meio de seus escritos, sua transformação como intelectual, em uma época de grandes acontecimentos na política brasileira, como a crise da “política do café com leite”; crise política, social e econômica, devido à Queda da Bolsa de Nova York; Revolução de 1930 e Revolução Constitucionalista de 1932.

Por apresentarem menções ao mesmo livro de Benda, *La trahison des clercs*, e por tratarem da mesma temática, as quatro crônicas serão estudadas conjuntamente. Passemos às análises.

3.1: Intelectuais sem comprometimento social: “l’art pour l’art” X “l’art engagé”

Táxi: Mesquinhez (01 de novembro de 1929)

Temos que distinguir porém. Se é incontestável que existe em certas classes de sublimadores de vida (artistas, mendigos, etc.) uma sincera incompetência pra viver, não é menos certo que muito indivíduo se aproveita disso pra não tomar atitude ante os fenômenos sociais. Constatado que o artista, o cientista, é um ser à parte, pois então vamos nos aproveitar disso, logo imaginam muitos desses. Sistematizam esse “estado de “off-side” que é inerente à psicologia deles e na verdade já não estão apenas à parte mais, criam mas é uma salvaguarda de indiferentismo, e até de senvergonhismo que lhes permite sacrificar tudo pelo proveito pessoal.

Quando Julien Benda estabeleceu no seu livro brulhento, a condição do “clerc”, ele não esqueceu de especificar bem que a contemplatividade do “clerc” às direitas não impedia este de se manifestar a respeito de movimentos políticos e tomar parte neles. Mas a pena é que Julien Benda tratou quase que só de pensadores e literatos, de “intelectuais”. E é certo que estes, não sei se por lidarem com o elemento diretamente intelectual das palavras, em geral são mais foguetes, mais audaciosos, e vivem tomando partido. Felizmente pra eles que assim pelo menos justificam mais socialmente, pra não dizer: humanamente, a sua maneira-de-ser.

Mas entre pintores, músicos, arquitetos, etc., a neutralidade é muito de praxe. Neutralidade? É, eles chamam de neutralidade o que pelas palavras certas é muito boa falta de caráter. É a “neutralidade” que consistia, por exemplo, no governo de Carlos de Campos, em tudo quanto era concerto uma ou outra pecinha desse músico lamentável aparecer no programa. E me vinham: – Você compreende, isto é banalíssimo, medonho, mas afinal nós que pertencemos à classe dos músicos devemos honrar um... sim, um músico que está na presidência. E como a bondade pessoal de Carlos de Campos era mesmo um fato, aquilo rendia bem pro colega.

Este ano mesmo, um pintor mais que coitado me expunha as teorias da honradez estética assim: – “Você compreende (usam e abusam deste “você compreende” arranizador de cumplicidade), você compreende, tudo isto que eu faço é porcaria, não é a minha arte não! Mas é disso que o povo gosta! Estas orquídeas, isso é passadismo do mais ordinário, mas Fulano que você sabe a importância dele na Prefeitura, queria por força que eu pintasse orquídeas, então pinte e ele comprou. Estou envergonhado de ter um quadro assim na exposição mas, você compreende, o dono afinal é figura muito importante na Prefeitura. Mais tarde, quando eu não tiver mais cuidados pecuniários, então hei de fazer a arte verdadeira que sinto em mim”.

Mas eu quero reverter todas estas observações ao momento de agora. Me parece incontestável que nós estamos atravessando um momento muito importante da nacionalidade, principalmente pelas possibilidades de que ele tem de despertar no povo brasileiro uma consciência social da raça, coisa que ele nunca teve. Ora tirando o pessoal de Minas e do Rio Grande do Sul e mais alguma exceção rara no resto do país, não só músicos, pintores, arquitetos, mas até entre os literatos mais novos estou percebendo uma pouca vontade vagarenta de tomar atitude. Parece que estão muito preocupados em cantar a mãe-preta, o seu rincãozinho e algum modismo vocabular pra tomarem consciência verdadeira do momento que a nacionalidade atravessa e vai bastante mais além desses lugares-comuns temáticos do modernismo de agora. No poema de Martín Fierro vem aquela estrofe honesta de que gosto muito:

“Yo he conocido cantores
Que era um gusto escuchar,
Mas no quieren opinar
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinando,
Que es mi modo de cantar.

Eu acho que também temos que cantar opinando agora, pra ninguém chegar atrasado no tragicômico festim. Há muito mais nobre virilidade em se ser conscientemente besta que grande poeta de arte-pura. (ANDRADE, 2005, p. 131-132)

O ano de 1929 ficou marcado pelas grandes mudanças ocorridas no Brasil e no mundo: a crise da “política do café com leite” no país e as fortes mudanças econômicas devido à “Queda da Bolsa de Nova York” modificaram toda a estrutura política, econômica, social e intelectual brasileira.

No final da Primeira Guerra, os Estados Unidos transformaram-se na principal potência econômica do mundo. Devido a sua política de isolacionismo, os EUA adiaram ao máximo sua entrada na guerra e, com isso, sua produção industrial e agrícola cresceu extraordinariamente, conseguindo abastecer tanto o mercado interno, como o externo.

Quando Herbert Hoover assumiu o poder, a situação econômica do país era próspera: as ações subiam a altos valores, a cada mês, milhões de dólares eram revertidos em novos títulos, mais da metade da população vivia em cidades e vilas, as fábricas não conseguiam atender à demanda, as ferrovias estavam sobrecarregadas de encomendas e surgiam rapidamente novas formas de tecnologia.

No entanto, o governo não tinha controle sobre os excessos da iniciativa privada. Sabe-se que no dia 24 de outubro de 1929, mais de doze milhões de ações foram vendidas e, no dia 29, acontece a “Quebra da Bolsa de Nova York”, motivo pelo qual as ações de companhias de primeira linha, como a American Telephone and Telegraph, a General Electric e a General Motors, caíram de cem a duzentos pontos em uma semana. Já no fim do ano, havia milhões de desempregados, bancos falidos e investidoras fechadas.

Além da não participação do Estado na iniciativa privada, a quebra da bolsa ocorreu porque a capacidade produtiva da nação era maior que sua capacidade de consumo; o mercado entrou em colapso, devido às políticas de impostos e dívidas de guerra, que acabaram com as oportunidades do mercado externo aos produtos americanos; e as políticas facilitadas de crédito levaram a uma expansão desorganizada de compras pelo crédito e a uma especulação irrestrita.

Os efeitos sociais da crise atingiram quase todos os países. No Brasil, a exportação de gêneros primários, como o café, diminuiu drasticamente e a importação de produtos manufatureiros foi afetada, ocorrendo a falta desses artigos e a elevação dos preços. Ademais, os Estados Unidos eram o maior credor dos países latinos e, por isso, começaram a cobrar os pagamentos. Por outro lado, a crise acelerou o processo de industrialização no Brasil, com a perda do poder político e a falência dos cafeicultores.⁶⁴

Paralelamente, estava ocorrendo, no Brasil, a crise da “política do café-com-leite”. O sistema político da Primeira República, em seus primeiros anos, foi marcado pelo alto grau de instabilidade, devido a três problemas principais: “o da geração de atores políticos, o das relações entre os poderes Executivo e Legislativo e o da interação entre poder central e poderes regionais” (FERREIRA; PINTO, 2003, p. 390). Contudo, esta problemática é resolvida, em 1898, com o pacto político conhecido como “política dos governadores”, criado por Campos Sales.

⁶⁴ As informações históricas foram retiradas de: NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. *Breve História dos Estados Unidos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.

Tal política era um acordo entre o Governo Federal e os governos estaduais, sendo que estes grupos teriam que apoiar aquele e, em troca, receberiam ampla autonomia e apoio do presidente da República. Com isso, os conflitos intraoligárquicos cessariam e, conseqüentemente, a estabilidade política estaria restabelecida.

A aliança entre Minas Gerais e São Paulo, possuidores das maiores bancadas no Congresso, foram de fundamental importância para este pacto, sendo acentuada com a “política do café-com-leite”, outra aliança que visava ao controle da sucessão presidencial; ou seja, os dois estados mais influentes intercalavam a indicação do candidato a ser apoiado nas eleições para o cargo de Presidente da República.

Porém, em 1929, na sucessão presidencial de Washington Luís, este pacto foi rompido com a indicação de Júlio Prestes, também paulista, pelo então presidente da República. Esta cisão dentro da aliança abre espaço para as candidaturas dos grupos secundários, como por exemplo, a candidatura de Getúlio Vargas, ex-ministro da Fazenda de Washington Luís e governador do Rio Grande do Sul, e seu vice-presidente João Pessoa, formando, assim, a Aliança Liberal.

As eleições ocorreram em março de 1930, tendo como vencedor Júlio Prestes. A disputa foi acirrada e agravou-se com a crise econômica causada pela quebra da bolsa de Nova York, sendo que várias fábricas haviam falido no Rio de Janeiro e em São Paulo e milhões de brasileiros estavam desempregados. Os setores da Aliança Liberal não se conformaram com a derrota e iniciaram uma conspiração revolucionária com o apoio dos tenentistas; a situação se agravou com a morte de João Pessoa, vice-candidato da Aliança Liberal, que ocorreu por motivos passionais, mas o transformou em mártir do movimento.

A revolução estourou em 03 de outubro e em 24 de outubro ocorre a deposição de Washington Luís por parte dos generais Tasso Fragoso, Mena Barreto, Leite de Castro e pelo almirante Isaías Noronha. Este grupo formou uma Junta Provisória de Governo; contudo, devido às pressões derivadas do Sul do país e das manifestações populares, entregaram o poder a Getúlio Vargas, nomeado Presidente da República, em 03 de novembro de 1930. Inicia-se, com isso, uma nova fase política no Brasil: “Assim como não veio substituir homens, a revolução não veio também substituir partidos. O

seu programa é substituir princípios e normas para evitar o regresso à política dos antigos donos da República dos senhores absolutos do regime”.⁶⁵

A primeira fase do governo Vargas ficou conhecida como Governo Provisório (1930 – 1934) e se caracterizou pelo confronto político entre as oligarquias dissidentes e tenentes, e pela dissolução da Constituinte de 1891, sendo que o presidente teria o direito de exercer o poder Legislativo e Executivo até a organização de uma nova Constituinte. Porém, esta era uma questão que também gerava divergências entre as duas forças que realizaram a revolução de 1930: setores expressivos das oligarquias não acreditavam na constitucionalização, devido à falta de credibilidade dada a ela, e outros setores, mais especificamente os tenentistas, queriam a continuação da ditadura, pois acreditavam que, com as eleições, as conquistas realizadas com a Revolução de 30 estariam em risco. É neste período de instabilidade política que eclode a Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, primeira grande revolta contra o governo de Vargas.

Apesar de ter sido derrotada militarmente, a revolução atingiu seus propósitos de imediata e completa reconstitucionalização por meio da convocação da Constituinte. Nos anos de 1932 e 1933, inicia-se uma organização político-partidária, com o alistamento eleitoral e a inscrição de candidatos para a eleição de julho de 1934. Vargas foi eleito, mas seu processo sucessório não ocorreu tranquilamente: enfrentou outros pretendentes, interferiu direta e indiretamente nas negociações da Constituinte, fez um trabalho de “boca de urna” e utilizou todos os recursos políticos de que dispunha.

Todos estes acontecimentos não poderiam passar despercebidos a um escritor crítico como foi Mário de Andrade: nas quatro crônicas estudadas, Mário aborda os episódios vivenciados pelo Brasil na época de produção de seus textos.

Em sua crônica “Mesquinhez”, o escritor faz uma crítica aos intelectuais – literatos, pintores, músicos, arquitetos, fisiólogos, tisiólogos e teólogos – que se colocam à margem dos problemas sociais e políticos do país, principalmente em uma época como a que estavam atravessando, “um momento muito importante da nacionalidade, principalmente pelas possibilidades de que ele tem de despertar no povo brasileiro uma consciência social de raça, coisa que ele nunca teve”. (ANDRADE, 2005, p. 132)

⁶⁵ Entrevista de Osvaldo Aranha ao Correio do Povo, publicada em 14/06/1931. In: Revolução de 30. Textos e documentos. Brasília : Universidade de Brasília, 1982. p. 30.

Para o autor de *Macunaíma*, a arte deve ser “interessada”, ou seja, o artista (escritor, músico, escultor) deve ser “responsável” perante o público e a sociedade:

A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada” eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. (ANDRADE, 1983, p. 105)

Este conceito de “arte interessada” opõe-se, portanto, ao conceito de “l’art pour l’art” (arte pela arte). O artista deve ser livre para se expressar, mas deve transmitir uma mensagem. Segundo Alfredo Bosi, a ideia já estaria presente em textos de 1925, nos quais Mário de Andrade reagia contra a arte “parnasiana do mestre alienado que acabava de ser eleito príncipe dos poetas brasileiros” (BOSI, 2006, p. 342). Nesse ano, ao fazer uma resenha da obra *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, publicada na revista *Estética* nº 3, o escritor paulista afirma:

Poesia é uma arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra de arte é antes de mais nada uma organização fechada, em toda criação artística deve haver a *intenção* da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Desrelacionada, não quero dizer que não possa ter intenções até práticas de moralização, socialização, edificação, etc., quero dizer que se torna livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais. (ANDRADE, 1925, p. 327)

Em 1929, o cronista volta a discutir o papel da arte e do intelectual, referindo-se a Julien Benda (1867-1956) para comparar a atitude dos intelectuais franceses com aquela dos intelectuais brasileiros, sendo que a palavra “clerc” (“pessoa instruída”), utilizada no texto, refere-se à obra *La trahison des clercs*, do escritor francês.

Nesta obra, publicada em 1927 e reeditada em 1946, Julien Benda discute o papel dos intelectuais da época. Logo no prefácio, Benda esclarece o que seria para ele o “clerc”, o intelectual: “Todavia, parece-me importante que existam homens, mesmo se os ridicularizam, que convidem seus semelhantes a outras religiões que não a do temporal. Ora, os que tinham essa função, e que chamo os intelectuais, não apenas não a exercem mais, mas exercem a função contrária.”⁶⁶ (2007, p. 115)

⁶⁶ Toutefois il me semble important qu’il existe des hommes, même si on les bafoue, qui convient leurs semblables à d’autres religions qu’à celle du temporel. Or, ceux qui avaient la charge de ce rôle, et que

Ao longo de sua obra, Benda esclarece que o “clerc” é aquele que escreve e fala, os formadores da opinião pública, inclusive romancistas e dramaturgos, “cuja função é pintar de uma maneira tão objetiva quanto possível os movimentos da alma humana e seus conflitos”⁶⁷. É ainda:

[...] uma classe de homens que chamarei os *intellectuais* [*clercs*], designando por esse nome todos aqueles cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, e que, obtendo sua alegria do exercício da arte ou da ciência ou da especulação metafísica, em suma, da posse de um bem não temporal, dizem de certa maneira : « Meu reino não é deste mundo » (IDEM, p. 144)⁶⁸

Vemos, dessa forma, que para o escritor francês, o verdadeiro intelectual deve defender valores eternos e desinteressados, valores *clericais*, como a Justiça, a Verdade e a Razão, enquanto valores que não tenham fins práticos. No entanto, o escritor mostra que os intelectuais modernos estão traindo a sua função, trocando os valores clericais pelas paixões políticas, raciais e/ou de classe, imbuídas de sentimentos de ódio, orgulho nacional, poder, guerra e ideologias, levando, dessa forma, o intelectual a defender um modo particular de moral, inteligência, sensibilidade, literatura, filosofia e concepção artística. Para Benda,

Em resumo, as paixões políticas apresentam atualmente um grau de universalidade, de coerência, de homogeneidade, de precisão, de continuidade, de preponderância em relação às outras paixões e desconhecido até este dia; elas adquirem uma consciência de si mesmas que nunca haviam possuído; algumas, mal confessadas até então, despertam para essa consciência e juntam-se às antigas; outras se tornam mais puramente passionais que nunca, apoderam-se do coração do homem em regiões morais aonde não chegavam, adquirem um caráter de misticidade que há séculos não se via; todas, enfim, munem-se de aparelhos ideológicos pelos quais proclamam a si mesmas, em nome da ciência, o valor supremo de sua ação e sua necessidade histórica. Tanto em superfície como em profundidade, em valores espaciais como em força interna, as paixões políticas atingem hoje

j'appelle les clerics, non seulement ne le tiennent plus, mais tiennent le rôle contraire. (BENDA, 1975, p. 105)

⁶⁷ “dont l'a fonction est de peindre d'une manière aussi objective que possible les mouvements de l'âme humaine et leurs conflits” (IDEM, p. 147)

⁶⁸ [...] cette classe d'hommes que j'appellerai les *clercs*, en désignant sous ce nom tous ceux dont l'activité, par essence, ne poursuit pas de fins pratiques, mais qui, demandant leur joie à l'exercice de l'art ou de la science ou de la spéculation métaphysique, bref à la possession d'un bien non temporel, disent en quelque manière : « Mon royaume n'est pas de ce monde. » (IDEM, p. 131)

um ponto de perfeição que a história não conheceu. A época atual é propriamente a época do político. (IDEM, p. 136)⁶⁹

Regina Salgado Campos (1996, p. 111) explica que o livro de Benda trata da questão da “introdução da política na arte”, compreendendo-se política como “adesão” a valores morais diferentes dos vigentes na sociedade burguesa, como a Verdade, a Justiça e a Razão. A pesquisadora comenta que essa discussão torna-se mais acalorada logo após a Primeira Guerra Mundial: “Na época da primeira edição, o ataque de Benda se dirigia a Maurras, Barrès e Péguy, e seu respectivo nacionalismo. Valeu ao autor críticas de direita e de esquerda”.

Benda mostra que o intelectual trai a sua função no momento em que exerce suas paixões políticas com sede de resultado imediato, preocupação exclusiva com o resultado, desprezo ao argumento, ideia fixa, nacionalismo exacerbado, xenofobia, desprezo a tudo o que é universal, moral e verdadeiro. O “clerc” moderno se sente determinado por sua raça, por seus gostos e se sente distinto por esse motivo, por ser fiel, por exemplo, aos modos franceses, cozinha francesa, roupas francesas, cabelos franceses.

Afirma que há, em todas as proclamações patrióticas, um moralismo a favor de suas atitudes. O ideal é se tornar forte e retirar o que está incomodando; tudo que é feito a favor do Estado, mesmo que ruim, torna-se bom, pois é um comportamento que favorece a pátria, quando não, uma determinada classe.

Benda explicita, ainda, que o grande problema não reside na divulgação desses pensamentos, mas em sua exposição por intelectuais, por uma classe de homens “cuja ação fora, até aqui, convidar seus concidadãos a sentir-se no que lhes é comum com os

⁶⁹ En résumé, les passions politiques présentent aujourd’hui un degré d’universalité, de cohérence, d’homogénéité, de précision, de continuité, de prépondérance par rapport aux autres passions, inconnu jusqu’à ce jour ; elles prennent une conscience d’elles-mêmes qu’on ne leur avait point vue ; certaines d’entre elles, mal avouées jusqu’ici, s’éveillent à cette conscience et s’ajoutent aux anciennes ; d’autres deviennent plus purement passionnelles que jamais, possèdent le cœur de l’homme en des régions morales où elles n’atteignaient pas, prennent un caractère de mysticité qu’on ne leur voyait plus depuis des siècles ; toutes enfin se munissent d’appareils idéologiques par lesquels elles se clament à elles-mêmes, au nom de la science, la suprême valeur de leur action et sa nécessité historique. En surface comme en profondeur, en valeurs spatiales comme en force interne, les passions politiques atteignent aujourd’hui à un point de perfection que l’histoire n’avait pas connu. L’âge actuel est proprement l’âge du politique. (IDEM, p. 122-123)

outros homens, é que sejam ditas, na França, pelos descendentes dos Montaigne, dos Pascal, dos Voltaire, dos Renan.” (IDEM, p. 171)⁷⁰

Mário de Andrade indica ter lido a obra de Julien Benda, na crônica “Mesquinhez”, escrita em 1929, ou seja, dois anos após a publicação de *La trahison des clercs* na França. A leitura do livro do escritor francês indica que Mário não citou especificamente nenhuma passagem da obra polêmica, mas resumiu as ideias principais do escritor francês.

Como vimos, Benda afirma que o “clerc” deve repudiar todas as proclamações patrióticas, políticas, religiosas e morais, na busca por valores absolutos. Se o artista se colocar a serviço de uma nação ou de uma classe, se ele se tornar utilitário, o mundo perderá seu valor:

O valor do artista, o que faz dele o alto ornamento do mundo, é que ele *representa* as paixões humanas em vez de vivê-las, e encontra na emoção dessa representação a mesma fonte de desejos, de alegrias e de sofrimentos que o comum dos homens na busca das coisas reais. Se esse modelo da atividade de luxo se puder a serviço da nação ou da classe, se essa flor de desinteresse material tornar-se utilitária, direi então, como o poeta das *Virgens nos rochedos* [D’Annunzio, 1895] quando o autor de *Siegfried* dá o último suspiro: “E o mundo perdeu seu valor.” (p. 162)⁷¹

Mário, por sua vez, também defende uma literatura interessada, engajada, um “cantar opinando”. Vários são os textos em que o escritor defende esta posição, como na crônica analisada, em que afirma ser a neutralidade de alguns intelectuais “muita boa falta-de-caráter” e finaliza seu texto com a declaração categórica “Há muito mais nobre virilidade em se ser conscientemente besta que grande poeta da arte pura”.

⁷⁰ dont l’action jusqu’ici avait été de convier leurs concitoyens à se sentir dans ce qui leur est commun avec les autres hommes, c’est qu’elles soient dites, en France, par les descendants des Montaigne, des Pascal, des Voltaire, des Renan. (p. 156)

⁷¹ La valeur de l’artiste, ce qui fait de lui la haute parure du monde, c’est qu’il *joue* les passions humaines au lieu de les vivre et trouve dans cette émotion de jeu la même source de désirs, de joies et de souffrances que le commun des hommes dans la poursuite des choses réelles. Si ce type accompli de l’activité de luxe se met maintenant au service de la nation ou de la classe, si cette fleur de désintéressement devient utilitaire, je dis comme le poète des *Virgines aux rochers* quand l’auteur de *Siegfried* rend le dernier soupir : « Et le monde perdit de sa valeur. » (p. 148)

No entanto, o filósofo francês admite uma exceção em seus ideais de literatura desinteressada, e esta é a passagem que mais se assemelha ao trecho citado por Mário de Andrade em sua crônica⁷²:

Enfim, eu gostaria ainda de esclarecer meu pensamento sobre um ponto e dizer que o intelectual não me parece faltar com sua função descendo até a praça pública senão quando ele para aí se dirige, como aqueles que eu nomeei, para fazer triunfar uma paixão realista de classe, de raça ou de nação. (p. 179)⁷³

Benda também expõe que há um critério para saber se o intelectual que age publicamente está de acordo com as suas funções:

De resto, há um critério muito seguro para saber se o intelectual que age publicamente o faz de acordo com seu ofício: ele é imediatamente amaldiçoado pelo leigo, cujo interesse ele obsta (Sócrates, Jesus). Pode-se dizer de antemão que o intelectual louvado por seculares é traidor de sua função. (IDEM)⁷⁴

O problema é que, ao descer à praça pública apenas ocasionalmente, o escritor pode isolar-se em uma “Torre de Marfim”. Mário de Andrade manifestará suas inquietações a esse respeito em 1941, em ensaio publicado no primeiro número da revista *Clima*, denominado “Elegia de abril”. Nesse texto, o escritor demonstra sua preocupação a respeito dos jovens intelectuais conformistas: “O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoração novo do “mito” da verdade absoluta” (1972, p.193).

Em 1929, com sua crônica-crítica “Mesquinhez”, Mário já critica os intelectuais abstencionistas que se valem de explicações banais para justificar a “neutralidade” e a vinculação a pensamentos estéticos passadistas como forma de agradar a um público específico e ganhar dinheiro.

⁷² “Quando Julien Benda estabeleceu no seu livro brulhento, a condição do “clerc”, ele não esqueceu de especificar bem que a contemplatividade do “clerc” às direitas não impedia este de se manifestar a respeito de movimentos políticos e tomar parte neles”.

⁷³ Enfin je voudrais encore préciser ma pensée sur un point et dire que le clerc ne me paraît manquer à sa fonction en descendant sur la place publique que s’il y descend, comme ceux que j’ai nommés, pour y faire triompher une passion réaliste de classe, de race ou de nation. (IDEM, p.136)

⁷⁴ Au reste, il existe un critérium très sûr pour savoir si le clerc qui agit publiquement le fait conformément à son office: il est immédiatement honni par le laïc, dont il gêne l’intérêt (Socrate, Jésus). On peut dire à l’avance que le clerc loué par des séculiers est traître à sa fonction. (p. 136)

Benda também se refere aos valores pecuniários, ao explicar a traição dos “clercs” modernos: o crítico enumera a condição financeira dos intelectuais como um dos elementos para esta infidelidade:

o intelectual poderá responder que sua nação põe-lhe uma mochila nas costas se é insultada, esmaga-o com impostos mesmo quando vitoriosa, que portanto ele precisa se esforçar para que ela seja poderosa e respeitada; a quem o censurar de não se sobrepor aos ódios sociais, ele dirá que o tempo dos mecenatos passou, que hoje ele precisa ganhar sua subsistência e que não é culpa sua se ele se apaixona pela manutenção da classe que admira seus produtos. (p. 222)⁷⁵

No entanto, o contexto literário ao qual Benda faz referência é o oposto do brasileiro, já que na França os intelectuais, preocupados com o reconhecimento e o retorno financeiro, relacionavam a sua literatura a valores práticos e políticos.

Benda explica que os intelectuais modernos necessitam agradar a burguesia, uma vez que tal classe social lhes oferece prestígio. Sendo assim, os “clercs” não medem esforços para defender as paixões políticas desta classe; ademais, o fato dos intelectuais mais célebres, como Voltaire, Diderot, Victor Hugo, Lamartine, terem lutado por uma causa social e política fazem com que os intelectuais modernos sintam necessidade de desempenhar o mesmo papel.

Tal paixão nacional expressa nas obras desses intelectuais não pode ser vista somente como interesse. O escritor de *La trahison des clercs* explica que ela também se revela pelo movimento natural de todos os homens em amar as manifestações em grupo. Assim sendo, Benda conclui que estes motivos que levaram os intelectuais a traírem suas funções causaram, na verdade, a sua extinção:

A nova fé do intelectual é, em grande parte, uma consequência das condições sociais que lhe são impostas, e o verdadeiro mal a deplorar nos dias de hoje talvez não seja a traição dos intelectuais, mas o desaparecimento deles, a impossibilidade de levar no mundo atual uma existência de intelectual. Será uma das grandes responsabilidades do Estado moderno não ter mantido (mas ele o podia?) uma classe de homens isentos dos deveres cívicos, e cuja única função teria sido manter o fogo dos valores não práticos. (p. 223)⁷⁶

⁷⁵ [...] le clerc pourra répondre que sa nation lui met un sac au dos si elle est insultée, l'écrase d'impôts même si elle est victorieuse, que force lui est donc d'avoir à cœur qu'elle soit puissante et respectée ; à qui lui fera honte de ne point s'élever au-dessus des haines sociales, il représentera que le temps des mécénats est passé, qu'il lui faut aujourd'hui trouver sa subsistance et que ce n'est pas sa faute s'il se passionne pour le maintien de la classe qui se plaît à ses produits. (p. 202)

⁷⁶ La nouvelle foi du clerc est, en grande part, une suite des conditions sociales qui lui sont imposées et le vrai mal à déplorer de nos jours n'est peut-être pas la trahison des clercs, mais la disparition des clercs,

No contexto literário brasileiro, a arte também está relacionada aos interesses burgueses, o que resulta no prestígio literário tão almejado por alguns intelectuais que comercializam a qualquer custo sua arte em troca de status e reconhecimento. Retomando as palavras do cronista:

É a “neutralidade” que consistia, por exemplo, no governo de Carlos de Campos, em tudo quanto era concerto uma ou outra pecinha desse músico lamentável aparecer no programa. E me vinham: – Você compreende, isto é banalíssimo, medonho, mas afinal nós que pertencemos à classe dos músicos devemos honrar um... sim, um músico que está na presidência. E como a bondade pessoal de Carlos de Campos era mesmo um fato, aquilo rendia bem pro colega.

E ainda:

Este ano mesmo, um pintor mais que coitado me expunha as teorias da honradez estética assim: – “Você compreende (usam e abusam deste “você compreende” arranjador de cumplicidade), você compreende, tudo isto que eu faço é porcaria, não é a minha arte não! Mas é disso que o povo gosta! Estas orquídeas, isso é passadismo do mais ordinário, mas Fulano que você sabe a importância dele na Prefeitura, queria por força que eu pintasse orquídeas, então pinteí e ele comprou. Estou envergonhado de ter um quadro assim na exposição mas, você compreende, o dono afinal é figura muito importante na Prefeitura. Mais tarde, quando eu não tiver mais cuidados pecuniários, então hei de fazer a arte verdadeira que sinto em mim”.

Contudo, este descompromisso intelectual vincula-se ao abstencionismo, diferentemente do que vimos em Benda, cuja crítica recai nos intelectuais que inserem em suas obras a paixão nacional e política.

Em crônica publicada em novembro de 1930, Mário continua a expressar o seu inconformismo sobre a neutralidade de alguns intelectuais, principalmente “nos momentos mais íngremes duma nacionalidade”. Veja-se, agora, a crônica “Peneirando”:

Peneirando (02 de novembro de 1930)

Uma das coisas mais difíceis de justificar com honradez nas horas mais íngremes duma nacionalidade é a atitude desapaixonada dos que ficam ou pretendem ficar acima das volúpias trágicas do momento, só matutando e julgando, como se fossem puros espíritos. Não sei, mas essa atitude me parece fisicamente odiosa, me repugna. É quase impossível o sujeito provar que o não levaram a essa displicência vaidosa, uma porção de outras forças, oportunismo, temores, covardia, desleixo, diletantismo, além do brinquedo

l'impossibilité de mener dans le monde actuel une existence de clerc. Ce sera une des grandes responsabilités de l'État moderne de n'avoir pas maintenu (mais le pouvait-il ?) une classe d'hommes exempts des devoirs civiques, et dont l'unique fonction eût été d'entretenir le foyer des valeurs non pratiques. (IDEM)

livre de pensar. Aliás, confesso, que o “clerc”, o amador dos brinquedos livres, também me parece eminentemente odioso nos momentos decisivos duma pátria. Que um “clerc” neste outubro, ianque de origem, vivendo em Nova York, se bote imaginando livremente sobre a evolução social e política da América do Norte, posso admitir. Reina paz na Varsóvia dele, a nacionalidade não periga, pode pensar por pensar. Mas aqui não. O melhor é a gente deixar que as paixões nos divulguem: viver. Viver apaixonadamente, participar, berrar, Getúlio! Getúlio!...

Foi o que eu fiz. Vivi apaixonadamente, fui boateiro, senti o irremovível da lágrima, embora sempre dentro do popularismo anônimo das minhas possibilidades. Só que agora as minhas delicadezas sentimentais estão sempre de prontidão, me censurando a conversa, pra que não saia de repente por minha boca descontrolada o “Nós vencemos” do momento. Esse “nós” não é odioso, mesmo saído de quem nada fez. É uma confusão delirante, de muita boniteza psicológica. Não é vaidade não: é uma identificação apaixonada, lindíssima, por exemplo, na boca do meu barbeiro que votou no dr. Júlio Prestes, por causa do tio ser veiculador de votos lá não sei em que bairro. Votou no dr. Júlio Prestes, mas saía das minhas conversas convencido que devia votar em Getúlio Vargas. Depois chegava lá e com duas palavras familiares o tio o desconvenia. É triste, eu sei, mas não é medonho nem repugnante. Repugnante era o avacalhamento moral a que nos tinham levado a todos, analfabetos e alfabetizados, os políticos de memória desgraçada, de que Washington Luís foi o mais criminoso e quintessenciado padrão.

Porém na boca minha o “nós vencemos” me repugna, por uma reação individualista. O que me dói nele é a confusão com os vira-casacas, os melanciais da Hora H., os aproveitadores, os que já recomeçaram com o regime das cartas de recomendação. Depois do momento maravilhoso na Cadeia Pública em que os presos políticos se abraçavam, pagodeavam, a segunda vez que escutei o “nós vencemos” foi duma boca mediterrânea, fiquei horrorizado. Tive a sensação pessimista de que o Brasil continuava perdido. Depois a sensação melhorou, não tem dúvida; mas que energias geniais serão necessárias, principalmente aqui em São Paulo, pra recolocar nos seus planos os aproveitadores e os alagadiços!... São Paulo não se fez num dia, está certo, mas me está assustando o tempo que havemos de levar pra refazer uma sociedade que estava desvirilizada pelo contato duma riqueza falsa. E pela imigração não assimilada. Os paulistas, na sua infinita maioria, não só não souberam despojar os emigrantes aqui aportados do pior veneno que traziam, o ideal “fazer América”, como adotaram esse veneno por ideal. Não são apenas os emigrantes da Europa e dos outros Estados brasileiros que vieram fazer América em São Paulo. Os paulistas são emigrantes na sua própria terra: fazem América também.

Uns querem recomeçar a história deste outubro sublime com o agora justificada revolta do forte de Copacabana. Estará mais ou menos certo, embora seja bastante difícil, mesmo psicologicamente, ligar esses esplêndidos anjos com os não menos esplêndidos boitatás de 1924. Já da Isidora paulistana prá fundação do Partido Democrático a ligação é muito mais íntima; o fermento de revolta deixado pelos revolucionários inspirou rapazes que fundaram o Partido Democrático. Consciente ou subconscientemente: inspirou. Foi a primeira oposição cívica sistematizada, animadora, que se criou no Brasil republicano. Depois, as únicas forças livres da nação, Paraíba, Minas, Rio Grande do Sul, se encarregaram de decidir se ainda valia a pena a gente ser brasileiro.

Vale a pena, sim. E não só pelo que a gente pode esperar de justiça e honestidade agora, como pela repatriação do Brasil, num só outubro definitivada pela Revolução. Dentre os muitos problemas brasileiros que estão acima do momento: o mais difícil, o mais assustador se resolveu definitivamente: a consciência duma nacionalidade. Estou me lembrando é de Paulo Prado e do *Retrato do Brasil*, livro que os aproveitadores da simpatia pública e os patrioteiros não souberam entender. Ou fingiram que não

entendiam. Eu também não concordo com Paulo Prado na fixação de causas decisivas que levaram o Brasil à fisionomia tão medonha que mostrava antes desse outubro feliz. Mas ninguém não mostrou que pouco importava num diagnóstico, determinar as razões porque o doente apanhara a doença, contando que o remédio curasse o doente. E o remédio apontado pela inteligência franca e fazendeira (fazendeira às direitas, sem ofertas de banquetes...) de Paulo Prado, era Guerra ou Revolução. Veio a Revolução e veio o “gaucho do Sul” que o Retrato do Brasil pedia. O doente está são. Podemos lhe dar alta e que Deus o acompanhe. (ANDRADE, 2005, p. 220-222)

Novamente, Mário de Andrade faz uma alusão ao “clerc”, “amador dos brinquedos livres”, e confessa seu sentimento odioso ao grupo que se isola dos problemas sociais de seu país, acrescentando ser esta atitude inconcebível no Brasil, para a formação de uma consciência nacional:

Que um “clerc” neste outubro, ianque de origem, vivendo em Nova York, se bote imaginando livremente sobre a evolução social e política da América do Norte, posso admitir. Reina paz na Varsóvia dele, a nacionalidade não periga, pode pensar por pensar. Mas aqui não. O melhor é a gente deixar que as paixões nos divulguem: viver. Viver apaixonadamente, participar, berrar, Getúlio! Getúlio!...

“Peneirando” mostra a preocupação de Mário em divulgar seus pensamentos a respeito dos acontecimentos relevantes que estavam ocorrendo em seu país. Neste texto, o cronista conta a sua atitude em relação aos antecedentes e da própria Revolução de 30: foi boateiro, viveu apaixonadamente e tentou convencer seus conhecidos a votarem em Getúlio, ou seja, lutou pela quebra de um sistema vigente que havia anos estava ocorrendo no Brasil, a “política do café-com-leite”. Como vimos, apesar de Júlio Prestes ter vencido as eleições, há, em outubro, a deposição de Washington Luís e o país passa a ser governado pela Junta Militar Provisória, sendo que em 03 de novembro de 1930, um dia depois da publicação da crônica de Mário de Andrade, após várias manifestações populares, a presidência é passada a Getúlio Vargas.

O conturbado momento político que o país estava atravessando faz com que o escritor, tão envolvido com os episódios, também se sinta em uma “confusão delirante”, como ele próprio afirma. Mário se entusiasma com a vitória de Getúlio; porém, a atitude de alguns “vira casacas” oportunistas fazia-o pensar que “o Brasil continuava perdido”. Mas, todas as mobilizações que modificaram a estrutura política do país deram esperanças ao cronista, que afirma ainda valer a pena ser brasileiro.

Devido aos acontecimentos sucedidos anteriormente ou no próprio momento da Revolução, como a criação do Partido Democrático⁷⁷ e as manifestações populares, Mário acredita que o grande problema da consciência de uma nacionalidade brasileira tinha sido resolvido. Dessa forma, conclui seus pensamentos mencionando Paulo Prado, alegando que “a fisionomia tão medonha” brasileira não existia mais após aquele “outubro feliz”, que o Brasil doente tomou o “remédio apontado pela inteligência franca e fazendeira (fazendeira às direitas, sem ofertas de banquetes...) de Paulo Prado”, veio a Revolução, “com o gaúcho do Sul que o Retrato do Brasil pedia”, curando o doente, portanto, “podemos lhe dar alta e que Deus o acompanhe”.

O estudo da obra mariodeandradeana permite assegurar que tais afirmações foram feitas em um momento de empolgação e esperança na transformação política e social do país. O cronista estava de tal forma envolvido que, talvez, não tenha conseguido distinguir um fato passageiro de uma transformação social. Sabe-se que em 1932, em razão de uma nova Constituição, Mário luta contra a postura do governo Vargas, político este que ele defende em “Peneirando” e, até o fim de sua vida, tentou inculcar no povo brasileiro uma consciência nacional, problema que acreditava já estar resolvido em 1930.

Importante ressaltar a posição política de Mário em suas crônicas publicadas em 1932. Em um primeiro momento, o escritor denuncia os episódios que antecedem a Revolução, utilizando uma linguagem repreensiva e cruel; já os textos publicados pela coluna “Folclore da Constituição” são mais cômicos, Mário publica o material que recolhe do povo no período da Revolução, como dísticos e quadrinhas, além de criar situações irônicas para demonstrar o cotidiano vivenciado na época da guerra, evidenciando o seu sentimento de paulistaniedade.

Pelo interessante conteúdo, é válido transcrever alguns trechos desta coluna, para observarmos a diferente postura adotada por Mário neste também conturbado momento político vivenciado pelo Brasil:

⁷⁷ O Partido Democrático, criado em 1926, foi

adversário irreductível do presidente Washington Luís, integrou-se na Aliança Liberal e, embora estivesse praticamente afastado das articulações desenvolvidas entre março/outubro de 1930, não deixou de demonstrar simpatia pelos revolucionários. Além disso, os democráticos constituíram a força principal da corrente liberal constitucionalista que expressou uma das tendências na luta por definir os rumos da revolução, nos anos 30. (FAUSTO, 1997, p. 49)

COVARDIA OU LITERATURA (24/07/1932)

Minha opinião é que devemos combater o Getúlio, mas nos conservando no terreno das idéias elevadas. Eu até fiz uma poesia pros senhores imprimirem.

Basta citar esta quadra da poesia:

“E causa mesmo espanto, esse tirano louco
O cínico imbecil, odioso e salafrário,
Que todos despistou, passando-nos a pouco
O mais original dos contos do vigário” (2005, p. 443-444)

PRIMEIRA E ÚLTIMA VONTADE (24/07/1932)

Ritmo coletivo, entoado por batalhão que partiu da estação Norte:

“S. Paulo não é Changai,
Desta vez o Getúlio,
Cai! Cai! Cai! (2005, p. 445)

TROCADO (31/07/1932)

- Então os aviões diz-que atiraram mais de 17 bombas no Campo Marte!
- Nem me fale! aquele é um campo mártir... (2005, p. 446)

[...]

Mais uma dinamogenia de marcha:

“São Paulo não atura!
Abaixo a Ditadura!” (2005, p. 447)

OS BIBIS (07/08/1932)

Mais dísticos de bibis:

Instinto de fraternidade: “Os Quatro de Infantaria”.

Bom-humor: “Nada de Ovo na Frente”.

Soldado preto: “The Brazilian”. (2005, p. 451)

ANEDOTA (07/08/1932)

Washington Luís passa o seguinte telegrama a Getúlio Vargas:

“Quá quá quá,
Washington”. (2005, p. 453)

OS TROCADOS (14/08/1932)

- Já sabe da adesão de mais dois generais hoje?
- Dois generais, puxa vida!
- Pois é, “General Motors” e “General Eletric” (2005, p. 457)

DERROTISMO ÀS AVESSAS (14/08/1932)

Nos primeiros dias de combate, os serviços da retaguarda naturalmente ainda não estavam bem organizados por toda a parte. Em algumas frentes os soldados sofreram bastante fome e frio. Um destes, escreveu uma carta prá família em que vinha este admirável humor:

“Aqui na trincheira, come-se mal, bebe-se mal e dorme-se pior. Em compensação, leva-se uma vidinha de cachorro.” (2005, p.458)

DERROTISMO OTIMISTA (21/08/1932)

- Qual, S. Paulo não pode ganhar...
- O que! você ainda duvida, seu traidor! Vamos prá Polícia!
- Mas como há de ganhar se o Palestra está cinco pontos na frente? (2005, p. 460)

BRASIL, PAÍS CATÓLICO (28/08/1932)

Esta foi contada pelo ministro Faria.

Um bando de estudantes cariocas, desemboca na avenida Rio Branco. Um grita:

- Viva São Lucas!
- Viva.
- Viva São Mateus!
- Viva.
- Viva São Pedro!
- Viva.
- VIVA SÃO PAULO!
- VIVAAAAAAAAAAAA!!!... (2005, p. 463-464)

SESSÃO DE ESPIRITISMO (04/09/1932)

“Invocando Sacadura
Pra falar na Ditadura;
Entre trejeitos soezes,
A vidente dita dura,
Que a dita dura três meses.” (2005, p. 466)
(Colaboração dum leitor)

ADEUS, VIOLA (18/09/1932)

Dou-a tal qual a relatou a Folha da Noite do dia dois passado:
“Há dias passava por uma estrada, onde a turma do Paulo construía uma ponte, um caipira arisco, sobraçando uma viola.
O pessoal rodeou o caminhante.
-Seje paulista! fique aqui com nós. Vamos guerreá junto, defendê São Paulo...”
Nisso ouviu-se um grito: “- Aviões!...
E o caipira, dando um pulinho de lado:
- A viola eu dêxo, mai eu num fico neim pur déiz”
E zarpou. (2005, p. 476)

Voltando à análise das características de “Peneirando” e à postura adotada pelo cronista naquele momento, vê-se que, em 1930, Mário divulga um pensamento político por meio do periódico em que trabalhava. O escritor de *Os Filhos da Candinha* adota um partido político, atitude que sabemos ser contrária aos seus ideais de escritor maduro. Em 1941, em “Elegia de Abril”, Mário mostra que, como Julien Benda, não aceita a filiação a um partido político, que representaria para o intelectual um “conformismo de partido” e o levaria a se tornar um “político de ação”. (1972, p. 193) Ao mesmo tempo, contradiz o autor de *La trahison des clerics* ao afirmar que o escritor não deve abandonar os valores eternos, “amor, amizade, Deus, a natureza”, mas não pode “cuidar desses valores apenas”, pois tal postura relevaria um “abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro”. E conclui: “De resto, a forma política da sociedade é um valor eterno também” (IDEM, p. 255)

Para Heloísa Pontes (1998, p. 67), a postura de Mário de Andrade se explica em razão do momento político que o Brasil vivia na época de publicação da revista *Clima*:

uma parcela da intelectualidade “que não era nem inconsciente nem praticante de nenhum tipo de neutralidade” se integrou “nos quadros do regime político de Vargas”.

Vê-se que Mário vai amadurecendo suas ideias em relação à política na arte: em um primeiro momento, apoia publicamente a campanha a favor de Vargas, contrariando a concepção de verdadeiro “clerc” de Julien Benda; no entanto, vimos que em 1941, mais consciente e maduro, Mário já não aprova a filiação a um determinado partido político, da mesma forma que o intelectual francês.

A problemática na adoção de um partido político reside no fato de alguns intelectuais estarem lutando contra a democracia e se filiando a partidos de extrema-direita, tanto no Brasil, como na França. No prefácio à edição de 1946, Benda se defende dos ataques à sua obra, justificando sua atualidade, pois, na Segunda Guerra Mundial, alguns “clercs” teriam deixado de lado sua função de defender os valores eternos e desinteressados, colaborando com a ocupação nazista e traíndo expressamente sua pátria ao estabelecer uma “campanha contra a democracia em nome da ordem.”⁷⁸

Todas as restrições se resumem ao fato de que Benda aponta como “traição” a militância em qualquer partido que seja. É alvo então da crítica existencialista, pois estaria frontalmente contrário a todo “engajamento”: Sartre refutaria veementemente as afirmações de Benda, afirmando em seu *Qu'est-ce que la littérature?* (1948, p. 28) que o escritor deve ser “engagé” (engajado) e que toda palavra é “action” (ação).

Em 1931, Mário volta a citar o nome de Benda, em sua crônica “Tristão de Athayde”:

Tristão de Athayde (07 de junho de 1931)

Tristão de Athayde veio a São Paulo, se hospedou no Colégio de São Luís e fez quatro conferências sobre o Esplendor e (graças a Deus) Decadência da Burguesia. Tudo nessa frase me é sumamente agradável de escrever, menos a hospedagem no Colégio de São Luís que me atrapalhou completamente as camaradagens. Só pude dizer uns adeuses rápidos a um homem que é uma ventura praticar, e que considero dos mais estimáveis e admiráveis da minha geração.

Ali pouco depois da morte de Jackson de Figueiredo, as línguas péssimas andaram matraqueando que Tristão de Athayde almejava tomar o posto que o morto exercia no catolicismo brasileiro. Não é bem isso, e as línguas péssimas apenas estavam deformando uma verdade natural: Tristão de Athayde, com todos os direitos de inteligência, de saber, de desassombro, de entusiasmo, pra todos quantos desejavam que o Catolicismo exercesse realmente no Brasil as atividades sociais duma religião, tomou imediato o

⁷⁸ “campagne contre la démocratie au nom de l’ordre” (BENDA, 1975, p. 42)

posto vazio. E o vai exercendo, a meu ver, com muito mais eficácia, rapidez, e mesmo valor que Jackson de Figueiredo. Sei bem que esta afirmativa ferirá Tristão de Athayde, não só pela às vezes detestável virtude de modéstia, como pela amizade perfeita que até agora devota ao morto. Mas no caso a minha opinião independe das necessidades humanas, e mesmo, preferir um vivo por um morto, sempre é dar mais vida ao que inda pode valer.

A personalidade de Jackson de Figueiredo, confesso que me causa uma espécie de malestar dizer o que sinto dela. E creio que esse malestar é mais ou menos geral, porque, a não ser os louvores excessivos dos amigos, e os panegíricos mais ou menos de sociedade originados pela injusta morte dele, jamais não vi quem se dispusesse a estudá-lo livremente com descariciosa justiça. Em geral gosto muito das cartas dele já publicadas, e por elas compreendo aquela afirmativa do próprio Tristão de Athayde, de que Jackson de Figueiredo era principalmente admirável na intimidade. Devia ser. Os livros dele, se demonstram conhecimentos muito sérios do que versavam (pelo menos o sobre Pascal e a Inquietação Moderna), são fracos, não dão calor, nem convicção, escritos num estilo pouco menos que medonho. E quanto às atitudes políticas dele, não sei... não conheço direito, fala-se tanta coisa, talvez os que falam sejam todos do grupo das tais línguas péssimas.

Porém minha impressão é outra. Minha impressão é que o católico, assumindo em nome da sua catolicidade uma posição política, se vê nos maiores assados que é possível a gente imaginar pra uma coitada de consciência. Haja vista o próprio Tristão de Athayde, o ano passado, em nome de princípios que me parecem falsos no caso, defendendo a autoridade constituída, em artigos que, pelo que me contou quem é autoridade em assuntos tristanescos, alguns, a própria autoridade constituída não deixou sair. Qual! política pra intelectual, só mesmo quando esse intelectual se chama Plínio Salgado, Medeiros de Albuquerque, e outros ávidos sofistas que tais. E quando esse intelectual então é católico, o caso me parece irredutível. Provar essa afirmativa me levava longe demais, mas é à própria vida terrestre que não se pode reduzir o conceito católico de Deus. O verdadeiro reino dos católicos é como o da nossa pobre terra paulista depois da Revolução: não é deste mundo, gente, não é deste mundo não. Fiz um verso.

Tristão de Athayde me parece em muito melhores condições pra exercer o posto de líder do catolicismo social brasileiro. É incontestavelmente a intelectualidade leiga mais poderosa, mais enriquecida e enérgica do catolicismo nacional. Sem ser um estilista, a prosa dele cada vez se torna mais clara, mais por assim dizer necessária e essencial. Hoje ele está a mil léguas do literato que devanejava saudoso sobre a graciosa figura de Afonso Arinos, e se percebe nele um homem pro qual a palavra tem que servir. Não perde o tempo mais, afirma.

Sob esse ponto-de-vista ele é mesmo um indivíduo extraordinariamente “moderno”, exatamente século-vinte, sem nada daquele impressionismo “flou” em que se embuçaram as consciências do fim do século passado. Há mesmo nessa fome de afirmar do grande pensador católico uma tal paridade com as atitudes pragmáticas do Comunismo, que não sorrio da aproximação, penso. Estou imaginando no sucesso estrondoso que havia de fazer em todo o mundo o Julien Benda que se dispusesse a escrever uma *Concordância dos Evangelhos com o Comunismo...* Dou minha palavra que não estou fazendo nenhuma ironia. Estou imaginando sério numa idéia que naturalmente à primeira vista horripilará católicos e comunistas, que partem de princípios não apenas opostos mas irredutíveis. Irredutíveis, sim, no delírio de afirmar a que somos levados pelas angústias deste início de civilização nova, mas que não serão irredutíveis amanhã. É a minha convicção.

Porém as esperanças desta minha imaginação nada têm que ver nem que esperar dum Tristão de Athayde. A este, e aos destemidos fazedores do momento do mundo, cabem as afirmativas irreconciliáveis, as glórias da luta

ferocíssima. E cruenta mesmo. O que nós, soldados rasos do mundo temos que esperar e desejar desses homens-forças, é que eles não se aproveitem de qualquer feridinha, de qualquer estrepe recebido no caminho da briga, pra, sob pretexto de terem derramado o seu sangue lá deles, precioso, se escarrapacharem em posições que nem pela honradez, nem pela erudição possam merecer. Mas até me detesto por lembrar essas coisas nefandas falando de Tristão de Athayde, cuja nobreza moral, cuja pureza de desígnios, cuja extraordinária erudição, ninguém contesta mais. (ANDRADE, 2005, p. 304-306)

Porém, nesta crônica, o cronista refere-se ao nome de Benda em outra situação: elogiando o escritor brasileiro que, na época, estava se hospedando em São Paulo, o cronista discute a tomada de posição de Athayde em relação ao catolicismo, após a morte de Jackson de Figueiredo, e tece alguns comentários sobre política e religião:

Qual! política pra intelectual, só mesmo quando esse intelectual se chama Plínio Salgado, Medeiros de Albuquerque, e outros ávidos sofistas que tais. E quando esse intelectual então é católico, o caso me parece irredutível. Provar essa afirmativa me levava longe demais, mas é à própria vida terrestre que não se pode reduzir o conceito católico de Deus. O verdadeiro reino dos católicos é como o da nossa pobre terra paulista depois da Revolução: não é deste mundo, gente, não é deste mundo não. Fiz um verso.

Apesar de não desenvolver suas ideias a respeito da ligação entre política, religião e arte, pois seria levar “longe demais” suas reflexões, Mário afirma ser este imbricamento difícil de ser realizado, pois o “católico, assumindo em nome da sua catolicidade uma posição política, se vê nos maiores assados que é possível a gente imaginar pra uma coitada de consciência” (p. 305). Benda também aborda este assunto em sua obra; porém em contexto diverso, quando explica que os intelectuais modernos têm o suporte da Igreja, pois esta também tinha admitido a distinção de classes como ideal e moral a ser seguido. Dessa forma, Igreja e Arte se completam, seguindo conceitos inconcebíveis para o escritor francês:

O que a Igreja até os nossos dias exaltava no patriotismo, quando o fazia, é a fraternidade entre concidadãos, o amor do homem por outros homens, e não sua oposição a outros homens ; é o patriotismo enquanto extensão do amor humano, não enquanto uma limitação deste.— Mas o mais notável nesse sentido é que desde algum tempo [...] surgiu uma escola no seio da Igreja para demonstrar que o Santo Padre, ao agir assim, apenas obdecera ao ensinamento de seu divino Mestre, o qual formavelmente pregou o amor do homem por sua nação. Homens da Igreja fazendo de Jesus um apóstolo do nacionalismo : nada simboliza melhor a resolução dos clérigos modernos de pôr sua ação e seu crédito a serviço das paixões leigas.

Esses singulares cristãos exprimem-se assim : « Jesus não olha além das fronteiras de sua pátria para ir levar aos outros seus benefícios. (p. 173-174)⁷⁹

Entretanto, Mário não se refere a Julien Benda para discorrer sobre esta problemática. Em 1931, em ocasião da ida de Tristão de Athayde a São Paulo para se apresentar em quatro conferências, cujos temas eram o Esplendor e a decadência da burguesia, o cronista começa a analisar a importância de Athayde para o catolicismo brasileiro, após a morte do então representante Jackson de Figueiredo. Para Mário, Athayde estava exercendo com mais eficácia o posto de líder do catolicismo, enquanto atividade social, pois era “incontestavelmente a intelectualidade leiga mais poderosa, mais enriquecida e enérgica do catolicismo nacional”. Sua linguagem era clara e útil, sua palavra tinha que servir; ou seja, era, assim como Mário, um intelectual preocupado com os compromissos político-sociais de seu país.

Ademais, o pensador católico é caracterizado por Mário como um indivíduo “extraordinariamente moderno, exatamente século-vinte”, sendo que sua forma de se manifestar pode até ser comparada com algumas atitudes pragmatistas do Comunismo. E é neste contexto em que Mário insere, novamente, o nome do escritor francês:

Estou imaginando no sucesso estrondoso que havia de fazer em todo o mundo o Julien Benda que se dispusesse a escrever uma *Concordância dos Evangelhos com o Comunismo...* Dou minha palavra que não estou fazendo nenhuma ironia. Estou imaginando sério numa idéia que naturalmente à primeira vista horripilará católicos e comunistas, que partem de princípios não apenas opostos mas irreduzíveis. Irreduzíveis, sim, no delírio de afirmar a que somos levados pelas angústias deste início de civilização nova, mas que não serão irreduzíveis amanhã. É a minha convicção. (p. 305)

Vemos que, neste momento, Benda é citado como um escritor-modelo, capaz de abordar assuntos que poderiam gerar discussões na época.

⁷⁹ Ce que l’Eglise, jusqu’à nos jours, exaltait dans le patriotisme, quand elle l’exaltait, c’est la fraternité entre concitoyens, c’est l’amour de l’homme pour d’autres hommes, ce n’est pas son opposition à d’autres hommes ; c’est le patriotisme en tant qu’il est une extension de l’amour humain, non en tant qu’il en est une limitation. Mais le plus remarquable en ce sens est que depuis un temps [...] une école s’est levée au sein de l’Eglise pour démontrer que le Saint-Père, en agissant ainsi, n’avait fait qu’obéir à l’enseignement de son divin Maître, lequel aurait formellement prêché l’amour de l’homme pour sa nation. Des hommes d’Eglise faisant de Jésus un apôtre de nationalisme, rien symbolise-t-il mieux la résolution des clercs modernes de mettre leur action et leur crédit au service des passions laïques ? Ces singuliers chrétiens s’expriment ainsi : « Jésus ne regarde pas au-delà des frontières de sa patrie pour aller porter aux autres ses bienfaits. (p. 158-159)

Apesar de ter escrito mais de quarenta obras, foi com *La trahison des clercs* que Benda alcançou um reconhecimento além das fronteiras francesas. Suas obras mais importantes datam de 1910 a 1936, época em que constrói suas batalhas intelectuais mais fortes contra o bergsonismo, o decadentismo e a traição dos intelectuais.

A esse respeito, o escritor francês não poupou nomes como Péguy, Bergson, Barrès, Maurras, Fichte, Hegel, Nietzsche e de outros “clercs” que abandonaram os valores supremos da civilização, os que são desinteressados e universais, em nome das paixões irracionais e particulares.

Julien Benda foi um escritor polêmico. Norberto Bobbio, em seu livro *Os intelectuais e o poder* (1997, p. 38), conta que as obras do intelectual francês eram escritas sempre a partir de uma irritação, emoção ou desprezo. Seus adversários eram sua razão de ser como escritor, sua motivação era a injustiça, como ele próprio afirma em *Un régulier dans le siècle*: “Eu era um clérigo, condenava a guerra não por amor sentimental aos mortos, mas por ódio doutrinário contra os matadores” [tradução nossa]⁸⁰

A condenação aos intelectuais alemães, italianos e franceses, principalmente, em *La trahison des clercs*, foi demasiadamente debatida nos meios intelectuais da época. Segundo o crítico Vagner Camilo (2000, p. 43), em seu artigo *Uma poética da indecisão*,

A ressonância da polêmica causada pela obra de Benda pode ser flagrada em estudos publicados ao longo dos decênios seguintes, que são ainda hoje referência obrigatória para a discussão do *engagement* e do papel social do intelectual, como o clássico estudo de Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* A ele também se reportava Benjamin — que resenhou *La trahison des clercs* — em alguns ensaios fundamentais dos anos 1930 que nos colocam no centro das discussões do período, como é o caso, entre outros, de “A atual posição do escritor francês” (1932), em que o filósofo alemão promove a triagem de muitos dos principais escritores em evidência no parlamento das letras francesas, de acordo com seus posicionamentos políticos. Lembre-se ainda, nos Estados Unidos, Archibald MacLeish, que retomaria e combateria vivamente a tese de Benda em *Os irresponsáveis*, tomando a defesa do intelectual militante.

A obra gerou tantos protestos que, no ano seguinte de sua publicação, Benda escreve *La fin de l'éternel*, classificando seus críticos em três categorias: os clérigos de

⁸⁰ « J'ai été clerc en condamnant la guerre, non par amour sentimental pour les tués, mais par haine doctrinale pour les tueurs » (BENDA, 1937, p. 227)

direita, os clérigos da esquerda e os filósofos, mostrando que cada um deles estava desvirtuando os verdadeiros valores e defendendo os “clercs” que assim o faziam:

Aos primeiros responde: o clérigo, é verdade, ocupou-se sempre com a cidade, mas para torná-la justa, aqueles que vocês defendem ocupam-se com ela para torná-la forte. Aos segundos, mostra a ilusão em que caem ao acreditarem que o intelectual perseguindo os próprios fins, possa também conseguir vantagens para a pátria ou para o grupo [...] Perante os filósofos, limita-se a destacar, com ânimo acurado, o fim do eterno e as consequências que decorrem deste fim. (BOBBIO, 1997, p. 46-47)

Foi, provavelmente, devido a toda essa discussão e controvérsia gerada pela obra em questão que Mário cita, em 1931, o nome de Julien Benda, em sua crônica “Tristão de Athayde”. Mário, um estudioso da literatura francesa e brasileira, tinha conhecimentos a respeito da polêmica da época, tanto em sua ressonância na França, como em seu próprio país.

Sendo assim, a despeito da relação entre os católicos e os comunistas e a escrita de uma *Concordância dos Evangelhos com o Comunismo*, o cronista do *Diário Nacional* afirma que o escritor que tivesse a audácia de Julien Benda em falar sobre assuntos controversos, sem receio das contestações que poderiam surgir, faria um enorme sucesso com a *Concordância*, como fez Benda com sua *Trahison*.

Não teria o autor de *Macunaíma* todas essas características como escritor? Mário assinou muitas de suas crônicas, independentemente a quem se dirigiam, como MÁRIO DE ANDRADE e, das vezes em que utilizou pseudônimos, foi para revelar ao público que havia muitos adeptos do modernismo no Brasil. Engajou-se em diversas questões literárias e não deixou de manifestar sua opinião, positiva ou negativa, inclusive em relação a suas próprias atitudes e escolhas.

No Brasil, o debate gerado pela obra de Julien Benda foi praticamente simultâneo a sua publicação no país de origem: já em 1929, como vimos, Mário referiu-se à obra estudada. Em 1932, em sua crônica “Intelectual – I”, Mário novamente referiu-se à obra e mostra as consequências que as ideias ali apresentadas geraram nos meios intelectuais brasileiros:

O famoso *Trahison des clercs* também fez alguma comoção nos meios intelectuais “modernos” do Brasil: mas se no mundo ele teve como esplêndido, inesperado e humano ofício tornar os traidores mais conscientes e decididos da sua traição, parece que entre nós serviu só pra que cada qual

aceitasse a tese falada de Benda, e ficasse inda mais gratuito, mais trovador da “arte pela arte”, ou do pensamento pelo pensamento.

Benda não foi bem aceito e compreendido por alguns de seus contemporâneos. Em 1974, na Introdução da obra feita por André Lwoff, o crítico explica esta situação:

Julien Benda detestava as associações. Como ele não era nem antigo aluno da Escola normal superior, nem associado da Universidade, o título controlado de “filósofo” lhe foi recusado. A filosofia universitária o tinha como quantidade negligente e jogou sobre ele o véu do silêncio. O que, etimologicamente, deveria ser os amantes da sabedoria, fizeram questão de ignorar este sábio exemplo, cujo rigor acentuado, é preciso bem o reconhecer, era irritante e perturbava os sussurros de autossatisfação. Admirado por alguns, ele foi odiado por muitos. Na verdade, sempre foi mal compreendido. Tal que este pedante anônimo, que, na enciclopédia Larousse, definiu o *Traição dos Intelectuais*: Panfleto contra os intelectuais. [tradução nossa]⁸¹

Entretanto vemos, nessas quatro crônicas publicadas por Mário no *Diário Nacional*, que o cronista brasileiro leu e compreendeu a obra do escritor de *La fin de l'éternel*, apesar de ser contrário a algumas posições de Benda.

Em “Intelectual – I”, Mário apresenta uma visão cética da literatura brasileira. Inconformado com a situação de inconsciência em relação aos fatos sociais, o cronista faz uma crítica geral ao povo e, principalmente, aos intelectuais do Brasil, que não mais se distinguiam como homens cultos da grande massa iletrada. Veja-se, a seguir, a última crônica analisada neste capítulo:

Intelectual – I (10 de abril de 1932)

Aqui neste paraíso da inconsciência que é o Brasil, no geral os grandes fatos sociais passam sem grande repercussão, em branca nuvem. Aquela imagem excelente de Olegário Mariano, do homem brasileiro tendo por único incômodo da sua existência a saudade, da qual ele se vingava “tocando viola de papo pro ar”, não é apenas o retrato do homem brasileiro comum, do burguês, do proletário, ou do sertanejo: é u’a imagem que se dilata espantosamente, e

⁸¹ Julien Benda détestait les chapelles. Comme il n’était ni ancien élève de l’École normale supérieure, ni agrégé de l’Université, l’appellation contrôlée de « philosophe » lui fut refusée. La philosophie universitaire l’a tenu pour quantité négligeable e a jeté sur lui le voile du silence. Ce qui, étymologiquement, devraient être les amants de la sagesse, ont fait profession d’ignorer ce sage exemplaire, dont la rigueur acérée, il faut bien le reconnaître, était gênante et troublait les ronronnements d’autosatisfaction. Admiré par quelques-uns, il fut honni par beaucoup. D’ailleurs, on l’a souvent mal compris. Tel ce cuistre anonyme, qui, dans le Grand Larousse encyclopédique, a défini la Trahison des clercs : « Pamphlet contre les intellectuels » (p. 17)

vai servir até como reprodução do homem culto brasileiro, do chamado “intelectual”.

Inda está na memória envergonhada dos poucos homens nacionais um bocado convictos de humanidade, a repercussão nenhuma, o nenhum soluço provocado no seio da intelectualidade brasileira por fenômenos tamanhamente infamantes como a revolução comunista da China ou o assassinio de Sacco e Vanzetti. Os intelectuais brasileiros não protestaram contra nada, nada se inculpou, não se acusou coisíssima nenhuma.

Com o “modernismo” mudou-se de maneiras de ver-se, se espevitou mais um bocado o jeito de dizer, se enfeitou a nossa escrita de brasileirismos vocabulares, grande mudança! Na verdade o intelectual brasileiro continua tocandinho na viola o toque rasgado da sua pasmosa inércia humana. Alguns blasonam de socialistas, de comunistas já, porque isso está na moda, e também porque é uma forma disfarçada de ambição. Mas tudo não passa dum deslavado namoro, dum medinho que o Comunismo venha e eles sofram. É tudo apenas um toque de viola.

Nós estamos ainda exatamente naquele mesmo ponto desumano, imbecilmente egoístico em que banzavam a sua inteligência vasta, cultivada, saudosista, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e todos os outros fazedores de Academias celestiais. A correspondência desses ilustres é a mostra do estado de consciência ainda contemporâneo do intelectual brasileiro. Que miudeza, puxa! O mais que a gente pode falar é que a miudeza está bem escrita. Aqueles rendeiros, mexemexendo os bilros sussurrantes dos seus estilinhos, viviam numa praia deserta do norte, na frente do mar deserto. E se carteavam, carteavam, num trocatroca suavíssimo de melodias. O que carteavam? Carteavam se elogiando com medida, mais por amor da mesura que por felicidade do amigo, sem nenhuma paixão pela vida, sem nenhuma generosidade intelectual. José Veríssimo pede empregos, Joaquim Nabuco emperrou em fazer o Jaceguai entrar prá Academia, Machado de Assis no geral não tem tempo. Mário de Alencar discreteia sobre doenças. E todos, todos vivem preocupadíssimos com quem é que vai prá Academia e em mandar respeitos e homenagens às “esposas” ou “senhoras” dos seus respectivos amigos, toque de viola, toque de viola! São ainda sempre aqueles mesmos tenoristas palacianos, que bordavam seus lais e sonetos no Trovadorismo e no Renascimento.

E quando um Euclides da Cunha... socializa a sua criação nos descrevendo a “literatura” do Nordeste, é prá converter o horror da seca numa página de antologia. Toda a gente admira o esplendor da obra criada e se esquece da seca. Mudou o toque mas a viola é sempre a mesma porém.

E nisso nós estamos inda agora. Enternecimentos estéticos, cajuadas de recolhimento reflexivo, torre-de-marfim, nos vingando da saudade. O famoso *Trahison des clerics* também fez alguma comoção nos meios intelectuais “modernos” do Brasil: mas se no mundo ele teve como esplêndido, inesperado e humano ofício tornar os traidores mais conscientes e decididos da sua traição, parece que entre nós serviu só pra que cada qual aceitasse a tese falada de Benda, e ficasse inda mais gratuito, mais trovador da “arte pela arte”, ou do pensamento pelo pensamento.

Na realidade a situação pra quem queira se tornar um intelectual legítimo, é terrível. Hoje mais que nunca o intelectual ideal é o protótipo do fora-da-lei, fora de qualquer lei. O intelectual é o ser livre em busca da verdade. A verdade é a paixão dele. E de fato o ser humano socializado, as sociedades, as nações, nada tem que ver com a Verdade. Elas se explicam, ou melhor, se justificam, não pela Verdade, mas por um sem número de verdades locais, episódicas, temporárias, que, estas, são frutos da ideologia e idealizações. O intelectual pode bem, e deverá sempre, se pôr a serviço duma dessas ideologias, duma dessas verdades temporárias. Mas por isso mesmo que é um cultivado, e um ser livre, por mais que minta em proveito da verdade temporária que defende, nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a Verdade da miséria do mundo. Da miséria dos

homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora da lei.

E por isso, nas sociedades burguesas, o burguês inda paga o intelectual e lhe mata a fome, porém com a condição deste se tornar um condutício servil, pregador das gloriolas capitalistas, formentador das pequenas sensualidades burguesas, instrumento de prazer. E por isso também, inda com maior razão, a tese comunista, as sociedades comunistas repudiam o intelectual.

Mas nada tem impedido, nem o repúdio, nem o assalariamento, que o intelectual dos nossos dias, em todas as partes do mundo menos no Brasil, esteja cada vez mais convicto da sua função dinâmica. No Brasil, só o grupo católico da *Ordem*, pela orientação de Tristão de Athayde, conquistou para si, uma finalidade intelectual legitimamente moderna. Isto é: nem todos! Só uns dois ou três lá dentro. O resto é tocador de viola também. (ANDRADE, 2005, p. 411-413)

Vemos que, para o escritor paulistano, a imagem do homem saudosista tocando a sua viola de “papo pro ar” representa todo o povo brasileiro: o burguês, o proletário, o sertanejo e, para o seu desgosto, o intelectual.

Neste balanço social e literário, Mário, além de criticar escritores como Machado de Assis e Joaquim Nabuco, faz uma revisão do próprio movimento de que participou e ajudou a concretizar, o Modernismo, criticando-o e mostrando que, apesar de algumas mudanças estéticas, os intelectuais continuavam abstencionistas, “tocandinho na viola”.

Sabe-se que Mário não se excluiu desse grupo. No já citado ensaio “Elegia de Abril”, o escritor afirma:

Da minha geração, de espírito formado antes de 1914, para as gerações mais novas, vai outra diferença, esta profunda, mas pérfida, que está dando péssimo resultado. Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. (ANDRADE, 1972, p. 186)

Em 1942, um ano após o ensaio supracitado, Mário escreve quatro artigos para *O Estado de São Paulo*, intitulado “O movimento modernista”, em ocasião da comemoração do 20º aniversário da Semana de Arte Moderna. Nesta avaliação, retoma as afirmações de “Intelectual” – I e “Elegia de Abril”, manifestando suas críticas ao movimento:

Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal! Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que eu vou dizer os que o puderem.

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problema do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas! muita coisa. E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivam duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego ao declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. (IDEM, p. 252)⁸²

Passados vinte anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, mais maduro, consegue o distanciamento necessário para refletir sobre o movimento do qual fez parte. No fim de sua carreira e no declínio de sua vida, como ele próprio afirma, reforça as ideias que já estavam presentes em sua crônica de 1932, apresentando não só suas falhas, como aquelas da maioria dos intelectuais da época. Para ele, embora tenham lutado por muitos ideais, não conseguiram romper com a barreira do abstencionismo, não fizeram uma literatura verdadeiramente engajada.

O problema levantado pelo cronista em 1932 sobre o papel do intelectual perante a sociedade e seu papel político se relaciona com a difusão dos conceitos veiculados pelo *Trahison des clercs*: no Brasil, os “clercs” adaptaram a tese do escritor francês com o intuito de justificar suas posições e, conseqüentemente, tornaram-se mais trovadores da “arte pela arte”.

Mário aborda, ainda, a situação dos artistas que realmente queriam ser legítimos. Explicando que o intelectual é um ser em busca da Verdade, o cronista mostra a relatividade deste conceito tão discutido por Benda. O cronista brasileiro ressalta, como o intelectual francês, a importância dessa busca; contudo, para Mário, independentemente da verdade que o “clerc” busca, de seus pensamentos e seus ideais, ele, como verdadeiro intelectual, deve reconhecer a miséria dos homens:

O intelectual é o ser livre em busca da verdade. A verdade é a paixão dele. E de fato o ser humano socializado, as sociedades, as nações, nada tem que ver com a Verdade. Elas se explicam, ou melhor, se justificam, não pela Verdade, mas por um sem número de verdades locais, episódicas, temporárias, que, estas, são frutos da ideologia e idealizações. O intelectual pode bem, e deverá sempre, se pôr a serviço duma dessas ideologias, duma dessas verdades temporárias. Mas por isso mesmo que é um cultivado, e um

⁸² Ambos artigos (“Elegia de abril” e “O movimento modernista”) foram consultados em: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ser livre, por mais que minta em proveito da verdade temporária que defende, nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a Verdade da miséria do mundo. Da miséria dos homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora da lei.

Vemos, portanto, nessas quatro crônicas publicadas por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, a importância que a discussão sobre o papel do intelectual no século XX teve para o cronista brasileiro e, provavelmente, a obra de Benda auxiliou o cronista na construção de seus pensamentos sobre esta questão.

Observaram-se, ao longo das análises, pontos de confluência e divergência entre os dois escritores: ambos acreditavam na busca de uma Verdade; entretanto, para o escritor de *Macunaíma*, o engajamento político era fundamental na construção de uma literatura brasileiro, devido ao momento vivenciado no país.

Mário possuía uma preocupação política, mas não conseguiu ser um artista de ação, pois não era compatível com a sua personalidade:

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. (...) Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que deveríamos ter transformado de especulativos em especuladores. Há sempre jeito de escorregar num ângulo de visão, numa escolha de valores, no embaçado duma lágrima que avolumam ainda mais o insuportável das condições atuais do mundo. Não. Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentais. (ANDRADE, 1972, p. 253)

Analisou-se, também, que a censura em relação ao engajamento intelectual feita por Benda não era indiscriminada: se os “clercs” pregassem a religião do justo e do verdadeiro com a consciência de sua ineficácia prática, eles não estariam traindo a sua função.

Pode-se pensar que Benda, criticando os intelectuais que dedicaram suas obras a objetivos políticos, a uma ordem prática, também assim o fez com seu *La Trahison des clercs*, diante de suas inflamadas defesas aos valores clericais. Entretanto, o escritor francês jamais pretendeu ser um apóstolo e modificar a ordem estabelecida, somente queria refletir a esse respeito, como ele afirma em *Un régulier dans le siècle*: “De modo algum desejei salvar o mundo com meus escritos, mas apenas honrar o clérigo” (BENDA, 1937, p. 223)

No fim de *La Trahison*, Benda (1975, p. 252) mostra seu pessimismo em relação ao futuro intelectual de seu país e prevê um retorno à barbárie:

E a partir de então, unificada em um imenso exército, em uma imensa fábrica, não conhecendo mais senão heroísmos, disciplinas e invenções,, desacreditando toda atividade livre e desinteressada, desistindo de pôr o bem para além do mundo real e tendo por deus somente ela mesma e suas vontades, a humanidade alcançará grandes realizações, quero dizer, um domínio realmente grandioso sobre a matéria que a cerca, uma consciência realmente satisfeita com seu poder e sua grandeza. E a história sorrirá de pensar que Sócrates e Jesus Cristo morreram por essa espécie.⁸³

Mário não é tão pessimista quanto o escritor francês no que concerne à arte e à posição do intelectual. Em 1942, alega: “O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois”. (ANDRADE, 1972, 255).

Vários aspectos do pensamento de Mário e suas transformações estão aqui demonstrados por meio das crônicas “Mesquinhez”, “Peneirando”, “Tristão de Athayde” e “Intelectual” – I, textos que apresentam alusões a Julien Benda e sua obra. Política e arte estão interligadas para discutir uma questão universal da literatura: uma “arte engajada” ou uma “arte pela arte”? A discussão aclamada dos problemas vivenciados pelo país ou a reclusão em uma “Torre de Marfim”?

O artista é visto, tanto por Mário, quanto por Benda, como pertencente a uma categoria à parte que tenha funções políticas próprias. Todavia, os escritores estudados se distanciam pela perspectiva adotada sobre a posição do intelectual: Mário de Andrade não tinha dúvidas quanto a sua posição de escritor brasileiro e não perdia oportunidades para criticar os intelectuais que se abstinham de discutir os problemas de seu país. Em seus textos, o cronista censura os artistas que, imersos na “Mesquinhez”, estavam mais preocupados com os temas do novo “modernismo”, e trocaram uma “arte engajada” pela “arte pela arte”.

⁸³ Et dès lors, unifiée en une immense armée, en une immense usine, ne connaissant plus que des héros, des disciplines, des inventions, flétrissant toute activité libre et désintéressée, revenue de placer le bien au-delà du monde réel et n’ayant plus pour dieu qu’elle même et ses vœux, l’humanité atteindra à de grandes choses, je veux dire à une maîtrise vraiment grandiose sur la matière qui l’environne, à une conscience vraiment joyeuse de sa puissance et de sa grandeur. Et l’histoire sourira de penser que Socrate et Jésus-Christ sont morts pour cette espèce. (p. 228)

Capítulo 4 – Mário de Andrade e Blaise Cendrars

O presente capítulo será composto pela análise de 4 crônicas, intituladas “De-a-pé” – III; “Blaise Cendrars”; “Marinetti” e “Intelectual” – II. Tais textos apresentam alusões ao poeta suíço-francês Blaise Cendrars (1887-1961), escritor que manteve uma estrita relação com o Brasil e alguns modernistas, principalmente com Mário de Andrade.

Segundo depoimento de Rubens Borba de Moraes à pesquisadora Nites T. Feres, foi ele quem apresentou para Mário, pela primeira vez, as obras do poeta de *Le formose*. A partir disso, Mário não parou de estudar a obra de Cendrars: o modernista era assinante da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, da qual Cendrars era um dos colaboradores; há, em sua biblioteca, 18 livros do poeta; e na vinda de Cendrars ao Brasil, Mário foi um dos integrantes do grupo que participou da viagem de “redescoberta” do país, juntamente com o poeta francês. Vê-se, com isso, que Mário conhecia profundamente a obra e o escritor vindo da terra Rousseau.

Mário não faz referências a Blaise somente em suas crônicas para o *Diário*: muitas foram as resenhas que o escritor de *Macunaíma* escreveu sobre a obra e a vinda do poeta ao Brasil. Além disso, em seu primeiro e único livro de crônicas, *Os Filhos da Candinha*, Mário selecionou “Tacacá com tucupi”, texto publicado primeiramente no jornal *O Estado de São Paulo*, no qual demonstra a importância de Cendrars em sua formação de um pensamento brasileiro.

Dessa forma, pretende-se verificar, neste capítulo, a relação entre a alusão ao escritor francês e/ou a sua obra e o fato noticiado pelo cronista brasileiro, enfatizando o diálogo intertextual ocorrido entre o Brasil e a França, no século XX. Ademais, tem-se como objetivo esclarecer, ao leitor atual, o contexto literário da época de publicação das crônicas.

Passemos às análises.

4.1: O Brasil visto por um francês: a presença de Blaise Cendrars nas crônicas “De-a-pé” – III e “Blaise Cendrars”.

Táxi: “De-a-pé” – III (22 de dezembro de 1929)

Uma das manifestações características dos amadores da natureza é a preferência pelas caminhadas a pé. O amor é vagarento. Os amantes da natureza sabem isso como ninguém, porque esta chinoca é, não digo indiferente nem esquiva, mas das que apenas se deixam amar. Isso é comum em todos os casais duradouros. Nunca os dois amam do mesmo jeito. Tem sempre um, ora a mulher, ora o homem, que visivelmente se deixa amar. É comum a reflexão: Fulana gosta mais de fulano, que ele dela. Se trata-se dum casal verdadeiro, ambos se gostam igualmente. Apenas, parece que é mesmo condição essencial do amor, que se dê um não emparelhamento de iguais, mas um completamento de concordâncias. Como, pra não dar exemplo com possibilidade metafórica, o pires e a chicra. Sei bem que existem chicras sem pires mas também que idéia esta minha de comparar o complemento do amor com pires e chicra! Em todo caso, pra nós que não usamos cuias nem cuités, nem moramos no Japão, é incontestável que pires e chicra se completam comoventemente.

Pois a indiferença expectante com que a natureza nos ama, obriga a gente a um acariciamento tão íntimo dela que só andando a pé. A melhor carícia é mesmo a tátil, e carícia tátil não se faz de longe nem por tabela. A natureza requer o nosso pé palmeando-a, e não as patas do animal ou as ranhuras do pneu. Estou lembrando Blaise Cendrars, um dos melhores andadores que eu vi. Durante a Revolução demos uma feita uma larga caminhada, e mais outra, morro acima, nas vizinhanças de São João del Rei. Que andar admirável o dele. Cocteau, que sabe como poucos descobrir o sentido das suas próprias observações, fala em Cendrars, “avec son pas de chercheur d’or”... Ou frase idêntica. E é isso mesmo. Um passo realista, franco, duma lealdade única. Essa mesma lealdade que faz Cendrars ser mais temido e respeitado de longe, que apreciado no mundo literário e outros mundos. Passo desprovido de musicalidade, não tem dúvida, aliás como toda a literatura do seu dono, porém duma pureza de som inalterável. Incapaz dum intervalo de quinta ou oitava, mas fulgurante como um diapasão.

Estou me lembrando agora de mais dois passos que guardo na memória deslumbrada. Um deles foi do cantador nordestino, Chico Antônio, mas falarei dele noutra vez. O outro foi dum índigena peruano da tribo dos Huitota. Andou na minha frente um estirão pesado quando fui de Nanay até a maloca da tribo dele, faz dois anos. O caminho parecia trilho de gado, caracteristicamente ameríndio e eu não cabia nele. Coisa aliás que machucou bastante as minhas veleidades a descendente da seiscentista dona Méssia Fernandes e por ela de Piquirobi, cacique do Hururahy. Mas tive que me conformar com a não remanescência desses passados vãos: lá fui, pisando campo verde. O índio na minha frente, não é que dançasse, andava, mas os passos dele tinham uma fluidez quase bailarina e tão pacífica que a morosidade da tarde vinha buscar neles um vento pra se estimular. Andavam rápidos sem certeza de chegar, sem nenhum som, mas completos, pés na terra eram terra e no ar se faziam ar numa invisibilidade perfeita. Esse índio era feio, negrejante por causa do genipapo. Os pés dele também, um triângulo chato. Mas estes pelo menos eram ainda bem natureza, naquele corpo de calça e paletó, pedindo que mais pedindo, meus soles e seus quebrados pras cachaçadas futuras. Não podendo simpatizar com o civilizado, amei-lhe os pés, que eu também me pretendo entre os amantes da natureza. Quando permito que o passado se lembre de mim, às vezes, sinto esses passos huitota andando na minha memória. E à medida que o tempo me afasta deles, vão ficando cada vez mais passos e cada vez mais memória. Isto é: cada vez mais velozes e cada vez mais lindos. É possível até que nem fossem tão maravilhosos assim, mas eles têm a seu favor o serem já agora incontroláveis e a comoção que me deram um dia. Só eu posso identificar com a minha memória, e só pelo que está neste papel é que os homens podem saber o que foram esses passos. Passos felizes! ... (ANDRADE, 2005, p. 147-148)

Táxi: Blaise Cendrars (25 de dezembro de 1929)

É incontestável que entre artistas, embora seja isso raro, também podem existir amizades verdadeiras. Os igrejos musicais, as capelas literárias, que no geral são tidos como associações de elogio mútuo, na realidade não são tão odiosos como parecem. A admiração ou semelhança provoca as aproximações, e em seguida a intimidade destas provoca no futuro uma compreensão que se não terá valor crítico social, é perfeitamente legítima e lógica. Mas como em todas as amizades humanas a dificuldade de permanência consciente do afeto leva à fixação de momentos de ternura, que nem os aniversários, os enterros, etc., entre os artistas amigos o momento bom de ternura é o aparecimento de obra nova.

Pensando bem, creio que foi esse momento de ternura, provocado pela chegada às minhas mãos do livro novo, *Les confessions de Dan Yack*, que me fez lembrar Cendrars, outro dia, quando falei nos indivíduos que sabiam andar a pé. mal às literaturas do meu Táxi passado. Mas esqueci o possível bacharel de Cananéia e não esqueci o Se esse momento de ternura não aumentou a boniteza e caráter do passo dele, que são reais, sem ela é muito provável que tivesse me esquecido de citá-lo, como me esqueci de citar as nove léguas que João Ribeiro diz – que engulia diariamente antes da janta. Deviam ser “léguas de beijo” está claro, mas nem por isso faziam inventor de Dan Yack. Questão de ternura, nada mais, porém que prova bastante pelo menos a pouca vitalidade histórica das minhas, ponhamos, ternuras.

E são estas ainda que me obrigam a voltar sobre Cendrars hoje. Gostei bem das *Confessions de Dan Yack*. Mais que de *Le plan de l'aiguille* que as antecedeu. Gostei. Mas já não posso mais dar uma crítica pública sobre Cendrars, tenho medo. Não do público, mas do próprio Cendrars que gosta de dar opinião sobre o que os outros pensam dele.

A primeira vez que ele veio aqui, vivíamos então em pleno Modernismo beligerante e o nosso arraiázinho estava entusiasmado com a chegada do Mestre. Monteiro Lobato, que então não era ainda patrão de restaurante em Nova-Iorque como agora, cedera a direção da *Revista do Brasil* a Paulo Prado. Este me pediu um artigo sobre Cendrars pra revista. Escrevi. Escrevi com o coração, como se diz. É possível mesmo que tenha escrito muita burrada, não me lembro mais, porém valeu pra mim a vibração com que escrevi. E o desejinho seqüestrado de mostrar pro Mestre que o conhecia a fundo.

Nisso o Mestre chegou. Virou inteiramente Cendrars, num átimo. De-noite já fizemos a festa juntos. Dois dias depois eu ia visitá-lo naquele mesmo hotel do largo do Paissandu em que na revolução ele mais tarde havia de se barbear desviando das balas que entravam pela janela. Fui recebido com um abraço às gargalhadas. Cendrars foi logo contando que tinham traduzido pra ele o meu artigo. Continuou: “Está muito ruim: o final então é burrada grossa; mas me comoveu profundamente”.

Anos depois, Prudente de Moraes, neto me pedia pra *Estética* uma crítica sobre obras novas de Cendrars. Escrevi meio com receio desta vez. Tirei o coração. Cendrars quando leu, me falou muito sério: – “Meu amigo, até hoje só em duas críticas senti que me acharam fundo: uma foi do alemão Fulano, a outra é a de você”. Tomei com uma faísca de satisfação.

Ah! tenham paciência. Nunca mais criticarei publicamente obra de Cendrars. Só que agora estou pondo reparo que não é tanto pelo receio de perder esta sensação de um-a-um em que estou. É mais por discreção. Minhas opiniões sobre Cendrars mudaram extraordinariamente de plano. Não são mais pro público, são pra Cendrars. E eu não entendo bem a condição dos que se carteiaram na quarta página paga dos jornais.

Quarta ou qualquer mais página, porque na verdade muita gente faz isso sem perceber que o faz. (ANDRADE, 2005, p. 149-150)

A crônica “De-a-pé” – III faz parte de um conjunto de textos, intitulados “De-a-pé” – I e “De-a-pé – II”, nos quais Mário de Andrade disserta sobre a moda do “retour à” (retornar à), principalmente da volta ao amor e a fruição da natureza. Na primeira crônica-ensaio, o escritor tece alguns comentários sobre a obra *Paradies und Hölle*, de Franz Donat. Já em “De-a-pé” – II, Mário elenca alguns livros publicados pela livraria Stock, de Paris, de amantes da natureza, quase todos anglo-saxões.

Por fim, em “De-a-pé” – III, crônica que nos interessa mais de perto, o escritor de *Macunaíma* aborda a intensa relação entre o amante da natureza e o objeto amado. Segundo Mário, para que o amante desfrute da natureza em sua plenitude, é preciso que ele caminhe a pé, “pois a indiferença expectante com que a natureza nos ama, obriga a gente a um acariciamento tão íntimo dela que só andando a pé”.

Toda esta discussão sobre a natureza faz Mário se lembrar de alguns “andadores” que conheceu, dos passos de Chico Antônio, cantador nordestino, e de um indígena peruano da tribo de Huitota⁸⁴, que guardou em sua memória.

Porém, um dos melhores “andadores”, para ele, é Blaise Cendrars, que possui “um passo realista, franco, duma lealdade única, [...] passo desprovido de musicalidade [...] porém duma pureza de som inalterável”, como a literatura de seu dono. O cronista teve conhecimento sobre o “pas de chercheur d’or”⁸⁵ em uma caminhada que fez com Blaise, perto de São João Del Rei, na primeira estada do poeta no Brasil.

A descrição “pas de chercheur d’or” é criada por Jean Cocteau (1891-1963), poeta, pintor, dramaturgo e cineasta francês, um dos nomes mais importantes da cultura francesa na primeira metade do século XX. Wilson Martins, aliás, chega a afirmar que “Cocteau era um dos autores de cabeceira dos modernistas” (1973, p. 273). Pode-se comprovar a importância do artista por meio da correspondência de Mário de Andrade.

Em 1923, Oswald de Andrade foi encontrar Tarsila do Amaral em Paris, onde conheceu pessoalmente Cocteau, que passou a frequentar o ateliê deles na cidade Luz. Em carta de 09 de março daquele ano, endereçada a Mário de Andrade, Oswald descreve um almoço com o poeta francês:

Acaso Providência! Na mesa ao meu lado, Cocteau – um magricela moço, com expressivos pés de galinha e insistentes telefonadas de Serge Diaghilerv,

⁸⁴ Mário conheceu Chico Antônio, no Nordeste, e os indígenas da tribo huitota, durante uma parada em Nanay, quando vai ao Amazonas. Ambos os passeios fazem parte de suas “viagens etnográficas”.

⁸⁵ “Passo de garimpeiro” [tradução nossa]

que o *chasseur* transmitia. Atraquei-o. Mais autógrafo. Oswald. (AMARAL, 2001, p. 65)

Em missiva endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirma:

Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar estes dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo como eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época. (MORAES, 2000, p.62).

Como se vê, Mário de Andrade faz alusão em sua crônica a um autor francês bastante conhecido na época, uma de suas leituras pessoais⁸⁶. Dessa forma, o cronista não poderia deixar de citá-lo, uma vez que Cocteau traduziu de maneira ímpar o passo de seu amigo francês.

Blaise Cendrars, também muito aludido nos textos mariodeandradeanos, possuiu uma ligação muito forte com os modernistas brasileiros. Em crônica publicada 3 dias após o fechamento dos ensaios de “De-a-pé”, Mário escreve “Blaise Cendrars”, no qual narra alguns episódios ocorridos entre ele e seu amigo francês, como as vezes em que este comentou as resenhas que Mário de Andrade fez sobre ele.

Frédéric-Louis Sauser Hall (1887-1961), cujo pseudônimo é Blaise Cendrars, chegou ao Brasil em 1924, convidado por Paulo Prado⁸⁷, devido à sugestão de Oswald de Andrade. Porém, antes de sua vinda ao país, Cendrars foi um dos primeiros nomes conhecidos da modernidade francesa em Portugal, sendo que seu nome circulava nos meios de vanguarda e ao lado de artistas como Apollinaire.

Apesar de sua importância, não há muitos relatos desta viagem; apenas restaram algumas fotos e breves comentários de sua passagem: “Portugal signific[ou] então a porta oceânica aberta para o Brasil”. (RIVAS, 1995, p.319)

Em 1912, Cendrars já havia atingido prestígio literário com a primeira edição de *Les Pâques à New Yorque*. No ano seguinte, com o livro *Prose Du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* e com publicações em revistas de vanguarda francesa, sua

⁸⁶ Há, em outros textos de *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, referências à Cocteau; no entanto, estas alusões não serão estudadas a fundo, pois o artista se dedicou às outras artes e o objetivo desta dissertação é o estudo dos literatos franceses, especificamente.

⁸⁷ Paulo Prado foi um dos principais mediadores entre Cendrars e o Brasil: “Prado foi quem me iniciou na história do Brasil e incutiu em mim o amor pelo seu povo e país, cuja influência eu deveria sofrer a ponto de considerar o Brasil a minha segunda pátria espiritual.” (CENDRARS, 1957, p. 237)

importância nos meios literários cresce, mas é em 1919 que seu nome chega ao auge com as edições de *Du monde entier, Panama ou l'aventure de mes sept oncles* e *Dix-neuf poèmes élastiques*.

Estas, e outras obras de Cendrars já eram conhecidas e impressionaram os artistas modernistas antes mesmo da vinda do poeta ao Brasil. Em 1921, Mário de Andrade escreveu uma série de estudos para o *Jornal do Comércio* de São Paulo, os quais alcançaram grande repercussão, intitulados “Mestres do Passado”, em que faz um balanço da literatura brasileira, e é com o nome de Cendrars que o estudo se inicia. Além disso, alguns modernistas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, entre outros, conheciam-no pessoalmente devido a uma viagem feita a Paris, onde Cendrars foi o mediador entre a vanguarda francesa e os artistas brasileiros.

Outro exemplo da presença literária do poeta suíço-francês e de sua importância na formação da consciência literária dos jovens modernistas, antes mesmo de sua vinda, é um artigo de Mário de Andrade, publicado na *Revista Nova* de São Paulo, em 1932 (depoimento reeditado no volume X das *Obras Completas* do escritor modernista):

Blaise Cendrars explodiu de madrugada entre nós. Até hoje não me sinto em condições de perdoar a [Luís Aranha] o ter afirmado, antes de mim, a excelência de “*Du monde entier*”. [...] A dolorosa lição dos “19 Poèmes Élastiques” se avolumava dentro de nós dois como incontestável. Provocaram em mim as anotações líricas desprovidas da ‘intenção de poemas’ que estão no “*Losango Cáqui*”. (ANDRADE, 1965, p. 47-75).

Quando veio ao Brasil pela primeira vez, Cendrars iniciou sua obra *Feuilles de Route*: impressões e episódios desta primeira viagem, ilustrados com desenhos de Tarsila do Amaral. Estes poemas eram cartões-postais que enviava aos amigos e, mais tarde, seriam definidos como “estorinhas sem pretensão, e lembranças mais em particular”. (EULALIO, 1978, p. 24).

Cendrars retorna ao Brasil nos anos de 1926, 1927-1928, 1934, 1935 e 1950; porém, estas últimas três datas, apesar de terem sido evocadas por ele, não apresentam registros severos. Sua vinda ao país foi um marco, pois Cendrars, junto com os jovens modernistas, fez a “redescoberta” do Brasil, tornando-se o mediador entre o Brasil e os próprios brasileiros, pois ao invés de expor os princípios da modernidade francesa, mostrou que era preciso enxergar de maneira diversa as coisas comuns brasileiras.

No entanto, esta transformação não foi vivenciada de forma fácil por Cendrars (1957, p. 236):

Enquanto isso, meus amigos ficavam insuportáveis, porque de qualquer modo era um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas imitavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Amaldiçoavam a Europa, mas não poderiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar atualizados e a prova é que me haviam convidado.

Cendrars só conseguiu desempenhar tal papel porque foi um estudioso da cultura brasileira. Leu a obra de Gregório de Matos, o “François Villon do Brasil”, e livros sobre a literatura de cordel que, segundo ele, é a chave de um país. Além disso, fez uma viagem ao Estado de Minas Gerais com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros modernistas, e passou o carnaval no Rio de Janeiro. É assim que surge a poesia Pau-Brasil, de Oswald, “da qual Cendrars sempre partilhara, Blaise sendo brasa, Brasil em cinzas, madeira cendrada, madeira rubra”. (RIVAS, 1995, p. 323). Desse modo, a primeira dedicatória do livro é oferecida ao escritor: “a Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”.

Alguns modernistas como Manuel Bandeira, Luis Aranha, Oswald e Mário de Andrade confessaram ficar impressionados com tal autor. Mário, em seu artigo-saudação intitulado “Blaise Cendrars”, publicado em março de 1924, na *Revista do Brasil*, além de tecer comentários acerca da obra de Cendrars, conceituando-a como rápida, seca, cinemática e comparando-a “ao segredo de certas frases de primitivos, de selvagens ou de gente do povo”, confessa sua admiração ao universalismo do poeta: “Foi Cendrars que me revelou o universo. Se do mundo aqueles me tinham dado uma ‘filosofia’, Cendrars deu-me o ‘conhecimento’. E, poeta francês, libertou-me da França.” (ANDRADE, 1924, p. 223)

O cronista conclui seu artigo-saudação com uma tirada de humor negro:

Blaise Cendrars é o homem que São Paulo hospedará por alguns meses. À sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque porque era mutilado. [...] Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas sinão de certezas joviais. Numa descida de vapor a polícia não podia pesar as riquezas espirituais que Cendrars nos trazia. [...] Essa tem de ser a nossa forma habitual de proceder. Nada temos que aprender com o Sr. Henri de Régnier, poeta da França. Temos muito que aprender com Cendrars, poeta do mundo. O Sr. Régnier é mais mutilado que Cendrars para as necessidades do organismo nacional. (ANDRADE, 1924, p. 222)

É sobre este artigo que o escritor disserta em seu “Táxi” de 25 de dezembro de 1929. Após a publicação do artigo, escrito com muita vibração pelo modernista, Blaise Cendrars se encontra com Mário e comenta: “Está muito ruim: o final então é burrada grossa; mas me comoveu profundamente”.

Alude ainda, em sua crônica, a outro artigo que escrevera sobre o escritor de *Feuilles de route* algum tempo depois: “Anos depois, Prudente de Moraes, neto me pedia prá *Estética* uma crítica sobre obras novas de Cendrars. Escrevi meio com receio desta vez. Tirei o coração.” Nesta crítica, publicada em 1925, pela revista *Estética* nº 3, o cronista salienta as melhores obras feitas pelo escritor francês:

os grandes livros de Cendrars continuam sendo J'ai tué e Du monde entier. O coeficiente individualista destes é só mais aparente. Tem um reflexo de época mais universal. Le Formose é mais subjetivo. Individualíssimo porque obra pessoal, sozinha, dum desgostoso e dum fatigado. Por isto estou inclinado a ver em Le Formose mais um livro de lirismo que um livro de poesias. (p.326)

A reação do poeta francês é contada por Mário em “Blaise Cendrars”: ““Meu amigo, até hoje só em duas críticas senti que me acharam fundo: uma foi do alemão Fulano, a outra é de você”. Tomei com uma faísca de satisfação”. O orgulho de Mário parece não ter diminuído após 11 anos, pois, em carta de 13 de janeiro de 1940 a Murilo Rubião, o modernista conta este mesmo fato, demonstrando ainda estar impressionado com o acontecimento:

No dia seguinte à chegada dele, fui visitá-lo de manhã, no hotel, e já tinham trazido o meu artigo. Vai ele me abraçou com enormes gargalhadas, dizendo Votre article est presque imbécile, mais je vous aime bien. Vários anos depois, aliás, eu tive ocasião de escrever outro artigo sobre a decadência dele, que o comoveu profundamente. E então ele me disse, muito baixinha a voz, muito sério ele: Mário, já dois homens escreveram coisas verdadeiras sobre mim: Fulano (um alemão de que não me lembro mais) e você. (MORAES, 1995, p. 10)

A partir das crônicas analisadas e do estudo da estrita relação entre o modernista e Cendrars, vê-se a importância que o escritor francês exerceu na formação do conhecimento sobre o Brasil dos modernistas, principalmente naquela de Mário, que não deixa de citá-lo em seus textos. Em “Tacacá com tucupi”, crônica publicada em *Os Filhos da Candinha*, mas escrita inicialmente para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 28 de maio de 1939, o escritor aborda aspectos da culinária brasileira, sendo que o interesse por esse tema havia sido despertado por Cendrars:

Quem me chamou uma atenção mais pensamentosa para a cozinha brasileira foi, uns quinze anos atrás, o poeta Blaise Cendrars. Desde que teve conhecimento dos pratos nossos, ele passou a sustentar a tese de que o Brasil tinha cultura própria (ou melhor: teria, si quisesse...), pois que apresentava uma culinária completa e específica. Sem impertinência doutrinária, era apenas como viajante de todas as terras que Blaise Cendrars falava assim. A tese lhe vinha da experiência, e o poeta garantia que jamais topara povo possuindo cozinha nacional que não possuísse cultura própria também. (ANDRADE, 2008, p. 139-142)

Esta crônica que trata da rica e variada cozinha brasileira, reveladora de uma “cultura própria”, popular ou refinada, como os pratos servidos de norte a sul no país, é mais um exemplo desta rica relação entre os escritores.

Vale ressaltar que a troca entre os artistas não era unilateral. Para Cendrars, o Brasil representou uma parte de inspiração para seus textos. Alguns temas das histórias de cordel tornaram-se as “histoires brésiliennes” como, por exemplo, “Le Bandit Febrônio” e “Le Colonel Bento”, e as obras da segunda fase do escritor apresentaram referências ao país: *Une nuit dans la forêt* (1929); *Histoires vraies* (1937); *La vie dangereuse* (1938); *D’Oultremer à Indigo* (1940); *L’Homme Foudroyé* (1945); *Bourlinguer* (1948); *Le Lotissement du Ciel* (1948) e *Trop, c’est trop* (1957).

Há, nestas obras, várias alusões à descoberta do Brasil, à carta de Caminha; a Anchieta, a Caramuru e a Gregório de Matos; às Entradas e Bandeiras; à escravidão negra; à monocultura do café; a Antônio Conselheiro e a Canudos; a Chica da Silva; aos crimes de Febrônio, entre outros.

A referência ao Brasil não está presente somente em suas obras: em 1930, escreve o prefácio de *L’aigle et le serpent*, edição francesa do livro de Martin Luiz Guzman, e, em 1935, um artigo para o jornal *Le jour*, sendo que, em ambos os textos, discorre sobre o Brasil. Em 1938, publica *Fôret Vierge*, tradução do livro *A Selva*, de Ferreira de Castro.

Todos estes escritos serviram para a divulgação do Brasil no exterior, principalmente na França. Ainda que possuísse uma visão estrangeira do país, Cendrars incorporou o Brasil na poesia francesa, em uma época que traduções francesas do português e livros escritos sobre Portugal e o Brasil, principalmente, eram raríssimos:

Depois de ter conhecido o Brasil, este país vai ser efetivamente um motivo constante na sua obra e o público francês terá a oportunidade de conhecer um número maior de obras brasileiras em francês e de ler mais sobre o Brasil,

pois Cendrars nunca se cansou de promover este país, até o fim de sua vida e, até mesmo, depois da morte, porque deixou registrado em sua obra o amor por esta terra de sua predileção. Apesar de ter ainda transmitido uma imagem de exotismo, o seu mérito em fazer o Brasil ser mais conhecido é enorme. (SOUZA, 1995, p. 17)

O interesse de Cendrars pelo Brasil era tão grande que, em 1925, desejou fazer um filme brasileiro, no qual “englobasse um retrato fotogênico do país, ao mesmo tempo de propaganda e de pesquisa, fornecendo a visão simultaneísta dos seus diferentes tempos sociais” (EULÁLIO, 1978, p. 236). O documentário intitulado “Etc...,etc...(Um filme 100% brasileiro)” não foi realizado pelo poeta⁸⁸; no entanto, em 1972, surge o média-metragem do estudante Carlos Augusto Calil, “Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars”, contando suas aventuras em nosso país.

Blaise também ministrou algumas conferências sobre a poesia moderna francesa e a literatura negra, e montou a primeira exposição pública em São Paulo sobre artistas franceses modernos. O entusiasmo do francês pelo país era grande e, em 1931, confessa: “Em nenhuma parte do mundo, eu fui tão surpreendido pela grandeza manifesta de hoje e pela beleza imutável da atividade humana do que ao desembarcar pela primeira vez no Brasil.”⁸⁹

Porém, dentre tantos registros, há um que contraria as opiniões de que Cendrars se encantou com o Brasil:

Embora (Cendrars) tenha guardado deste país uma lembrança tão grande que por isso volte a ele tantas vezes nos seus livros, parece-me que não o tenha amado muito; parece mesmo que ele tenha ficado decepcionado. Como seu amigo Paulo Prado, que ele nos diz ter morrido desta desilusão, ele não tinha encontrado nada do ardor, da vitalidade que esperava do Brasil. Ele falou-me com freqüência do Brasil com uma espécie de negligência desdenhosa, e na dedicatória inscrita para mim, no exemplar da coletânea de Mônaco, *Le Brésil: des hommes sont venus* acrescenta abaixo do falso título impresso: Para que você nunca vá lá. No fundo, ele amou, sobretudo, os países aonde sonhou ir. (T’SERSTEVENS apud SOUZA, 1995, p. 51)

⁸⁸ Um outro projeto irrealizado do poeta foi uma obra sobre o escritor do rococó mineiro, intitulado “Aleijadinho ou Histoire d’un sanctuaire brésilien”; porém, não se sabe nada de concreto sobre o romance, a não ser que Cendrars estaria lendo “tudo” o que havia sido escrito sobre o escultor. (A esse respeito, ver EULALIO, 1978, p 74)

⁸⁹ “Nulle part au monde je ne fus aussi frappé par la grandeur manifeste d’aujourd’hui et par la beauté immuable de l’activité humaine qu’en débarquant pour la première fois au Brésil.”⁸⁹ (CENDRARS, 1931, p. 236)

O depoimento de T'Serstevens, publicado em *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, é um dos poucos que diverge dos restantes. Verdade ou mentira, o relevante é que, a partir do momento em que Cendrars veio ao Brasil, o país fará parte de sua escrita e a marcará.

É na terceira permanência de Blaise no Brasil (1927) que as suas relações com os jovens modernistas esfriam - exceto com Paulo Prado e Yan - devido à proliferação de tendências e facções dentro do Modernismo e pela vontade do poeta de enriquecer por meio de grandes negócios de combustível e exportação de café. Com isso, o escritor de *Transsibérien* escreve *La Métaphysique du Café*: documento sobre a euforia econômica paulista e os sentimentos dela resultantes.

Em relação ao modernismo, Cendrars apresentava uma teoria equivocada sobre o assunto. Para o escritor, sobrariam somente alguns livros, uns folhetos e um ou dois poemas modernistas após algumas décadas, e chegou a acusar os modernistas de quererem acabar com a carreira de jovens escritores, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

O poeta de *Le Formose* adoece e morre em 1961, e com a ajuda de Nino Frank escreve seu último livro *Les Pauvres Honteux* que apresentava nos poemas “Le Nyassa”, “Le Centre du monde” e “Pâques” referências ao Brasil. Segundo A. Eulálio (1978, p. 275), “este livro da aventura brasileira de Cendrars encerra-se assim com um punhado de linhas inéditas, - os fragmentos “Le Centre du monde” e “Pâques” – que reevocam, com humor, fantasia e mesmo uma ponta de agressividade, o chão da aventura humana decisiva dele.”

Mário possuía um conhecimento sólido da obra de Cendrars e sobre o próprio autor, devido a seus estudos⁹⁰, ao contato com as vanguardas europeias e com o próprio poeta. Este tem papel decisivo na consolidação da consciência nacionalista de Mário – pois, como vimos, apresentou o Brasil para os modernistas, indicando a eles aspectos da cultura brasileira, como a gastronomia, caso relatado em “Tacacá com tucupi” –, e, também, na consagração da escola, que tinha como aliada um escritor francês. No

⁹⁰ Há, na biblioteca de Mário de Andrade, 18 livros do poeta francês, alguns com anotações do escritor brasileiro. São eles: *Anthologie nègre*; *Aujourd'hui*; *Comment les blancs sont d'anciens noirs*; *Les confessions de Dan Yack*; *Dix-neuf poème élastiques*; *Du monde entier*; *Feuilles de route I. Le formose*; *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D*; *Gold: die Fabelhafte Geshichte des Johann August Suter*; *Hollywood, la mecque du cinema*; *J'ai tué; Kodak*; *Moravagine*; *Une nuit dans la forêt*; *L'Or, la merveilleuse histoire du général Johan August Suter*; *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*; *Le plan d'aiguille*; *Rhum: l'aventure de Jean Galmot*.

entanto, se Blaise Cendrars “libertou” Mário de Andrade da França, como afirma o escritor brasileiro, por que razão as marcas francesas insistem em surgir em suas crônicas?

Mesmo que em 1929 a relação entre os artistas já estivessem esfriado, Mário ainda nutre respeito e admiração pelo poeta. Em sua crônica “Blaise Cendrars”, declara:

[...] entre os artistas amigos o momento bom de ternura é o aparecimento da obra nova. Pensando bem, creio que foi esse momento de ternura, provocado pela chegada às minhas mãos do livro novo, *Les confessions de Dan Yack*, que me fez lembrar Cendrars, outro dia, quando falei nos indivíduos que sabiam andar a pé. [...] Questão de ternura, nada mais, porém que prova bastante pelo menos a pouca vitalidade histórica das minhas, ponhamos, ternuras. Gostei bem das *Confessions de Dan Yack*. Mais que de *Le plan de l'aiguille* que as antecedeu. Gostei. Mas já não posso mais dar uma crítica pública sobre Cendrars, tenho medo. Não do público, mas do próprio Cendrars que gosta de dar opinião sobre o que os outros pensam dele.

Mário tem consciência de que o poeta tem acesso as suas críticas, e por isso decide não mais escrever sobre Cendrars em público; no entanto, vaidoso como era, também não queria perder a “sensação de um a um” em que estava com o escritor que tanto admirava.

Vê-se que independente do assunto tratado – gastronomia, natureza, acontecimentos do passado – Blaise Cendrars aparece nas crônicas de Mário como um escritor/amigo a ser respeitado. Mesmo apresentando uma visão deformada do Brasil, devido a sua visão exótica, e com o afrouxamento das relações com os escritores modernistas, Blaise foi o maior divulgador da cultura brasileira na França e ajudou na compreensão, no descobrimento e na invenção do país que, de acordo com Sérgio Milliet (1959), “invent[ou] um Brasil admiravelmente brasileiro, sem um único fato real no entanto”.

Nestes “táxis”, a presença francesa se expressa de maneira curiosa, pois o escritor não faz referência a nenhum trecho da obra cendrarsiana ou a alguma personagem específica, somente cita o nome de Cendrars devido às lembranças do tempo em que mantinha relações com o poeta. Em “De-a-pé” – III, Mário descreve o passo firme do poeta; já em “Blaise Cendrars”, a França, centro irradiador de cultura, manifesta-se “às avessas”: é o olhar francês perante o escritor modernista e o seu país.

Diante da troca cultural entre os escritores, fez-se necessário estudar as relações culturais entre Mário, Blaise Cendrars e outros modernistas. As crônicas estudadas são

exemplos que confirmam este diálogo intertextual entre Brasil-França e podem ser usadas como verdadeiros documentos nos estudos historiográficos, artísticos e literários.

4.2: O pai do futurismo no Brasil: a reação de Mário de Andrade.

Marinetti (11 de fevereiro de 1930)

As *Nouvelles Littéraires* tiveram que anunciar a realização em Paris de duas conferências de Marinetti. Noticiaram com discrição, alguns subentendidos e mesmo um elogio que consistiu em chamar o... famigerado poeta, romancista e fascista, de “grand diseur”. Mas o que deixa a gente numa luminosa vontade de rir, é que tendo uma porção de seções pra dar essa notícia, o semanário parisiense a inseriu na deliciosa seção de anedotas que tem. Isso me parece duma fineza que só francês mesmo.

Marinetti foi o maior de todos os malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil. Isso aliás é a melhor prova de que o movimento se fez inteiro em S. Paulo, antes de ser adotado noutras partes do país. Só mesmo num meio como o paulistano, em que a cultura italiana tem uma base permanente com os professores italianos e os italobrasileiros que vivem aqui, podia se ter essa atabalhoada lembrança de arvorar como um dos sinais da nossa bandeira (falo em bandeira pano) a figura sorrível desse metralhador conhecidíssimo em nome e não gostado em verso.

As minhas relações com Marinetti foram as mais desleixadas possíveis. Mas tiveram um momento de dor. Um amigo meu, conhecendo a psicologia fácil de Marinetti, viveu uns tempos numa caçoada atroz com o autor de *Mafarca*, chovendo sobre este cartas e cartas em que o chamava de “perfeito” e coisas dessa duvidosa amabilidade. Está claro que Marinetti respondia, mandava livros dedicados, retrato e também muitos elogios. Eu também entrei uma feita na caçoada, mandando por esse mesmo amigo, um livro meu a Marinetti. A resposta foi logo o livro de troca e a inserção dos nossos dois nomes numa espécie de quadro-de-honra de futuristas internacionais, página das mais pândegas que o gênio bombardeante de Andrinopla inventou. Felizmente que a companhia era honrosíssima, com Pirandello, Picasso Maiakowski, Cocteau, Cendrars, se não me engano, Aragon e Chesterton também.

Depois Marinetti se lembrou de vir a São Paulo e então foi o momento de dor. Não pelo que sucedeu, está claro: foi uma coisa indecente, de que não podemos culpar o público porque o público não tem culpa de nada, questão de onda do mar. Eu é que estava repugnado pela maneira ostensiva com que o “manager” de Marinetti, com necessário conhecimento dele, estava preparando a zuada de que os vaiadores daqui foram apenas instrumento. Por outro lado me repugnava não dar sinal de mim a esse homem que até fora mais gentil pra comigo que eu com ele. Embora não tivesse a mínima intenção de tomar o partido dele. Resolvi fazer uma visita de cerimônia a Marinetti, fiz. Creio que era véspera da primeira via. Num *Esplanada* das dezessete e trinta, meio escuro. Ficamos assim meio sem vida, ele respondendo com certa má vontade às perguntas que eu fazia sobre Folgore e Palazzeschi, meus carinhos italianos do momento. Depois Marinetti me perguntou se eu ia à conferência dele. Foi o instante. Fiquei simples e fui obrigado a explicar:

– Não vou, Marinetti. Discordo bastante dos... dos meios de propaganda de você...

Foi a única vez em que vi Marinetti se atrapalhar. Hesitou, engrolou umas desculpas e acabou botando a culpa de tudo no empresário. O

engraçado foi ele, sem nenhuma preparação, sem me conhecer, sem nada, ter percebido o que eu chamara de “meios de propaganda”. Depois Marinetti imaginou que estava tudo bem explicado, e principiou falando sobre Futurismo, as mesmas coisas que falava desde 1909. E falava feito uma máquina. (ANDRADE, 2005, p. 161-162)

Em 1926, Marinetti, o pai do futurismo, vem ao Brasil pela primeira vez, para apresentar uma série de conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quatro anos depois da célebre “Semana de Arte Moderna”, as características futuristas já haviam sido bastante divulgadas pela imprensa e disseminadas nos meios intelectuais. A expressão “futurismo” era usualmente utilizada pelo público brasileiro para designar os artistas que aderiram aos novos preceitos estéticos da “Semana de 22” e estes, inicialmente, não negavam o título.

A primeira notícia da vinda de Marinetti ao Brasil foi dada pela revista *Fon-Fon*, de maneira irônica e pouco elegante. Dois meses antes de sua chegada, a revista aborda novamente o assunto, por meio de um artigo de Bastos Portella, que já anunciava a maneira pela qual o escritor italiano seria tratado pela crítica e escritores brasileiros: “Que penso do Futurismo? Penso que nunca passou de uma blague”.⁹¹

Muitos foram os artigos publicados sobre Marinetti até a sua chegada, alguns com críticas violentas, outros mais brandos. Enfim, os jornais veicularam diversas opiniões a respeito do futurismo e de seu criador e, conseqüentemente, fizeram uma grande propaganda sobre a viagem do escritor ao Brasil. Uma semana antes das conferências, o Teatro Lírico anunciou nos jornais o evento, e todos aqueles dias foram marcados por acontecimentos relacionados ao futurismo.

O estudioso Orlando de Barros, em seu livro *O pai do futurismo no país do futuro*, narra tais fatos:

Nos dias subsequentes, o teatro de revistas e os cinemas aproveitaram a oportunidade e o local dos jornais para anunciar espetáculos em que, pretensamente, havia qualquer alusão ao futurismo. Um exemplo, nesse sentido, foi o que fez a Companhia das Grandes Revistas, da Empresa Paschoal Segreto, que, ao anunciar a revista “Bom que dói”, destacou o quadro “Cubista”, que se tratava, conforme a propaganda, de “um número do futuro que terá figurinos, marcações, músicas, cenários e interpretação absolutamente futuristas, feito com dez figurantes”. Na mesma ocasião, o filme norte-americano “A epidemia do jazz” estava por estrear no Rio de Janeiro, o que provocou uma curiosa associação de interesses.

A Paramount, produtora de filme, em associação com o empresário Viggiani e sua Companhia de Comédias do Teatro Casino, resolveu montar um

⁹¹ Bastos Portella, “Futurismo”, *Fon-Fon*, a. XX, n°10, 06/03/1926, p. 34

prólogo teatral ao filme, com o título “À maneira de Pirandello”, a ser apresentada na estreia de “Epidemia do jazz”, no luxuoso cinema Capitólio. O prólogo em questão, escrito pela “Seção de Publicidade da Paramount”, procurou com o título valorizar as manifestações modernas, a começar com a alusão ao nome de Pirandello, autor italiano que deveria chegar ao Brasil logo depois que Marinetti tivesse retornado. Nesse sentido, também muito concorreram para a intenção futurista da montagem os cenários do conhecido cenógrafo Angelo Lazary e os figurinos de Sandy, com várias alusões “à orientação ditada pelos mestres do cubismo”, conforme registrou um jornal. (2010, p. 26-27)

No meio intelectual, esperava-se que alguns modernistas paulistas fossem recepcionar o visitante no Rio de Janeiro. Viggiani, o empresário de Marinetti, montou uma comissão de recepção que apresentava nomes como Mário de Andrade, Paulo Gonçalves, Paim, Almeida Prado, Couto de Barros, Sérgio Milliet e Alonso da Fonseca.

Sabe-se que Mário de Andrade não compareceu à recepção, mas em nota enviada a Prudente de Moraes Neto, Mário havia confirmado a sua presença, apesar da hostilidade que nutria pelo hóspede:

Chego no Rio a bordo do Zelandia. Vá me esperar no cais pra combinar tudo. Não sei pra que Hotel vou. Arranje pois pra estar no cais e me abraçar. Vou buscar o Marinetti. Quá! Quá! Quá! O Viggiani é que paga. Quá! Quá! Quá! Sinão eu não ia. Quá! Quá! Quá! Buscá o Marinetti. Quáquá! Quá! Quá! (Isto é fia modinha) (apud ROCHA; SCHNAPP, 1996, p. 50-51)

Contudo, em carta enviada a Luís da Câmara Cascudo, em 04 de junho de 1926, o escritor fala sobre o episódio:

O Marinetti esteve aqui e no Rio fazendo conferências e cabotinando numa conta. Os jornais falaram que fui no Rio esperá-lo. É mentira, não fui não. Pretendi ir depois desisti e estou convencido que fiz bem. Aqui em S. Paulo só estive duas vezes com ele e a desilusão foi grande. (ANDRADE, 1991, p. 63)

Intelectuais como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Teixeira Soares, Prudente de Moraes Neto, entre outros, comprometeram-se a recepcionar Marinetti no Rio de Janeiro. Quando o escritor de *Mafarka* vai a São Paulo, Mário, sem ter como escapar da situação, visita o viajante italiano:

Depois dele estar já três dias em S. Paulo é que fui visitá-lo. Não podia deixar de ir embora esse fosse meu desejo porque desde a Itália e desde muito que tem sido gentil pra comigo. Fui e a primeira coisa que falei pra ele é que tinha deixado de ir à conferência porque discordava dos meios de propaganda que estava usando. Ficou sem se desapontar e pôs a culpa no empresário. E falou falou dizendo coisas que eu já sabia e me cansando. Me despedi e

espero que se tenha desiludido do Mário que ele imaginava futurista. (IDEM, p. 63-64)

Em 1930, Mário relembra o fato em sua crônica intitulada “Marinetti”, por ocasião de uma notícia publicada no jornal *Nouvelles Littéraires*: o pai do futurismo iria fazer duas conferências em Paris. A novidade, anunciada na seção de anedotas do periódico francês, deixa Mário “numa luminosa vontade de rir” e, a partir daí, o cronista inicia seus apontamentos sobre Marinetti, sua vinda ao Brasil e sua relação com o escritor vindo da terra de Dante.

Mário conta que, certa vez, mandou um livro seu a Marinetti e o escritor logo respondeu, enviando-lhe um livro em troca e inserindo seu nome em uma “espécie de quadro-de-honra de futuristas internacionais, página das mais pândegas que o gênio bombardeante de Andrinopla inventou”. E conclui: “Felizmente que a companhia era honrosíssima, com Pirandello, Picasso, Maiakowski, Cocteau, Cendrars, se não me engano, Aragon e Chesterlon também”. (2005, p. 161)

O escritor de *Pauliceia Desvairada* não gostava de ser afiliado aos princípios estéticos marinettianos: em 06/06/1921, Mário escreve *Futurista?!*, resposta ao artigo *O Meu Poeta Futurista*, de Oswald de Andrade, negando ser futurista e esclarecendo suas posições, com a finalidade de apaziguar as consequências sofridas em sua vida particular e profissional devido a esta polêmica:

Os futuristas, pelo menos o nome dêsses homens (que afinal ninguém sabe muito bem o que querem) parece indicar, visam o futuro. [...] Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?... Mas haverá por acaso um livro mais atual que “Paulicéia Desvairada” – análise de um estudo de alma momentâneo, passageiro e que não subsiste mais? (ANDRADE apud BRITO, 1974, p. 236)

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário confirma sua posição em relação a esta vanguarda:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. (ANDRADE, 1987, p. 61)

Muitas das ideias modernistas foram baseadas nas vanguardas europeias, principalmente no movimento futurista que, como explica Annateresa Fabris (1994, p.

74), era um dos movimentos mais abrangentes e conhecidos do público, além de ser relacionado à quebra de modelos e comportamentos habituais.

A cidade de São Paulo⁹², berço das ideias modernistas, tornou-se o centro irradiador desta nova estética e Mário de Andrade, um de seus principais representantes. Os escritores que lutaram por tal renovação literária foram designados futuristas, principalmente Mário, devido aos “pontos de contato”, como ele próprio afirma, entre sua obra e as características do *Manifesto Futurista* de 1909.

O *Manifesto* sugere, dentre outras coisas, a destruição do passado e a total negação dos valores literários vigentes, a destruição da sintaxe, abolição do adjetivo, do advérbio, da pontuação, criação de uma rede de analogias, valorização da desordem, abolição do “eu” na literatura e, sobretudo, “le parole in liberta” (palavras em liberdade) e “l’immaginazione senza fili” (imaginação sem fios).

Todas estas características para tentar captar e representar na literatura a velocidade, a tecnologia, as transformações das cidades modernas, os automóveis. Para Marinetti,

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia* (apud Bernardini, 1980, p. 34).

Ambos os escritores, vivendo as promessas da modernidade, tinham como objetivo romper com a literatura vigente e criar novos modos de representação. Porém, Mário não pretendia destruir as conquistas literárias, já que o seu maior desejo era estabelecer uma tradição literária brasileira. Já em seu “Prefácio” alegava: "O passado é lição para se meditar, não para reproduzir." (ANDRADE, 1987, p. 75)

Marinetti, ao contrário, estava tão preso às novidades, ao futurismo, que defende a destruição de tudo o que possa remeter ao passado, como os museus e as cidades antigas: “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza,

⁹² Imagens de cunho futurista alinham-se ao longo de inúmeros textos de propaganda das novas idéias, propondo, o mais das vezes, a equação São Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e freqüentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerada desde o início do século XX (Fabris, 1994, p. 3).

e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária” (SCHWARTZ, 1995, p. 58)

Um dos pontos de maior confluência entre os escritores reside na relação de analogia de Marinetti, de “parole in libertà”, e os versos harmônicos de Mário, como bem analisou Alfredo Bosi (2006)⁹³. Para o escritor de *Pauliceia*, a harmonia poética se definia no uso das "palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias" (ANDRADE, 1987, p. 68).

Tais ideias se assemelham às palavras em liberdade de Marinetti, uma vez que, para o escritor italiano, os artistas devem se libertar das regras gramaticais, com o intuito de se expressar livremente, “com palavras desligadas e sem fios condutores” (MARINETTI, 1931, p. 105)

Mário não nega a importância das vanguardas europeias na construção de sua literatura. Sempre esteve em contato com os mais diversos meios literários, inclusive com o futurismo, e soube reconhecer, apesar das inúmeras divergências, pontos favoráveis de Marinetti:

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros" (ANDRADE, 1987, p. 67-68).

Aliás, Gilberto Teles (1983, p. 298), em seu livro *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, observa que “... depois de sua primeira experiência literária (Há uma gota de sangue em cada poema, 1917), Mário esteve sempre em contato com o que lhe chegava das vanguardas europeias (futurismo, expressionismo, cubismo e dadaísmo”.

Mesmo não concordando com os meios de propaganda utilizados por Marinetti – sabe-se que o criador do futurismo vinculou-se ao fascismo –, Mário conta em sua crônica que se relacionou com o escritor italiano, antes de sua vinda ao Brasil,

⁹³ "O *Prefácio* não fica nessas generalidades. A certa altura, desce à descrição dos processos de estilo que conferem à obra a medida de sua modernidade. A teoria das *parole in libertà*, herança do futurismo italiano, é aqui a influência mais próxima" (BOSI, 2006, p. 394)

enviando-lhe um livro, como vimos. O livro era *Pauliceia Desvairada*, com a seguinte dedicatória: “A.F.T. Marinetti/com (sic) viva simpatia e ammirazione” (apud FABRIS, 1994, p. 218)

Em “Marinetti”, Mário descreve o caso como sendo uma caçoada. Entretanto, não podemos nos deixar levar pela simplicidade de seus argumentos. Mário tinha consciência de seu papel de intelectual brasileiro e de sua importância nos estudos futuros do modernismo: ele próprio organizava sua coletânea de cartas, provavelmente ciente de que seria estudado. Sendo assim, pode-se inferir que tal atitude do cronista mostra a relevância do intelectual como criador de uma memória nacional:

Através de sua correspondência, Mário pôde coreografar e mesmo coordenar eventos, além de praticamente modelar o horizonte intelectual de escritores iniciantes. Por fim, nas cartas pontualmente enviadas, e que recordam os inúmeros telegramas expedidos por Marinetti, Mário assumiu o papel de cronista da literatura brasileira. Este papel foi o mais importante, pois permitiu a Mário estabelecer-se como uma espécie de criador da memória da cultura nacional, uma ponte entre a idade heróica do modernismo e as gerações posteriores. Portanto, não teria sido apenas um gesto inconseqüente o que levou Mário de Andrade a enviar para Marinetti uma cópia de *Paulicéia Desvairada* [...] (ROCHA; SCHNAPP, 1996, p. 50)

A consequência resultante do envio do livro foi a inserção do nome de Mário em uma lista de “futuristas internacionais”. O fato não deixou o modernista chateado, pois seu nome estava do lado de outros grandes nomes da intelectualidade internacional, como Blaise Cendrars.

Vemos, novamente, a inserção do nome de Cendrars nas crônicas mariodeandradeanas como um escritor a ser admirado. Blaise, assim como Mário, também foi intitulado, no começo de carreira, como sendo futurista, porém, nunca se assumiu como tal.

Suas primeiras obras, representativas no período das vanguardas europeias, são respostas à necessidade de pintar na literatura as transformações sociais da época, que englobavam a velocidade, a precisão, fragmentação do tempo, entre outras coisas; no entanto, não seguiu as propostas éticas e estéticas de Marinetti.

Cendrars foi um dos poetas que mais exaltou a modernidade e, em seus textos iniciais, enaltecia o lado técnico e as máquinas das novas cidades (daí o apelido futurista). Intelectual viajado, Blaise expõe o mundo como ele próprio conheceu, a partir de suas experiências pessoais, recriando para seus leitores a época em que viveu, ou seja, o período agitado das vanguardas.

Por ter lutado pela abolição das tradições formais, em busca de uma renovação estética, Cendrars logo é visto por Marinetti como um integrante do futurismo, assim como Mário. Mas não há, na obra desses dois escritores, aplicações efetivas das concepções futuristas.

Guacira Machado, em seu artigo *Blaise Cendrars e as vanguardas* (2010, p. 03-04), elucida a valorização dada pelo poeta suíço-francês à modernidade:

Pode-se dizer, enfim, que sua obra mostra grande entusiasmo pela modernidade porque acredita que, ao transformar radicalmente o mundo, ela não pode deixar de transformar também o homem, impondo-lhe nova maneira de ser e de sentir. Assim, para Cendrars, essa civilização moderna oferece recursos inesgotáveis para renovar seu lirismo, rompendo com um passado que ele espera ver desaparecer. Diante desse mundo moderno que é o seu, a atitude do poeta é, portanto, de ordem ética e estética.

Em 1955, em sua obra *Emmène-moi au bout du monde* (1964, p.288), Cendrars explica sua estética literária:

[A época] com sua necessidade de precisão, de velocidade, de energia, de fragmentação do tempo, de difusão no espaço, transforma não somente o aspecto da paisagem contemporânea, o lugar do homem e seu habitat, mas ainda, ao exigir do indivíduo vontade, virtuosidade, técnica, transforma também sua sensibilidade, sua emoção, sua maneira de ser, de pensar, de agir, toda sua linguagem, enfim, a vida .

Como já estudado nas análises anteriores, Cendrars ajudou Mário e outros modernistas a olhar de maneira diversa o Brasil e sua cultura. Juntos, romperam com tradições formais literárias, transformaram a sensibilidade artística e criaram novos horizontes, com ideais proibidos até então.

A vinda do escritor francês ao Brasil, como vimos, foi vista de maneira positiva por Mário de Andrade e, também, por outros escritores, diferentemente do que ocorreu com a de Marinetti. Mário, apesar de ter recebido Blaise com uma piada de mau gosto em seu artigo-saudação, escreve em 1924, para a *Revista do Brasil*:

Certos poemas de Cendrars são lindíssimas lições práticas sobre o eu profundo. (...) Por isso amo sobretudo, da poesia viva de França, Blaise Cendrars, por que o mais rico em benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mas o meu ritmo; tão diferentes estes! (...) Admiti o universo como teoria. As práticas eram teses por discutir. A dialética reinava. (p. 223)

Blaise Cendrars, assim como Marinetti, também expôs as ideias que trouxe de seu país e de sua bagagem; contudo, Cendrars, além de francês, não possuía sua imagem vinculada ao fascismo e não tinha como único objetivo veicular a França e sua arte:

Cendrars desembarcando em S. Paulo, é como a chegada de um símbolo vivo para os escritores e poetas, como seria Picasso para os pintores, se cá viesse. Mas em vez de expor de camarote os princípios da Modernidade parisiense, o poeta suíço-francês começa de imediato a fascinar-se, apontando aos modernistas o que via, como a dizer: Mas não é lá, é aqui mesmo, vejam! (AMARAL, 1968, p. 16)

Muitos foram os estudos que demonstraram a relação do poeta suíço-francês com os brasileiros, como os livros de Alexandre Calil, *Etc..., Etc..., (Um livro 100% brasileiro)*, de Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, além dos inúmeros artigos existentes sobre o assunto.

Apesar da importância de Cendrars na constituição de alguns aspectos do pensamento do grupo modernista de 1922, evidenciada nas obras supracitadas e no presente trabalho, não podemos depreender que o escritor francês foi o único responsável pela transformação do nacionalismo no Modernismo brasileiro, mas sim importante agente em uma troca recíproca e buscada pelos artistas do nosso país.

Haroldo de Campos, em seu texto “Uma poética da radicalidade”, comenta acerca do vínculo estabelecido entre o poeta futurista e Oswald de Andrade, mostrando, dessa forma, a maneira pela qual ocorreu o elo entre os escritores modernistas e Cendrars:

Cendras descobria o Brasil, pela mão de Oswald e seus companheiros modernistas, como um momento novo, excitante, no seu roteiro peregrino sensível à cata da pureza selvagem. ‘Por excelência um ser de mediação’, como o classificou Pierre Furter, ele era também, irremediavelmente, um despaisado, um homem sem um possível contexto de situação. (...) Já Oswald, na congenialidade dos elementos primitivos que convocara para sua poética - e sob cujas deglútia as apuradas técnicas estrangeiras -, estava redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasís coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito. (CAMPOS, 1971, p. 39)

Sendo assim, pode-se inferir que a alusão ao escritor de *Feuilles de Route*, na crônica “Marinetti”, manifesta-se, novamente, por meio da exaltação de seu nome. A

admiração demonstrada por Mário nas crônicas “De-a-pé” – I e “De-a-pé” – III confirma-se em “Marinetti”: Cendrars é um nome respeitável para Mário.

O cronista finaliza sua crônica descrevendo seu encontro com Marinetti, quando o poeta italiano esteve em São Paulo. A narração, muito semelhante àquela descrita na carta enviada a Luís da Câmara Cascudo, supracitada, mostra o fim da falsa cordialidade estabelecida entre os escritores: Mário não vai receber Marinetti no Rio de Janeiro e não assiste a suas conferências em São Paulo, evitando, dessa forma, qualquer associação de seu nome com o futurismo.

E assim acaba a crônica de Mário, com o término de sua relação com o escritor italiano: “Depois Marinetti imaginou que estava tudo bem explicado, e principiou falando sobre Futurismo, as mesmas coisas que falava desde 1909. E falava feito uma máquina”. (2005, p. 162)

Jeffrey T. Schnapp e João Cezar de Castro Rocha, em *As velocidades brasileiras de uma inimidade desvairada: o (des)encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926* (1996), explicitam o lado velado desta relação. Em um primeiro momento, Mário de Andrade decide ignorar a presença de Marinetti no Brasil, mas quando o italiano vai a São Paulo, o cronista resolve visitá-lo, pois “repugnava não dar sinal de mim a esse homem que até fora mais gentil pra comigo que eu com ele. Embora não tivesse a mínima intenção de tomar o partido dele”. (IDEM)

Mário faz perguntas a Marinetti sobre Folgore e Palazzeschi, seus carinhos italianos do momento, escritores que se distanciavam das ideologias marinettianas. O último golpe se estabelece quando Mário oferece um exemplar de *A Escrava que não é Isaura*, com a seguinte dedicatória: “Para F.T. Marinetti/o agitador futurista”. Schnapp e Rocha (1996, p. 53) analisam o episódio:

o conteúdo do livro contém uma série de provocações diretamente dirigidas contra Marinetti. Por exemplo, Folgore é descrito como “porventura o maior e certo o *mais moderno* do grupo futurista italiano”. Além de exaltar as qualidades poéticas de Palazzeschi, Mário transcreve integralmente “La Fontana Malata”. O golpe decisivo, contudo, é a seguinte avaliação da obra de Marinetti: “Marinetti criou a palavra em liberdade. Marinetti aliás descobriu o que sempre existira e errou profundamente tomando por um fim o que era apenas um meio passageiro de expressão. Seus trechos de palavra em liberdade são intoleráveis de hermeticismo, de falsidade e monotonia”. A dedicatória do livro deve pois ser lida pelo avesso. Ao escrever “FT. Marinetti / agitador futurista”, menos do que um elogio, Mário estava de fato recusando a opção: “FT. Marinetti / poeta futurista”.

Para os críticos, tais atitudes de Mário significavam mais do que uma simples vontade do escritor de mostrar um distanciamento em relação ao futurismo. Para eles, Mário utilizou Marinetti como alvo para atingir Graça Aranha, um dos modernistas que recepcionou e apoiou Marinetti no Brasil:

Na esfera *pública*, Mário evitou contatos com Marinetti. Na esfera *privada*, ativou seu sistema epistolar para contar uma versão própria dos fatos e, assim, diminuir a importância do italiano. Com esta dupla estratégia, Mário neutralizou as ações planejadas por Graça Aranha. Um inesperado peão num jogo de xadrez cujos verdadeiros mestres eram Mário de Andrade e Graça Aranha e cujo prêmio era a liderança simbólica do movimento modernista. (IDEM, p. 54)

Mário se encontrou outra vez com Marinetti em um chá no salão de Olívia Penteadó e, após este episódio, nunca mais se reencontraram. O comportamento do cronista resume o tratamento que Marinetti recebeu em São Paulo, diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro. Nem mesmo a imprensa paulista se animou com a presença do italiano: poucos foram os artigos publicados em relação ao que foi divulgado pelos jornais cariocas, e quase todos eles hostis. Consequentemente, o público paulistano também se mostrava contrário à presença do fascista italiano.

Na noite de sua primeira conferência em São Paulo, Marinetti pouco conseguiu falar; no teatro Cassino Antártica, havia muitos estudantes, italianos, alguns passadistas e quase nenhum modernista; antes mesmo de iniciada a conferência, já se escutavam vaias cadenciadas; muitos que estavam na multidão, não sabiam o que era futurismo. Quando Marinetti entrou em cena, a vaia geral se inicia:

É impossível dizer tudo o que houve. Num impulso uniforme e irresistível, choveram sobre o ilustre escritor todos os exemplares das nossas verduras caseiras. Até melancia lhe atiraram, nessa prolongada demonstração opositora, a que os apitos, as gaitas, as cornetas, os assovios e o berreiro davam um aspecto inédito e tumultuário. (apud BARROS, 2010, p. 144)

Mário, em sua crônica “Marinetti”, comenta o caso:

[...] foi uma coisa indecente, de que não podemos culpar o público porque o público não tem culpa de nada, questão de onda do mar. Eu é que estava repugnado pela maneira ostensiva com que o “manager” de Marinetti, com necessário conhecimento dele, estava preparando a zuada de que os vaiadores daqui foram apenas instrumento.

Contudo, esta situação parece não ter abalado o conferencista: em depoimento sobre sua viagem, Marinetti faz a distinção entre sua estada no Rio de Janeiro e em São Paulo e afirma ter saído satisfeito com ambas as experiências⁹⁴; afinal, financeiramente, o escritor lucrou seis contos, o que equivaleria, na época, ao rendimento de dois anos de serviço de um trabalhador comum.

A impressão negativa deixada pela viagem de Marinetti ao Brasil deve-se muito aos depoimentos registrados por Mário de Andrade. Em suas cartas e crônicas, como em “Marinetti”, o modernista paulista não hesitou em expor sua opinião contrária em relação aos métodos do escritor italiano.

Dessa forma, Mário consagrou a memória dos fatos para a historiografia literária brasileira. Em uma mesma crônica, aborda o seu descontentamento com o escritor da terra de Dante; contudo, reafirma sua contemplação ao intelectual francês Blaise Cendrars. Soube, ao longo de sua carreira, avaliar tanto as conquistas como os erros veiculados na Semana de Arte Moderna, criando bases sólidas do pensamento literário para as futuras gerações.

4.3: O papel do intelectual no século XX: um estudo de *L’or*, de Blaise Cendrars.

Intelectual – II (17 de abril de 1932)

A perseguição contra a liberdade de exposição do Verdadeiro, que o intelectual quer pra si, vai se manifestando de maneiras ignóbeis. Aqui no Brasil, mesmo com laudelinos e expulsão de nacionais, as perseguições inda são nada, comparando com as ignomínias burguesas, por exemplo, do Fascismo, e as “ignomínias” mais elevadamente humanas do Comunismo russo. O Brasil, inda nesse ponto-de-vista continua sendo o paraíso da inconsciência, que os fugidos de outras pátrias elogiam porque nele se desfruta tal liberdade intelectual. Isto apenas deriva dum fenômeno de falta de progresso social. É lógico que a perseguição contra a liberdade de exposição do verdadeiro só se manifesta bem nas pátrias e sociedades mais perfeitamente constituídas. Porque nestas é que a verdade pragmática de unidade coletiva está bem consciente de si, se opõe e quer destruir a verdade do intelectual.

⁹⁴ Volto encantado do Brasil. O Rio de Janeiro, sobretudo, suscitou-me impressões vivas e extremamente agradáveis, Senti nesta cidade minha sensibilidade despertada física e intelectualmente, da forma mais amena e festiva [...] Intelectualmente surpreendeu-me encontrar no Rio um intenso movimento literário e artístico, tendo a seu serviço formosas inteligências e capacidades muito acima do comum. O futurismo é compreendido e defendido por uma legião de escol, igualmente brilhante na prosa e no verso. Graça Aranha e Ronald de Carvalho primam entre esses precursores da arte nova [...] Malgrado a tempestuosa recepção que recebi em São Paulo, esta cidade deixou-me também excelentes impressões (*O Jornal*, 11 de julho de 1926. Apud BARBOSA, Francisco de Assis. (org.) *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, 79-83)

A Alemanha, apesar de casos como o de Toller, é uma prova típica de que quanto mais a sociedade nacional está decadente e esgarçada, mais existe liberdade de consciência. A variegada liberdade dos intelectuais alemães contemporâneos, não representa nenhum progresso humano, nem nenhuma elevação social; ao passo que em nações inda bastante firmes da sua burguesia, como a França, fenômenos como o de André Gide ou de Romain Rolland, são permanentemente elementos de escândalo. É na França, na Inglaterra, na América do Norte que a perseguição contra o intelectual está revoltante.

Recentemente o caso de Joyce, não podendo explicar seu *Ulisses* na Inglaterra, diz bem o que vai lá pela cabeçada imperatriz dos mares. Caso menos sabido, mas também edificante, foi a perseguição sofrida por *L'or* de Blaise Cendrars nos Estados Unidos, só porque (embora o fato seja histórico) o herói não era casado! Aliás por menos que isso, assassinaram lá Sacco e Vanzetti...

Dois fatos inda mais de agora, são mais clamorosamente indignantes: condenação de Luís Aragon em França, e a perseguição que estão sofrendo certos intelectuais ianques só porque quiseram conhecer a verdade a respeito das greves de Harlan.

Nos últimos meses do ano passado, Luís Aragon, talvez o poeta mais verdadeiramente poeta da França atual, publicava uma poesia “Front rouge”, numa revista de orientação comunista. Em janeiro deste ano, o juiz de instrução Benon inculpava Luís Aragon de “excitação dos militares à desobediência e provocação ao assassinio com finalidade anarquista”. Não vale a pena comentar a ignorância larvar que confunde aí Comunismo com Anarquismo. O mais fabuloso é que não encontrando na poesia, provas objetivas desses crimes imputados, o juiz Benon achava que o que a gente devia ter em vista era a própria totalidade da poesia. E Luís Aragon se via condenado a vários anos de prisão!

Quanto ao caso da greve de mineiros da região de Harlan, no Kentucky, em que a polícia assassinou à vontade mineiros desarmados, em que tribunais tiveram juízes com interesse direto nos capitais empregados nas minas, etc: um grupo de escritores ianques, universalmente conhecidos alguns, como Teodoro Dreiser e John dos Passos, resolveu fazer um inquérito in loco, e relatar a verdade conseguida nesse inquérito. É certo que essa verdade veio denunciar patranhas indecentes dos proprietários das minas; e justo por isso, todos esses romancistas e poetas do inquérito estão sendo agora perseguidos por culpados de sindicalismo criminoso!

São estes fatos edificantes dos nossos dias, que demonstram muito bem que os excessos duma Rússia encontram sua identidade nas pátrias mais ciosas do seu liberalismo burguês. Culpa-se um poeta, cujas impulsões líricas independem do domínio do consciente, dos afetos que o dominam. Culpa-se de sindicalismo criminoso uma comissão de prosistas, que foi levada a constituir e a relatar o que enxergou, pelo único amor da verdade.

E assim as nações burguesas solapam a sua própria razão-de-ser, quando seria muito mais, não direi fácil, mas pelo menos mais verdadeiro dentro da própria ideologia delas, não dar razão a essas paixões que as detestam, ou criar uma verdade mais legítima, que não carecesse de se esconder. Em vez, preferem estirpar a dor que sofrem, sem cuidar da cura das suas moléstias. Quando o Aleijadinho sentia num dedo a dor causada pela moléstia sofrida, pegava nos utensílios de toreira, cortava o dedo. Assim procedem agora esses países na veloz derrocada do burguesismo que estamos presenciando. Se amputam de seus valores que lhes doem, em vez de convertê-los em valores eficazes para a perfeição delas. Prova pelo menos de que não tem mais ouro no mundo que pague ao intelectual o seu direito livre de ver. E, cortadas de seus dedos, braços e pernas, essas nações não poderão mais, muito breve, lutar contra a verdade nova que há-de vir. (ANDRADE, 2005, p. 414-415)

Uma semana após escrever “Intelectual” – I, crônica já estudada neste trabalho, Mário de Andrade publica “Intelectual” – II, continuação de suas ideias sobre o papel do intelectual no século XX e a sua preocupação em relação à busca pela liberdade de escrita.

Analisando alguns acontecimentos ocorridos no mundo, Mário avalia os problemas vivenciados em seu próprio país: como no Brasil os intelectuais continuavam abstencionistas e a sociedade, inconsciente em relação aos problemas vivenciados, a liberdade da exposição do verdadeiro ainda existia, pois, segundo o cronista, a perseguição ao artista só acontecia nas pátrias perfeitamente constituídas e conscientes de seu papel social.

E assim mostra que tanto na Inglaterra, como nos Estados Unidos, os intelectuais estavam sofrendo perseguições devido à apresentação de suas verdades:

Recentemente o caso de Joyce, não podendo explicar seu *Ulisses* na Inglaterra, diz bem o que vai lá pela cabeçuda imperatriz dos mares. Caso menos sabido, mas também edificante, foi a perseguição sofrida por *L'or* de Blaise Cendrars nos Estados Unidos, só porque (embora o fato seja histórico) o herói não era casado!

James Joyce e Blaise Cendrars são citados nesta crônica para exemplificar o fato discutido por Mário. Interessa-nos, mais de perto, a problemática vivenciada por Cendrars, nos Estados Unidos.

O livro *L'or: La Merveilleuse Histoire du Général Johann August Sutter*, de Blaise Cendrars, foi publicado em 1925, e conta a história de Johann Sutter, um homem de 31 anos que decide largar sua família e seu país para conquistar o oeste dos Estados Unidos. Sutter passa por Runenberg, cidade em que encontramos a personagem pela primeira vez, e Paris, de onde embarca para Nova Iorque.

Sutter não tem ainda um objetivo definido, é um homem à procura de aventuras. Fica dois anos em Nova Iorque e lá aprende diversos trabalhos, além de se relacionar com todos os tipos de pessoas, aprendendo com elas tudo sobre os territórios americanos, principalmente sobre o oeste.

Viaja para São Luís, capital do Missouri e, no norte desta cidade, Sutter compra terras e transforma-se em fazendeiro. Sempre interessado no oeste, a personagem continua buscando informações sobre esta região. Depois de uma viagem fracassada a Santa Fé, na qual perde tudo, Sutter retorna a Missouri e decide ir para a Califórnia: “Há

terras, prados, rebanhos incontáveis que estão à mercê de ataques. É preciso ousar e conseguir. Pode-se tirar proveito disso. Ele está pronto.”⁹⁵ [tradução nossa]

Após ter passado por muitos perigos e dificuldades, o aventureiro chega, enfim, à Califórnia. Por meio de seu trabalho, torna-se rico e respeitado; no entanto, devido às lutas entre os diferentes partidos existentes no país, Sutter quase perde suas terras, mas, com sua perspicácia, escapa do perigo: “Ele era então de uma rara perspicácia, jamais cometia imperfeições, louvava, prometia tudo o que queriam, subornava audaciosamente os chefes no momento certo, embriagava os homens com belos discursos e álcool.”⁹⁶ [tradução nossa]

Passados os cinco anos de revolução, Sutter, enfim, encontra a paz: constrói sua “Hermitage”, com belos jardins, animais e videiras e quer trazer a sua família da Europa para vivenciar os momentos felizes junto a ele, já que havia realizado todos os seus desejos.

Contudo, este sonho logo acabaria. Em 1848, James Marshall, seu carpinteiro, descobre ouro em seu território e logo a novidade é espalhada por toda a cidade. Seus trabalhadores abandonam o serviço e começam a roubá-lo. O episódio é descrito pela personagem que, sozinho, não consegue deter a loucura de seus funcionários e da população:

Esta descoberta de ouro no córrego, nos alicerces de minha serraria, não me deixava indiferente, não, mas eu a considerava como todos os bons e maus acontecimentos de minha vida, com muita indiferença; contudo, não pude dormir à noite, ficava imaginando as consequências terríveis e as repercussões fatais que esta descoberta poderia ter para mim, mas eu não imaginava mesmo a ruína de minha “Nouvelle-Helvétie”. [...] Agora acontecia sob minhas janelas um desfile ininterrupto [...] Do topo destas montanhas, eu via todo o imenso país que eu fertilizara entregue ao saque e aos incêndios.⁹⁷ [tradução nossa]

⁹⁵ “Il y a des terres, des prairies, des troupeaux innombrables qui sont à la merci d'un coup de main. Il faut oser et réussir. On peut s'en'emparer. Il est prêt. (CENDRARS, 1961, p. 34).

⁹⁶ “Il était alors d'une rare perspicacité, ne commettait jamais d'impair, louvoyait, promettait tout ce qu'on voulait, soudoyait audacieusement les chefs au bon moment, abreuvait les hommes de beaux discours et d'alcools.” (IDEM, p. 74)

⁹⁷ Cette découverte de l'or dans le ruisseau, dans les fondations de ma scierie, ne me laissait pas indifférent, non, mais je la prenais comme toutes les bonnes et les mauvaises fortunes de ma vie avec pas mal d'indifférence; toutefois je ne pus dormir de la nuit, je me représentais les suites terribles et les répercussions fatales que cette découverte pouvait avoir pour moi, mais je n'imaginai tout de même pas la ruine de ma Nouvelle-Helvétie! [...] Maintenant c'était sous mes fenêtres un défilé ininterrompu [...] Du sommet de ces montagnes, je voyais tout l'immense pays que j'avais fertilisé livré au pillage et aux incendies.⁹⁷ (IDEM, p. 88-93)

Johann parte para a sua “Hermitage” e tenta salvar seus animais. Arruinado e sem vontade de refazer a sua fortuna, a personagem só volta ao trabalho por causa de seus filhos, já que sua mulher havia falecido, no momento de sua chegada à Califórnia. Ao tentar reconquistar suas terras e processar o governo por não ter mantido a ordem pública, os negócios de Sutter pioram ainda mais, a população se volta contra ele, queimando a sua “Hermitage”.

Seus últimos anos são devotados a ganhar o seu processo e o pouco dinheiro que ele recebia de pensão é consumido com advogados. Em 1880, Johann Sutter falece, o processo é abandonado e o narrador da obra cendrarsiana pergunta: “Quem quer ouro? Quem quer ouro?”⁹⁸ [tradução nossa]

A história, baseada em acontecimentos reais, não foi bem aceita nos Estados Unidos, como o cronista nos conta, devido ao fato de a personagem principal, Johann Sutter, não ser casada, apesar de ter mulher e filhos.

Em seu livro *Blaise Cendrars: ou la passion de l'écriture*, Yvette Bozon-Scalzitti (1977, p. 294-295) cita a posição do crítico Richard Dillon, para descrever a recepção do livro *L'or* nos Estados Unidos:

Ouro de Sutter pode ser o pior livro já escrito sobre a Califórnia [...] Pavorosamente, muitos catalogadores têm classificado o pastiche de histórias distorcidas de Cendrar, mito e ficção como biografia. O livro vai encantar alunos de Americana Ocidental, pois é uma longa série de gafes. Quando Sutter joga uma moeda para incitar uma decisão, é um Dobrão; os missionários de Oregon que ele encontra estão a caminho para atender as necessidades espirituais dos Crees em Oregon; ele é avisado que os Apaches estão em pé de guerra nas cascatas ao noroeste do Pacífico. Os gados de Sutter são criações de pedigree; seu forte de lama, o foco nos abundantes caminhos de magnólias, laranjeiras e bananeiras, é quase ultrapassado por trepadeiras de rosas e buganvílias. O melhor de tudo, a esposa de Sutter – que compartilhou os seus últimos trinta anos com ele e esta depois permaneceu viva – é retratada ao cair morta sobre o mesmo alpendre da fazenda Hock (renomeada Hermitage por Cendrars, talvez por afeição a Andy Jackson) quando chega na Califórnia. [tradução nossa]⁹⁹.

⁹⁸ “Qui veut de l'or? Qui veut de l'or?” (IDEM, p. 179)

⁹⁹ Sutter's Gold may be the worst book ever written about California [...] Horrifically, many catalogers have classed Cendrars' pastiche of garbled history, myth and fiction as biography. The book will amuse students of Western Americana, for it is one long series of bloopers. When Sutter tosses a coin to prompt a decision, it is a doubloon; the Oregon missionaries whom he meets are on their way to tend the spiritual needs of the Crees in Oregon; he is warned that the Apaches are on the warpath in the Cascades of the Pacific Northwest. Sutter's cattle are all pedigreed stock; his mud fort, the focus of great alleys of magnolias, orange trees and banana palms, is almost overgrown with climbing roses and bougainvilleas.

A grande crítica ao livro de Cendrars incide nos acréscimos feitos pelo escritor à história verdadeira de Sutter: a personagem não ficou dois anos em Nova Iorque, sua mulher, Anna Sutter, além de não possuir uma personalidade doce, como demonstra a obra, não faleceu no momento de sua chegada à Califórnia, em 1850, mas em 1881, e a própria morte de Sutter não ocorreu nas escadas do Congresso, mas em seu quarto de hotel em Washington.

Para Yvette Bozon-Scalzitti,

Na verdade, *L'Or* não é tão extravagante como o dizem os historiadores. De modo geral, o quadro histórico é bastante exato, mesmo se Cendrars passa rapidamente sobre as circunstâncias da guerra México-americana, na qual Sutter representa um papel sem dúvida ambivalente, mas certamente mais ativo do que o autor pretende. As grandes linhas da aventura de Sutter são traçadas sem desvios maiores: a fuga do banqueiro falido; sua instalação em Saint-Charles (mas desde 1834); o itinerário complicado que o conduz finalmente ao vale do Sacramento; a rápida extensão da nova “Helvétie”; a descoberta de ouro e a ruína que se seguiu – embora Cendrars tenha exagerado a decadência de Sutter.¹⁰⁰ [tradução nossa]

Cendrars respeitou a essência da lenda Sutter, apesar das modificações feitas. Não apresentou uma vertente histórica do fato, expôs o seu modo de ver a história, tanto que o subtítulo de sua obra é denominado “La Merveilleuse Histoire du Général Johann August Sutter” (“A Maravilhosa História do General Johann August Sutter”), mostrando a relatividade da verdade dos acontecimentos narrados.

Bozon-Scalzitti elenca, ainda, as afinidades existentes entre o escritor francês e a personagem de *L'or*, como por exemplo: a paixão pela leitura, a necessidade de público e o gosto de aparecer, o vício do álcool, a origem suíça, o casamento determinado pela origem, o começo infeliz no comércio, o abandono de sua família em busca de

Best of all, Sutter’s wife – who shared his last thirty years and then survived him – is depicted as falling dead on the very stoop of Hock Farm (renamed the Hermitage by Cendrars, perhaps out of affection for Andy Jackson) when she arrives in California.

¹⁰⁰ De fait, *L'Or* n’est pas aussi extravagant que le disent les historiens. Dans l’ensemble, le cadre historique est assez exact, même si Cendrars passe assez rapidement sur les circonstances de la guerre mexico-américaine dans laquelle Sutter joua un rôle sans doute ambivalent mais assurément plus actif que l’auteur ne le prétend. Les grandes lignes de l’aventure de Sutter sont retracées sans déviation majeure: la fuite du banqueroutier ; son installation à Saint-Charles (mais dès 1834) ; l’itinéraire compliqué qui le conduit finalement dans la vallée du Sacramento ; l’extension rapide de la Nouvelle-Helvétie; la découverte de l’or et la ruine qui s’ensuivit – bien que Cendrars ait exagéré la déchéance de Sutter. (IDEM, p. 296)

aventuras, o exílio perpétuo, entre outras semelhanças. Para o poeta de *Les Pâques à New York* “não se pode contar outra vida a não ser a nossa própria.”¹⁰¹ Afirma, ainda, em relação ao livro estudado: “Minha própria autobiografia emprestada a um personagem histórico; é por isso, acrescentava ele, que eu intitulo este livro romance.”¹⁰² [tradução nossa]

Como vimos nas análises de “De-a-pé” – III e “Blaise Cendrars”, o poeta francês teve um papel relevante nas artes brasileiras, mas o contato com os intelectuais do Brasil também modificou o seu modo de ver o mundo: após sua estada no país, Cendrars se dedicou às narrativas.

Pode-se dizer que tal troca cultural não ocorreu somente no Brasil. Vê-se, em seus textos, os vestígios de sua vida e de suas viagens, o que nos mostra a capacidade de Cendrars em retomar a realidade vivida e recriá-la. Além do livro *L’or*, pode-se citar como exemplo deste imbricamento entre vida real e literatura os poemas *Feuilles de Route* e *Les Pâques à New York*.

Este último foi escrito em 1912, ano em que Cendrars estava em Nova Iorque. O crítico John P. Bresnehan (1968, p. 04) conta que o poeta, sem dinheiro, vagava pelas ruas, debaixo de neve, quando resolve entrar em uma igreja, no dia da Páscoa. Durante a noite seguinte, escreve seu célebre poema.

Interessante notar que uma nação economicamente desenvolvida, como os Estados Unidos, impede que os escritores se expressem livremente. Porém, isto não estava ocorrendo no Brasil e na Alemanha, já que, segundo Mário de Andrade, eram países em que a sociedade nacional estava atrasada, e seus intelectuais não se engajavam em causas políticas, sociais e literárias.

Em “Intelectual” – II, Mário de Andrade apresenta também alguns fatos que marcaram a época de publicação de sua crônica: além da perseguição de *Ulisses* e *L’or*, cita o assassinato de Sacco e Vanzetti, a condenação de Luís Aragon na França e a greve de mineiros da região de Harlan.

Todos estes acontecimentos são exemplos da restrita independência que os intelectuais de pátrias como a França, os Estados Unidos e a Inglaterra possuíam. A

¹⁰¹ « on ne peut pas raconter d’autre vie, que la sienne propre »

¹⁰² « Ma propre autobiographie prêtée à un personnage historique », “c’est pourquoi, ajoutait-il, j’intitule ce livre en roman » (CENDRARS, apud BOZON-SCALZITTI, 1977, p. 296)

busca pela verdade por parte dos artistas fazia com que estes fossem criticados e perseguidos pela nação, sendo, muitas vezes, condenados à prisão, como o caso de Aragon.

O cronista explica que Aragon, “o poeta mais verdadeiramente poeta da França” tinha sido condenado devido à publicação de sua poesia “Front rouge” em uma revista de orientação comunista. O juiz Benon acusava-o de “excitação dos militares à desobediência e provocação ao assassinio com finalidade anarquista”; porém, não encontrando motivos suficientes para incriminar o poeta, considerou a totalidade da poesia, “e Luís Aragon se via condenado a vários anos de prisão”.

Nas quatro crônicas analisadas no capítulo anterior, discutiu-se a questão sobre a Verdade na Literatura, tanto na visão de Mário de Andrade, como na do escritor francês Julien Benda. Vimos que, segundo Mário, para que o intelectual seja diferenciado do restante da população, ele deve buscar a sua Verdade, imbuída de valores eternos, mas também dos problemas vivenciados pelo seu país, sempre reconhecendo a miséria do mundo e dos homens.

Para o cronista, esta censura e a perseguição sofrida pelos artistas em países economicamente ricos resultam em seu atraso intelectual. Ao invés de reverterem seus problemas em soluções práticas para a nação, mascaram-nos e, dessa forma, “se amputam de seus valores que lhes doem, em vez de convertê-los em valores eficazes para a perfeição delas”.

Apesar das perseguições, Cendrars se expressou livremente em suas obras. Homem de aventuras e viajante que era¹⁰³, o poeta suíço-francês conheceu novos mundos e culturas, e expôs em seus textos suas próprias vivências transformadas no insólito. Apresentou em seus livros uma nova forma de representar a realidade, com uma linguagem simples e espontânea, para acompanhar o espírito vanguardista da época.

Guacira Machado (2010, p. 01) explica que a obra cendrarsiana é regida pela máxima de Apollinaire e Rimbaud: é preciso “matar o pai”, criar livremente a sua obra, para depois se tornar filhos deles, e “acredita que a poesia não ditará mais o ritmo da ação; ao contrário, ela virá à frente, graças a idéias e formas novas”.

¹⁰³ Je suis parti vers l'est parce que le premier train à passer en gare m'a emmené vers l'est. Si cela avait été un train qui m'eût mené vers l'ouest, j'aurais alors transbordé à Lisbonne et j'aurais fait l'Amérique au lieu de faire l'Asie. (MANOLL, 1952, p. 02-03)

A submissão ao real, ao natural, a espontaneidade e a simplicidade são características próprias da obra de Blaise Cendrars, que foi um intelectual de sua época e soube, como Mário, incorporar as vanguardas, adaptando-as ao seu estilo, não fazendo, com isso, uma cópia dos moldes vanguardistas já existentes:

A poesia de Blaise Cendrars reflete, desse modo, a visão de um poeta que rompe com a tradição poética por seu cosmopolitismo, por buscar registrar e acompanhar a velocidade, a variedade do mundo a sua volta, por interessar-se pelas inovações técnicas, pela máquina que transforma a vida do homem no planeta e por fazê-lo em uma forma despojada, simples, aparentemente espontânea, mas que, na verdade, é o resultado de seu esforço para exprimir sua maneira de ser e de sentir. (IDEM, p. 11)

Revelou, por meio de seus livros, as suas verdades e, por isso, foi perseguido, como outros intelectuais que, também por amor à busca da Verdade, foram condenados pelas nações burguesas.

Mário conclui, com esta crônica, a problemática do papel do intelectual e sua liberdade de se manifestar, tão discutida em suas crônicas do *Diário Nacional*, mostrando que, assim como ocorreu com Aleijadinho, estas pátrias estavam se amputando dos valores que as feriam, mas que são os verdadeiros, os eternos, em troca dos valores baseados na mentira e na injustiça com seus povos. Para os intelectuais engajados, não há ouro que pague o direito de se expressarem livremente, não querem terminar arruinados como Sutter; entretanto, suas nações estão cortando “seus dedos, braços e pernas”, estão se autodestruindo, acabando com todas as suas verdadeiras armas de luta contra a “verdade nova que há-de vir”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Mário de Andrade, ao longo de sua formação como escritor, construiu uma relação estrita com a cultura europeia, mais especificamente com a França. Como já vimos, o escritor estudou no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, onde havia professores belgas e franceses, e a própria irradiação dos costumes franceses no Brasil fez com que ele e outros escritores da época tivessem tal contato com a cultura da terra de Molière.

Apesar de nunca ter ido à França, o cronista afirma ser um equívoco esta afirmação, uma vez que não acredita que “seja possível a existência de um intelectual mais ou menos, nos tempos que correm, ao qual as exigências de sua própria cultura não tenham dado o sentimento de Paris”. (SACHS, 1993, p. 170). Para ele:

É a nossa inteligência, a nossa cultura especialmente a nossa sensibilidade que, reagindo sobre dados menos didáticos e mais reais que uma descrição ou crítica, por exemplo, uma fotografia, um telegrama de jornal, um suspensório, um livro, um perfume, um selo de correio, e milhares de outros retalhos do concreto, até mesmo uma carta geográfica, provocam esse conhecimento sensível, que é a nossa própria realidade. Pode ela estar afastadíssima do real verdadeiro, nós jamais abandonaremos nem mesmo depois de confrontada com a realidade. Para nós ela será sempre o real mais verdadeiro. (IDEM, p. 171)

Em “Amazônia”, crônica publicada em dezembro de 1929, pelo *Diário Nacional*, Mário afirma:

Hoje nós temos a Europa dentro de casa, pelo menos no essencial da Europa, isto é, aquilo em que ela, com a China ou os Estados Unidos, proporcionam de universal. Mas o preconceito do homem viajado permanece. Não só nas virtudes sociais que isso dá pro indivíduo – o que é pueril e não me interessa agora – como na porta de saída das discussões. Um indivíduo que inda não foi na Europa, pelo menos o gostinho de vencer... fisicamente certo gênero de discussões primordialmente européias. Você vai discutindo e os seus argumentos são bons. Quando esses argumentos principiam incomodando por demais o homem viajado, ele achata a própria e demais consciências presentes com a salvação de praxe: – “Você diz isso porque nunca foi à Europa!” (2005, p. 137)

Em meio aos 17. 624 volumes de sua biblioteca, pôde viajar pelos lugares aos quais não teve oportunidades de ir devido a sua situação econômica, e construir o seu sentimento de Paris: “Creio noutros mundos habitar simplesmente por minha ciência

sentimental. Je suis un illuminé économique. Je n'ai pas besoin de voyager”¹⁰⁴ (apud CARVALHO, 2008, p.16)

Em seus exemplares, encontram-se, principalmente, obras, revistas e jornais na área de literatura, artes plásticas, música, filosofia, história e estética; entre eles, os 28 números da revista *L'Esprit Nouveau*, anotados, em português e francês.

Lilian Escorel de Carvalho, em sua tese *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade* (2008, p. 63), além de estudar a importância desta revista francesa no desenvolvimento intelectual do escritor de *Macunaíma*, analisa a margem deixada por Mário nos seus exemplares. Segundo a estudiosa,

As anotações em francês, em quantidade expressiva, ultrapassam o mero registro de palavras e expressões no texto estrangeiro à guisa de síntese. Muitas vezes são notas que revelam um brasileiro poliglota, capaz de verter em outra língua uma criação e um pensamento próprios. Isto parece acontecer porque na hora do apontamento o fluxo das ideias corre na cabeça do escritor na língua lida, ou talvez porque Mário de Andrade queira experimentar a tinta na língua alheia para, na posição do outro, pensar a própria língua. Ocupando um lugar importante em suas leituras, o francês entra também na criação do escritor, aparecendo, por exemplo, em “Brasília”, “Atrás da catedral de Ruão” e “Conversa à beira do cais”, contos em *Obra imatura*, *Contos Novos* e *Filhos da Candinha*, respectivamente. Nesses textos de prosa, que merecem uma análise à parte, a assimilação da língua francesa, ao que se observa, implica a reflexão da língua brasileira, um dos aspectos centrais na estética moderna de Mário de Andrade, apresentada pela primeira vez no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada*.

Não só nessas obras citadas por Lilian Escorel podemos encontrar referências à França. Nos seis anos de contribuição de Mário de Andrade ao periódico *Diário Nacional*, vê-se que a cultura francesa está presente de diferentes modos: alusão à língua, a escritores, pintores, músicos, filósofos, lugares, personagens históricos; enfim, a presença francesa, expressiva nessas crônicas do *Diário*, possui papel relevante na construção desses textos e da visão que o escritor estudado possuía em relação a esta nação e ao seu próprio país.

Estudioso da língua francesa, muitas são as crônicas em que Mário utilizou palavras e expressões neste idioma, destacando-as do texto com aspas, ou, simplesmente, abasileirando os vocábulos já assimilados pela população da época. Termos como “ateliers” (“Arte em S. Paulo” – II), “chic” (“O grande arquiteto” – IV),

¹⁰⁴ “Eu sou um iluminado econômico. Eu não preciso viajar.” [tradução nossa].

“chasseur” (“Romances de aventura”), “maillot” (“Desinteresse”), “faux” e “refoulement” (“Qual é o louco”), “hélas” (“Ortografia” – II), “retour à” (“De-a-pé”), “pas de deux” (“Escola de Paris”), “Femme qui parle latin, soleil qui luit tard au matin, et enfant nourri de vin, ne viennent à bonne fin” (“Nacionalização dum adágio”), “tout court” (“Raquel de Queiroz”), “blague” (Artes gráficas), “toilette” (“Revolução Pascácia”), “le père”, “la mère” (“O terno itinerário ou trecho de antologia”), “diseur” (“Simbologia dos chefes”), “boutade” (“Álvares de Azevedo” – III/1931), “penchant” e “béguin” (“O sobrinho de Salomé”), “garçon” e “les indiens” (“Conto de Natal”), “chanteuses” (Di Cavalcanti), “soutien-gorge” (“Folclore da Constituição”), entre outros exemplos, aparecem destacados do texto.

Já palavras como bibelô, abajur, chofer, buquê, são abasileiradas, randevu e manequin aparecem dispersas nas crônicas, sem qualquer tipo de realce. Há, ainda, aquelas que surgem de duas formas, como é o caso de “toilette” e “tualete”, “chic” e “chique”.

Os vocábulos franceses inseridos nas crônicas do *Diário Nacional* demonstram o grande prestígio que a França exerceu desde o século XIX até meados de 1920. Apesar das crônicas datarem de 1927-32, vemos que o escritor não se furta a utilizar palavras em língua francesa, uma vez que seu leitor entenderia os seus significados, pois já estavam inseridos no cotidiano.

A pesquisadora Maria Cecília Zanon conta, em seu artigo “Fon-Fon, um registro da vida mundana no Rio de Janeiro da Belle Époque” (2005), que, nos séculos XII e XIII, houve a penetração de expressões francesas devido à introdução da poesia provençal em Portugal. Tais vocábulos permaneceram no vocabulário português, enriquecendo, assim, o sistema linguístico. Já no século XIX, a grande importação de palavras francesas, devido à importância cultural deste país, suscitou uma reação dos vernaculistas, que criaram várias obras para tentar substituir os empréstimos por novos referentes criados por eles.

Pode-se citar, entre estas obras, as de Domingos de Castro Lopes, *Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis* (1909); de Laudelino Freire, *Galicismos* (1921); de Leonardo Pinto, *Galicismos léxicos e fraseológicos* (1936); de Agostinho de Campos, *Glossário de incertezas, novidades, curiosidades da língua portuguesa, e também de atrocidades da nossa escrita atual* (1938); de Carlos Eduardo Pereira, *Gramática expositiva* (1950) e de Cândido de Figueiredo, *Estrangeirismos* (1956).

Contudo, essas tentativas não foram bem sucedidas. A adoção dos estrangeirismos ocorreu de maneira intensa no século XIX e perdurou até o século XX, pois, além de demonstrar conhecimento dos valores europeus, denotava prestígio social para a elite brasileira:

a imitação do comportamento, a transferência dos valores e a adoção de um vocabulário que reflete o bom gosto, a cultura e a civilidade da sociedade francesa é, portanto, a confirmação da função especular que tinha a França frente às personalidades influentes, cultas e elegantes da sociedade de língua portuguesa, tanto em Portugal, como no Brasil. (p.36)

Embora Mário de Andrade apresente em sua formação bases francesas, vê-se que o cronista não utilizou os vocábulos citados pelo prestígio que esta postura poderia motivar. Com o advento do Modernismo, do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, a irradiação cultural e literária francesa foi diminuindo paulatinamente; no entanto, houve um resquício deste grande influxo que ocorreu na *Belle Époque*, sendo que algumas expressões francesas foram incorporadas ao léxico, tornando-se comuns na época:

A quantidade expressiva de palavras estrangeiras, sobretudo francesas, nas crônicas decorre do fato de serem elas realmente comuns na época. Estavam de tal forma inseridas no cotidiano que forçosamente apareciam nas páginas de um cronista que nunca se mostrou adversário ferrenho de estrangeirismos na língua. Na linguagem de um modernista, são traços de cosmopolitismo. (LOPEZ, 2005, p. 28-29)

Músicos e compositores também foram citados nessas crônicas compiladas por Têlé Ancona Lopez, em *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Nomes como os de Érik Satie, Béranger, Milhaud, Émile Waldteufel, Debussy – além da menção a “La Madelon” – são aludidos em diferentes contextos, mostrando o conhecimento do escritor em relação à música erudita francesa.

Mário de Andrade, além de literato, empenhou-se no estudo da música, como demonstramos na crônica “A linguagem” – I. Musicólogo militante, tratou tanto dos aspectos eruditos, como dos aspectos populares da música nacional, estruturou uma história musical brasileira e apresentou a relevância de estudiosos da música com suas consequências na vida cultural:

Mário de Andrade versava sobre o lundu, o fado, o berimbau e o samba, frutos todos eles, na sua simplificação ou riqueza de criação, de um mesmo anseio do belo, ou de toda uma projeção espiritual. Assim é que, com toda a certeza graças ao saudoso erudito e à seriedade de suas pesquisas, análise, e sobretudo lucidez em torno do fenômeno musical, a música popular alcançou um respeito de que antes não gozara em toda a sua plenitude. Com destaque a música urbana, que já hoje vem proporcionando uma série de ensaios, não especificamente musicais, mas de perspectivas inclusive ou principalmente sociológicas entre alguns especialistas brasileiros, que revelam toda a sua riqueza e importância no contexto cultural da terra. Este livro de Mário de Andrade, “Música, doce música” traz, assim, em suas numerosas páginas e em seus variados estudos, dentro daquele à vontade estilístico tão saboroso e original do autor, que os ferrabrases da portuguesíssima língua portuguesa não perdoam, mas que um Gil Vicente, por exemplo, compreenderia sem muito esforço, uma riqueza considerável de temas de grande utilidade e importância para a bibliografia musical brasileira.¹⁰⁵

Assim como no campo literário propôs uma língua eminentemente brasileira, o cronista tentou sugerir uma melodia nacional, apesar de ter cometido alguns erros, devido ao fato de ter se dedicado a diversas áreas. Contudo, foi autêntico em sua crítica, demonstrou conceitos claros e foi categórico em suas análises e interpretações. Além disso, abriu caminhos para outros estudos num período em que a música não possuía uma estruturação definida. Segundo Bruno Kiefer¹⁰⁶:

Mário de Andrade não foi criador em música. Mas pensou o caminho da música brasileira. Pensou-o longamente, como ninguém antes dele (nem depois); pesquisou, meditou sobre a história de nossa música, mergulhou no populário examinando os seus elementos e descrevendo os seus instrumentos; interessou-se profundamente pela relação entre a língua brasileira e a música; cuidou de não perder de vista que a música, como fenômeno cultural, é a parte de um contexto mais amplo. E dentro desta perspectiva: “O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. [...] Embora o movimento em torno da Semana de Arte Moderna (1922) tivesse criado uma intensificação e uma conscientização do auto-afirmação nacional em música, as forças que surgiram e se manifestaram durante alguns decênios estão hoje em boa parte esquecidas ou relegadas a um segundo plano. Novamente numerosos compositores buscam na Europa ou na Lua as suas diretrizes estéticas e quem não os acompanha é retrógrado, ou “está superado”. Por esta razão insistimos na atualidade de Mário de Andrade, com as devidas modificações, ampliações e cortes, claro. A sua postura fundamental é o que importa.

Tal consideração de Bruno Kiefer, retirada do Caderno de sábado do *Correio do Povo* de Porto Alegre, de 28 de fevereiro de 1970, demonstra que, da mesma maneira

¹⁰⁵ ARROYO, Leonardo. Mário de Andrade: música. *Folha do Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1963.

¹⁰⁶ KIEFER, Bruno. Mário de Andrade e a música brasileira. *Correio do povo*, Porto Alegre, 28 fev. 1970. Caderno de sábado.

que a literatura, a música brasileira também se baseava nos modelos europeus. Conhecedor da música brasileira, foi um estudioso da música estrangeira, principalmente da francesa, como demonstram as crônicas do *Diário Nacional*.

Além dessas referências, podemos citar o vasto número de pintores e literatos franceses aludidos por Mário. Em relação aos literatos, vimos a grande gama de escritores aos quais o intelectual brasileiro faz alusão: Musset, Chateaubriand, Victor Hugo, Zola, Rabelais, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Apollinaire, Valéry, Molière, Racine, André Gide, Romain Rolland, Cocteau, Boileau, Julien Benda, Paul Morand, Proust e Blaise Cendrars. Como, porém, não foi possível estudar todas as crônicas que apresentam menções aos autores franceses, selecionamos os escritores cuja presença era mais recorrente: Marcel Proust, Julien Benda e Blaise Cendrars.

É necessário fazer um levantamento desses três literatos franceses em seis anos de produção jornalística: as quatorze alusões francesas presentes nas crônicas mariodeandradeanas estudadas foram distribuídas da seguinte maneira:

Crônicas	Marcas francesas	Assunto tratado
1. A linguagem – I (1929)	Alusão ao escritor Marcel Proust e à personagem Charlus, da obra <i>A la recherche du temps perdu</i> .	Conceito de linguagem.
2. A linguagem – III (1929)	Alusão ao escritor Marcel Proust e à personagem Albertine, da obra <i>A la recherche du temps perdu</i> .	Continuação do assunto tratado em A linguagem – I: opinião do cronista sobre a linguagem.
3. Mesquinhez (1929)	Alusão ao escritor Julien Benda e a sua obra <i>La trahison des clercs</i> .	Intelectuais não engajados.
4. De-a-pé – III (1929)	Alusão ao escritor Blaise Cendrars.	Fruição da natureza.
5. Blaise Cendrars (1929)	Alusão ao escritor Blaise Cendrars.	Episódios ocorridos entre Mário de

		Andrade e Blaise Cendrars.
6. Marinetti (1930)	Alusão ao escritor Blaise Cendrars	A vinda de Marinetti ao Brasil.
7. Centenário do Romantismo (1930)	Alusão ao escritor Marcel Proust.	Revisão literária do Romantismo.
8. Epistolografia (1930)	Alusão ao escritor Marcel Proust e suas personagens.	Restrição da linguagem e da inteligência humana.
9. Peneirando (1930)	Referência à obra <i>La trahison des clercs</i> , de Julien Benda.	Intelectuais não engajados; acontecimentos históricos.
10. Oscarina (1931)	Alusão ao escritor Marcel Proust.	Crítica ao livro de contos de Marques Rebelo.
11. Tristão de Athayde (1931)	Alusão ao escritor Julien Benda.	Comentários sobre a ida de Tristão de Athayde a São Paulo e sua posição em relação ao catolicismo brasileiro.
12. Circo de cavalinhos (1931)	Alusão ao escritor Marcel Proust e suas personagens.	Crítica ao livro de Terêncio Martins sobre os circos paulistanos.
13. Intelectual – I (1932)	Alusão ao escritor Julien Benda e sua obra <i>La trahison des clercs</i> .	Intelectuais engajados X Intelectuais não engajados.
14. Intelectual – II (1932)	Alusão ao escritor Blaise	Perseguição aos

	Cendrars e sua obra <i>L'or</i> .	intelectuais que expõe as suas verdades nos países desenvolvidos economicamente.
--	-----------------------------------	--

As alusões feitas pelo cronista a escritores franceses revelam o “patrimônio cultural” do escritor, ou seja, Mário mostra a seus leitores seu conhecimento sobre as obras dos intelectuais da França; ao mesmo tempo, o público que acompanhava sua produção jornalística movia-se numa espécie de “chão cultural” que garantia afinidades entre o empréstimo feito à literatura gálica e a sociedade que conhecia, mesmo superficialmente, os autores franceses mencionados por Mário. É curioso notar que Mário de Andrade aludiu, preferencialmente, a escritores importantes de sua época, como Valéry, Blaise Cendrars, Julien Benda e Marcel Proust. Entretanto, ao mesmo tempo em que demonstrava conhecer a produção intelectual de seu tempo, revelava suas leituras pessoais, como Molière, Victor Hugo e Zola.

Segundo depoimento de Rubens Borba de Moraes à pesquisadora Nites T. Feres, foi ele quem apresentou para Mário, pela primeira vez, as obras de Cendrars e Proust:

O único homem com quem poderia conversar era o Mário de Andrade. Fui visitar Dona Mariquinha e aparece o Mário de Andrade, começamos a conversar e ele viu que eu não era burro. Perguntei se conhecia Proust, não. Então eu levava a obra para ele. O mesmo com Cendrars. Toda semana levava um pacote de livros para Mário. Fui veículo dessas coisas para Mário de Andrade. (1919 e começo de 1920) (apud FERES, 1972, p. 116)

O conhecimento e aprofundamento das obras e concepções francesas ocorreu, também, por meio da revista *L'Esprit Nouveau*. A maioria dos colaboradores desta revista – “Louis Aragon, Dr. Allendy, Robert Aron, André Breton, Bissière, Victor Bash, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Paul Eluard, Dr. Jaworski, Auguste Lumière, Charles Lalo, Charles Henry, Jean Paulhan, Maurice Raynal, Max Jacob, Jean Epstein, Walter Rathenau, Erik Satie, Darius Milhaud, Ilya Ehrenbourg, Carlo Carrà, Tristan Tzara, etc”¹⁰⁷ – são aludidos por Mário em suas crônicas.

¹⁰⁷ “Quelques-uns de nos collaborateurs” (“Alguns de nossos colaboradores”), *L'Esprit Nouveau*, n° 1, Paris, [out. 1920], p. s/n°.

Mário foi um “viajante a roda de seus livros”, um autodidata que, por meio de seus estudos, manteve contato constante com a França. Em sua biblioteca, encontram-se títulos em francês, alemão, inglês, obras sobre as vanguardas e alguns títulos de Apollinaire, escritor pelo qual Mário possuía certo apreço.

Têlé Porto Ancona Lopez (2002, p. 67), que vem estudando juntamente com um grupo de pesquisadores a biblioteca de Mário de Andrade, aí identificou livros de Baudelaire, Anatole France, Jules Romains, Verhaeren, Claudel, Flaubert, Balzac, Heine, Musset, dentre outros autores que, como podemos observar, são mencionados muitas vezes em suas crônicas publicadas no *Diário Nacional*. A pesquisadora salienta a importância dessas leituras para Mário de Andrade, que soube unir o nacional e o estrangeiro, realizando um “crivo crítico unindo Europa e Brasil”.

Lilian Escorel (2008, p. 68-69) também enumera alguns títulos em francês na biblioteca do cronista: além das 18 obras já citadas de Blaise Cendrars, há 8 títulos de Apollinaire (“L’esprit nouveau et les poètes”, *La fin de Babylone*, *Les trois Don Juan...*, *Le poète assassine*, *Caligramme*, *Alcools*, *La femme assise*, *L’enchanteur pourrissant*), os artigos *Le rameur*, de Paul Valéry, *Le film de la fin du monde*, de Blaise Cendrars e “Variétés: Guillaume Apollinaire à la caserne”, de Jean-René-Maurel.

A biblioteca de Mário de Andrade mostra a riqueza de um patrimônio cultural diversificado, que inclui o elemento estrangeiro. O cronista empenha-se em estudar outras culturas, principalmente a francesa, formando, a partir das teorias e obras literárias que lia, a sua própria concepção de arte.

Debruçando-nos, mais especificamente, nos três autores estudados, vemos a exaltação por parte de Mário de Andrade da maioria das ideias de Julien Benda e Blaise Cendrars, e o rebaixamento de alguns conceitos proustianos. Porém, mesmo concordando com as teorias dos dois intelectuais franceses citados, Mário não deixou de adequá-las ao contexto brasileiro; ou seja, as ideias francesas serviram de base para o autor paulistano.

Desse modo, em “A linguagem” – I, “A linguagem” – III e “Epistolografia” Mário cita as personagens proustianas, mais especificamente Albertine e Charlus, para esclarecer seu ponto de vista em relação às limitações da linguagem literária. Já em “Circo de cavalinhos”, Mário se aproxima do escritor Marcel Proust, para explicar as características de um dos mais conhecidos palhaços brasileiros, Piolin.

Em “Centenário do Romantismo”, apontando as qualidades e defeitos do escritor francês, Mário inicia uma série de reflexões sobre o Romantismo brasileiro. E, em “Oscarina”, Mário comenta o livro de Marques Rebelo, então recém-publicado, comparando Proust e o novo escritor.

Nas crônicas “Mesquinhez”, “Peneirando” e “Intelectual” – I, Mário refere-se a Julien Benda e sua obra *La trahison des clercs*, para comparar a situação dos intelectuais franceses e brasileiros da época: estes eram abstencionistas e não se preocupavam com o papel político que poderiam exercer perante a sociedade, opondo-se aos intelectuais descritos por Benda. Já em “Tristão de Athayde”, o cronista cita o nome do autor de *La fin de l'éternel*, abordando a sua ousadia em narrar assuntos tão polêmicos, para analisar a importância de Tristão de Athayde no catolicismo brasileiro, após a morte de Jackson de Figueiredo, e propor que alguém com a coragem do intelectual francês escrevesse uma *Concordância dos Evangelhos com o Comunismo*.

Em “De-a-pé” – III e “Blaise Cendrars”, Mário menciona acontecimentos de sua vida pessoal, como suas viagens ao Nordeste e a Amazônia, e seu encontro com Cendrars. Com isso, deixa registrados fatos que foram relevantes para a literatura brasileira, tornando tais textos documentos historiográficos importantes para os estudos da Literatura, como também o faz em “Marinetti”.

Nesta crônica, Mário conta a seus leitores como foi a vinda do futurista italiano ao Brasil e alguns acontecimentos ocorridos entre os dois escritores, como o fato de Marinetti ter inserido o nome de Mário em uma lista de futuristas mundiais. É neste contexto que faz uma alusão a Cendrars, mostrando a sua admiração pelo poeta, já que se sente honrado por ter seu nome junto ao dele nesta “famosa” lista.

E por fim, em “Intelectual” – II, Mário de Andrade refere-se aos problemas literários ocorridos na Inglaterra e nos Estados Unidos, como a perseguição do livro *L'or*, de Cendrars, para demonstrar que, no Brasil, os intelectuais, por não se preocuparem com o papel político que poderiam exercer na sociedade, não são condenados pela exposição do Verdadeiro como nos países economicamente desenvolvidos.

Vê-se que, nas quatorze crônicas analisadas, o autor de *Os Filhos da Candinha* valoriza o elemento nacional e utiliza as teorias francesas em outro contexto, dando-lhes, desse modo, novo sentido. Segundo Telê A. Lopez (1986, p. 18),

Mário está se debruçando criticamente sobre propostas e conquistas estrangeiras, peneirando-as, escolhendo o que considerava adequado para nossa literatura, em nossa realidade. Está, é claro, agindo de acordo com seu grau de consciência /.../, analisando de acordo com suas possibilidades.

O elemento francês passa a fazer, portanto, parte de seu discurso, ora sendo destacado, ora sendo amalgamado. Apesar de ter lutado por uma consciência nacional, Mário de Andrade aprovou a entrada de outras culturas, como provam as suas crônicas, pois, para ele, não havia obra de arte que não tivesse recebido elementos externos, como uma viagem, uma conversa e/ou, principalmente, outras leituras.

Em 1925, em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário confirmava sua posição em relação ao contato com outras estéticas: “[...] acho mesmo que influências pra quem tem valor é boa escola, não faz mal nenhum e é aproveitável.” (ANDRADE, 1982, p. 53)

Em sua crônica “Influências”, publicada em 9 de abril de 1929, no *Diário Nacional*, afirma:

Não é possível a gente conceber a formação dum espírito sem influências, fruto unicamente de experiência pessoal porque isso contraria as próprias leis da psicologia. Quanto à originalidade, se historicamente ela é duma importância capital na evolução das artes, ela não tem nenhum valor conceitual na verificação da obra-prima. (ANDRADE, 2005, p. 63)

O cronista aborda a questão da “influência” não como mera cópia e reprodução das obras e dos modelos já existentes, mas sim como um diálogo entre o que está sendo criado com as demais experiências já vivenciadas.

Em setembro de 1931, ao responder uma crítica sobre seu livro *Macunaíma*, Mário confessa ter se baseado em outros escritores na construção de suas personagens:

Ora coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. [...]

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. [...]

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. (IDEM, p. 345)

Rosângela Asche de Paula, em sua tese de doutoramento intitulada *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação* (2007) aborda a maneira pela qual a vanguarda expressionista ajudou nas formulações do escritor sobre a literatura brasileira nos decênios de 1900, bem como a relação entre esta vanguarda e a elaboração de seu conceito de Nacionalismo.

Foi por meio desta vanguarda que o escritor valorizou a arte popular na arte erudita, e o levou, conseqüentemente, à consideração do nacional em uma vertente culta:

A cultura alemã mostrou ao nosso crítico sua profunda ligação com seu ambiente nacional (...). No intuito de promover o projeto nacionalista modernizador da cultura, o expressionismo serviu de modelo e fonte de inspiração, recursos técnicos e temáticos. A combinação entre nacionalismo e expressionismo favoreceu o surgimento de uma modalidade de sentimento de *brasilidade*, que assumiu em Mário de Andrade e em mais alguns modernistas uma conotação crítica, que foi se acentuando com o tempo e a crescente politização do movimento em diversos grupos. (AVANCINI, 1998, p. 190)

Importante ressaltar que o expressionismo lido por Mário era o da primeira geração; ou seja, ainda não havia as ideologias de enaltecimento do Estado, caracterizado pelos sentimentos segregatórios existentes na Alemanha do Império.

Para o escritor de *Amar, Verbo Intransitivo*, o nacionalismo representava a última etapa do desenvolvimento da literatura, sendo que a utilização das ideias estrangeiras era uma fase a ser superada. O escritor reconheceu a validade da presença estrangeira tanto em sua formação, quanto em sua produção, adequando estes ideais às necessidades e características brasileiras, valorizando, assim, o nacional.

Já em *Pauliceia Desvairada* (1987, p. 68), o escritor revelava: “Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros”, mostrando ser este processo, que mais tarde caracterizaria como “fenômeno psicológico”, um procedimento natural para ele e outros escritores. Em *A Escrava que não é Isaura* (1925, p. 27), menciona Rimbaud como precursor da poesia moderna e explica o método utilizado pelos modernistas brasileiros: “Parêntese: não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD”.

Foi com este procedimento que o cronista estruturou toda a sua obra: estudou a lição de seus mestres e a assimilou, adaptando o que seria relevante para a literatura brasileira. As concepções francesas serviram, portanto, de alicerce para o escritor

compor e expor suas ideias em relação aos eventos nacionais, ora concordando com as teorias e intelectuais franceses, ora discordando deles como podemos observar nas quatorze crônicas estudadas, em que exalta a maioria das ideias de Julien Benda e Blaise Cendrars e rebaixa as de Marcel Proust.

Mário vivenciou um período conturbado na política e nas artes brasileiras. Por meio de seus textos, tentou incutir, não somente na população, mas também nos intelectuais abstencionistas, uma consciência de cultura e língua nacionais, a fim de estabelecer uma tradição literária no país. Em várias de suas crônicas do *Diário Nacional*, encontramos tais ideias disseminadas:

Outro dia censurei Henrique de Rezende por andar literariamente se preocupando com assuntos de nenhuma importância. Os assuntos deste mundo são inumeráveis e os do Brasil tão urgentes e de importância tamanha... Vai, um literato escreve artigo porque fulano está influenciando fulaninho, nossa Senhora! isso não pode ser!... (ANDRADE, 2005, p. 65)

Analisando a situação da literatura brasileira, Mário compara-a com a Europa e mostra que nós não conseguimos estabelecer um sistema literário próprio, pois muitos intelectuais ficaram presos aos exemplos vindos da terra estrangeira:

Certamente Manuel Bernardes não teve tamanha genialidade como José de Alencar, nem Campoamor ou Boileau certos passos e certas perfeições geniais tamanhas com as de Cláudio Manuel. Porém os da Europa tinham já por trás uma cerca farpada de mortos fazendo bem pra eles, dizendo pra eles: – O caminho é por aqui, gente! – E foram obrigados a fazer o caminho. À força, independente deles, da mesma forma com que filho de percherão sempre há-de ser grandão e filho de peixe sabe nadar. Faltou cerca pros nossos dois. E ainda me melancoliza mais estar imaginando que eles não conseguiram também erguer a cerca pra nós... (IDEM, p. 105)

Em suma: um salão que me deixa otimista. A obra-prima não é cotidiana. E se o Brasil tivesse agora uma revista, gênero *Crapouillot*, que dedicasse um número ao Salão deste ano, todos sentiam que o nosso salão não difere em nada dum Salão da universal Paris. Mas constatando isso a minha carranca se fecha porque me recordei de novo que é justo nessa aparência que está o nosso primeiro, derradeiro e único mal. (IDEM, p. 343)

Explica, ainda, que devemos nos desvencilhar da pátria-mãe e usarmos somente o que for relevante para os nossos costumes, não apenas em relação a Portugal, mas também às outras culturas:

Mas a Academia inda se afoga naquele estado psicológico em que manobrava Graça Aranha no famoso discurso de saída da Academia: acha que temos de

reagir contra Portugal. Isso, simplesmente nos escraviza a Portugal. Tanto como seguir uma gramatiquinha lisboeta. O ponto-de-vista tinha de ser outro: ver o que os portugueses fizeram (embora depois, como fez questão de fixar patrioteiramente Medeiros e Albuquerque), aceitar o que havia de bom na reforma deles, jogar fora o resto. Porque nós só seremos brasileiros o dia em que não fizermos caso de coincidir ou não com Portugal, essa espécie de passado que temos. (IDEM, p. 142)

A partir de suas posições, tão bem expostas por meio de seus textos, podemos compreender as razões que levaram Mário de Andrade a enaltecer em suas crônicas o nome de Cendrars e algumas concepções de Benda, e desvalorizar Proust, mais especificamente, o seu fazer literário.

Blaise Cendrars auxiliou Mário em seu percurso de construção de uma literatura eminentemente brasileira, como vimos no capítulo quatro. O poeta veio ao Brasil, fez palestras, viajou com os jovens modernistas, ensinando a sua estética e seus pensamentos sobre a modernidade, despertou o interesse dos artistas que o acompanharam pela arte regional e tradicional barroca de Minas Gerais, enfim, mostrou aos próprios brasileiros a cultura popular existente no país.

Aracy Amaral em seu livro *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (1968, p.02), resume este acontecimento:

[...] sua vinda [de Cendrars] ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava”, Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924.

Logo, o papel de Cendrars no Brasil foi o de mediador entre as ideias francesas e as brasileiras, mas, sobretudo, entre o Brasil e sua própria cultura:

curioso que justamente da França, sob cujo domínio cultural tanto tempo nos mantivemos (...) e de onde copiávamos submissos, absorvidos na imitação sem atentar para o atraso com que o fazíamos, haja sido precisamente da França que viria o poeta Blaise Cendrars, a nos alertar sobre o Brasil, em 1924. O Brasil como matéria-prima, poética, plástica, musical. (IDEM, p. 07)

Dessa forma, a relação que se estabeleceu entre Mário de Andrade e Blaise Cendrars, de mútuo compartilhamento de conhecimentos e depois, de amizade, está exposta nas crônicas analisadas no capítulo quatro.

Em relação ao escritor Julien Benda, vimos que Mário concorda com algumas de suas concepções, mas, diferentemente do escritor da terra de Victor Hugo, acredita que o intelectual deve se preocupar com as questões políticas e sociais de seu país. Sendo assim, qual seria o motivo para Mário exaltar em suas crônicas o nome de Benda?

Com seu *La Trahison des clercs*, Benda ultrapassou as fronteiras francesas com sua polêmica sobre o papel do escritor no século XX e, com isso, muitos foram os críticos e escritores literários que se posicionaram em relação a este debate, como foi o caso de Mário.

Apesar da divergência de opiniões, Mário soube reconhecer a importância deste intelectual para a Literatura. Ademais, a obra de Julien Benda desencadeou uma série de reflexões por parte de Mário, no que concerne a seus próprios caminhos artísticos, suas escolhas e ações de escritor brasileiro.

Sendo assim, Benda com seu *La trahison des clercs* fornece instrumentos primordiais para a construção do pensamento crítico mariodeandradeano. O cronista de “Táxi” avaliou as teorias de Benda, utilizando como base para compor seu pensamento somente o que seria válido para as condições sociais e políticas que seu país estava vivenciando, contrariando, dessa forma, o que considerava inconcebível para as artes brasileiras.

Contudo, em relação ao escritor Marcel Proust, Mário de Andrade se mostrou contrário a seu fazer literário. Como vimos, Proust rompeu com a literatura do século XIX; no entanto, tal modificação não ocorreu por meio da inovação dos temas abordados pelo escritor, mas sim na maneira pela qual os expôs em suas obras.

Mário, apesar das críticas feitas a Proust, reconhecia sua genialidade como escritor e demonstrou este sentimento em sua crônica “Centenário do Romantismo”, quando afirma que o autor de *A la recherche* é “imperfeitíssimo”, porém “formidável”. Tal declaração difere-se das outras expostas por Mário, pois exalta o nome e as características da obra de Proust, rebaixados pelo cronista brasileiro nas crônicas “A linguagem” – I, “A linguagem” – III, “Epistolografia” e “Circo de cavalinhos”.

O escritor de *Amar, verbo intransitivo*, conhecedor da literatura de seu país e da estrangeira, sabia da relevância literária de Proust e das modificações que as novas características lançadas pelo escritor francês poderiam causar na literatura brasileira. Apesar de a obra ter sido publicada na França entre 1913 e 1927, a primeira tradução de *No caminho de Swann* só foi realizado, no Brasil, em 1948, por Mário Quintana.

Entretanto, em depoimento acima citado de Rubens Borda de Moraes, vemos que, já em 1919, Mário teve contato com a obra de Proust.

Em artigo intitulado “Proust e a imagem de Proust”, a estudiosa Luciana Tiscoski (2011, p. 01) conta como se deu o conhecimento da obra proustiana pelos escritores brasileiros:

Em 1919, um piloto comercial francês fazendo escala na base aérea de Alagoas, entregou a obra *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, a Jorge de Lima, à época, um jovem médico, embora desde a infância, poeta. Trata-se do segundo volume de *À la recherche du temps perdu*, em português *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A leitura de *La Recherche* em sua totalidade deu ensejo ao ensaio *Proust* que foi apresentado por Jorge de Lima no concurso de 1927 para a cátedra de Literatura do Ginásio do Estado, de Maceió, juntamente com o ensaio sobre o Modernismo *Todos Cantam sua Terra*, ambos reunidos no volume *Dois Ensaios*, publicado em 1929. Embora seja afirmado por alguns críticos, como Homero Senna, que Jorge de Lima foi o primeiro a escrever sobre Proust no Brasil, o próprio autor de *Invenção de Orfeu* faz alusão a um texto de Tristão de Athayde, escrito supostamente dois anos antes, em que faz uma comparação, ou antes aproximação, de Proust com o filósofo francês Maine de Biran (1766-1824). Ainda assim, um ensaio inteiramente dedicado a *La Recherche*, foi provavelmente um ineditismo de Jorge de Lima.

Não só Mário de Andrade, como também outros intelectuais leram os livros de Proust, antes mesmo de sua tradução no Brasil. Preocupado com a construção de uma literatura com características próprias, sem o traço da imitação fiel aos modelos europeus, Mário rebaixou a obra do escritor francês, mesmo consciente de sua genialidade, pelo fato da modificação realizada por sua obra *A la recherche du temps perdu*: houve uma desconstrução da literatura francesa de então para formar um novo modo de ver o mundo. Provavelmente, no Brasil, alguns escritores, inconscientes dos problemas vivenciados pela arte, tentaram seguir os passos de Proust; porém, as necessidades daqui eram outras: como desconstruir uma literatura que ainda não possuía uma tradição literária? Ou seja, um modelo próprio para ser desconstruído?

Em carta enviada a Oneyda Alvarenga (1983, p. 48), Mário demonstra a sua visão sobre literatura:

E é melhor ser útil, do que célebre, acredite”. Eu também penso assim. Mas o meu mal estava (está ainda, porque a cura das minhas idiotices mal começa) no que o senhor disse antes: tendo certeza absoluta de não poder dar muito, nunca pude achar que o que conseguisse fazer com as forças que tenho pudesse ser de alguma utilidade.

Sozinho, Mário não conseguiria estruturar e criar uma consciência nacional para as artes brasileiras. O país não precisava de artistas célebres, que rompessem com as fronteiras brasileiras e disseminassem suas ideias ao redor do mundo, inspirados em Proust, mas precisaria de intelectuais conscientes, que soubessem ser úteis na formação de um pensamento propriamente brasileiro.

Isto não significa a eliminação da cultura francesa na literatura brasileira, nem mesmo que o cronista era contrário às renovações estéticas, pois, como sabido, foi participante ativo da Semana de Arte Moderna. A inferiorização do nome de Proust, nas crônicas estudadas, mostra a preocupação de Mário com a literatura de seu país: difícil, não era criar personagens como as de Proust, mas sim criar uma consciência verdadeira das necessidades de seu tempo e incuti-las nos artistas e povos brasileiros.

A França teve papel primordial para esta consciência nas obras de Mário. Não só a literatura, como a arquitetura, música e pintura foram relevantes na constituição da vida artística do cronista. Rubens Borba de Moraes comenta, em entrevista a Nites Feres, a relação que os artistas criaram com a pátria gálica:

[...], eu me lembro que quando saiu a revista de Le Corbusier – eu vi um anúncio de que ia sair essa revista – nunca tinha ouvido falar em Le Corbusier, não sabia o que era, mas o anúncio da revista explicava mais ou menos o que era, mandei tomar assinatura. Chegou o primeiro número. Foi um estouro! Levei pro Mário de Andrade, foi um entusiasmo! [...] O impacto da revista, no nosso grupo, foi enorme. Aí nós começamos a nos interessar não mais somente por literatura, mas por arquitetura, por arte, por escultura, essa coisa toda, através da influência, ou melhor, influência não, foi a revista Le Corbusier que nos abriu esse campo. (1972, p. 164)

Muitos dos conhecimentos adquiridos por Mário foram expostos nas suas crônicas do *Diário Nacional*. Le Corbusier, por exemplo, foi citado pelo escritor em “Le Corbusier”, “Zeppelin”, “Puro, sem mistura” e “Cidades”, textos publicados entre 1929 a 1931: “Mário tinha um lado “scholar”. Era um erudito, tinha a exatidão, a minúcia e a segurança de quem sabe o que escreve porque estudou o assunto”. (MORAES, 1979, p. 18)

Outro exemplo, já citado, além das crônicas estudadas, é o papel que a revista *L'Esprit Nouveau* ocupou na formação das ideias estéticas de Mário. Para Lilian Escorel (2008, p. 98),

Nesta revista da vanguarda na França, a criação de Mário de Andrade dialogou com muitos textos, autores e com imagens pictóricas. Sua biblioteca acolheu o curso integral da publicação, cujos números chegavam com um mês de atraso à casa da rua Lopes Chaves. O diálogo “virtual”, em tempo que ainda não era “real”, mostra o estudioso, o teórico e o artista em contato com os avanços da comunicação e da tecnologia no início do século XX, com a simultaneidade na criação artística, com reflexões científicas. Reitera a sua modernidade.

Vemos, portanto, a vasta presença da França na ficção mariodeandradeana: o idioma e a cultura da terra estrangeira constituíram elementos primordiais na elaboração do modo de pensar e expor o mundo do cronista, não como uma assimilação irrestrita aos modelos franceses, mas sim como uma abordagem consciente dos aspectos que seriam relevantes para os assuntos discutidos por Mário.

Estudando o periódico *Diário Nacional* e os manuscritos encontrados no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, observa-se a presença de algumas referências francesas nas crônicas que fazem parte de *Os Filhos da Candinha* que, em sua primeira publicação no jornal, não existiam; ou seja, o escritor as inseriu em seus textos anteriormente escritos ao “correr da pena”, para figurarem em sua nova obra.

Crônicas como “A Sra. Stevens”, “Ritmo de marcha” e “Brasil-Argentina” são exemplos deste processo de inserção de alusões francesas nos textos das “Candinhas”. Vejamos detalhadamente como esse processo ocorreu em cada crônica.

Em “A Sra. Stevens”, publicada em agosto de 1930, Mário apresenta como enredo principal uma charlatã que engana o cronista e outros paulistanos, tirando dele a soma de dez mil réis, após chorar convulsivamente e contar a absurda história da desmaterialização de seu marido.

Nesta primeira publicação, o cronista não cita nenhum escritor em específico, somente alude à língua francesa, no momento em que narra a conversa entre as personagens:

- Sou mme. Stevens.
- Sim, senhora, faz favor de sentar.
- O sr. fala francês?
- Ajudo sim a desnacionalização da língua francesa. (2005p. 204)

Entretanto, revisando suas crônicas para publicá-las em 1943, acrescenta, neste diálogo, o nome de Montaigne:

- Mme. Stevens.
- Sim, senhora, faz favor de sentar.
- Fala francês?
- ... ajudo sim a desnacionalização de Montaigne. (2008, p. 123)

Com isso, o cronista utiliza uma das características mais marcantes do escritor francês, o ceticismo, para mostrar a ironia presente em sua posição no diálogo estabelecido com a charlatã; ou seja, apropria-se da cultura da França e a insere em contexto diverso, dando-lhe novo sentido.

A referência a Montaigne, nesta crônica, demonstra tanto o conhecimento de Mário sobre a literatura francesa, quanto o de seus leitores, que podiam reconhecer a alusão ao filósofo cético. Apesar de não ser possível estabelecer com exatidão por que motivo o cronista brasileiro faz uma alusão a este escritor em 1943, pois o texto não oferece suporte para tais conclusões, a alusão ao escritor francês não pode ser considerada gratuita, pois Montaigne apresenta uma relação estrita e importante com os literatos, principalmente com os modernistas brasileiros. Sabe-se, graças à correspondência de Mário de Andrade, organizada por Marcos Antônio de Moraes, que Montaigne foi lido e estudado por ele na faculdade. Em carta a Oneyda Alvarenga, o escritor revela:

Entrei para a faculdade de Filosofia /.../ mas era muito forte para mim, quase que só frequentava os cursos de literatura./.../ Filósofos mesmo, li poucos. Os sistemas não conseguiam me interessar, principalmente os modernos, que me fatigavam pavorosamente. Só Montaigne que aliás era mais moralista que filósofo. (MORAES, 2007, p. 160)

Montaigne também foi lido e citado por vários escritores brasileiros no século XIX, mas, no início do século XX, volta a ser debatido e sua obra é revisitada por Oswald de Andrade que, em maio de 1928, publica seu *Manifesto Antropófago*, na *Revista de Antropofagia*. No texto, o escritor brasileiro sintetiza seu pensamento que se nutre do elemento estrangeiro, incorporando-o ao nacional: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Em seguida, alude ao capítulo dos *Essais* intitulado “Des Cannibales”:

Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. (ANDRADE, 1972, p. 12)

Embora Mário e Oswald estivessem afastados por causa de suas opiniões divergentes em relação à literatura, “pareciam estar juntos nas idéias”, segundo Maria Cândida Ferreira de Almeida. Em seu *Tornar-se o outro: o topos canibal na literatura brasileira* (2003, p. 84), a pesquisadora comenta a escolha de um livro de Mário de Andrade para compor a “bibliotequinha antropofágica” do grupo liderado por Oswald:

Como a escrita de Mário parecia sempre coadunar com as idéias do antigo parceiro, *Macunaíma* fora escolhido como primeiro romance antropofágico pelo próprio grupo de Oswald, que determinou que seria esse o romance primeiro a compor uma “bibliotequinha antropofágica”, “pelo sentido grandioso da obra”, ao lado de Hans Staden e outros “clássicos da antropofagia”

Se Mário de Andrade acompanhou a produção do grupo antropofágico, deparou-se, por várias vezes, com alusões a Montaigne e à sua obra. Não só no “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, mas também no “Diário da Antropofagia”, de Raul Bopp, para quem “o índio era feliz na sua dignidade humana. *Sans roi et sans loi*. (Montaigne)”. (IDEM)

Diferentemente de Mário de Andrade, considerado um “escritor engajado”, Montaigne, numa época de guerras de religião, escrevia sobre os versos de Virgílio e os Canibais e, também, sobre questões filosóficas como o amor e a amizade, sendo visto, portanto, pelos seus predecessores como um escritor abstencionista e cético.

A presença de Montaigne no texto jornalístico leva, portanto, a algumas interpretações: pode-se pensar num certo esnobismo do cronista que deseja mostrar a sua interlocutora o conhecimento da cultura francesa, como também no estabelecimento de um diálogo com o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, tão discutido na década de 30.

A leitura da sequência da crônica, entretanto, traz mais um aspecto dessa importante presença.

A Sra. Stevens é uma charlatã que ludibria o cronista, tirando dele a soma de dez mil réis, após chorar convulsivamente, fingir um desmaio e um descontrole emocional. O cronista informa que ela aplicou o mesmo golpe em outros paulistanos, contando-lhes

a história absurda da desmaterialização de seu marido e revelando sua vontade em construir um templo. O jorro de palavras, as lágrimas e o desmaio confundem o cronista que, para se ver livre do incômodo causado pela presença da estranha senhora, concorda em lhe dar dinheiro.

Servindo-se de um discurso quase surrealista, que mescla biologia, filosofia e metafísica, a Sra. Stevens impressiona, comove e “pede” uma ajuda financeira. O leitor da crônica percebe, imediatamente, tratar-se de uma impostora que se aproveita da boa-fé de vários paulistanos. O cronista não percebe a exploração. Mas a alusão a Montaigne, pode indicar sua ironia. Cético, o filósofo francês apresentava suspeitas acerca de todo conhecimento e uma “desconfiança em relação à possibilidade de se estabelecer verdades incontestáveis” (WOLTER, 2008, p. 20). Pregando a simplicidade do espírito, alerta que os estados da alma, “como a alegria, o entorpecimento, ou a tristeza e a melancolia afetam as reflexões e idéias do filósofo” (IDEM, p. 35).

Se o cronista tivesse seguido os preceitos de Montaigne, para quem “seguros e convictos, há apenas os loucos”, teria de certo, economizado seus dez mil réis. Revendo a sua história para publicar seu primeiro e único livro de crônicas, Mário estabeleceu relações com sua narração de “A Sra. Stevens” com o escritor francês: talvez, em 1930, não estivesse tão explícito ao modernista brasileiro o seu elo com Montaigne.

Em “Ritmo de marcha”, publicada primeiramente em 1932, o escritor narra suas impressões sobre um comício que ocorreu no largo da Sé. O cronista afirma ter ficado surpreendido com a multidão, com a organização da população que, unida para exigir seus direitos, manifestava-se contra o governo.

Tal fato, provavelmente, refere-se a um comício ocorrido em 25 de janeiro, dia do aniversário de São Paulo, na Praça da Sé, com um público estimado de mais de 200.000 pessoas. Segundo José Alfredo Vidigal Pontes, em seu *1932. O Brasil se revolta: o caráter nacional de um movimento* (2004, p. 79), o movimento foi organizado pelos constitucionistas:

Com o fim dos discursos a favor da democratização e da devolução do poder político estadual aos paulistas, iniciou-se uma passeata em direção à sede do jornal *O Estado de São Paulo*, na época, localizado na Rua Boa Vista. Da sacada do jornal, Júlio de Mesquita Filho fez um longo pronunciamento, cujas últimas palavras eram: “...o império da lei e da justiça só poderá ser restabelecido no dia em que, tomado o fio de nossa evolução, São Paulo voltar ao seu lugar de líder insubstituível da Nação.”

Este comício foi a primeira grande manifestação dos paulistas contra o governo de Getúlio Vargas, o que resultou na Revolução Constitucionalista de 1932, nos meses de julho a outubro.

Narrando o comício, o cronista observa um homem, bêbado, andando na direção contrária ao movimento, com “ar de dançarino, era horrível” (2005, p. 401). Contudo, a versão de “Ritmo de marcha” para *Os Filhos da Candinha* apresenta uma referência à língua francesa: ao invés de “Tinham ar de dançarinos, horrível” surge “Ar de “danseur”, era horrível”. (2008, p. 167)

O vocábulo aparece entre aspas, ou seja, não foi adaptado ao português, sendo que apresenta uma conotação estilística, pois “danseur” foi incorporado para designar algo já denominado na língua vernácula: bailarino, dançarino. Segundo Maria Cecília Zanon (2005, p. 31), estes empréstimos que não possuem função referencial “revelam incorporações lexicais de natureza social, literária, artística e cultural e refletem a inegável influência que a sociedade francesa exercia sobre a elite brasileira”.

A descrição do cronista, em ambas as publicações, é quase poética: ele é capaz de observar um homem que passa em sentido contrário ao da multidão e o compara a um bailarino que faz um solo no palco. Entretanto, em princípio, a imagem do artista da dança é sempre bela e remete à agilidade, à harmonia dos movimentos e à música que o acompanha. O bailarino é altivo, imponente e sua solidão no palco valoriza seus passos e sua coreografia. Na Praça da Sé, o homem com ar de bailarino “vinha mísero, de olhos no chão, num individualismo bêbado, sem nexo, nem sabendo andar. Ar de “danseur”, era horrível.”.

Observa-se, portanto, nesta crônica, a modificação operada no sentido da palavra francesa que, originalmente, caracteriza o artista e, no texto do escritor brasileiro, descreve um homem que não se mistura à multidão e anda em sentido contrário a ela. O “individualismo bêbado” parece não convir a um momento histórico de união e protesto. Todos, naquele momento, marchavam pela democracia e esqueciam suas necessidades pessoais; aquele homem, apesar de sentir-se envergonhado, deu as costas à passeata e partiu, talvez por causa de alguma doença ou problema na família, supõe o cronista.

De toda forma, seu ar de “danseur”, em vez de ser considerado um talento excepcional, é visto como “horrível”, pois aquele era o momento da população se unir e se manifestar, um momento que não admitia “individualismo”. O cronista subverte,

portanto, o sentido da palavra francesa e lhe dá uma função nova em seu discurso. Com isso, utilizando o vocábulo francês, reforça o sentido que quis dar ao seu texto em um primeiro momento.

Por fim, em “Brasil-Argentina”, publicada no periódico *O Estado de São Paulo*, em 22 de janeiro de 1939, o cronista, comentando o jogo clássico de futebol entre Brasil e Argentina, utiliza um discurso irônico, repleto de contradições: “... o meu amigo uruguaio confessou que viera torcer pelos argentinos. Arroubadamente, com excesso de boa-educação, fui afirmando logo que isso não fazia mal, que diabo!”, “Não ousei dar uma liçãozinha de humanidade no meu hóspede, falando na minha simpatia igual por argentinos, turcos e australianos, e outras invencionices maliciosas”, “... no fim do quarto gol eu tinha me naturalizado argentino e estava francamente torcendo pra que... nós fizéssemos pelo menos uns trinta gols”, “Ao menos meu amigo uruguaio foi generoso comigo, não teve o menor gesto de piedade...”.

Na primeira publicação, descrevendo o que estava acontecendo durante o jogo, o cronista afirma:

Que coisa lindíssima, que bailado mirífico é um jogo de futebol! Chinezamente, cheguei até desejar que os brasileiros continuassem sempre assim como estavam naquele campo, desorganizados e brilhantes, para que se pudessem eternamente repetir, para gozo dos nossos olhos, aqueles esplendidos contrastes.¹⁰⁸

Contudo, para a obra *Os Filhos da Candinha*, Mário substitui “aqueles esplendidos contrastes” para “aqueles hugoanos contrastes”, referindo-se ao escritor francês Victor Hugo:

Que coisa lindíssima, que bailado mirífico um jogo de futebol! Asiaticamente, cheguei até a desejar que os beijaflores sempre continuassem assim como estavam naquele campo, desorganizados mas brilhantíssimos, para que pudessem eternamente se repetir, pra gozo dos meus olhos, aqueles hugoanos contrastes (2008, p. 67)

Escritor pertencente ao romantismo, Victor Hugo é um dos nomes mais importantes desta escola, que se caracteriza pelas antíteses e pela constante referência à emoção. Sua obra aborda questões políticas, religiosas e filosóficas e se enquadra nos padrões românticos; ou seja, apresenta como traço principal a contradição.

¹⁰⁸ Encontramos este fragmento na pasta dos manuscritos de Mário de Andrade, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo.

Fazer uma alusão a Victor Hugo para comentar uma partida de futebol parece um despropósito, mas a crônica de Mário de Andrade se aproxima do Prefácio de *Cromwell* justamente pelos contrastes elencados pelo escritor paulistano – e torcedor de seu time. Primeiramente, um amigo uruguaio vai à casa de um brasileiro torcer pela Argentina; em seguida, o próprio brasileiro desgosta-se com seu time e passa a torcer pelo adversário, contradizendo-se: “Era doloroso, rapazes. Mas era também admirável”.

O time brasileiro perde o jogo, o amigo uruguaio elogia a equipe argentina e nosso cronista refugia-se na arte, comparando o futebol a um bailado mirífico e os jogadores a beija-flores, “desorganizados mas brilhantíssimos”, um verdadeiro contraste hugoano, Minerva contra Dionísio, a técnica do futebol argentino contra a arte do futebol brasileiro. O time adversário, “com uma segurança infalível, baça, vulgar, sem oratória nem lirismo” fazia mais um gol.

Ainda em 1943, uma alusão a Victor Hugo podia ser compreendida pelos leitores. Seu Prefácio de *Cromwell* foi debatido por várias gerações de escritores e sua obra imensa conseguiu fazer a passagem do século XIX para o século XX, sendo lida, admirada ou criticada. Carneiro Leão (1960), em seu *Victor Hugo no Brasil*, afirma que, por ocasião do centenário do nascimento do poeta, em 1902, houve várias comemorações em todo o país. E as homenagens continuaram por vários decênios. Em 1925, por exemplo, o Embaixador da França, Alexandre Conty, esteve na Academia Brasileira e foi recebido por Constâncio Alves, que celebrou a antiga amizade entre a França e o Brasil, citando o epitáfio que Hugo fizera para o túmulo de Ribeyrolles: “É a grande confraternidade que aí se firma, é o encontro de dois mundos, junto ao túmulo de um proscrito, é a mão do Brasil apertando a mão da França, através o oceano” (HUGO, apud LEÃO, 1960, p. 279)

Apesar do pouco tempo decorrido entre a primeira variante de “Brasil-Argentina” (1939) e a sua versão para o livro (1943), Mário de Andrade resolve modificá-la, inserindo a marca francesa para reforçar sua concepção de contradição expressa no texto. Nada melhor que o escritor escolhido.

Talvez o fato da crônica ser um gênero literário escrito, muitas vezes, às pressas, devido aos prazos estabelecidos pelos jornais e pela grande quantidade de colaborações por parte dos escritores, pois era uma das formas literárias mais rápidas de ganhar dinheiro, tenha contribuído para que Mário não inserisse no texto jornalístico as alusões

estrangeiras. Em 1943, mais maduro e revisando suas crônicas mais detalhadamente, percebeu as relações existentes entre seus escritos e a França.

Estas três crônicas são bons exemplos para demonstrar que a relação de Mário de Andrade com a França não foi fortuita, nem passageira. A obra *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, além de ser um rico material nos estudos das relações Brasil-França, apresenta o modo como o escritor modernista estruturou sua estética: a França, centro irradiador de cultura, serviu de base para compor e expor suas ideias em relação aos eventos nacionais.

Portanto, cabe ao leitor atento, refazer o percurso do cronista e buscar suas fontes, não a fim de estabelecer influências, mas para compreender melhor seu talento criativo.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Alexandre Bebiano. *O caso do dileitante: a personagem de Charles Swann e a unidade de Em busca do tempo perdido*. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2003.

AMARAL, Aracy. (Org.) *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1968.

ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Do Brasil ao far-west – Piolim. Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, a.1, n. 3, 27 fev. 1926, p. 2.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

_____. Feuilles de route (Blaise Cendrars). *Estética*, n. 3, Rio de Janeiro, jan-março de 1925.

- _____. *Obras Completas*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Os filhos da Candinha*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Os filhos da Candinha*: edição anotada. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Os filhos da Candinha*: edição anotada. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- _____. Blaise Cendrars. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 99, mar. 1924, p. 214-223.
- _____. *De São Paulo*: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- _____. Decadência da influência francesa no Brasil. In: _____. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993. p. 3-5.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 11-19.
- ARROYO, Leonardo. Mário de Andrade: música. *Folha do Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1963.
- AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRJ, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.
- BARBOSA, Francisco de Assis. (org.) *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, 79-83.

BARROS, Orlando. *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 1975.

_____. *Un régulier dans le siècle*. Paris: Gallimard, 1937.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In : *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Abrindo uma Matriochka no arquivo: lições de método de Mário de Andrade. *Revista do Cedap*. Assis, n.1, jun. 2011, p. 285-301.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOZON-SCALZITTI, Yvette. *Blaise Cendrars ou la Passion de l'écriture*. Lausanne: l'Âge d'homme, 1977.

BRESNEHAN, Johan P.. *Le sens de l'aventure dans les romans de Blaise Cendrars*. 1968. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Literatura francesa, McGill University, Montreal, 1968.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BRUNEL, Pierre ; CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris : PUF, 1989.

CAMILO, Vagner. *Uma poética da indecisão: brejo das almas. Novos Estudos*, São Paulo, n. 57, p. 37-58, jul. 2000.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade”. In: *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 9-64.

CAMPOS, Regina Salgado. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985. p. 109-138.

_____. O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. v. 2, p. 23-34.

_____. Pré-romantismo franco-brasileiro. In: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. v.1. p. 279- 286.

CARNEIRO, Leão. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. 2008. 132 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2008.

CENDRARS, Blaise. *Aujourd'hui*. Paris: Denoël, 1931.

_____. *Emmène-moi au bout du monde*. Paris: Denoël, 1964.

_____. *L'Or*. Paris: Denoël, 1961.

_____. *Trop c'est trop*. Paris: Denoël, 1957.

CHEVALIER, Anne. Preface de Albertine disparue (1990). In: PROUST, Marcel. *Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 1989.

CUNHA, José da Silva. “No écran das folhas brancas”: o cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade. 2009. 194 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Traduzido por Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1978.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930. Historiografia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERES, Nites Therezinha. *Aurora de arte século XX*: a modernidade e seus veículos de comunicação – estudo comparativo. 1972. 642 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FRUNGILLO, Mário Luiz. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. 2001. 260 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado et al. *A Revolução de 30: textos e documentos*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: GF -Flammarion, 1968.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique - Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade*. Coimbra: Almedina. n° 27, 1979.

JUNIOR, Walter de Sousa. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2008. 204 f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KIEFER, Bruno. Mário de Andrade e a música brasileira. *Correio do povo*, Porto Alegre, 28 fev. 1970. Caderno de sábado.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Sebastião Uchoa. Entrevista com Marques Rebelo. *Cadernos brasileiros*, n° 53, maio-junho de 1969. Disponível para consulta no Arquivo-museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LIMONGE, Fernando. Mentores e clientela na Universidade de São Paulo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Histórias das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice; Idesp, 1989. v. 1, p. 111-87.

LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro de criação. In: ZALUAR, Roberto. (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 45-72.

_____. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. A Biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto. (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. (Org.). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam, In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 165-188.

MACHADO, Antonio de Alcântara. Indesejáveis. Terra Roxa e Outras Terras, São Paulo, ano I, n. 1, 1926, citado por PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MACHADO, Guacira Marcondes. Blaise Cendrars e as vanguardas. In: VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas, 2010, Minho. *Revista InfoCEHUM*. Minho: FCT, 2010. v. 01. p. 1-12.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. In: Niterói, *Revista Brasiliense*. Tomo Primeiro, nº. 1. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978 (1836).

MANOLL, Michel. *Blaise Cendrars vous parle*. Paris: Denoël, 1952.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Spagna Veloce e Toro Futurista*. Milão: Giuseppe Morreale, 1931.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MILLIET, Sérgio. Um repórter Imaginoso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1959.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2000.

_____. Artes de um cronista. In: ANDRADE, Mário. *Os Filhos da Candinha*: edição anotada. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 177-187.

_____. *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: IEB; Giordano, 1995.

_____. *Orgulho de Jamais Aconselhar*: A epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.

MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade – 7 cartas*. São Paulo: Digital, 1979.

NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. *Breve História dos Estados Unidos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.

OLIVEIRA, Francini Venâncio de. Mário de Andrade e a Música. In: *Outra Travessia. Revista de Pós-Graduação em Literatura*. Santa Catarina, Vol.0, nº 6, 2007.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo*: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000.

PAULA, Rosângela Asche. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PINHEIRO, Valter César. *A França em contos de Mário de Andrade*. 2004. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PINTO, Maria Cecília de Queiróz Moraes. *Alencar e a França*. São Paulo: Annablume, 1999.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *1932. O Brasil se revolta: o caráter nacional de um movimento*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.

PORTELLA, Bastos. “Futurismo”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 06 mar. 1926, nº10, p. 34.

PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 8. ed. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira. 9. ed. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Essais et articles*. Paris : Gallimard, 1994.

_____. *La prisonnière*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. No caminho de Swann. Tradução de Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *O Tempo Redescoberto*. 14. ed. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.

REBELO, Marques. *Oscarina*. São Paulo: Clube do livro, 1973.

RIVAS, Pierre. *Emergence et différenciation d'une littérature nationale: l'exemple du Cap Vert*. Montpellier: Quadrant, 1989. p. 109-118.

_____. O Brasil literário de Blaise Cendrars. In: *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro; SCHNAPP, Jeffrey T. As velocidades brasileiras de uma inimidade desvairada: o (des) encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926. *Revista brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, v. 3, p. 41-54, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75-97.

SACHS, Sônia (Org.). *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Iluminuras, 1995.

SILVA, Carla Cavalcanti. *Unidade e fragmento: uma leitura da composição proustiana a partir dos cadernos 53 e 55 de Albertine*. 2010. 410 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. *Cendrars tradutor do Brasil: um estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman : Essai sur les formes et techniques du roman dans A la Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

TISCOSKI, Luciana Bittencourt. Proust e a Imagem de Proust. In: *XII Congresso Internacional ABRALIC*, 2011, Curitiba. Centro, Centros; Ética e Estética. Curitiba-PR: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011. p. 1-9

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo*. Rio de Janeiro: Relume-Dударá, 1996.

WOLTER, Karina Maurer. *Ecos de Ceticismo na Criação Ensaística de Montaigne*. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ZAMBONI, José Carlos. *Introdução a Marques Rebelo*. Disponível em www.geosites.com/jczamboni/rebelo.htm

ZANON, Maria Cecília. FonFon! Um registro da vida mundana no Rio de Janeiro da Belle Époque. *Revista Patrimônio e Memória*. UNESP-FCLAS-CEDAP, v. 1, n. 2, p. 28-40, 2005.