

A revolução estética de Mário de Andrade

Cristina Cowley

*Fique sabendo de uma coisa, se não sabe ainda:
é com essa gente que se aprende a sentir
e não com a inteligência e a erudição livresca*
—Mário de Andrade

Gonzalo Rojas Literature Award

Considerado por muitos como o “papa” da poesia, Mário de Andrade divulgou o modernismo brasileiro e revolucionou a estética poética literária do século XX. Rompendo com as tradições artísticas da sua época, o poeta abraçou uma nova maneira de criar, exemplificada pelo uso da técnica *bricolage*. Símbolos dessa técnica inovadora são visíveis na linguagem e na temática das obras literárias de Mário, tanto na poesia (“O poeta come amendoim” e *Pauliceia Desvairada*) como na prosa (*Macunaíma*). A nível de linguagem, Mário destaca-se na inclusão do verso livre e a polifonia na estrutura das suas obras; e a nível de temática focaliza a criação artística na utilização de elementos urbanos e regionais (folclóricos) característicos do Brasil do século XX e que contribuem para uma identidade nacional inovadora.

Iniciado com a Semana da Arte Moderna (11-18 de Fevereiro de 1922), o modernismo brasileiro representa uma afirmação artística que muitos consideram fruto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), especialmente como reação às transformações sócio-económicas que a nova era industrial introduzira nessa altura no Brasil. Essa é a opinião de diversos historiadores e críticos que escreveram abundantemente sobre as raízes e consequências do modernismo. Numa análise simples feita por Alípio Freire, a maior consequência da Semana de Arte Moderna foi que “provocou escândalo” (173). Abordando este período histórico, o professor e crítico Massaud Moisés afirmou:

1922: ano-chave, tanto na história do Modernismo como das nossas instituições culturais, políticas, etc. Se se pode fragmentar a evolução do povo brasileiro em duas grandes eras, antes e depois de 1922, pode-se perfeitamente localizar em 1922 um divisor de águas: invadíamos a história moderna, com todas as suas implicações. Parecia que despertávamos de secular hibernação, em que o nosso provincianismo ia de mãos dadas com o nosso subdesenvolvimento, para ingressar na modernidade . . . evidentemente, o atraso cultural não desaparecia como por milagre, mas a partir de 1922 acelera-se o processo da nossa identidade histórica, mercê da qual vimos amadurecendo virtualidades e atualizando latências. (18)

Nesta citação Moisés contrasta o “antes” e o “depois” do desenvolvimento das artes no Brasil, e de uma forma poética (“despertávamos de secular hibernação”) denota o seu entusiasmo pela revolução estética que a cultura brasileira atravessou durante o modernismo.

De acordo com Alfredo Bosi, no seu livro *História concisa da Literatura Brasileira* o início dos anos 20 facilitaram a modernização do Brasil, processo que conduziu a uma renovação artística necessária (363). Este projecto de renovação das artes do Brasil foi chefiado pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Piccia e pintora Anita Malfati, e contou com muitos outros artistas, que não só participaram na Semana de Arte Moderna, como continuaram a contribuir para o mundo modernista das artes no Brasil.

A revolução introduzida pela Semana tinha sido organizada meticulosamente e dela constituíam certas metas e objectivos. Freire resume as metas e os objectivos do modernismo de uma maneira geral, ao dizer:

O movimento buscou a valorização da identidade nacional; incorporou temas e uma poética do cotidiano e das novas tecnologias da sociedade industrial, absorveu elementos extraídos das linguagens não eruditas (oralidade e iconografia); trouxe para o centro da cena povos aqui nascidos ou aportados e/ou seus símbolos, dando-lhes novo sentido e função. Nesta dinâmica e nesta medida, confere ‘cidadania artística’ a todos os grupos étnicos e culturais presentes no Brasil, transformando-os em personagens de suas representações e incorporando elementos dessas culturas. (177)

Nesse esforço de trazer à luz uma identidade nacional, os artistas do movimento modernista trouxeram para a literatura, a pintura, a cinematografia, a música e todas as outras opções

artísticas, as imagens das etnincidades que constituíam o Brasil: negros, índios, imigrantes europeus (portugueses, italianos, etc), imigrantes de outras nacionalidades (japoneses e árabes) e de outras religiões além do vigente catolicismo (judeus) e deram a esses indivíduos um valor próprio e nacional, que até a este momento tinha sido repressado ou ignorado. Freire adiciona: “Transformados em sujeitos, substituem as antigas temáticas, gramáticas e sintaxes dos gabinetes e dos salões das elites (177)”. De repente e sem aviso, uma invasão de novos rostos e novas falas passam a fazer parte da arte brasileira.

João Pacheco apresenta uma forte conclusão nos objetivos do modernismo, quando ele cita o escritor Mário de Andrade ao declarar que três conquistas foram efetuadas durante o processo revolucionário do modernismo. Essas conquistas são: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (153). Tanto para os autores modernistas como para os críticos que já mencionamos, o surgimento do modernismo brasileiro foi resultado de características específicas e transformações demarcadas que o Brasil atravessava no século XX e que afetavam todos os níveis da sociedade, como a economia e a cultura da população. Essas alterações nacionais empurraram o estabelecimento do modernismo e de certa forma proporcionaram um determinado sucesso para os revolucionários do movimento modernista, sucesso e transformação tal que até hoje se pode sentir no desenvolvimento e apreciação das artes no Brasil. Como resultado, essas transformações tornaram-se relevantes tanto na poesia quanto na prosa.

Antônio Candido explica que durante o Modernismo abandonam-se na poesia as “formas poéticas consagradas, que haviam sido cristalizadas pelo Parnasianismo” (21), ao mesmo tempo que “a prosa não teve o realce da poesia, mas sofreu uma transformação de igual significado, seja na ficção, seja no gênero muito importante dos escritos polêmicos e ensaísticos que procuravam

definir e defender o movimento” (28). Para Candido, estes elementos constituíram uma verdadeira renovação da literatura do Brasil, por isso ele diz que o modernismo representa *um* movimento, *uma* estética e *um* período” (9).

Um dos incentivadores e em grande parte responsável pela adesão ao modernismo é o escritor, poeta, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta Mário de Andrade. Paulista assumido e acima de tudo orgulhoso da sua nacionalidade brasileira, Mário contribuiu vastamente para o progresso das artes no Brasil do século XX. Os seus talentos e habilidades foram utilizados para o surgimento do movimento modernista brasileiro, sendo a literatura a recipiente da sua maior ajuda. Um dos elementos essenciais na transformação feita por Mário foi a busca de uma nova estética literária. Para Mário era necessário romper com as velhas tradições e normas literárias dos séculos anteriores a promulgar uma renovação e acima de tudo uma criação sem igual, marcada por uma nova poética e uma nova forma de produzir literatura. Dentro desta nova estética, encontramos a técnica *bricolage*.

A palavra “bricolage”, no seu sentido literal na língua francesa, significa trabalhos manuais ou caseiros, (DIY em inglês), e aparece nos estudos antropólogos de Claude Lévi-Strauss e nos estudos linguísticos de Jacques Derrida. Fazendo uma aplicação prática na linguagem, Derrida explica que “*bricolage* é uma técnica que usa “ ‘the means at hand’, that is, the instruments he [the *bricoleur*] finds at his disposition around him, those which are already there . . . not hesitating to change them whenever it appears necessary, or to try several of them at once, even if their form and their origin are heterogeneous” (88). A utilização dos elementos que estão à disposição do criador (ou *bricoleur*), facilitam assim uma liberdade de explorar novas combinações linguísticas, o que, aplicadas na literatura, permitem ao autor uma variação ilimitada de imagens, significados e interpretações. Este é o caso do Mário Andrade. O poeta

modernista, na opinião da crítica Leda Huhne, é um verdadeiro artista criador, que após uma extensa pesquisa linguística, e por consequência, sociológica e cultural, utiliza na sua escrita uma verdadeira inovação da língua portuguesa, ou um “linguajar” real representativo do povo brasileiro. Huhne afirma:

O artista é o criador . . . Seus versos não são feitos de encomenda. O que significa que cria por vontade própria, cria através da luz da inteligência, já que a ele cabe sintetizar o material e escolher as “ideias” mais significativas, mais impressionantes. Não reproduz, exagera, deforma . . . Cria o mundo poético a partir da escolha dos valores estéticos, fazendo nascer novas relações do que estava solto, esparso, distante. A ele, poeta, cabe descobrir e aproximar este material, formando um todo artístico diferente da primeira realidade. (219)

Durante o processo de criar literatura, seja ela poesia ou prosa, Mário de Andrade utiliza os elementos que já estão ao seu dispôr, criando formas e alternativas à composição artística. Apesar da combinação de diversos “materiais de construção”, a criação artística de Mário de Andrade não é caótica ou anárquica, mas tem como objectivo “descobrir e aproximar” os elementos já existentes na sociedade brasileira. Usando expressões linguísticas e temas culturais abrangendo áreas desde o Norte até ao Sul, Mário de Andrade incorpora na sua criação poética e prosaica, não só representações da linguagem regional, como motivos culturais particulares e reconhecíveis pelo povo brasileiro.

Esta função de autor *bricoleur* revela-se no poema “O poeta come amendoim”. Na segunda, terceira e quarta estrofes Mário escreve:

Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais.
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padres irmanava os homens de meu país . . .
Duma feita os canhamboras perceberam que não tinham mais escravos,
Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu ...
Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã
A gente inda não sabia se governar...
Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade...
Será o que o Nosso Senhor quiser!...

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

Em primeiro lugar, e a nível de estrutura, Andrade utiliza o verso livre, pois a metrificação destas estrofes (e do poema inteiro) não obedecem às normas vigentes da poesia antecedente ao modernismo. Esta utilização revela-se já uma técnica *bricolage* pois Mário faz o uso arbitrário de palavras existentes no vocabulário linguístico, e não obedece a regras predeterminadas de composição poética. Em segundo lugar, como observamos na segunda estrofe, e cujo significado é explicado por Aurélio Ferreira no seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, palavras como “Caramurus” (nome dado aos soldados imperiais na Guerra dos Farrapos), “murmurejo” (derivação de murmurar), “canhamboras” (nomes comum dado aos quilombos ou habitações dos escravos), e expressões como “cre’ m-deus-padres” (padres cristãos), “virgem-do-rosário” (rezas feitas à Virgem Maria através da utilização de um rosário ou pequeno colar de contas), denotam um contexto regional, social e cultural particular ao brasileiro. Mais exemplos aparecem nas seguintes estrofes, com o uso das expressões “A gente inda” (nós ainda), “progredimos um tiquinho”(progredimos um pouco), “Será o que o Nosso Senhor quiser” (expressão religiosa usada frequentemente para indicar a fé em Deus), “ventos muriçocas” (ventos carregados de mosquitos), cangerana dos batentes” (ombreiras de janelas feitas de madeira), e as palavras “embonecar” (tornar bonito como uma boneca), “temporã” (temporário), onde de novo podemos observar uma linguagem representante e característica do habitante do Brasil. Tanto a estrutura como a utilização de elementos culturais contribuem para a nova estética modernista de Mário.

Como acabámos de observar, a técnica *bricolage* foi aplicada por Mário nas suas obras literárias, como a poesia e a prosa, e implicava o uso liberal dos “materiais de construção”

existentes. Para alguns críticos, isso significava buscar os materiais “crus” ou “selvagens” que já existiam em abundância no Brasil e estavam à disposição de Mário. Bosi explicou:

Lévi-Strauss definiu o “pensamento selvagem” numa linha estruturalista, como pensamento capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos disparees esvaziados de suas primitivas funções. Aceitando a hipótese, dir-se-á que Mário de Andrade fez *bricolage* em *Macunaíma*: não só de lendas indígenas que usou livremente na sua rapsódia, mas de modos de contá-las, isto é, de estilos narrativos. (História 377)

Na criação de obras como *Macunaíma*, não só a perícia de Mário se verifica na utilização das já conhecidas, contadas e passadas lendas de geração a geração, como também na originalidade da inclusão da linguagem, ou de um “linguajar” de certo modo “selvagem” e “primitivo”. Fazia parte da sua pesquisa nacional e da sua técnica *bricolage* encontrar as palavras de sentido primitivo que dariam às sua obras um sentimento particular brasileiro. Numa carta a seu amigo escritor Carlos Drummond de Andrade, Mário explica:

Ainda é preciso distinguir primitivo e primitivismo. O primeiro é ingênuo, pobre, limitado, porque decorre da precariedade técnica. Infelizmente condenável, decorrente de tantas causas psicossociais e políticas. Mas o segundo vem da exata realização psíquica (negros, Bizâncio, Puvis de Chavannes, Aleijadinho). Esta forma expressiva é admirável e louvável. Tem o que vem das consciências das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário. É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência, e até a erudição. Confessa, é o meu. (Luhne 122).

Estes dois sentidos do primitivo são claros para Mário, e ao renegar o primeiro porque é limitado e de uma certa forma rudimentar ou “atrasado”, o poeta escritor entrega-se ao uso do primitivo como abertura da linguagem à qual o autor se dedica, linguagem essa impregnada de um certo significado cultural e representante de uma emoção popular característica do seu povo brasileiro.

No âmbito de proporcionar uma imagem mais “brasileira”, Mário altera a linguagem, e efetua certas mudanças à própria gramática escrita, como exemplificarei através dos exemplos dados por José Gomes, no seu livro *Mário de Andrade e a revolução da linguagem*. Estes

exemplos poderão parecer para o leitor erudito difícil de aceitar e algumas de compreender, mas era precisamente essa a meta de Mário, chocar o leitor e ao mesmo tempo ajudá-lo a entender que o “linguajar brasileiro” era uma realidade. Gomes clarifica:

A questão da língua brasileira não nasceu com Mário de Andrade nem com o movimento modernista . . . Mas ele sentia perfeitamente que a atualização dessa língua, que era a mesma no Brasil e em Portugal, a sua construção sintagmática, obedecia a comportamentos diferentes aqui e em Portugal. Havia, portanto, uma única língua, a portuguesa, mas já não era a mesma linguagem. Pelo menos a que se falava no Brasil estava muito longe de ser a linguagem gratuitamente insinuada pela gramática tradicional adotada num e outro país” (207).

Na distinção da língua portuguesa escrita e falada em Portugal em comparação com a escrita e falada no Brasil, Mário insere diversas alterações nas diversas áreas da gramática, como a concordância, a sintaxe e a regência. Neste trabalho observaremos exemplos da regência, tirados das obras em prosa do autor. Para Gomes o campo da regência é um campo inesgotável de matéria prima (53) do qual Mário faz vasto uso. Exemplos na Edição Crítica de *Macunaíma*:

DIZER PARA por DIZER A

“Maginou maginou e disse p’rá velha”. (Mac. 16)

PEDIR EM por PEDIR A

“Peça no vizinho. Ela fez ajuntando pra Sol”. (Mac. 66)

CHAMAR por CHAMAR-SE

“A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará”. (Mac. 10)

SAIR por SAIR A

“E saiu passear”. (153)

TER por HAVER

“Mas não tinha ninguém ali, não chorou não”. (Mac. 17)

TU e VOCÊ

“Meu filho, cresce depressa pra você ir para São Paulo ganhar muito dinheiro”. (Mac. 26)

MAIS GRANDE por MAIOR

“O mais grande puxava a dança cantando”. (Mac. 156)

QUE-DELE-ELE? por QUE É DE?

“Então o que você fez hoje?/Cacei viado/Que-dele-ele?” (Mac. 149)

Estes exemplos de regência representam bem a exploração gramatical que percorre cada página de Macunaíma. Descrevendo esta inovação linguística de Mário, Bosi diz no seu artigo “Situação de Macunaíma” que “A modernidade da sua dicção afere-se pela ousadia e pelo jeito desabrido do léxico e do ritmo frásico, solto” (175). Ousadia, talvez coragem, constituíram uma inovação na literatura brasileira de uma fusão de língua portuguesa com a “fala brasileira” e que se tornou característica das obras de Mário de Andrade.

Na citação acima Bosi refere-se ao um “ritmo” solto. Esse ritmo que Mário deu à literatura, é considerado por muitos um resultado da sua formação e interesse na composição musical. De fato, podemos verificar a influência musical no processo criativo tanto na poesia como na prosa. Na poesia, um dos elementos de carácter musical usado é a polifonia, e dentro deste nível utilizaremos o poema “Inspiração” (da coletânea *Paulicéia Desvairada*) como exemplo do uso desta técnica por Mário de Andrade. O poeta declara:

São Paulo! comoção de minha vida . . .
Os meus amores são flores feitas de original . . .
Arlequinal ! . . . Traje de losangos . . . Cinza e ouro . . .
Luz e bruma . . . Forno e inverno morno . . .
Elegâncias e sutis em escândalos, sem ciúmes . . .
Perfumes de Paris . . . Arys!
Bofetadas líricas no Trianon . . . Algodal ! . . .
São Paulo ! Comoção de minha vida . . .
Galicismo a berrar nos desertos da América !

Este poema está repleto de camadas de conceitos e imagens que se sobrepõem no mesmo texto. Esta é a base do polifonismo, que para Regina Alves, é uma técnica usada artisticamente onde diversos conceitos e imagens são superpostos, e “ cujo objetivo é expressar a sensação de simultaneidade na representação do processo subconsciente de captação o mundo sensível e na apreensão da dinâmica multifacetada e veloz do mundo moderno” (1637). Os versos de “Inspiração” transmitem uma imagem diferente, cada uma descrevendo a diversidade urbana da cidade de São Paulo, e posicionando o leitor no cotidiano do brasileiro. São feitas referências a outros países que fortemente influenciavam o mundo nessa época (a França e os Estados Unidos) em forma de crítica social, o poeta fala sobre o clima, sobre a cultura, sobre os seus sentimentos acerca de São Paulo, todas estas imagens invocam diversas realidades do urbanismo moderno que ocorria no Brasil. Além de eficaz em apresentar uma imagem visual da cidade, o polifonismo deste texto transborda um tom sonoro nas expressões “comoção da minha vida”, Galicismo a berrar nos deserto da América !”, e “bofetadas líricas”, e um tom olfatório, na expressão “Perfumes de Paris . . . Arys!”. Tal como Alves alude, o mundo das sensações físicas é transmitido neste poema, dando ao leitor uma completa e variada imagem e representação de São Paulo no princípio do século XX. A polifonia ajuda assim o autor a criar uma poesia diversificada e relevante para a compreensão do povo brasileiro.

De acordo com Huhne, Mário acredita que a função da poesia é revelar “a maneira de ser e de estar de um povo” (120). O poeta torna-se assim o porta-voz do povo, que frequentemente não sabe ou não pode exprimir o que sente. Mário diz para Manuel Bandeira: “Vocês compreende: a gente não pode fingir, quer falar brasileiro mas isso não basta. É preciso sentir brasileiro também” (Huhne 120). O rompimento das normas e regras de escrita ajudam o poeta a mostrar ao mundo o que é a vida para o cidadão brasileiro, e o que se passa no seu Brasil. Uma dessas

normas era o habitual padrão de escrever poesia, onde a rima e a metrificação obediciam a uma homogénea estrutura. De novo e como já mencionamos previamente, Mário destabiliza essa norma padrão de criar poesia, ao escrever em verso livre.

Huhne afirma que Mário utiliza o verso livre nas suas obras porque ele acredita que nenhuma arte tem necessidade dos limites que certas repetições de movimento (como o verso “normal” impõe na literatura) e portanto o verso livre abre as portas da criação artística. Huhne diz: “ Não se aceita o verso livre, o verso livre se impõe . . . Abaixo a metrificação, sim, desde que seja predeterminada, pois o verso livre é tão organizado como o metrificado, desde que seja um movimento livre, interior, do poeta” (229). Candido adiciona:

O verso livre não tem número determinado de sílabas e obedece à necessidade interior do poeta. O seu limite é a capacidade respiratória normal, combinada à expressão completa de um conceito, tendo como lei o ritmo adequado e variável à vontade. Não sendo metrificado, é essencialmente rítmico, isto é, obedece à ondulação devida à alternância de sons e acentos . . . Os modernistas usaram desde o verso livre marcadamente ritmado, dotado de harmonia e melodia, até o verso livre prosaico, isto é, quase se confundindo com o ritmo da prosa, para mostrar que a poesia está na essência do que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos recurso formais. (23)

Desta forma, o verso ajuda a poesia a possuir um determinado ritmo, que corresponde às pausas linguísticas cujas pausas são decididas e inseridas pelo poeta e não por um determinado padrão a ser obedecido. Neste âmbito, torna-se também natural para o poeta modernista utilizar a rima livre, característica que harmoniza com o uso do verso livre. Estas técnicas proporcionaram uma abertura criadora para Mário e facilitaram a exposição dos temas que ele queria abordar e que representavam o Brasil.

Além da linguagem, e como já foi indicado neste trabalho, o Mário *bricoleur* focaliza a sua atenção e criação artística em temas relacionados com o Brasil. Se pusermos rótulos nessas abordagens criativas, diremos que o urbanismo e o regionalismo são temas recorrentes nas obras

do modernista paulista. De novo utilizando o poema “O poeta come amendoim”, observemos as seguintes imagens na primeira, quinta e sexta estrofes:

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

Brasil . . .
Mastigado na gostosura quente do amendoim . . .
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado melancólico . . .
Saem lentas frescas trituradas pelos dentes bons . . .
Molham meus beiços que dão beijos alastrados
E depois semitoam sem malícias as rezas bem nascidas . . .

Brasil amado porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der . . .
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e dansas.
Brasil que eu sou
Porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir. (258)

A palavra que ressalta nestas estrofes é o nome do país de Mário: o Brasil. Juntamente com esse nome, o autor transporta o leitor a uma série de imagens representantes da sua “pátria”.

Analisando este poema, José Suárez disse que “Mário de Andrade’s most pictorial and sensorial views of Brazil come to us on hot nights of sensuality” (73). Estas imagens referem-se a temas universais como o clima e a cultura do povo brasileiro. O clima quente é uma característica reconhecida até mundialmente, mas aqui o poeta quase melancolicamente e ternamente relembra que o Sol forte amarela a pele dos brancos, e testifica do sofrimento daqueles que já eram morenos por nascença (escravos africanos) e que suportaram o Sol ao longo dos anos da escravidão. Suárez declara que este poema é “perhaps the most eloquent love song that Mário de Andrade ever wrote in Brazil” (72), possivelmente pelas ideais quase fotográficas de imagens de

tradição, de lazer e da vida tipicamente *paulista*. Outras referências temáticas à cultura são transmitidas logo no nome do poema, com o alimento “amendoim”, que além de ser produzido em grande escala no Brasil, é consumido igualmente pelo país inteiro. Ainda hoje, o amendoim quente é vendido nos grandes eventos sociais do Brasil, como o futebol. Outras imagens culturais são as referências à “língua curumim”, como representante dos diversos idiomas indígenas que se mesclaram com a língua portuguesa, e a importância da música, ou “balanço das minhas cantigas amores e dansas”, como lembrança da inclinação do povo brasileiro para a diversão produzida através da canção, música em geral e do ritmo proveniente da dança.

Talvez ainda mais fortes do que as imagens deste poema sejam as imagens pintadas pelo poeta num outro exemplo de *Pauliceia desvairada*, o poema “Domingo”:

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos . . .
Tantos telégrafos sem fio.
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais . . .
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no “Confiteor” . . . Contrastar!
—Futilidade, civilização . . .

Hoje quem joga? . . . O Paulistano
Para o Jardim América das roasas e dos ponta-pés!
Friedenreich fez goal! Corner! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô . . .
E o meu xará maravilhoso! . . .
—Futilidade, civilização . . .

Mornamente em gazolinas . . . Trinta e cinco contos!
Tens dez milreiros? vamos ao curso . . .
E filar cigarros a quinzena inteira . . .
Ir ao curso é lei. Viste Marília?
E Filis? Que vestido pele só!
Automóveis fechados . . . Figuras imóveis . . .
O bocejo do luxo . . . Entêrro.
E também as famílias dominicais por atacado,
Entre os convenientes perenemente . . .
—Futilidade, civilização.

O poema, claramente polifônico em estrutura da nova estética de Mário, aborda pelo menos três temas que se enquadram perfeitamente no regionalismo e no urbanismo.

O primeiro tema é a religião e é exemplificado na primeira estrofe. Profundamente enraizada na cultura brasileira, a religião, especialmente a cristã, é representada pelas “missas”, e pelas referências a “Santa Cecília”, “Jesus Cristo” e ao “sacerdote no ‘Confiteor’”. Todos estes elementos abrangem uma atividade social e crença popular nacional, pois a frequência às missas, a dedicação e adoração aos santos católicos e ao próprio Cristo eram práticas regulares tanto no Nordeste agrícola e “atrasado”, como na cidade urbana e desenvolvida. O segundo tema é o futebol. Praticamente todos os brasileiros jogam futebol, uns por diversão, outros por profissão. O desporto nacional do Brasil é aqui sublinhado por Mário com um sentimento de competição e favoritismo na pergunta “Hoje quem joga? . . . O Paulistano” e “Friedenreich fez goal!”. De novo, a dedicação a uma equipe ou um jogador é uma característica comum e popular entre os brasileiros, cuja importância Mário não poderia deixar de realçar no seu esforço de sobressair o povo brasileiro. O terceiro tema é a urbanização e a industrialização que estava se expandindo pelas grandes cidades de S. Paulo e o Rio de Janeiro. A introdução de “telégrafos sem fio” e a importação e fabricação local de “Automóveis fechados”, demonstram a modernização das grandes cidades urbanas e realçam uma mudança na vida do brasileiro.

No fundo, e como refrão deste poema, o resultado de todo este progresso e desenvolvimento industrial é na opinião de Mário uma “Futilidade, civilização”. O autor fornece uma opinião sobre que estava acontecendo no Brasil, e escreve este poema com os recursos que estavam na sua posse: simples observações do dia-a-dia do indivíduo brasileiro, e assim se insere na sua técnica literária revolucionária de *bricolage*.

Estas simples observações do dia-a-dia expandiram-se a uma pesquisa extensa efetuada por Mário através do Brasil. O autor não só procurou entender o que na realidade significava ser brasileiro, como indagou sobre as raízes desta identidade nacional. Para a crítica Maria Elisa Pereira, o grande alicerce que ajudaria na construção de uma identidade e unidade social foi a pesquisa de Mário de Andrade sobre o folclore, ou como Mário lhe chamava, a *arte popular* (15). Prova deste alicerce é a obra *Macunaíma*. Suaréz explica que após receber textos de seu amigo e poeta Luís Aranha, onde diversas lendas ameríndias tinham sido registradas, o desejo de criar um “herói de nossa gente” surgiu na mente de Mário (96). Suaréz revela:

In all this mass of folkloric, historic, and ethnographic research, the write’s imagination was especially caught by Koch-Grunberg’s recording of the deeds of Makunaíma, who was ‘god and civilizing hero, contradictory, irreverent, lazy, and sensual’. It was Mário’s good fortune to sense something of the spirit of the Brazilian people in this Indian hero; faithfully following Koch-Grunberg’s outline of the hero’s deeds, the Brazilian writer converted him into an antihero, Macunaíma (hero with no character whatsoever), and thus amalgamated all his folkloric knowledge in one poetic tale. (96)

Ao escrever *Macunaíma* Mário utilizou os seus estudos sociológicos e folclóricos, criando assim, em forma de rapsódia, uma história composta de diversas lendas e dizeres populares, contribuindo desta forma para uma obra representativa da cultura brasileira.

Como exemplo da utilização das lendas e da escolha temática para o capítulo V de *Macunaíma*, analisemos o episódio deste capítulo e as experiências do nosso herói, como escrita na Edição Crítica deste livro. *Macunaíma* embarca numa viagem até S. Paulo, acompanhado por dois de seus irmãos e carregando consigo “nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional” (36). Ao chegarem a um rio, embracaram numa canoa. A história continua:

Os manos remavam espantando os mosquitos e cada arranco dos remos repercutindo nas duzentas igaras ligadas, despejava uma batelada de bagos na pele

do rio, deixando uma esteira de chocolate onde os camuatás pirapitingas dourados piracanjubas uarus-uarás e bacus se regalavam.

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedeçada, pulavam aos cachos fora pra fora d'água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. (36-37)

O desfecho deste episódio aconteceu quando a transformação mágica de Macunaíma incentivou os seus manos, Jiguê e Maanape a se banharem também na água “abençoada”, mas em vez de enbranquecerem, a pele tornou-se vermelha para Jiguê e bem negra para Maanape. E os irmãos continuaram assim na sua aventura rumo a S. Paulo.

Além das indicações regionais sobre os animais que habitavam a terra do herói (“camuatás pirapitingas douradospiracanjubas uarus-uarás e bacus”), a referência à unidade monetária indígena (“bagos de cacau”), a evangelização cristã começada no século XVI (“do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira”), a maior referência cultural ultrapassa o mito e une o tempo antigo ao presente de Mário de Andrade. Referimo-nos à ideia do enbraquecimento do brasileiro, desejo da grande maioria das raças menos privilegiadas do Brasil, como o africano e o indígena. Por outro lado, e num enquadramento perfeito da representação étnica do brasileiro, Mário reúne assim as três raças predominantes no Brasil: a branca, a negra e a indígena. Para Mário esta inclusão era necessária para a representação da realidade e da formação da identidade brasileira, que era visível para o sociólogo e antropologista, mas possivelmente encoberta de propósito pelas elites políticas que governavam o Brasil e queriam “enbranquecer” o país. Escreve o autor, num desabafo engraçado registrado

numa das muitas cartas a Álvaro Lins, e como citado por Miguel Gomes no seu artigo “A doutrina esquecida: uma releitura de *Macunaíma*”:

Veja no livrinho [O *movimento modernista*, recém-publicado pela Casa do Estudante do Brasil (1942)] a introdução com que me saudaram! Pra esses mocos, como pra os modernistas da minha geração, o *Macunaíma* é ‘a projeção lírica do sentimento brasileiro, é a alma do Brasil virgem e desconhecida!’ Que virgem nada! Que desconhecida nada! Virgem, meu Deus! Será muito mais um cão nazista! Eu fracassei. (281)

Nesta construção artística, Mário desejava preencher uma lacuna na literatura do Brasil, e afastá-la cada vez mais da nação colonizadora do Brasil, Portugal, e da sua influência profunda e tradição nos modos de escrita. De acordo com Rex Nielson, Mário de Andrade repudiava as “noções superficiais da tradição e da dependência nacional” (129). Mário procurava romper com esta ideia, e convencer todos que estava na hora de aceitar uma identidade fundada no Brasil e não em Portugal. Nielson explica que crítica de Mário:

não é aos elementos aparentemente exóticos da sociedade brasileira em si, mas à postura das elites que vêem tais elementos como exóticos . . . Em *Macunaíma*, o autor abandona a ideia do europeu exilado numa terra exótica em favor de uma expressão racial e cultural mista, que está enraizada na terra fértil e local. Tal privilégio da tradição permite [a] Mário de Andrade (1997) explorar (talvez em ambos sentidos) uma possível identidade brasileira *in situ*, sem usar os recursos do discurso ufanista e etnocêntrico. Além disso, tal reconciliação com a tradição local permite uma eventual identificação transnacional entre *Macunaíma*, ou seja, um possível Brasil, e o resto da América Latina. (130).

Como Nielson clarifica, a pesquisa de Mário sobre as tradições e raízes folclóricas constituiu uma ferramenta essencial no esforço de delinear uma identidade particular do brasileiro. Essa pesquisa é compatível com o processo *bricoleur*, pois Mário procura criar essa identidade *in situ*, o que se tornou uma característica do modernismo no Brasil.

Utilizando um estilo revolucionário e modernista na sua criação literária, Mário de Andrade revela-se um verdadeiro *bricoleur* no uso da linguagem e de técnicas como a polifonia e

o verso livre, apresentando assim não só uma imagem característica do que ele observa ao seu redor e transmitindo um “outro lado” da língua e das experiências do povo brasileiro, como também permitindo uma exploração estética de novos métodos literários. Esta revolução da escrita brasileira sem dúvida contribuiu para o título carinhoso que Mário de Andrade recebeu de “papa” da poesia, ou em outras palavras, de autoridade suprema na criação poética do modernismo brasileiro do século XX e que, junto com a sua criatividade na prosa, contribuíram para uma nova visão da nacionalidade brasileira.

Bibliografia

- Alves, Regina Célia dos Santos. “Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de *Paulicéia Desvairada*”. *Estudos Linguísticos XXXV* (2006). Web. 21 Outubro 2011.
- Andrade, Mário de. “Domingo”. *Hallucinated City Paulicea Desvairada*. Trans. By Jack E. Tomlins. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1968. 20. Print.
- . “Inspiração”. *Hallucinated City Paulicea Desvairada*. Trans. By Jack E. Tomlins. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1968. 20. Print.
- . *Macunaíma*. Mário de Andrade *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter*. Ed. Crítica. Florianópolis: Coleção Arquivos, 1988. Print.
- . “O poeta come amendoim”. *Poets of Brazil A Bilingual Selection*. Ed. and trans. Frederick G. Williams. New York, NY: Luso-Brazilian Books, 2004. Print.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. S. Paulo: Editora Cultrix, 1994. Print.
- . “Situação de Macunaíma”. Mário de Andrade *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter*. Edição Crítica. Florianópolis: Coleção Arquivos, 1988. Print.
- Candido, António. *Textos de Intervenção*. S. Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002. Print.
- Derrida, Jacques. “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: UP of Florida, 1986. Print.
- Ferreira, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Brasileira*. RJ: Editora Nova Fronteira, 1975. Print.
- Freire, Alípio. “A revolução da *Semana de Arte Moderna* de 1922”. *Hispanic Research Journal* 4.2 (2003). Web. 21 Outubro 2011.
- Gomes, José M.B. *Mário de Andrade e a Revolução da Linguagem: A Gramatiquinha da fala brasileira*. Paraíba: Editora Universitária, 1979. Print.

- Gomes, Miguel. “A doutrina esquecida: uma releitura de *Macunaíma*”. *Revista Hispánica Moderna* 54.2 (2001). Web. *JSTOR*. 22 Novembro 2011.
- Huhne, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. RJ: UAPÊ Espaço Cultural Barra Ltda., 2002. Print.
- Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira, Volume III Modernismo*. 6ª Ed. S. Paulo: Editora Cultrix, 2001. Print.
- Nielson, Rex P. “A identidade sincrônica e diacrônica em *Macunaíma*”. *Revista de Estudos Universitários* 34. 2 (2008). Print.
- Pacheco, João. *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. S. Paulo: Livraria Martins Editôra, S.A., 1970. Print.
- Pereira, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário Andrade*. S. Paulo: Editora UNESP, 2006. Print.