

Resenhas, Por Pedro F. Galé

Paulo Duarte. Mário de Andrade por ele mesmo.
Editora Todavia, 2002.

Do epistolário de Mário de Andrade, muitas joias podem ser destacadas. Mas dois dos mais interessantes volumes não possuem o reconhecimento necessário, um é o volume *Cartas de trabalho*, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945), publicado pelo MEC e pelo SPHAN em 1981, o outro é o livro de Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo*, que ganha nova edição, e muito bem preparada, nesse ano em que se celebra o centenário da Semana de Arte Moderna. Os dois volumes percorrem períodos similares, da década de 1930 ao final da vida do autor de *Pauliceia desvairada*. Outro fator que une os volumes é o de apresentar um Mário de Andrade interventor, seja no Departamento de Cultura do município de São Paulo, seja nascente SPAN (Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, que depois se tornaria a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN). Vemos em ambos a vasta gama de projetos de Mário de Andrade como escritor público e podemos declarar, com Antonio Candido, que assina o prefácio ao livro de Paulo Duarte, que nesses dois livros podemos acompanhar “uma luta ombro a ombro pela cultura” (p. 11). Esses dois volumes não respeitaram o prazo de cinquenta anos para que se divulgasse a correspondência a ele dirigida, e por isso

se tornaram por décadas fonte quase que primordial aos estudiosos da obra de Mário de Andrade. Como ganha luz nesse ano de efemérides o volume de Paulo Duarte, é de se torcer que também o outro tenha a mesma sorte, e com isso se assoma a torcida para que suas *Cartas de trabalho* recebam também o cuidado editorial que esse *Mário de Andrade por ele mesmo*. Sobre essa nova edição vale ressaltar o trabalho de Flávio Rodrigo Penteado que além de assinar o Posfácio, preparou uma edição que se pode dizer crítica, com a justa medida do aparato de notas de rodapé de modo a auxiliar e aprofundar a leitura do livro de Paulo Duarte, que além do epistolário traz ainda uma série de capítulos onde são apresentados os movimentos que permeiam esse momento que do entusiasmo em relação ao seu posto no Departamento de Cultura, vai ao melancólico exílio no Rio de Janeiro, além de incluir também cartas trocadas com Sérgio Milliet. Um livro que possui um caráter, digamos, labiríntico, ganha muito com as notas que nos fazem acompanhar como que com o mapa em mãos as vias do volume. O livro acompanha a ascensão e queda de Mário de Andrade e de Paulo Duarte em finais da década de 1930, desde as reuniões num apartamento na Avenida São João ao convite, ou intimação, conforme as palavras do autor, para a direção do Departamento de Cultura – ao qual narra Paulo Duarte, Mário respondera “Deus me livre me’rmão! Sou o homem mais feliz do mundo! E o meu sossego, não quero abandonar ele, não.” (p. 97). O que vemos é uma espécie de “aborto luminoso” (para usar a imagem do

próprio Mario de Andrade para falar de Aleijadinho). A narrativa de Paulo que localiza os avanços e as tentativas de se fazer algo pela cultura a partir desse grande empreendimento que foi o D.C., nos insere em mais um daqueles momentos de anticlímax que nossa história nos proporciona. Não deixa de ser comovente a declaração de Paulo Duarte: “O nosso capital eram sonhos mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. (p.94). É triste ver que nesse, e em tantos outros aspectos, nos mantemos no “paleolítico” até hoje! É sob esse capital de sonhos que Paulo Duarte vai conversar com o Prefeito, e ali aos poucos o projeto ganha forma. Depois, no capítulo seguinte, vemos como “a politiquice e o protecionismo que caracterizam os governos fracos continuaram seus estragos” (p. 125).

O tom melancólico de Mário, já afastado de seu cargo, numa estadia no Rio de Janeiro, nos aponta aquele móvito ocorrido com o desmanche de um Departamento de Cultura que se veria projetado tantas vezes em nossas terras e nunca colocado a contento em termos de continuidade. É interessante notar que no quinto capítulo, “Paixão de Mário de Andrade”, o autor narra a Via Crucis dos anos seguintes de Mário de Andrade, suas lutas, o exílio no Rio, e sua doença e morte. Junto a isso um incontestado e

doloroso diagnóstico do autor, antes que adentremos as cartas propriamente ditas: “Hoje aí está: Mário de Andrade morto, o Departamento de Cultura morto! [...] E o silêncio demonstra que a nossa gente não deu bem conta do que isso traduz. Não deu conta sequer da morte de Mário de Andrade.” (p. 234). Depois dessa longa exposição em cinco capítulos é que adentramos o epistolário propriamente dito. E nele vemos, ao início, duas forças, a imobilidade consternada de Mário de Andrade e a mobilidade forçada por exílios e fugas, ainda que sob um véu de tranquilidade, de Paulo Duarte, que sob a luz do estado Novo não podia estar em terras brasileiras. As cartas aqui presentes são das mais saborosas. Nelas vemos Mário de Andrade, entre outras coisas, confessar até mesmo o inconfessável: “Estou literalmente desesperado, não aguento mais esta vida no Rio, e ou acabo comigo ou não sei. Pra disfarçar as mágoas, vivo bêbado. Tomo porres colossais, dois três por semana. Os outros dias me trato.” (p.289). Vemos também, ao final da vida, já de volta à Pauliceia, Mário fazer a seguinte confissão: “Não, São Paulo é outra coisa, não é amor exatamente, é identificação absoluta, sou eu. E eu não me amo. Mas me persigo.” (p. 431), e logo depois anunciar que comprara um sítio, o Sítio de Santo Antônio, em São Roque, que “acontece ter dentro uma residência e capela do séc. XVII, que já estão tombados e o Serviço está restaurando agora, não conte a ninguém.” (*Ibid.*) Mário de Andrade pretendia ir “viver lá e morrer lá”, mas não pôde. Ainda assim, atuou como escritor público e disse doar

em testamento a parte da terra que tem essas preciosidades ao Estado. Depois chegam as cartas trocadas com Sérgio Milliet, que buscam reforçar esse aspecto de *por ele mesmo*, que o livro busca apresentar. Encerrando-se a edição com uma última e comovente carta destinada ao amigo falecido. É de se admirar que uma obra dessa, que mostra tão bem os males de uma política tacaña fazem à cultura, ganhe luz nesse nosso peculiar momento de retroação. Sob a escuridão inclemente a que estamos sujeitos, é tempo de recuperar esse livro e a nova edição e os cuidados de Flávio Rodrigo cumprem um papel fundamental nessa tão necessária redescoberta! (PG)

Blaise Cendrars. *Diário de Bordo*. Samuel Titan (trad.)
Editora 34, 2022.

Se há uma figura que habitou um lugar peculiar entre os frêmitos modernistas de brasilidade é Blaise Cendrars. É célebre a sua vinda a bordo do *Formose*, navio da companhia *Chargeurs réunis*, em fevereiro de 1924, bem como suas viagens pelo Brasil. É dessa viagem que nos dão notícias os poemas de *Feuilles de route*. Livro que mesmo antes de ser lançado era já aguardado por um de nossos intelectuais mais proeminentes, Mário de Andrade, que numa carta a Tarsila do Amaral, que ilustrara o volume, de 7 de janeiro, escreveu: “Ontem eu recebi a *Nouvelle Revue Française* e vi pelos anúncios que o Cendrars vai publicar uma série de livrinhos *Notes de route*, impressões da nossa terra, ilustrado por você. Fiquei azoínado com a notícia porque ter esses livrinhos na minha coleção é para mim um dos maiores desejos deste mundo. Você

que foi sempre tão boa com este seu amigo fiel era capaz de subscrever a coleção toda para mim? Está sendo editada no *Sans Pareil*, você deve saber disso. O primeiro livro se chama *Le Formose*.” É esse livro e todos os poemas “brasileiros” de Cendrars que a edição brasileira traz ao leitor. O livro possui versos que para além do diário poético de uma viagem a um país desconhecido. Longe de ser um bestiário de um lugar exótico para saciar os olhares curiosos dos europeus, nos inserem num fluxo poético que se faz arrastar desde um trem noturno, em terras da velha Europa, “vagão-restaurant / Não há quem distinga nada lá fora / A noite é negra” (p. 9) até as primeiras imagens “brasileiras”, em “Ovos”, “A costa do Brasil é semeada de ilhotas redondas peladas em meio às quais navegamos há dois dias / Mais parecem ovos sarapintados que um pássaro gigantesco deixou cair / Ou excrementos vulcânicos / Ou excrescências de Abutre” (p. 59). Nesse arco circulam pessoas, noites, cabines e tudo apresentado de modo a parecer ordenado pela ordem das coisas, sem fulcro prévio, uma imagem de um cinematógrafo a capturar toda centelha poética em uma viagem que se faz fantástica por sua vasta gama de imagens. É do Rio de Janeiro que emanam as primeiras noções de um Brasil: “O Rio de Janeiro está bem perto agora e dá pra ver todas as casas à beira da praia / Os oficiais comparam esse panorama ao do Chifre de Ouro / Outros contam a rebelião dos fortes” (p. 63). O estranhamento do estrangeiro em viagem é um dos motes desses versos, uma das curiosas dualidades são referidas aos mictórios num dístico

“Mictório” e “As latrinas da Bastilha”, no primeiro: “O mictório é o WC da estação / Sempre observo esse lugar com curiosidade quando chego a um novo país / As latrinas de Santos são um pequeno reduto onde uma imensa bacia que me recorda os grandes jarros que se enterram nos vinhedos da Provença uma imensa bacia está pois enterrada no chão até a borda / Uma tábua de Madeira preta grande e grossa coroa a borda e serve de assento / Parece bem incômodo e muito baixo / É o exato oposto das latrinas da bastilha que são altas demais” (p.87). É nesse tipo de fluxo poético, onde o ritmo não é dado pelas palavras, mas por imagens e suas associações que se segue o poema seguinte: “As latrinas da Bastilha ainda estão em uso nos calabouços da caserna de Reuilly em Paris / São potes em forma de funil invertido com mais ou menos um metro e trinta e cinco de altura [...] // É nessa espécie de embocadura de corneta bem levantada que o soldado punido com prisão deve conseguir fazer suas necessidades / Sem deixar nada cair para fora se não quiser repetir a pena atrás das grades / É o suplício de Tântalo às avessas” (*Ibid.*). Esses versos parecem nos mostrar é a maneira com que se precipitam as imagens, como que sem eleição, que desde um mictório de estação se arranja de modo a fazer surgir um suplício de Tântalo, que não podia saciar sua fome e sua sede, que se inverte, o suplício aqui é posterior, mais abaixo no trato digestivo. O constelário poético deste livro é de difícil assimilação e a sua força poética é menos discursiva do que imagética. Há uma força nas minúcias caóticas de Cendrars, um fluxo que se verá replicado em muitos dos nossos poetas do período. É curioso ao início dos poemas de

São Paulo observar a busca por um silêncio, que permite a minuciosa varredura dos poemas até aqui, mas que se torna inalcançável: “Aqui ninguém sabe da Liga do Silêncio / Como em todos os países novos / A alegria de viver e de ganhar dinheiro se exprime pela voz pelas buzinas pelos tubos de escapamento abertos” (p. 103). O livro se aventura em paisagens das mais corriqueiras e a sucessão de imagens é sempre carregada de uma verve poética das mais veementes: “Acima das pimenteirias da avenida destaca-se o anúncio gigante CASA TOKIO / O sol verde verniz” (p.105). Apesar desse idílio comercial, o barulho da cidade sempre se faz ressurgir em diversos poemas e no inédito *Os ruídos da cidade*. O que vale deste livro não é a curiosidade bem brasileira acerca das impressões de um estrangeiro que descreve nossas terras, mas maneira poética que se faz como que numa sucessão de instantâneos, cuja métrica beira a extravagância, que apresentam imagens e movimentos que, num recurso poético interessantíssimo, parecem fazer apagar a figura do poeta como o agente de eleição, passando sempre a impressão de que os versos surgem diante daquilo que se apresenta aos olhos de um observador agudo, que não faz mais que descrever o que vê, o poético se oculta diante dessa espécie de ocultamento do poeta. O que ganha as linhas desses poemas reunidos é a imagem resultado de um confronto entre um poeta agudo e a vasta gama de imagens que se lhe apresentam, de modo a não apresentar nem o Brasil, nem um Eu, ligado a Cendrars, uma espécie de lugar que não é lugar algum, mas que diante desses dois

pontos a terra e o poeta se constroem num ritmo que é todo ele imagem, ou numa sucessão de quadros que é quase que musical. Isso diante de uma paisagem do que ele chamava de “Extremo Ocidente” que propôs ainda novas imagens e ritmos a um poeta e prosador dos mais agudos do século passado. Uma poesia que se faz pensar que não se quer poesia em um lugar que faz crer que não se queria lugar, esse é o saldo desta fantástica viagem poética de Blaise Cendrars, é o que ele nos permite vislumbrar nesse *Diário de Bordo* em sua miríade de imagens. (PG)

**Luiz Armando Bagolim e
Fabrício Reiner. Era uma vez o
moderno. Sesi-SP Editora,
2022.**

O livro tem origem conjunta com a exposição de mesmo nome no espaço de exposições da FIESP. Como a exposição, o que salta aos olhos nesse volume é a vasta documentação e a grande gama de referências diretas e indiretas em relação à Semana de Arte Moderna. Mais do que celebrar a semana de 22, o que parece mover este *Era uma vez o moderno* é indicar uma grande gama de possibilidades de uma história do modernismo brasileiro. Tomando por ponto de partida a exposição de Emma Voss, segundo os autores “a primeira artista a abrir uma exposição individual de arte moderna na cidade de São Paulo, em 1910 (p.11), o que se vê é a apresentação de grande material, tanto textual como imagético, que leva o leitor deste livro a adentrar os debates desta provinciana capital de São Paulo em inícios do século XX. Ao nos indicar uma notícia de *O estado de São*

Paulo de 18 de dezembro de 1910, que mostra o pouco apreço que arte moderna, ou ainda impressionista, gozava neste ambiente, vejamos a seguinte linha da notícia apresentada pelos autores: “Emma Voss, que desenha corretamente e que maneja com segurança o pincel, teria tudo a ganhar se se emancipasse do exagerado preconceito impressionista, estabelecendo um justo equilíbrio entre as tendências dessa escola e os cânones da escola clássica.” (p.12).

Este episódio inaugural que as primeiras páginas do livro nos apresentam ilustra o debate de época por meio de seus textos. É notável que para apresentar uma certa preferência, digamos, canônica, os autores nos apresentem em seguida um artigo sobre um pintor menos voltado às tendências que poderíamos chamar de impressionistas, Pedro Weingärtner. Há uma desproporção no tratamento em relação à exposição de Emma Voss, e a do pintor, considerado pelo mesmo jornal, algo que “o público Paulista não deve deixar de ver e de admirar esta obra, que é, sem dúvida alguma, o mais notável trabalho de pintura exposto até agora em São Paulo.” (p.20). O mesmo modo de apresentar essas primeiras lufadas de arte moderna se estende à exposição de Lasar Segall, em 1913 e a célebre exposição de Anita Malfatti em 1914. Seguindo a pintora, que de algum modo se torna artista símbolo desses tempos onde era uma vez o moderno, até a reprodução na íntegra do célebre artigo de Moteiro Lobato, de 1917, que lançava seus dardos na direção de todas as vanguardas: “Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam

de outros ramos da arte caricatural” (p.63). Os descaminhos da pintora, que o livro e seu vasto material acompanham de modo vivo, reconstituem os debates sobre arte da provinciana São Paulo e seus agentes, nomes tais como Sergio Milliet, Mario de Andrade, Vicente Rego Monteiro, Victor Brecheret, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade entre outros, vão paulatinamente ganhando as páginas e apresentando a guinada onde a recepção das artes se via diande de um cenário que “estava mudando gradualmente e os *modernistas* – particularmente os jovens escritores – sentiam-se cada vez mais estimulados, sobretudo com o término da guerra, a se atualizarem sobre o que acontecia lá fora.” (p. 87).

Tudo isso para apresentar o ambiente em que foi gestada e pensada a Semana de Arte Moderna, numa São Paulo que semanas antes fora assolada por um tremor de terra que lhe serviria de metáfora: “nem tão destruidor, nem muito menos algo que passara despercebido” (p. 135). Documentando quase que exaustivamente a recepção da Semana, o livro nos faz percorrer uma série de textos que nos apresentam esse caráter peculiar da semana, sua eficácia contida e ao mesmo tempo agitada, como nos apresentam os autores, no texto publicado em 21 de fevereiro de 1922, na revista *Fanfulha*, o ambiente de recepção havia mudado, neste artigo assinado por Monna Lisa, os jovens da Semana são insuflados: “Jovens, amigos, ousem! A arte é como uma mulher: se vence mais com audácia que com outros meios. Acreditem, é uma mulher que o diz...” (p.187). É nesse ambiente, depois de um terremoto de poucos estragos, que surge

outra figura, que passa a figurar, junto com Malfatti, como amálgama, e como assimilação do que havia ocorrido. A viagem à França da pintora do Abaporu, sob os conselhos de Mario de Andrade, que permaneceu em sua São Paulo: “Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa!” (p. 207). O que fica muito claro, tanto na fuga para Paris de muitos agentes da Semana, como na permanência de Mário de Andrade em sua cidade, é a gama de contradições que se fervilhavam no seio de nosso modernismo. Os autores desse *Era uma vez o Moderno* nos apresentam esse fervor por se modernizar. Alinhando figuras mestras, Anita e Tarsila, e agentes de sua recepção, vai surgindo, quase que à contraluz, a centralidade contraditória de Mário de Andrade, muitas vezes dissonante em relação a Oswald, ressabiado com a internacionalização de um moderno que ele queria brasileiro, e a maldosa contribuição à revista de Antropofagia, que trazia a antropofagia para fora de seu regime simbólico, para apresentar um estudo de caso de um diálogo sobre um tal Antonio Tirano que “exigia sempre sangue humano. – Sinão não trabalhava, heim! Que Safado! – Prifiria Sangue de Criança... Mas Não se invoca mais” (p.280). As linhas deste livro nos apresentam as contradições e lutas de uma geração que se quis moderna, ainda que de maneiras muito diferentes, dando grande contribuição aos que buscam entender esse momento peculiar de nossa história, sem se render às efemérides e exaltações, nem ao vitupério revisionista e redutor. (PG)

Fora da estante

Victor Knoll. **Paciente arlequinada – uma leitura da obra poética de Mário de Andrade**. Secretaria de Estado da Cultura-Hucitec, 1983.

Eis um livro corajoso. Se já se encontram estabelecidas no Brasil as bases para que um trabalho de filosofia, ou ainda de estética se debruce sobre as artes figurativas, o cinema e outras formas de arte, é raro encontrarmos trabalhos que se debrucem sobre a poesia, mais raro ainda ao se tratar da lírica e quase inexistente quando assunto é a lírica contemporânea. Sem permitir que os grandes sistemas, como o de Hegel, atuem qual um buraco negro a atrair para si toda luz da poesia, o trabalho de Victor Knoll se coloca o desafio de explorar o imaginário poético de Mário de Andrade. O método do saudoso professor de estética do Departamento de Filosofia da USP é o de tentar abordar seu objeto a partir de sua luz característica. O desafio só faz aumentar: “tarefa vã aplicar modelos de interpretação ou métodos de investigação exteriores ao objeto a ser interpretado ou estudado. Esta atitude torna-se mais grave quando o objeto que pretendemos esclarecer ou compreender é de natureza literária – ou, no geral, artística. [...] A riqueza da obra literária – o *saber* que ela apresenta – se depaupera quando adotamos um método para estudá-la e o aplicamos sem considerar o *dizer* da própria obra.” (p. 6). Esse começo do livro, onde o autor coloca sua posição, é

uma espécie de manifesto sobre os caminhos e descaminhos para todo aquele que busca, munido de filosofia, abordar uma obra de arte. As considerações que Victor Knoll nos apresenta aqui, mesmo que nos distem em décadas, parecem ter seu valor renovado em tempos que o artístico se tem visto submetido a toda sorte de discurso que lhe seja alheio, onde o romance se sujeita ao sistema, o poema a um produto de pensamento. O diagnóstico aqui apresentado não deixa de ser atual: “Em suma, a diferença pode ser marcada da seguinte maneira: de um lado temos a consideração das obras de arte como uma *ocasião* de discursos científicos específicos e mesmo estéticos – o que, fatalmente, lhes imporá conceitos e métodos exteriores ao seu universo e assim se fará silenciar a obra para se ouvir o balbucio, em relação à própria obra, de um conhecimento. A obra então é servidão. [...] De outro lado, temos a consideração das obras de arte abrindo-nos para a sua voz própria. É desta maneira que elas nos interessam; somente assim elas são plenamente.” (p. 7-8). Diante desse diagnóstico e da clara escolha de uma via, o autor se debruçará sobre seu objeto, como que desarmado, numa “relação com a obra [que] não é de observação, mas de admiração” (p.20), as linhas de Mário de Andrade ganham uma leitura que lhes permitam falar a partir de si. Afastando-se do poeta como sujeito empírico, estabelecendo-o como um lugar, o tratamento das imagens da poesia de Mário de Andrade se articula de modo a fazer luzir sua trama imagética a partir de um enfeixamento que nunca é redutor. É diante da

imagem arlequinal, dilacerada, remontada em sua indumentária de remendos em losango, que a imagética de Mário de Andrade transborda o próprio âmbito do poético: “Paciente não quer dizer apenas obstinado, mas *sofrido*: os movimentos da cidade e os movimentos do canto. Essa paciência, a inspiração é múltipla e dilacerada, retalhada e retalhante – uma dança de muitos ritmos: uma Paciente Arlequinada” (p. 44). No corpo a corpo com os versos da múltipla poesia de Mário de Andrade o autor deste livro nos promove um fluxo de conceituações não lineares que se faz homólogo ao dos versos do poeta. Victor, numa dança entre a obra e sua leitura que vê multiplicarem suas imagens, numa sempre reproposta tensão entre opostos, lança luz à filosofia: “Aventuramo-nos a dizer, embora nos pareça explícito pelas descrições já feitas, que a imagem na obra poética de Mário de Andrade é o conceito Hegeliano: tensão de opostos. Todo imaginário é marcado por esta oposição interna e se enraíza no dilaceramento arlequinal.” (p. 100). É uma chave que não submete um *corpus* poético à filosofia, mas faz de um sistema, ou ainda, de um conceito central de um sistema, o de Hegel, a metáfora apropriada ao que é já metáfora na obra poética. É a filosofia que serve de ilustração à poesia, numa inversão das mais plenas de significados e que indicam o valor epistemológico-poético daquilo que o dilaceramento arlequinal, poetizado por Mário, nos apresenta em si mesmo. O conceito é que se vê inserido na dança, e não a poesia, como costuma acontecer, é que se vê inserida no caminhar reto da prosa. O livro, para além do interesse pela obra

poética do autor do *Macunaíma*, nos serve de cara lição de estética, no sentido de um discurso que faz andarem juntas a filosofia e as artes, para que não sufoquemos os objetos artísticos sob o peso conceitual dos sistemas filosóficos, e tal lição é sempre necessária. A poesia aqui não é mote filosofante, mas é ela própria o móbil de toda argumentação, quer filosófica, quer artística. Tratar assim da poesia é coisa rara e exige coragem, pois o andar cambaleante dos versos não nos dá estofo suficiente para que nos sintamos seguros diante da imagem poética, mas, ainda assim, podemos avançar num corpo a corpo com nosso objeto: “Conviver na intimidade de uma obra poética permite a escuta de um dizer. Uma obra de arte diz por muitas bocas.” (p. 256). É essa intimidade adquirida que deve ganhar voz de modo a inverter e subverter a usual tendência de submeter a obra de arte à servidão dos conceitos. Essa talvez seja a grande lição de mestre de Victor Knoll, lição que ainda hoje poderia evitar uma série de descabros no âmbito de estudos de estética ou filosofia da arte. (PG)