

Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade

Telê Ancona Lopez

Instituto de Estudos Brasileiros / Universidade de São Paulo

*Para Marianne Bockelkamp
e Almuth Grésillon*

MEMÓRIA DA CRIAÇÃO

No ESTUDO da obra de Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), poeta e ficcionista, crítico, historiador, bem como teórico multidisciplinar que ultrapassa o modernismo dos anos 1920, interessa focalizar os vestígios de sua criação em suas leituras e em documentos de seu arquivo. Moderno em suas propostas e caminhos, Mário fez um crivo crítico, ao escolher, em seu sólido e sempre renovado lastro de cultura, tudo o que lhe pareceu coerente para a produção de uma obra brasileira atual, muitas vezes visionária. Apropriação, intertextualidade, diálogo da criação, na verdade, antropofagia *avant la lettre*, esse crivo crítico explicita-se, em 1922, no verso que fecha a profissão de fé do poeta em “O trovador” – “Eu sou um tupi tangendo um alaúde!” –, no primeiro livro realmente moderno do modernismo brasileiro, *Paulicéia*

desvairada.¹ Pensando em consonância com o filósofo Henri Lefebvre, trata-se de um livro moderno pelo que encerra de reflexão sobre o próprio tempo e sobre si próprio; pela ironia que contesta valores estabelecidos ou anula o aplauso incondicional a tudo que se intitula novo. Ao expressar o crivo crítico mariodeandradiano, tanto no “Prefácio interessantíssimo”, como nos poemas que o compõem, *Paulicéia* oferece a síntese operada por um leitor das vanguardas que se alimenta também de tudo que lhe interessa em termos de estéticas e autores que as antecederam, na esfera da literatura, da plástica e da música.²

Nesse escritor que destruía ou não se importava que se perdessem nas gráficas e nas editoras seus originais de livros e de textos para a imprensa, ganham especial relevo, quando se pesquisa a gênese de obras suas, a marginália e a existência de determinados títulos na biblioteca e de determinados documentos no arquivo por ele formados. Memória da criação, as notas de margem, traçadas durante o diálogo inequívoco com o texto impresso, do mesmo modo que o livro sem anotações, palpável na estante, tanto se prendem ao processo criativo que já se iniciou ou apontam para um armazenamento, uma espécie de celeiro, promovendo uma possível latência, no inconsciente. Essa latência, pela vez dela, memória de uma experiência de leitura, mesmo passado muito tempo, de repente aflora por força de associações que retomam, ainda que de modo indelével, o diálogo antigo, para servir a novos propósitos no decorrer do processo

1. ANDRADE, Mário de. “O trovador”. In: “Paulicéia desvairada”; in: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1987.
2. LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: Prelúdios*. (Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

4+01,15

criativo de novas obras. Desse diálogo restam vestígios: as notas marginais que valem como notas prévias e os textos de outros autores que escondem matrizes. Quanto aos documentos de arquivo, como correspondência, produção jornalística ou documentação pessoal, conformam instâncias que aludem a momentos, estágios ou circunstâncias do trajeto da criação de obras, preenchendo a ausência de manuscritos propriamente ditos. Pertencem, assim, aos arquivos da criação, importantes quando se deseja constituir dossiês genéticos, pois carregam consigo elementos da história de um percurso, a ser descoberta e palmilhada.

LEITURAS DE UM MOÇO POETA

Este recorte que almeja seguir, ainda que rapidamente, a história e o diálogo da criação de Mário de Andrade com a literatura da Alemanha, travado na biblioteca e no arquivo do escritor, tem, como ponto de partida, a crônica de título irônico, "Teutos mas músicos". Publicada em *O Estado de S. Paulo*, no último dia do ano de 1939, denuncia o excesso de peças alemãs nos programas das sociedades musicais no sul do Brasil, naquele momento. Contrapõe, entretanto, a acidez do comentário à evocação cheia de lirismo e humor dos estudos do idioma de Goethe empreendidos pelo cronista, no intuito de conhecer uma arte e uma cultura capazes de desviar o "exagerado francesismo" que percebera em si.³ Depois de datá-los de 1922 ou 1924, apresenta três professores. Eram eles: uma "senhora musicalíssima", casada

3. ANDRADE, Mário de. "Teutos mas músicos". In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 314-318. Artigo escrito para *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 dez.1939.

com um organista, mestra a quem devia a abertura para uma “vastíssima literatura musical moderna”; em seguida, a moça recém-chegada que decorava o *Dicionário Michaelis* para aprender o português e, por último, “um soldado do exército prussiano, com mentira e tudo”.⁴ Mário não toca diretamente na Alemanha de 1939 ou no nazismo que contamina o Brasil em pleno Estado Novo; todavia, seu gosto de “recordar, na desgraça, os tempos felizes” instaura o contraste. A lembrança de um pacífico e prazeroso convívio, com muita discussão literária opondo franceses e alemães, vinho do Reno e canções ao som da cítara, molda na crônica um fragmento autobiográfico. Não inclui nomes, salvo o do escultor Wilhelm Haarberg, figura resgatada com rigor por Marta Rossetti Batista em 1991.⁵

Como bem analisam Philippe Lejeune e outros estudiosos da literatura testemunhal que se liga à figuração do eu, tanto o cronista, como todos os que praticam relatos autobiográficos de maior ou menor vulto, modelam uma personagem e procuram dar a ela verossimilhança, coerência literária, podendo, nesse afã, descurar-se da estrita realidade dos fatos. Inclinando-se sobre o passado, lidam com a memória que sabem frágil quando separada da materialidade de documentos e, ao mesmo tempo, admitem as possibilidades ficcionais de nossas vidas. Assim acontece com Mário de Andrade em “Teutos mas músicos”, em 1939, ano bastante recuado do tempo em que tivera suas primeiras aulas de alemão. Felizmente, como ele próprio adianta em “Fazer

4. Ibidem, p. 315.

5. BATISTA, Marta Rossetti. “Wilhelm Haarberg (1891-1986) – dados de pesquisa” no catálogo da exposição *Centenários modernistas-I: Wilhelm Haarberg*. São Paulo: IEB-USP, 1991, p. 1-7.

Atalip

a História”, na *Folha da Manhã*, em 1944, aqueles que se abeberaram das fontes primárias têm condições de se aproximar da realidade de nomes, datas e situações. “Tudo será posto a lume um dia. [...] De imediato, tanto correspondências como jornais e demais documentos não ‘opinarão’ como nós, mas provarão a verdade”, afirmação na crônica, supõe a pesquisa em bibliotecas e arquivos, assim como em coleções de arte e museus.⁶

Neste caso particular dos estudos de Mário de Andrade, documentos no arquivo pessoal e na biblioteca que lhe pertenceram, trazem à tona fios diversos, nem todos próximos, em uma trama de fatos, possibilidades e hipóteses. Fios interligados corrigem enganos em declarações relativas a datas, como o que ocorre, em 1924, na 6ª crônica de Malazarte, quando o escritor rememora uma data decisiva para o nosso modernismo: “Quem primeiro trouxe uma sistematizada manifestação de arte moderna para o Brasil foi Anita Malfatti. Em 1915... Não. Parece-me que antes. Ou depois... Não me lembro mais a data em que ela abriu a exposição de seus trabalhos na rua Libero Badaró”.⁷ “Em 1917!”, reclamam o catálogo da mostra, as notícias e a crítica nos jornais, entre outros documentos, no arquivo da pintora ou em outros arquivos, onde os localizou a pesquisa pioneira de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, em 1958.

6. ANDRADE, Mário de. Fazer a história. Mundo Musical. *Folha da Manhã*. São Paulo, 24 ago. 1944 (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

7. Idem. Crônicas de Malazarte – VII. *América Brasileira*. Rio de Janeiro, abr. 1924, p. 144-145. Nos recortes do texto, no Arquivo Mário de Andrade, a data foi posteriormente corrigida pelo escritor.

A tentativa de recompor vínculos do autor de *Macunaíma* com a língua e a cultura alemã implica não apenas conjugar informações obtidas em fontes primárias, mas, perceber que esses elementos concorreram para a definição dos caminhos do modernista no decênio de 1920, porque calçam questões estreitamente relacionadas com a criação e a obra publicada. Nesse sentido, o primeiro documento que diz respeito a esses vínculos situa-se em 21 de fevereiro de 1916 e vem da pena do moço congregado mariano e irmão da Ordem Terceira do Carmo. Envolve a poesia romântica de Heine, em *Reisebilder* e *Neue Gedichte*, títulos na companhia das *Oeuvres* de Balzac, Maeterlinck e do *Grand Dictionnaire Larousse*, no pedido de permissão para ler “livros interditos pelo Santo Ofício”, encaminhado ao Vigário Geral do Arcebispado de São Paulo.⁸ Este, no dia 26 do mesmo mês, nada autoriza e recomenda a consulta ao confessor ou a um “sacerdote prudente”. Prudente também, o solicitante, já poeta, engaveta o documento que hoje contribui para a datação de tais leituras e historia a formação de uma biblioteca.⁹

A primeira pista nos conduz, portanto, às estantes de Mário. Ali, em gótico, estão dois títulos de Heinrich Heine: *Gedichte*, da Verlag des Volksbildungsvereins de Wiesbaden, 1909, e o volume da Deutsche Bibliothek, *Heine's Buch der Lieder*, sem data, mas, ao que tudo indica, do final do século XIX ou início do XX. Nas *Gedichte*, de que fazem parte os

8. Requerimento na série Documentação Pessoal no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, no qual Mário não grafou o substantivo *Gedichte* (Poesia) com maiúscula, conforme a regra gramatical alemã.
9. O Acervo Mário de Andrade, composto de biblioteca, arquivo e biblioteca, está no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Atalip

Reisebilder, há poucas notas do lápis de Mário: traduzem palavras no quarto Lied¹⁰, talvez preenchendo brechas em traduções realizadas mentalmente ao pé do volume. No livro das canções, porém, as notas desse aplicado leitor, sempre a lápis preto, multiplicam-se nas margens ou nas entrelinhas de textos do “Lyrisches Intermezzo” e de “Zum lyrischen Intermezzo”, assim como em “Die Heimkehr”.¹¹ A maior parte engloba a tradução de palavras, num esforço de compreensão/tradução, além de destacar com um x, próximo ao título ou versos, alguns poemas. Esse sinal, posto à esquerda do primeiro verso, distingue duas canções, a 22 e a 25, cheias de melancolia pela perda da amada.¹² Além disso, na biblioteca se acha *L'intermezzo/ La Mer du Nord* (Paris, Payot & Cie., s.d.), seleta em prosa poética de “Lyrisches Intermezzo” e de “Die Nordsee”, sem menção ao tradutor e à data da tiragem, título na preciosa coleção miniatura de obras de autores mundialmente reconhecidos, que circulava em São Paulo na década de 1910.¹³ No antepasto, a menção à página 81, traçada à guisa de lembrete, dava, a quem folheasse o livrinho, acesso imediato à irônica fala de Poseidon a “son cher poétereau”, cultor de rimas, ali marcada com um traço de grafite à margem esquerda. Pelo

10. Livro na coleção Wiesbadener Volksbücher, nº 126; as notas no exemplar de Mário estão na parte II, “Lieder”, às p. 32-33.

11. Na edição acima citada, p. 31-32, 101-135, 154-155.

12. Os títulos são “Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,” e “Ich stand in dunklen Träumen”. HEINRICH Heine, Heinrich. In: “Die Heimkehr”; in: *Heine's Buch der Lieder*. Berlim: Deutsche Bibliothek, [s.d.], p. 154-157.

13. Medindo 7x10 cm, encadernado em cetineta de estampa florida, com o corte das folhas em ouro, impresso na Suíça, irmana-se com outros sete livrinhos da coleção, entre os quais se vê *Spleen* de Baudelaire, com dedicatória de 1919.

que se depreende, alegrava ao jovem leitor, interessado em novas soluções, revisitar essa contestação.

Em 1916/17, diante do avanço da Primeira Guerra Mundial, a poesia de Mário de Andrade, então católico cultor da caridade, abre-se para a dimensão pacifista e do socialismo utópico de Heine, Antônio Nobre, Verhaeren e Jules Romains que lhe garantem também a paisagem européia bucólica, a ser contraposta ao horror do conflito deflagrado.¹⁴ Outras e antigas guerras calam na criação do poeta paulistano: o “Artevelde” de Verhaeren e “Waterloo” de Victor Hugo, poema largamente difundido na época.¹⁵ O primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, sai no final do ano de 1917, sob o pseudônimo Mário Sobral. Conforme a “Explicação” na folha avulsa anexada de última hora à tiragem, fora inteiramente escrito em abril, antes, portanto, da entrada do Brasil na guerra, no final de outubro daquele ano. Na nota, que certamente se liga à redação final, diante do “insulto” – o torpedeamento de navios mercantes brasileiros por submarinos alemães –, carecia justificar o pacifismo que perpassa os poemas, abalado apenas em “Guilherme” e “Devastação”, veementes na condenação da Alemanha. Neste último, o eu lírico, após cantar a

14. Em *Poèmes* de Émile Verhaeren (9ª ed., 3 v.; Paris: Mercure de France, 1913), o lápis do leitor destaca títulos e sublinha versos em “Les vergers”, “Dimanche matin”, “Sais-je où” e outros voltados para o cotidiano, cheios de imagens inusitadas e sinestésias. V. LOPEZ, Telê Ancona. A estréia poética de Mário de Andrade. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p.7.

15. “Artevelde”, no exemplar de Mário do mesmo livro de Verhaeren, tem versos sublinhados (p. 195) e recebeu comentário na página de guarda final. “Waterloo” foi, até mais ou menos o final da década de 1950, decorado e declamado na maioria das escolas públicas brasileiras, quando se estudava francês no ginásio.

Atolip

superação da barbárie pela civilização, conduz o homem ao cume do Jungfrau, onde ele se perde no “orgulho máximo e insensato”, a guerra. O confronto de “Devastação” com a poesia de Heine, lida por Mário de Andrade, detém-se em “Die Jungfrau schläft in der Kammer”. Mesmo sem notas marginais autógrafas, este Lied 24 em “Die Heimkehr”, no *Heine's Buch der Lieder*, guarda o encontro de dois poetas: o romântico, autor do texto, e o brasileiro, leitor aplicado. O primeiro cerca o Jungfrau com a dança da morte; o segundo se apropria desse espaço poético como metáfora de uma Alemanha expansionista e bélica.¹⁶

Cumpre salientar que, nessa época, as viagens de Mário de Andrade ao redor da poesia de Antônio Nobre, Verhaeren, Romain, Heinrich Heine e outros poetas como Claudel, sugeridas pela existência de exemplares de livros na biblioteca por ele reunida e por notas de leitura, representam mais que a possibilidade de comprovar influências. Trazem à tona diálogos intertextuais, raízes. Ao compreender que o diálogo se materializa na justaposição de textos, a crítica genética, quando examina os títulos e a marginalia em bibliotecas de escritores, alarga a perspectiva comparatista e a da estética da recepção. Ao captar diálogos intertextuais que consignam matrizes (acompanhadas ou não de notas autógrafas), recolhe, nos mesmos, instâncias de diversos processos criativos, ali guardadas. Matrizes e notas marginais, estas aclarando o diálogo virtual com o autor do livro, funcionam como semeadura e celeiro de elementos (temas, motivos, soluções de estilo, informações de todos os naipes). A semente inaugura, esboça possíveis

16. HEINE, Heinrich. “Die Jungfrau schläft in der Kammer”. In: “Die Heimkehr”; in: *Heine's Buch der Lieder*. Ed. cit., p. 155-156.

primeiros momentos de textos; o celeiro armazena, arquiva elementos passíveis de serem chamados a figurar ativamente no processo de criação de obras, em diferentes momentos, por força de várias necessidades, quando vem à tona essa memória da leitura, quebrando a latência.

No alvorecer da década de 1920, o diálogo de Mário de Andrade com o romantismo francês e alemão ganha novas feições, envolvendo Musset e Heine, no que toca à ambição de expressar a nacionalidade, paradoxo assumido. Os dois poetas legitimam, assim como os nossos românticos, Gonçalves Dias sobretudo, os anseios de brasilidade do modernista brasileiro. E o diálogo do leitor vai longe. Ao instalar Goethe na biblioteca, faz com que se suponha também a leitura dos *Waldlieder* de Lenau.

Preocupação ausente em *Há uma gota de sangue em cada poema*, o nacionalismo do autor torna-se dominante na nova década, no projeto e no viés crítico que se esquia do regionalismo e procura, de forma brasileira ampla, o vínculo com o universal. Aporta, primeiramente, em *Paulicéia desvairada*, em 1922, quando o verso-chave “Eu sou um tupi tangendo um alaúde!” traduz o crivo crítico do poeta conhecedor das vanguardas e de muito mais... Efetivamente ali, de fato, sua assimilação e sua síntese das aspirações nacionais de Musset, mescladas com as de Gonçalves Dias, como resultado do diálogo intertextual com o poema “La nuit de Mai” de “Poésies nouvelles”, o qual sela o destino de Alfred de Musset como poeta romântico nacionalista, nas *Oeuvres complètes*, volume 2, localizado na biblioteca do modernista brasileiro, sem anotações autógrafas.¹⁷ Esse

17. MUSSET, Alfred. “La nuit de Mai”. In: “Poésies nouvelles”; in: *Oeuvres complètes*, v.2. Nouvelle édition revue, corrigée et

Ataléia

poema, cujo refrão é “Poète, prends ton luth.”, já impregnara Gonçalves Dias em “Canção”, nas “Poesias diversas”, nos versos 29 a 32, assinalados pelo leitor em seu exemplar da obra: “Votei assim ao meu Deus/ A minha harpa religiosa,/ A ti a lyra mimosa,/ O grave alaúde aos meus!”¹⁸

O nacionalismo de Heine, em cujas canções reverbera o fazer poético e musical popular, inocula, por certo, a transfiguração erudita moderna dos documentos recolhidos pelo professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Esgueira-se na escolha do pregão da batata doce assada para estruturar “Noturno”, e no uso da colagem de formas musicais de igual teor popular, em outros poemas do livro. Heine, assim como Goethe cimentam o projeto de *Clã do jabuti*, na verdade o *Mário de Andrade's Buch der Lieder*, conjunto de poemas decalcados em formas do folclore, musicais e da literatura oral – toada, moda de viola, coco ou romance, lendas, contos e casos –, para construir uma importante meditação sobre o Brasil, isenta de intenções regionalistas. A carta a Sérgio Milliet, em 18 de novembro de 1924, testemunha o diálogo de um projeto nacionalista com essa vertente do romantismo alemão: “Novidades: escrevo baladas, baladas brasileiras sobre lendas e fatos históricos nacionais. Virei Uhland ou Goethe, se quiseses”.¹⁹ O relato dessa interlocução completa-se em 20 de maio de 1928, um ano depois da publicação de *Clã*, com o depoimento epistolar

completée par Edmond Biré. Paris: Garnier Frères, (1852), p. 42-53. 4 v.

18. DIAS, Antônio Gonçalves. “Canção”. In: “Poesias diversas”; in: *Poesias* (nova edição de J. Norberto de Souza Silva), v. 1. Paris, Garnier (1919), p. 85. 2v..

19. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, p. 297.

sobre a criação “Coco do Major”, ao escritor gaúcho Augusto Meyer: “Sabendo posso dizer tudo quanto é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil, podia com facilidade escrever uma de cada Estado em verso. Mas me respeitei porque escrevi apenas as que me vieram mesmo mandadas não sei por quem e que estão no *Clã*. Não foi com intenção de, que escrevi ‘Coco do Major’. Foi porque conhecendo grande número de cocos musicais com seus ritmos tão variados, um dia me contaram o caso dum dono de engenho; achei graça nele, me comovi e escrevi. Porém foi com intenção de que o ‘Coco do Major’ saiu, porque de fato conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o quanto importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *Lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc. tive a intenção de seguir, abrasileirando-o, o processo cantador desses alemães”.²⁰

Muito pode render a pesquisa das ressonâncias de Heine na criação andradiana. Um bom exemplo está no aproveitamento de “Auf Flügeln des Gesanges”. Leitura com tradução de palavras na margem das estrofes 3 a 5, na parte 9 do “Lirisches Intermezzo” do *Heine's Buch der Lieder* (p 105-106), na edição da Deutsche Bibliothek, e contato isento de sinais do leitor na prosa poética em francês no livro miniatura (p.17-18), este *Lied* cala no espírito de Mário de Andrade. E ressurgiu primeiramente em *Amar, verbo intransitivo*, idílio/romance escrito por ele entre 1923 e 1927, mesclando narrador, personagem e autor, em uma divertida e extremada solução modernista, na sequência que focaliza o gosto musical de Fräulein, a protagonista. Ali, quando

20. FERNANDES, Lúcia (Org.) *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968, p. 55.

ela cantarola o primeiro verso de Heine da popularizada versão de Mendelssohn, o respeito do criador à coerência da personagem, à integridade da narrativa, parece obrigar a intromissão do autor, crítico de Música que impõe, sem pejo sua divergência, na nota de rodapé :

“[...] Não entendia aquele sarapintado abuso da síncopa. Auf Flügeln des Gesanges...²¹ Ritmo embalador e casto. O samba lhe dava uns arrepios de espinha e uma alegria... musical? Desprezível. Só Wagner soubera usar a síncopa no noturno do Tristão.[...]”

Em um segundo momento, em 1931, “Auf Flügeln des Gesanges”, seguido de “Die Lotoblume ängstige”, quebram novamente a latência, para ressoar no “Rito do irmão pequeno”, um dos mais importantes momentos da poesia andradiana da maturidade, fora da contingência do traçado modernista. Nesse ano, quando o Turista Aprendiz já viveu intensamente sua descoberta do “imenso” rio Amazonas, conforme o diário da viagem de 1927, os versos de Heine retornam para lhe trazer o espaço de plenitude nas margens do rio sagrado, a ser dividido com a “Schwesterlein”, ou a “petite soeur”, na versão francesa:

“Sur l’aile de mes chants je te transporterai jusqu’aux rives du Gange; là je sais un endroit délicieux.// “Là fleurit um jardin embaumé sous les calmes rayons de la lune; les fleurs du lotus attendent leur chère petite soeur. [grifo meu]

[...]

21. Nota MA: “Nas asas do canto’, canção conhecidíssima, bastante melosa, de Mendelssohn. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 10ª edição revista por Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, p. 66.

“Les timides et bondissantes gazelles s’approchent et écoutent, et, dans le lointain, bruissent les eaux solennelles du fleuve sacré.

“Là nous nous étendrons sous les palmiers dont l’ombre nous versera des rêves d’une béatitude céleste.”

Transmutam-se no confronto da contemplação, da “bem aventurança” (conforme a tradução a lápis na margem do *Lied*), com o agitado mundo das “visagens” do progresso, quando o eu lírico oferece ao irmão pequeno, seu interlocutor, o exercício da preguiça elevada, a indiferença no isolamento do espaço amazônico, em uma dimensão metafísica que acolhe a inelutável presença da dor e da morte:

“Venha comigo. Por detrás das árvores, sobrado dos
[igapós,
Tem um laguinho fundo onde nem medra o grito do
[cacauê...” (III, v.10-11)

[...]

“Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,
Exercer a preguiça com vagar.” (IX, v. 11-12)

Há muito que explorar no diálogo de Mário de Andrade com essas parcelas do “Lirisches Intermezzo”, cogitado também o encontro com o “rio santo”, o Reno de Heine que ressoará, possivelmente, assim como o Potomack da leitura de Whitman, no grande Amazonas, eleito para figurar no “Brasão” do vate brasileiro – “Eu sou aquele que veio do imenso rio”. O rio Amazonas que se verá substituído pelo rio paulista apto a condensar as obsessões da poesia andradiana, no longo poema terminado poucos dias antes da morte, em fevereiro de 1945, “A meditação sobre o Tietê”.

ELSE, A “MUSICALÍSSIMA” PROFESSORA

No aprendizado da língua alemã, duas professoras, nomes e datas, assim como fases, quedam-se em cartas, bilhetes, cartões de visita, dedicatórias, livros e anotações de leitura. Fios a serem detectados e seguidos na trama do acervo vão, pouco a pouco, respondendo às interrogações suscitadas pelo requerimento de 1916 e pela declaração na crônica “Teutos mas músicos”. Apenas do professor ex-soldado prussiano, nenhuma pista até agora se achou. A história se arma a partir do cartão onde se lê: “Aulas de alemão, inglês e francez/ cursos primários em portuguez/ Sra. Else Schöler Eggebert/ Professora diplomada/ Alameda Rocha Azevedo, 23/ Teleph. Central 1416/ (Livraria Transatlântica)/ S. Paulo”, integrado à correspondência passiva. De dimensões maiores que os costumeiros cartões de visita²², põe em cena uma das casas importadoras de livros alemães²³ e se mostra em quatro cópias, todas elas portadoras de informações relevantes.

No verso do primeiro exemplar, esconde-se a data não do início, mas do final da presença de Frau Schöler em São Paulo – 1921. Em um esboço a lápis, Mário de Andrade planeja o arranjo dos seus móveis no sobrado à rua Lopes Chaves, 108, Barra Funda, comprado naquele ano. Os traços transpõem o estúdio espaçoso e o dormitório pequeno, quase uma cela, antes da mudança, possivelmente. Cotejado com as duas primeiras cartas de Else ao aluno escritor, em 20 de fevereiro e 29 de junho, 1922, após regressar a Iena, na terra natal, o documento permite que se pense em aulas realizadas

22. O cartão mede 7,0 x 10,7cm.

23. A H. G. J. Van Eyken e a Casa Vanorden também vendiam obras importadas da Alemanha.

ainda no casarão construído pelo pai de Mário, no Largo do Paissandu, 26. Ambas as cartas externam fortes saudades do Brasil, compartilhadas pelo marido e os dois filhos. Em fevereiro, escrevendo em francês, a professora explica a demora em dar notícias – muito trabalho em casa e doença da irmã. Em junho, em inglês, pergunta como tem andado o “Lieber Herr Andrade”, “todo esse tempo [...], quase um ano sem notícias”. A data da partida ganha contornos mais precisos no confronto desta missiva com o livro de Hermann L. Meyer, *Mathias Grünewald* (München, Dolphin, 1920) e a partitura de *Tristan und Isolde* (Leipzig, Breitkopf & Hartel, s/d). Presentes bastante reveladores do gosto de quem os ofertava, no volume dedicado a telas famosas do gótico genial, está: “Sr. Mario de Andrade/ z. Erinnerung an/ E. Schöler”; na edição da ópera de Wagner perdura a despedida carinhosa: “Schones lieben! / In herzlicher Freundschaft. / Else Scholer-Eggebert / São Paulo, 26.7.21”.

Nas outras três cópias do cartão de propaganda da mestra polivalente, mais fios na trama desta história já antiga fixam o ano de 1920 ou uma data anterior. Na primeira cópia ficou, na frente e no verso, o retrato da professora, esboço fracionado – o rosto de perfil, de frente e os cabelos amarrados à nuca –, além de notas diferenciando Kirsche e Kirche (cereja e igreja), palavras de pronúncia e escrita semelhantes.²⁴ Encontrado no interior do livro de Rainer Maria Rilke, *Die Wiese von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Leipzig, Insel Verlag, [1899]), em cujas páginas estão sinais do leitor – tradução de palavras e expressões, desenhos e cruzetas destacando trechos –, esse cartão testemunha uma cativante

24. No cartão de 7,0 x 10,7cm está essa nota do leitor a lápis preto diferenciando as duas palavras.

Atolado

pedagogia.²⁵ Mário aprende lendo e traduzindo o que a “senhora musicalíssima” lhe sugeria, nada em desacordo, aliás, com seus interesses – a poesia romântica alemã, Rilke e muitas obras na esfera da música. Else Schöler Eggebert, mulher de organista e pianista, também professor, apresenta coordenadas novas, fora do circuito musical francês, ao lente de Estética e História da Música do Conservatório de São Paulo. Wagneriana que, antes de emigrar para o Brasil, conhecera provavelmente Guido Adler, grande estudioso do compositor, passa ao aluno o programa do III Congresso da Internationalen Musikgesellschaft de Viena, em 1909, assinalando o musicólogo na fotografia dos participantes. Mário de Andrade compra, ganha, toma emprestadas, lê e anota obras de Adler, Riemann, Ferruccio Busoni e Hermann Deiters²⁶; descobre Richard Wagner; como crítico musical, a ele faz restrições em junho de 1921 em “Debussy e o impressionismo”, na *Revista do Brasil*, mas o acolhe com entusiasmo em sua criação de poeta e ficcionista.²⁷ Reúne diversos títulos ligados a *Parsifal*.

O herói das terras de Monsalvat, autêntico e puro, vivendo fora dos padrões da sociedade, impregna a alegoria Loucura/Lucidez no oratório profano “As enfiaturas do Ipiranga” e o eu lírico enquanto arlequim, em *Paulicéia desvairada* em 1922. Parsifal participa ativamente da fusão que conversa com o “fou” de Verhaeren, o “bateau ivre” de

25. À página 33 desse exemplar acha-se a recriação de Mário da luta conhecida no poema: o esboço de traços leves que oferece, à esquerda, a lua crescente, e, à direita, uma bandeira brasileira tremulante.

26. Na crônica “Teutos mas músicos” Mário refere-se ao empréstimo de “uma vastíssima literatura musical moderna, só alemães e russos, e alguns espanhóis”.

27. Ensaio na *Revista do Brasil* (São Paulo), 60, jun. 1921, p. 193-211.

Rimbaud, o “idiot-savant” dos dadaístas e o “arlecchino” da Commedia dell’ Arte, via Soffici. Amálgama que, no título provocativo do livro, glosa *Les campagnes hallucinées*, do simbolista Émile Verhaeren²⁸, e faz com que Mário de Andrade, ao reconhecer uma nova lógica, batize os modernos de “primitivos de uma nova era”. Na fusão de posturas e personagens, *Paulicéia* conquista, naquele momento, a modernidade mais conseqüente, quando, dentro do modernismo empenhado na ruptura dos cânones literários, postula a consciência e a sensibilidade contestadoras de tabus na sociedade e no pensamento.

O Parsifal de Wagner concorre também para formar o Malazarte de Mário, nas crônicas na *América Brasileira*, entre outubro de 1923 e julho de 1924. Tendo como ponto de partida a trêfega figura do folclore, esta personagem ostensivamente comprometida com a modernidade, na III das “Crônicas de Malazarte”, converte o alaúde do trovador da Paulicéia no bandolim, já na tradição brasileira, declarando-se Parsifal:

“Malazarte pegou dum bandolim – não do bandolim de João Gris, que não dá sons terrestres – o bandolim de esquina, nobre amigo do farrista. Pegou do bandolim, preludiou e se pôs a cantar uns versos daqueles deliciosos tempos em que Oswaldo de Andrade, Brecheret, Menotti e eu vivíamos num Cadillac verde:

“Eu tenho um orgulho louco
De ser louco-varrido!

28. Livro de Verhaeren, *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées*, na 18ª edição da Mercure de France, Paris, 1920, está na biblioteca do escritor.

Atolín

...

“Quem é louco não canta versos brancos,
Suas idéias têm o gemido
Mais simples e mais vertical!
Eu sou o mais louco dos loucos!
Louco entre loucos, sou Parsifal!”²⁹

Em 1923, quando tem início a redação de *Amar, verbo intransitivo*, o diálogo do ficcionista com Richard Wagner arquiteta analogias: a do adolescente Carlos com Sigfried e a de Fräulein com Brunhilde, em determinadas seqüências do “idílio” modernista.

Da metodologia adotada por Else Schöler Eggebert restou no arquivo de Mário um caderninho de capa roxa, sem data. Escrevendo a lápis, o estudante aplicado dispõe palavras ou segmentos de frases em uma coluna à esquerda, conforme as dificuldades de sua leitura de uma obra não designada, sem discriminar categorias gramaticais. Arrola substantivos, verbos, preposições para, ao lado, colocar a tradução em francês. É interessante aproximá-lo de um bem antigo livro didático, *The German Reader: 3rd. part: Selected German Comedies*, Organizado por Emil Otto e publicado em 1878 (Heidelberg, Julius Groos), possui vocabulário traduzido e mereceu de Mário várias anotações de leitura.

Em 1921, como se sabe pelo cartão de Else, a Livraria Transatlântica encontrava-se à Alameda Rocha Azevedo, no Jardim Paulistano, um bairro novo, de classe média. Um endereço mais antigo da loja, à rua Dr. Falcão, 14,

29. As Crônicas de Malazarte (I-x) de Mário de Andrade foram divulgadas na *América Brasileira* do Rio de Janeiro, entre out. 1923-jul. 1924.

no selo preto e amarelo ouro no verso da capa de *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, de Ferruccio Benvenuto Busoni, edição sem data da Insel, de Leipzig, exemplar anotado por Mário, alude, porém, a estudos do alemão na mesma época da leitura de Heine ou logo depois. Além do fato de se tratar da segunda edição, de 1916, Busoni (1866-1924), compositor e teórico italiano naturalizado alemão, era referência no mundo musical nas primeiras décadas do século xx, grata, portanto ao casal Schöler.

O terceiro exemplar do cartão que anuncia as aulas de alemão, guardado por Mário dentro de *L'inaugurazione della primavera*, de Govoni, 9ª. edição, 1920 (Taddei e Figli), reitera os estudos no mesmo ano e no seguinte, simultaneamente à captação de uma vertente mais lírica do futurismo nesse poeta e em Soffici.

Na pequena correspondência enviada de Iena a Mário de Andrade – três cartas em 1922 e uma em 1926, a única em alemão –, o empobrecimento progressivo do país e da família, a busca desesperada de trabalho, o desejo de traduzir autores brasileiros, a doença do filho, não apagam a devoção pela cultura e pela música. Essas missivas, ao mesmo tempo, explicam documentos no acervo do escritor e certos rumos por ele tomados. Abordam livros, lidos ou comprados por encomenda do ex-aluno, remetidos por meio de “emigrantes”. Na de 29 de junho de 1922, em inglês, Else comunica o envio dos dois volumes da poesia de Goethe que permanecem na biblioteca andradiana – *Lyrische und epische Dichtungen* (Leipzig, Insel, 1920) –, com dedicatória e muitas anotações do leitor.³⁰

30. A dedicatória é: “Sr. Mario de Andrade/ z. Erinnerung an/ E. Schöler”.

As cartas de Frau Schöler nunca se esquecem de perguntar como andam os estudos de alemão e as publicações do amigo distante; em 1922, todas mencionam o escultor Wilhelm Haarberg, amigo comum e nome de prestígio na colônia em São Paulo. Na longa missiva escrita em 9 de novembro desse ano, Else manifesta-se em francês contra o convulso modernismo literário alemão que presencia, incompreensível para ela, cultora do incomparável equilíbrio de Goethe. Essa dificuldade não a impedira, por certo, de assistir ao mergulho do modernista paulistano no expressionismo, em revistas e livros.

Pode-se lançar a hipótese de que Mário deve a conversas com o grupo dos amigos alemães de Frau Schöler informações sobre a arte de Lasar Segall, por ele vislumbrada na breve passagem do pintor por São Paulo, em 1913. Elas teriam, quem sabe, lhe reforçado o interesse pela exposição de Anita Malfatti, em 1917, quando a marca do expressionismo escandaliza a nascente metrópole. O livro de visitas desta mostra fundamental para o modernismo brasileiro consigna várias assinaturas do moço poeta e preludia uma forte amizade, da qual também partiram leituras. A partir de 1919, por incentivo diverso, entram nas estantes do estudioso escritor a *Deutsch Kunst und Dekoration*, a *Neuen Blätten für Kunst und Dichtung* e outras importantes revistas alemãs. Nesta última, ele se reencontra com reproduções de obras da fase alemã de Segall, em artigo de Will Grohmann sobre o artista.³¹

31. No início da crônica "Fazer a História" (loc. cit.) Mário refere-se ao seu encontro com os quadros do artista em 1913. No ensaio "Lasar Segall", que escreve em 1943 para o livro que completa a exposição do artista no Rio de Janeiro, cita trabalhos que, verifica-se, puderam ser por ele novamente contemplados, em 1920 ou logo depois, no nº de maio de 1919, ano 2 da revista *Neuen Blätten für Kunst und Dichtung*, de

Else Schöler, apesar de avessa à estética de Die Brücke, pertencia, pois, a um meio que irradiava essa vanguarda de seu país, meio, aliás, ficcionalizado em *Amar, verbo intransitivo*: “Outro dia Fräulein voltou duma dessas reuniões na casa da amiga, com um maço de revistas e alguns livros. Um médico recém-chegado da Alemanha e convicto de Expressionismo, lhe emprestara uma coleção de *Der Sturm* e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid”.³²

Credita-se ao tempo de Frau Schöler professora a leitura intensa do expressionismo à qual Mário de Andrade se entrega em 1920-1921, e que repercute na criação de *Paulicéia desvairada*, principalmente no que tange à antologia de Kurt Pintus, *Menschheits Dämmerung: Symphonie Jüngster Dichtung* (Berlim, Ernest Rewohlt, 1920), hoje considerada uma das matrizes do livro do modernista de 1922. No volume com a etiqueta da livraria de Curt Hahmann, especializada em livros alemães e publicações de arte³³, diversos poemas anotados e sem anotações autógrafas vinculam *Paulicéia* a Trakl, van Hoddiss, Rubiner, Kemm, entre outros. A coletânea de Pintus, ao lado de *L'Esprit Nouveau*, revista do purismo francês, constitui um dos diálogos principais da criação de Mário naquela fase; ambas muito contribuíram para a

Dresden, nas reproduções que entremeiam o artigo de Will Grohmann, “Lasar Segall” (p. 30-32), cujo título assinalou a lápis vermelho.

32. Mário de Andrade. *Amar, verbo intransitivo*, p. 70. Obras desses autores, bem como revistas do expressionismo permanecem na biblioteca de Mário.

33. A bonita etiqueta azul, oval, traz inscrição em branco: “Deutsche Buch/ Curt Hahmann – São Paulo/ und Kunsthandlung”.

definição de aspectos estéticos, ideológicos e estilísticos de nosso modernista.³⁴

Nesse mesmo tempo da mestra Else Schöler Eggebert brilha, em 1920, um importante achado. Frequentando, desde setembro de 1919, a *Deutsch Kunst und Dekoration*, revista eclética, mas aberta à colaboração dos expressionistas, o estudioso da cultura alemã defronta-se, no nº 5, de fevereiro de 1920, com o texto teórico de Worringer, “Natur und Expressionismus”, cujas idéias sobre a diferença entre o belo na arte e na natureza ecoam no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada* e o validam como plataforma modernista. Nessa revista de Darmstad, pioneira no *design* moderno, Mário escolhe, em 1921, projetos que redesenha para seu estúdio – mesa e cômoda de Bruno Paul, e cristaleira de Wenz-Vietor³⁵ –, além de aderir à renovação do bordado ao traçar o próprio monograma.

HAARBERG NO MODERNISMO PAULISTANO

Na história das relações de Mário de Andrade com a cultura alemã na década de 1920, Wilhelm Haarberg

34. No ensaio “Arlequim e modernidade”, dei início à abordagem da participação da coletânea de Pintus e de outras publicações expressionistas na criação de *Paulicéia desvairada* (LOPEZ, Telê Ancona. Arlequin et modernité. *Europe: Revue mensuelle* (Paris), nº 599. Paris, mar. 1979, p. 137-153, traduzido e refundido em *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996). No projeto temático, atualmente coordenado por mim (IEB e FFLCH-USP), as doutorandas Rosângela Asche de Paula e Lilian Escorel estudam, respectivamente, as ligações de Mário com o expressionismo e a revista *L'Esprit Nouveau*.

35. V. ASCHE DE PAULA, Rosângela. Mário de Andrade “designer” aprendiz. *D.O. Leitura*. (São Paulo), a. 19, 3, mar. 2001, p. 14-21.

(1891-1986) surge como o representante tangível do fazer expressionista e o interlocutor que traz subsídios estéticos valiosos. Talvez tenha sido Else Schöler Eggebert quem pôs em contato com o escultor o aluno culto que, em 1920-1921, escrevia crítica em jornais e revistas. O fato é que este apresenta “Wilhelm Haarberg” a São Paulo, em 2 de maio de 1921, no pequeno *Jornal dos Debates*, para, em junho, a ele se referir no ensaio acima citado, “Debussy e o impressionismo”, quando distingue impressionismo e expressionismo, apoiado em *Der Expressionismus* de Hermann Bahr. E escreve: “Um expressionista alemão que aqui vive completamente insulado e ignoto, o sr. Haarberg, dizia-me há pouco, mostrando-me desenhos seus: – Está vendo? Os meus trabalhos expressionistas têm a mínima relação possível com a natureza...”³⁶

O autor de *Paulicéia desvairada* conservou, em seu arquivo, três cartas de Wilhelm Haarberg. As duas primeiras, em fevereiro de 1922, ligam-se à Semana de Arte Moderna. Em 6 de fevereiro, ao se saber, por meio de notícia em jornal, incluído na exposição programada para esse festival, o artista deseja mais informações; e, no dia 22, devolve peça ali exibida, ressaltando o prazer e a importância da experiência. Na terceira missiva, sem data e, pelo texto, posterior à exposição dos artistas alemães domiciliados no Brasil, em janeiro de 1923, cabem as desculpas pela demora em devolver escultura pertencente ao amigo. Envia-lhe junto um livro de título não mencionado, na impossibilidade de lhe oferecer o catálogo da mostra. O livro, hoje compreendido como agradecimento à elogiosa crítica “Folhas mortas (Crônica de arte)”, assinada por Mário

36. ANDRADE, Mário de. Debussy e o impressionismo. Op. cit.

de Andrade em fevereiro desse ano, na *Revista do Brasil* (nº 86, p. 136-140), desvenda-se como *Impressionismus und Expressionismus*, de Franz Landsberger (4ª. ed.; Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1920), por ter recolhido essa mesma carta entre as páginas portadoras de notas de leitura do obsequiado. Como presente, convalida uma pontual troca de idéias cingindo a estética de Worringer.

A alusão à peça que volta às mãos do dono completa-se como *Mutter und Kind*, em madeira escura (31,5 x 14,7 x 14,7 cm), a qual, assim como o desenho em nanquim, *O eterno indicador*, enobrecem a coleção de artes do escritor. As duas primeiras cartas nos indicam que este, um dos organizadores da Semana, apressara-se em incluir a bela e moderna concepção de maternidade na exposição de quadros e esculturas montada no saguão do Teatro Municipal. E que, ao término dela, a escultura fora indevidamente recambiada ao autor.

Marta Rossetti Batista, para preparar o *Catálogo da Coleção Mário de Andrade de Artes Plásticas* (1984, 1998), bem como o minucioso estudo consagrado, em 1991, à exposição das obras de Wilhelm Haarberg, em um recorte da referida coleção, recorreu epistolarmente ao escultor. Em admirável pesquisa, fixou informações sobre o passado dele na Alemanha, como professor de desenho; sobre a presença voluntária na guerra de 1914, da qual saiu ferido em 1918; a vinda para o Brasil a convite da Editora Weiszflog em 1920, o trabalho em ilustração, as aulas ministradas na Escola Alemã Olinda, o encontro com Mário em abril de 1921, a atuação como diretor artístico da Sociedade Alemã de Ciências e Artes, a exposição dos artistas compatriotas em 1923, as férias escolares que, em junho de 1925, se transformam em retorno definitivo à pátria. Ocupou-se

também da continuação da história: as atividades, a nova guerra, os projetos; e deu relevo ao professor de desenho, o qual, ao respeitar a livre expressão dos alunos, teria motivado postura semelhante no Diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, quando ele orienta a pedagogia adotada nos parques infantis, em 1936-1937.

FRÄULEIN KÄTHE MEICHE-BLOSEN

Em 1939, o cronista de “Teutos mas músicos” assim recorda a “moça que vinte dias antes resolvera vir para o Brasil”, sua segunda professora de alemão: “Esta era floridamente patriota: não gostava de Heine nem de Nietzsche, e chamava Balzac de porco – o que agradava muito minhas tendências daquele tempo.” Chamava-se Käthe Meiche-Blosen, como se apura em documentos no arquivo de Mário de Andrade. Sobre ela e o círculo de amizades a que pertencia, por certo o mesmo que envolvia Else Schöler na colônia alemã, assim falou a cantora Lotte Sievers, em 1951:

“Quando, em março de 1923, conheci Mário de Andrade, ele era para mim apenas um aluno de minha loura colega Käthe, com quem eu havia alugado uma casinha, onde dávamos parte de nossas aulas e onde reuníamos nosso grupo de amigos, constituído, por falta de nossos conhecimentos da língua portuguesa, na maioria de alemães recém-chegados da Europa.

“Käthe já me havia falado muito nesse seu aluno, interessante, bondoso e delicadíssimo, embora de uma feiúra impressionante, que era poeta moderno e a presenteara com um livro de sua autoria: *Paulicéia desvairada*. Em sua opinião ele tinha uma coleção de quadros muito esquisita e estava loucamente apaixonado por ela.

“Encontrávamos Mário de vez em quando em concertos, sempre amável, sempre disposto a ajudar.”³⁷

Lotte Sievers conta ainda que, em 1924, ao pedir ao poeta a tradução das canções que iria interpretar, este lhe provara “que as aulas de alemão, recebidas de Käthe, haviam sido proveitosas”. E acrescenta: “Naquela época, meus conhecimentos lingüísticos não me permitiram julgar isso, mas, hoje, folheando meus velhos programas, surpreendo-me com a exatidão da tradução, feita de uma língua tão fundamentalmente diferente do português, sem que o texto perdesse seu mais leve sopro poético”.

Entre os programas musicais colecionados pelo escritor, o do *Recital de canções modernas* de Lotte Winzer Sievers, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, às 21 horas, em 14 de abril de 1924, junta ao texto de todos os *Lieder*, a tradução pelo poeta paulistano.

No arquivo do escritor, as cartas de Else Schöler que se reportam, em 1922, à continuação dos estudos de Mário de Andrade, assim como dois bilhetes e um recibo a ele endereçados pela segunda professora, Käthe Meiche-Blosen, documentam a fase que vai possivelmente do final do ano de 1921 até 1925, estendendo-se talvez até 1926. Fase em que entram as traduções para o recital de Lotte Sievers.

O primeiro bilhete, datado de 30 de setembro de 1922 propõe, em português esmerado, um horário para cinco aulas semanais. Em alemão, o recibo de 80 mil-réis, emitido em fevereiro de 1924, e o segundo bilhete, apresentando ao aluno o crítico musical Knödt em 18 de fevereiro de 1925, misturam-se à leitura anotada de Goethe e Schiller. Na

37. SIEVERS, Lotte. Depoimento sobre Mário de Andrade. *Alla Arriba*. (São Paulo), 38, 1951, p. 10.

verdade, as notas que traduzem palavras e destacam versos em *Lyrische und epische Dichtungen*, de Goethe, principalmente em “Hermann und Dorothea” e, em *Schillers Werke*, volume 1, em cujo ante-rostro ficou mais um horário de aulas, o número de uma página e o telefone: “Frl. Käthe Blosen/ tel: 7201 Cid[ade]”, reiteram o aprendizado por meio da leitura.

No segundo semestre de 1922, Mário de Andrade participa de exercícios para reservistas do exército brasileiro, e inicia a criação dos poemas de *Losango cáqui* ou *afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, publicados em 1926 com a “Advertência” que os classifica como um “diário de três meses”. Dedica o volume à amiga Anita Malfatti, creditando essa poesia à paixão por uma “diabinha de alemã”, epíteto talvez decalcado em “Zahme Xenien”, de Goethe, onde os versos que se referem amavelmente a “Der Teufel!” têm parcela grifada com tradução autógrafa à margem – “desencaminhar”: “Dass sie euch, verflauchtes Pack/ Des paradiesischen Falles!”, no primeiro volume de *Lyrische und epische Dichtungen* (p. 323). Além disso, em *Losango cáqui*, nas associações do eu lírico, nos versos 115-116 de “Parada”, o modernista brasileiro repete os primeiros versos de “Mignon”, lidos sem anotar no mesmo volume – “Kennst du das Land/ Wo die Zitronen blühen?...” (p. 252). Os mesmos versos são recuperados, em janeiro de 1944, para dar começo à “Última canção de Dixie”.³⁸ O “diário poético”, aliás, recolhe, na representação do sentimento

38. ANDRADE, Mário de. “Parada”. In: *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1987; *Última canção de Dixie*. Manuscrito; inédito divulgado pelo *Correio Paulistano*; São Paulo: 24 fev. 1946, número lembrando a morte do escritor em 25 fev. 1945.

amoroso do “soldado”, a companheira de leitura, “com a sarça ardente dos cabelos” (poema VI, v. 23).

Em agosto 1923, conforme anuncia em carta a Sérgio Milliet, Mário está escrevendo um romance “cinematográfico”, *Fräulein*³⁹, publicado em 1927, como *Amar, verbo intransitivo*. Já soube, portanto, da história de uma preceptora alemã encarregada da iniciação amorosa de filhos da burguesia paulistana, possivelmente a história de Käthe. Ao classificar o romance como “idílio”, na capa, está aparentemente reforçando a idéia de uma história de amor. Mas, ao assumir um romance moderno, cinematográfico, sem divisão em partes ou capítulos, ficção experimental que se autodesvenda, o autor tanto acata a lição do expressionismo, como desencava, no século XVIII, os idílios de Bernardin de Saint-Pierre e Gessner. Maroto, seu narrador admite as raízes, ou melhor, o diálogo da criação que revitaliza o passado. Explícito com Saint-Pierre, com o romance de formação, e diálogo disfarçado com Gessner, nos quadros sucessivos que estruturam a ação onde a sexualidade não é censurada, como em *Paul et Virginie*. Na biblioteca do escritor, essas matrizes concretizam-se na presença da edição de 1836, tradução francesa que reúne os textos de ambos, e no volume restrito aos *Idyllen* de Gessner⁴⁰. Em *Amar, verbo intransitivo*, os quadros dos *Idílios* ganham remodelação

39. DUARTE, Paulo. Op. cit., p. 293.

40. SAINT-PIERRE, Bernardin de. e GESSNER, Salomon. *Paul et Virginie. La chaumière indienne et Le café de Surate – Florian – Galatée, Estelle et ses douze nouvelles – Choix de ses idylles*. Paris: Firmier Didot Frères et Cie., 1836; GESSNER, Salomon. *Idyllen mit 11 Radierung von Salomon Gessner und 12 Kupfern von Daniel Chodowiecki*. Berlim: Eigenbröder Verlag, s/d. (ed. com fac-símiles das ilustrações da ed. Zurich, 1756).

moderna e interdisciplinar enquanto tomadas cinematográficas, nos olhos de câmera do narrador que também se encarrega de referências jocosas à sétima arte, como na seqüência na qual, *voyeur* do beijo de Carlos e Fräulein na biblioteca, prima pela ambigüidade ao misturar erotismo e ironia à ignorância dos novos-ricos:

“Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que pro momento fílmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens. Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois.” (p. 90)

Elementos do gosto literário, plástico e musical da Else Schöler Eggebert que se mostra nas dedicatórias e nas cartas, assim como boa parte das leituras realizadas por Mário de Andrade até 1921, sob a supervisão dela, vêem-se ficcionalmente aproveitados no romance cuja heroína se chama Elza. Nesses traços, Fräulein – “senhorita” e “professora” – constitui, enquanto personagem, um avatar de Else, ao qual o romancista soma o próprio gosto literário, plástico e musical. É instigante pensar que ambas se ligam à leitura da canção do porta-estandarte, na qual se dá, aliás, a iniciação amorosa de um jovem: no exemplar do poema de Rilke, na biblioteca de Mário, estava um cartão de Frau Schöler e, na seqüência da vigília da governanta à menina doente, em *Amar, verbo intransitivo*, a referência aparece: “Não, Maria Luísa não carece de mais nada. Senta e abre o livro na marca. Relê *Die Wiese von Liebe und Tod*.”

Na realidade, a Elza personagem que não detesta inteiramente os autores franceses, pode ser considerada um amálgama de Else Schöler Eggbert, Käthe Meiche-Blosen e Mário de Andrade. Nessa tríade, o interlocutor de ambas reflete, também, por certo, opiniões de seu amigo Haarberg,

A+o1i0

no tocante ao expressionismo. Tanto os amigos de Else como os de Käthe povoam as reminiscências do jornalista em “Teutos mas músicos”, depois de terem integrado em uma síntese, o círculo de amizades de Fräulein.

Não há documentos que informem até quando Käthe Bloren ensinou alemão a Mário de Andrade, mas é plausível que o encantamento do aluno pela bela mestra o tenha levado a marcar, na folha de guarda de *Schillers Werke*, junto do horário de aulas e do telefone, a página 240, onde fica “Macht des Weibes”. No grifar do último verso, leitor e aprendiz, parece concordar plenamente com o poeta:

“Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet bloss, weil sie sich zeigt.”

Não se consegue tampouco apurar se Käthe estava ao lado do estudioso de *Vom Roroima zum Orinoco* quando ele, em 1926, no próprio volume II da *opera magna* do etnólogo Koch-Grünberg, dá lugar ao criador da rapsódia *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Assim acontece quando Mário esboça a lápis preto, nas margens de *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, as instâncias primeiras do livro que publicará em 1928, começando a trabalhar em “Trinta de Maio de Mil Novecentos e vinte e seis, em São Paulo”, conforme põe, de forma cifrada, na data da “Carta pras icamiabas”, capítulo IX. Ou se por esta Fräulein passou o rascunho de Mário, *Tradução Koch-Grünberg*, tomando o estudo de Erich Hornbostel, “Musik der Macuchi, Taulipang und Yekuná; Musik und Musikinstrumente”, anexo ao volume III da obra do etnólogo alemão.⁴¹

41. Tradução inacabada; manuscrito autógrafo no Arquivo Mário de Andrade.

Não se sabe ainda, com base em documentação, o que foi feito da loura Käthe; se regressou à Alemanha, onde a teriam esperado também muitos sofrimentos. Tomara tenha ficado por aqui! O professor que a sucedeu, pela forma com que o cronista o descreve, não se demorou no serviço: “era um rapaz semi-universitário, de larga cultura, mas de tal forma imbuído de caracteres e qualidades infra-germânicas que às vezes eu me punha diante dele, atônito, sem saber se estava tratando com um legítimo ‘homo sapiens’ ”.⁴²

Afinal, nessa história antiga de trama incompleta, o que mais importa é o diálogo da criação de Mário de Andrade, o qual requer muito mais exploração em termos dos estudos de cunho genético voltado para as leituras, sobretudo no que diz respeito a *Amar, verbo intransitivo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BMA: Biblioteca Mário de Andrade, IEB-USP.

AMA: Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

ANDRADE, Mário de. Debussy e o impressionismo. *Revista do Brasil*. (São Paulo), 66, jun. 1921, p. 193-211.

_____. Folhas mortas. (Crônica de arte). *Revista do Brasil*. (São Paulo), 86, fev. 1923, p. 136-140.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1987.

_____. “Teutos mas músicos”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 314-318. (VII – Obras Completas). Artigo escrito para *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 dez. 1939.

42. ANDRADE, Mário de. “Teutos mas músicos”, p. 315.

A+poli

PINTUS, Kurt. *Menschheits Dämmerung*: Symphonie Jüngster Dichtung. Berlin: Ernest Rewohlt, 1920. (BMA)

SAINT-PIERRE, Bernardin de e GESSNER, Salomon. *Paul et Virgine. La chaumière indienne et Le café de Surate – Florian – Galatée, Estelle et ses douze nouvelles – Choix de ses idylles*. Paris: Firmier Didot Frères et Cie., 1836. (BMA)

SCHÖLER-EGGEBERT, Else. Cartas a Mário de Andrade: São Paulo, 20 fev., 29 jun., 9 nov. 1922; 23 jun. 1926. Sub-série Correspondência passiva (AMA).

A+plip