

RESUMO/ ABSTRACT

SÃO PAULO CAPITAL BRASIL (MÁRIO DE ANDRADE: LITERATURA E MODERNIZAÇÃO)

O ensaio examina poemas, contos e o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, procurando enfatizar o modo pelo qual esses textos expressam tensões, conflitos e dilemas da modernidade e da modernização brasileiras, enquanto se engendram como modernos e modernistas. As formas e linguagens artísticas como invenções ancoradas no processo social, por via do cânone erudito e das tradições populares, em busca de firmar identidades e captar resíduos ideológicos ainda vivos nas relações sociais e pessoais. Nesse embate procura-se compreender a autonomia dos pontos de vista e dos olhares artísticos, destacando-os como invenções estéticas e produção de uma negatividade crítica frente ao processo de modernização e frente às estruturas sociais do país.

Palavras-chave: Mário de Andrade, literatura modernista, processo artístico e social, negatividade crítica.

SÃO PAULO CAPITAL BRASIL (MÁRIO DE ANDRADE: LITERATURE AND MODERNIZATION)

This essay examines poems, short stories and *Macunaíma*, written by Mario de Andrade, trying to emphasize the way those texts express tension, conflict and dilemmas of modernity and the Brazilian modernization, while they are engendered as modern and modernist. The artistic forms and languages as inventions anchored in the social process through the erudite canon and popular tradition, in search of firming identities and attracting ideological residues still alive in the social and personal relations. In this collision, we seek to understand the point of view and artistic autonomy, highlighting them as aesthetics inventions and production of a critical negativity in face of the process of modernization and the social structures of our country.

Keywords: Mario de Andrade, modernist literature, artistic and social process, critical negativity.

SÃO PAULO CAPITAL BRASIL (MÁRIO DE ANDRADE: LITERATURA E MODERNIZAÇÃO)

Valentim Facioli

Doutor pela Universidade de São Paulo-USP, São Paulo
facioli@nankin.com.br

I

Desde bem cedo Mário de Andrade percebeu certas peculiaridades problemáticas do processo de modernização no Brasil e foi o primeiro autor modernista a cantar a cidade moderna como um complexo contraditório e de decifração muito difícil, embora necessária para a formação de um ponto de vista contemporâneo a seus próprios problemas. A bem da verdade a cidade de São Paulo está no centro de sua obra ficcional (contos e narrativas) e poética. Para lembrar uma comparação quase evidente, embora talvez, desproporcional, Mário de Andrade centrou-se na cidade de São Paulo em sua produção artística tanto no século XIX Machado de Assis centrou-se no Rio de Janeiro, a então capital do Império brasileiro e escravista. Cada um a seu modo dramatizou, enfática e ironicamente – e muitas vezes cômica e satiricamente –, através dessas cidades, o processo histórico e social de todo o país. E nos dois casos o horizonte foi de totalidade e não de bairrismo ou regionalismo, embora em Mário o percurso seja mais sinuoso e com olhar, às vezes, mais enraizado nos “mitos paulistas”, ainda quando os toma para denúncia e sátira.

A produção poética modernista e moderna de Mário de Andrade se abre com *Paulicéia desvairada* e se fecha com *Lira paulistana* e o poema longo “Meditação sobre o Tietê”. O poema que abre a *Lira* conclui com os versos:

Minha viola quebrada
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.

Noutro poema desse mesmo livro o poeta partilha seu próprio corpo morto e despedaçado em oferta para ser integrado em diferentes bairros da cidade, reproduzindo a estrutura da festa popular do Bumba-meu-boi, quando em seu final o boi é retalhado e oferecido aos participantes. Também na “Meditação sobre o Tietê” o poeta morre integrado nas águas sujas e oleosas do célebre rio que se confunde com a história da cidade, de sua colonização, construção e modernização poluída e aviltada:

As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espria, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.

O espaço moderno dos contrastes violentos e da desumanização da cidade comparece despoetizado em versos prosaicos e exclamativos de *Paulicéia desvairada*, cujo tom parece uma mescla de declamação, sarcasmo e desespero, como expressão de uma subjetividade francamente desamarrada de valores tradicionais e estáveis, que fala em nome do moderno e o denuncia, como se vê no poema “Os cortejos”:

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

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

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

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

A pontuação utilizada no poema sofre uma transformação significativa, passando do francamente reticente e/ou exclamativo para uma contenção virgulada. Os sentidos dos versos das duas primeiras estrofes oscilam entre o aberto e o declarado aos gritos. A hostilidade da cidade moderna ao voo livre, à poesia e à alegria parece decorrente de um modo de vida e de relações humanas “imorais”, fundados nas vaidades e na distinção. As imagens, de carnaval, de tumulto e de grande boca devoradora e apodrecida, embora fortes, não chegam a caracterizar a hostilidade específica, visto seu sentido amplo e algo abstrato. Arma-se uma separação e um distanciamento entre o eu poético que jorra na primeira estrofe e a “cidade horrível” da segunda, da qual o eu se ausenta. Na terceira estrofe, e já anunciado pelos dois versos finais da segunda, contudo, firma-se, sem imagens, o conflito do poeta com a cidade. Os homens sendo iguais são desiguais e estão francamente desumanizados, parecem macacos dentro dos olhos do poeta, o que parece incluí-lo nessa condição desumanizada de bicho-animal. Assim, ressaltam as grandes perguntas que o artista moderno se põe: o que é a poesia nesse mundo? Para quem ela é produzida? A quem serve? Qual sua função? E o poeta mesmo, não será inútil, já que se obriga a dialogar com homens iguais e desiguais, uns macacos apenas? E os homens, que se desumanizam justamente na cidade, privilegiado lugar de encontro entre eles, quando deveriam parecer e ser mais humanos?

Muitos são os caminhos da poesia de Mário de Andrade. Mas para os fins dos argumentos do presente escrito, basta lembrar, por ora, que o tom e as imagens mudam muito no correr da vida do poeta e especialmente na poesia da *Lira paulistana*. Neste livro a solidão e a angústia aparecem introjetadas e expressas em tom menor, numa ironia fina e trabalhada como desengano, desilusão, com pouco ou nenhum lugar para o sarcasmo aberto, o grito, a denúncia grandiloquente. No último poema do livro,

o poeta solitário e angustiado, tendo amigos e inimigos, constata sinais de uma articulação esperançosa entre a cidade moderna de São Paulo (na metonímia da Ponte das Bandeiras) com o Brasil do Nordeste e do Amazonas:

Todo o Nordeste canta,
Zé Bento vem comigo,
Confissões na garganta,
Nunca estará sozinho.

A ponte das Bandeiras
Indaga das remotas
Zonas, imaturas zonas,
Meu sinal do Amazonas...

Nunca está sozinho!
Nem há noite que o salve
Da angústia que o dissolve
Em amigos e inimigos

Esse poema em versos de seis sílabas parece construído na intersecção entre o erudito e o popular. Os versos são intermediários entre o redondilho maior (sete sílabas) e o menor (cinco sílabas), recusando, portanto esses dois de conhecida origem popular em favor da construção culta, deslocada em relação a ambos, mas muito próxima deles, deixando a sugestão de parentesco e aproximação. Por sua vez apenas em dois momentos temos a rima perfeita e são dois momentos significativos e fundamentais do projeto de Mário de Andrade, indicando semelhança, afinidade e mesmo fusão de sons como aproximação ideológica e afetiva entre a cidade e o poeta com o que o Brasil teria de mais importante como manifestação de culturas populares (Nordeste) e primitiva (Amazonas), que não poderiam ser perdidas ou esquecidas e teriam de ser incorporadas pelo artista erudito. Trata-se dos versos em rima perfeita:

Todo o Nordeste canta (...) / Confissões na garganta
Zonas, imaturas zonas/ Meu sinal do Amazonas...

Todo o livro *Lira paulistana* é uma realização-síntese do projeto maior de Mário de Andrade, ou

seja, a arte erudita, tornada simples e acessível, como artefato produzido e trabalhado, criada a partir de fontes populares nacionais e internacionais, alternativa para o revigoramento e autenticidade da verdadeira arte moderna, nacional e popular. Isto supunha, principalmente uma nova articulação do potencial expressivo das formas populares com os grandes temas da modernidade, de sorte que o resultado deveria ser dinâmico e inacabado, uma obra aberta quanto à produção de sentido, nacional e brasileira, mas como contribuição local e nacional para o conjunto da humanidade, ou dos valores humanos universais. Nada de localismo, bairrismo, regionalismo ou nacionalismo ufanista; antes promoção do coletivo e do socialismo, e até mesmo das formas proletárias de vida, no ponto ideológico de chegada de Mário, já nos anos de 1940 (como se vê nas crônicas do “Mundo Musical”, reunidas no volume póstumo *O banquete* e na concepção melodramática – ópera – *Café*, verdadeira apologia estruturada como revolução proletária socialista).

A busca de articulação e encontro entre a cidade moderna e o poeta moderno com as fontes populares e primitivas, pretendendo uma imagem unitária do país pela via dum nacionalismo, cujo conceito e sentido mudam bastante entre os anos 1920 e 1940, fundamenta a ampla pesquisa levada a cabo por Mário de Andrade. Os resultados dessa pesquisa, publicados em numerosos livros, ainda estão, em grande parte, por ser mais bem avaliados, mas pelo menos uma direção importante de toda essa trabalhadeira pode ser pensada. Trata-se da complexa relação que se pode estabelecer com o processo social e artístico da modernização brasileira do século XX, tendo em vista também o projeto pedagógico de uma espécie de “herói civilizador”, formulado e trabalhado pelo escritor.

II

Mas o ponto ideológico de chegada de Mário de Andrade é um sintoma do percurso, que durou duas décadas e meia, pelo menos, e talvez um emblema dos numerosos impasses da modernização do atraso e do atraso modernizado que o país viveu nesse mesmo período. Esse ponto de chegada, que parece muito atualizado e na ordem do dia – a revolução proletária, a vida cultural proletária, em fusão com e sucessão das culturas primitiva e popular – evidentemente é ele mesmo um impasse na medida em que tributário de um certo evolucionismo e de um culturalismo, horizonte enérgico do escritor e pesquisador, tudo afinado com propósito de produzir “obra de circunstância”, como ele insistia que era a sua.

Desde o início dos anos de 1920, Mário de Andrade se declara convencido da “falta de caráter do brasileiro”, ou seja, da carência de uma “entidade psíquica permanente” do país, conforme ele escreve no primeiro prefácio não publicado do *Macunaíma*. Entretanto, a mesma conclusão, em chave pes-

simista, vinha desde o final do XIX, com Sílvio Romero, por exemplo, que escreveu na sua *História da Literatura Brasileira* que “o povo brasileiro não é uma formação histórica, uma raça sociológica (...), porque ainda não temos uma feição característica e original. (...) A nação brasileira não tem, pois, em rigor, uma forma própria, uma individualidade característica, nem política, nem intelectual”.

Tanto Sílvio Romero, quanto Mário de Andrade algumas décadas depois, postulam o mesmo impasse a ser resolvido evolutivamente, contando especialmente com a energia propiciada pela cultura letrada, devidamente oxigenada com as fontes populares e primitivas, processo que no seu desenrolar temporal deveria contribuir decisivamente e dar a direção para um salto integrativo e formador do país. Um desdobramento disso foi a verdadeira obsessão de ambos com o problema da *imitação*, defeito que ambos reconheciam na vida letrada e intelectual do país e combatiam com ardor. O imenso trabalho desenvolvido por ambos tinha esse horizonte, progressista e modernizador, que pretendia dar conta de nossa originalidade e relevância nacionais no concerto das nações avançadas, especialmente Europa e Estados Unidos. As diferenças entre ambos não são pequenas, por outro lado, mas não é o caso de repassá-las aqui. Fique retida a formulação do impasse, praticamente nos mesmos termos.

Como fizera Sílvio Romero a seu modo, Mário de Andrade também arregaça as mangas e se põe em campo, dotado de diversas vantagens a mais, entre elas o resguardo contra as alienações mais gritantes do cientificismo, os dotes de poeta e ficcionista em não pequena escala e também o respaldo das revoluções das artes do século XX, além do conceito de nacionalismo despido de ufanismo e ainda a compreensão mais esclarecida e consequente dos problemas das culturas populares e primitivas, cujo capítulo, aliás, Sílvio Romero mesmo mal tinha começado a desvendar através da coleta que realizou de contos e cantos populares. Contudo, a persistência da formulação do impasse em termos tão semelhantes parece indicar uma continuidade histórica e prática sem solução de continuidade, apesar das grandes diferenças entre ambos e das mudanças que o país conheceu.

Os estudos teóricos, as viagens, a pesquisa de campo, a rede de informações montada, tudo isso em Mário de Andrade esteve entremeado com a produção poética e ficcional e quase sempre, para não dizer sempre, o artista esteve à frente e foi muito mais consequente do que o estudioso e pesquisador. Um estudo circunstanciado diria mesmo que o artista desmentiu em boa medida as ilusões do “retrato do Brasil” que o pesquisador e estudioso tentou produzir, o que não subtrai o imenso valor, a amplitude e as consequências dessa pesquisa, quando observada em sua circunstância própria. Especialmente as ilusões projetadas pelo pedagogo e “herói civilizador” quanto ao futuro da formação integrada, unitária e harmônica do país, que ele tinha em mira, conforme fica evidente no desengano antes assinalado em seu ponto de chegada dos anos de 1940.

Parece, entretanto, que, infelizmente, Mário de Andrade, tendo morrido muito cedo e subitamente, não chegou a tomar completa consciência desse desgarramento. Os anos que seguem sua morte, em 1945, com a redemocratização burguesa, ainda que às cambalhotas, deixaram vivas as mesmas ilusões formativas e integradoras do país, somadas às novas ilusões internacionais do pós-guerra, sopesadas as tensões e os conflitos que logo se puseram em cena. De sorte que houve, de um lado certo abandono da herança pesquisadora e estudiosa de Mário e, de outro, seu trabalho artístico (ficcional e poético) tendeu a ser lido persistentemente conforme as chaves mais espetaculosas do “nacionalismo” dos anos modernistas heroicos da década de 1920, inclusive com desbarato das formulações próprias de Mário nesse tema. Assim, até pesquisas e estudos mais recentes, dos últimos vinte e cinco anos mais ou menos, a obra de Mário de Andrade ficou encalacrada no emaranhado da vastidão de seus escritos tantas vezes contraditórios entre si, quando não francamente divergentes entre diferentes momentos. Essa mesma pletora de escritos constitui campo minado propício a todo e qualquer tipo de explosões, sempre em prejuízo de uma avaliação totalizante e acertada, o que vem sendo tentado e parcialmente feito, embora isso tenha logo a feição de trabalho para mais duas ou três gerações, especialmente depois das centenas, ou milhares, de cartas suas – em diálogo com as que recebeu –, que já vieram a público e estão quase virgens de análise e interpretação.

Tornou-se afirmação especiosa a ligação entre o Modernismo paulista dos anos 1920/30 com diversos membros de certa fração mais letrada e internacionalista da oligarquia do café, que, enquanto camada detentora do maior produto comercial do mundo, à época, era hegemônica na política do país. Mário de Andrade ele mesmo não hesitou na conferência de 1942 em confirmar a ligação e ao mesmo tempo em demonstrar que isso não explica grande coisa, ou pelo menos não é garantia de acerto na interpretação do Modernismo paulista. Mesmo porque, no caso, apenas um dos grandes (talvez, aliás, o maior) oligarcas do café mereceu acato e respeito intelectuais dos jovens modernistas: Paulo Prado e seu livro *Retrato do Brasil*. Enquanto a burguesia cafeeira propriamente e a industrial incipiente, mas já em cena, foram francamente hostis aos ventos renovadores que sopravam aqui e alhures. Em todo caso, a riqueza e prosperidade propiciadas pelo café e, em parte, pela industrialização mal introduzida, geraram não poucas ilusões sobre a segurança do futuro, bem como sobre a marcha inexorável da formação moderna do país, já livre da escravidão e com a imigração europeia que parecia territorializar em definitivo a mão-de-obra internamente, e garantir a maior fatia da acumulação e da reprodução do capital por aqui mesmo. O próprio movimento operário, com suas lutas e greves agudas entre os anos de 1917 e 20 (que não deixou maiores referências nos jovens modernistas de São Paulo, indicando pouca sensibilidade e compreensão), parecia oferecer a garantia de uma modernidade transformadora, que punha o país numa relevância internacional nunca vista antes, se levarmos

em conta os termos proletários da revolução russa de 1917, e também de revolução operária, ainda que fracassada, alemã, húngara e levantes em outros países da Europa. O Brasil havia de parecer mal formado, deformado e carente de muitas coisas e vantagens modernas, nutrido de atraso material, moral e cultural, mas exibiria sinais de futuro promissor e a destruição de seu passado mental e artístico ainda entranhado nas feições do colonialismo neolusitanizante era um primeiro passo, aliás, o que contava com caminho mais à mão e mais interessante para os jovens artistas e escritores.

Parece ter sido o reconhecimento das graves deficiências do país – sua instabilidade mental e moral, nos termos de Mário – somado às expectativas de superação, integração e de futuro promissor, que o levaram a conceber um projeto de arte nacional brasileira e a tentar realizá-lo. O nacionalismo implicado nesse esforço passava por uma concepção própria, diferente e às vezes bem distante, das várias correntes ou doutrinas que disputavam a praça com fundo patriótico ou ufanista.

Brasil amado não porque seja minha pátria,
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
 O gosto dos meus descansos,
 O balanço das minhas cantigas amores e danças.
 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
 (“O poeta come amendoim”, 1924. *Clã do jabuti*)

Essa busca de concepção própria e original não significa que Mário de Andrade estivesse completamente imune às aspirações latentes originadas do percurso decadente da oligarquia paulista do café, nos anos 1920/30. Mas parece-me ineficiente e injusto realizar um atrelamento simplório, sem a necessária especificação demonstrativa, visto que a precariedade do campo intelectual, incluindo a incipiente difusão de conceitos etnográficos e antropológicos, o conhecimento das culturas populares e primitivas e ainda o conjunto das grandes tensões sociais do período puseram Mário na situação de realizar sozinho uma tarefa que era de muitos e de mais de uma geração, ainda que a intenção fosse conhecer e integrar, senão construir intelectualmente, o país. Assim, seu nacionalismo tinha a ver com um projeto de Brasil futuro, para cuja realização o presente indicava possibilidades, mas ao qual era também hostil. Ademais, some-se a ausência de instituições culturais, a posição de classe da pequena burguesia a que pertencia o escritor e a perda progressiva de representatividade e ressonân-

cia do artista moderno na sociedade de classes já em vias de uma mercantilização pouco favorável às artes eruditas, especialmente num meio de fraquíssima escolaridade onde campeava o analfabetismo aberto e disfarçado.

Em estudo recente, Roberto Schwarz, com a argúcia costumeira, assinalou, ainda que brevemente, o preço pago, involuntariamente, por Mário de Andrade ao paternalismo e a certo familismo nacionais no seu projeto. O enorme esforço, de intenção sem dúvida democrática, de invenção de uma língua literária nacional, desgeograficada, que incorporava as falas brasileiras e os “erros populares”, tinha em mira uma resposta moderna, em timbre próprio, que desse conta das enormes diferenças da experiência do país. Isso levou Mário a não excluir praticamente nada de seu projeto, operando sua perspectiva de ser “trezentos” ou “trezentos e cinquenta”, identificando-se angustiadamente com a disparidade – e o disparatado – da matéria histórica e social nacional. Isso supunha um ponto de vista moderno, mas o familismo e o paternalismo implicados na concepção totalizante e unitarista do país e sua cultura, produziam e reproduziam ilusões formativas, não podiam dispensar alianças e lealdades de alto a baixo imprescindíveis à boa fé do projeto. Só no final de sua vida, já nos anos 1940, Mário denuncia aos berros “os donos da vida” e a Demagogia (assim com maiúsculas rubras na “Meditação sobre o Tietê”), como se a vanidade da trabalhadora em que se empenhara estivesse no horizonte e o irritasse por inteiro.

III

Data de 1921 o conto “Brasília”, publicado no *Primeiro andar* (1925), uma curiosa sátira, talvez com intenção subjacente de “espancar fantasmas”. É uma narrativa de um diplomata francês que vem para cá e, dotado desde criança do “espírito de contradição”, vê-se apossado de uma obsessão: “queria conhecer o Brasil”. O arguto e, ao mesmo tempo, algo simplório diplomata, em contato com a “alta sociedade” carioca e posteriormente nuns dias de férias de fim de ano numa fazenda de café de Campinas, constata que nossa elite só faz macaquear a França, todos falam o francês, que, enfim, o perplexo diplomata “se via na impossibilidade de aprender o idioma da terra”, ou seja, da “língua doce melodiosa colorida solar...”. Mas como ele não desiste facilmente, procura uma mulher autenticamente brasileira para amar e assim conhecer as plenitudes solares e as energias telúricas do país. E encontra uma, verdadeiramente sensacional, que, em pouco tempo, revela-se: é simplesmente uma prostituta marselhesa.

O narrador parece ser, sem muita mediação, porta-voz do próprio Mário de Andrade e, “desconhecendo” o país, faz as seguintes observações sobre a fazenda de café de Campinas e sua gente (mantendo a língua de Mário):

diferença tangível realmente. Havia uma expressão mais assentada, mais tradição na sociedade paulista. E a tal história do salteador: gente orgulhosa dum bandeirante omnívoro que andara a matar tapuias e colher pedrinhas por ambição. Em todo caso notava-se uma solidez bem raçada naquela roda neblinosa e de pouca fala. Falta visível de... audácia social. Isso: de audácia social. Mas essa solidez começava já a desequilibrar-se dissolvida pela onda vivaz e cantadeira de novos ricos estrangeiros gente benemérita para os progressos do país mas dum cômico irresistível.

A inversão cômica e satírica operada pela voz narrativa dada em imitação ao arguto/simplório diplomata francês leva a uma espécie de comédia de erros em que o suposto modelo original da França nem se mostra propriamente original e nem é menos sujeito a enganos e fraudes do que os imitadores contumazes da classe dominante brasileira. Nessa comédia, a imitação, que seria a marca registrada e inferiorizante, senão humilhante, da nossa elite, é esvaziada de suas arestas mais desprezíveis, mas o diplomata francês também se inclui sutilmente entre os estrangeiros beneméritos para os progressos, embora dum cômico irresistível... Resta, do efeito satírico todo, uma distância bem marcada do pessimismo de Sílvio Romero sobre o tema, já dissociado da leitura naturalista da raça, mas ainda tributária do conceito, conquanto em chave culturalista, como será utilizado sempre por Mário de Andrade.

Mais intrincada e complexa é a percepção atribuída ao diplomata francês da solidez da raça paulista e ao mesmo tempo de sua perda de “audácia social”, além do começo de um desequilíbrio motivado pela onda dos novos ricos estrangeiros. Seria talvez o caso de supor uma rica intuição de Mário sobre a situação da oligarquia paulista do café, em vias de perder a hegemonia econômica e política no país, frente às novas condições do pós-primeira guerra e da industrialização de São Paulo? É possível que sim e o conto indica, no fracasso do diplomata francês, que também a velha França não era mais a mesma e estava agora sujeita a enganos históricos, aliás provocados por sua própria pretensão de melhor conhecer os outros e decifrá-los. Nesse ponto, a audácia francesa era muito parecida com a paulista...

Digamos, por outro lado, que o conto deixa entrever ainda a formação do espírito modernista dos jovens reformistas de São Paulo, talvez com viés particular de Mário de Andrade, na medida em que postula uma leitura diferente do Brasil, articulada com a tradição, mas relendo-a e deslocando o centro de suas preocupações. Ademais, postula uma liderança implícita, substitutiva da classe social hegemônica em estado de dissolução causada por novas influências, pois que os modernizadores das artes e do pensamento percebem a cegueira dessa classe (e por extensão a do país), mas estão longe de temer as influências estrangeiras, já que percebem na relação com o estrangeiro as duas coisas: ele se engana redondamente quando vem para cá com suas pretensões e, sendo cômico, apesar disso, con-

tribui para o progresso do país. Assim, o espírito moderno dos jovens intelectuais desse período vai se constituindo como compreensão e imagem positiva do nosso atraso, sendo o seu diálogo tão somente com as elites, que, afinal, seriam a imagem do país todo, ainda que uma imagem problemática e eventualmente cômica. De certo modo o “claro riso dos modernos” estaria embutido aí, assim como não se descortina sensibilidade especial para as classes sociais e suas desigualdades. Olhado por cima, o país é visto como uma unidade, talvez uma grande família, a ser visitada e recriada para fins estéticos renovadores, com suas fraquezas humilhantes e suas qualidades aproveitáveis...

IV

Macunaíma escrito em 1926, reescrito mais de uma vez, foi publicado em 1928 e identificado pelo autor como um “gênero literário” novo e diferente, que ele chamou de *rapsódia*. Dele se pode dizer muita coisa e quase tudo... Mas principalmente que se trata de uma narrativa esvaziada de um conflito central em termos modernos, ou pelo menos da herança enérgica do romance realista ocidental. Seu herói, sem nenhum caráter – na origem nem sequer é brasileiro, pois colhido em Koch-Grünberg, é um índio negro da amazônia venezuelana – foi maliciosa e fraudulentamente modificado e aclimatado para ser expressão nacional e inclusive transnacional. Trata-se de um brasileiro próprio de uma obra-prima, com diferentes direções, escorregadio, que vive e encena uma infinidade de problemas, sem que nenhum se torne central, porque sua historicização fugidia transita constantemente para o mito e este mesmo oscila, não se consolidando um eixo construtivo de conflito e antagonismo.

Já foi estudado, com acerto, que o processo estruturador da narrativa rapsódica de Mário de Andrade se funda na *bricolage*, com aproximação bastante arbitrária de uma pluralidade e variedade de materiais linguísticos, históricos, sociais, cotidianos, rurais, selvagens, primitivos, urbanos, regionais, nacionais, internacionais, latino-americanos, enfim, de tudo um pouco, o que parece indicar um visada totalizante do país, posto no contexto mundial, com a honrosa exceção do problema crucial da modernidade: o das classes sociais, as quais, por bem ou por mal, não se põem ali. Diferentes estudiosos da obra apontaram oposições presentes e até bastante visíveis no percurso do herói, tipo: rural X urbano; civilizações setentrionais X civilizações tropicais; brasileiro X estrangeiro; narrativa popular (eventualmente realista) X narrativa europeia de cavalaria (a demanda do Graal-muiraquitã); o arcaico X o moderno; a selva amazônica X a cidade de São Paulo; a busca da identidade nacional X a falta de caráter do brasileiro; a sociedade e os valores burgueses X sociedade e moral primitivas etc. O fato é que, nada disso sendo errado, pois está lá muito vivo e presente, ainda assim fica uma permanente sensação de que a liga não se formou, a amarração não se deu, como se o sentido depen-

desse de uma experiência mimética não formada. A imensa tristeza histórica, mítica e cósmica que se instala no herói e no mundo quando ele retorna à selva e o seu concomitante esvaziamento e fuga para se tornar “o brilho inútil das estrelas”, transformado na constelação da Ursa Maior, indica um fracasso radical tanto de sua viagem civilizadora quanto da ilusão civilizatória ela mesma, frustrando nesse processo os valores da tradição e seus resíduos tanto quanto as perspectivas da modernização burguesa à brasileira.

Alguém mais otimista poderia reparar que o horizonte nacionalista do autor e de todo o modernismo de São Paulo no período não autorizaria tal leitura. Afinal o nacionalismo, mesmo o peculiar conceito utilizado por Mário, seria mais construtivo e alimentaria expectativas de formação moderna do país, numa chave de viabilidade histórica, que estaria no horizonte. Esta é, aliás, a direção dominante das leituras correntes da obra. Pretendo argumentar mais um pouco, entretanto, em favor da tese do fracasso, que penso ser principalmente cultural e político.

Não sendo possível neste escrito uma exposição circunstanciada, lembro, contudo, primeiramente da perplexidade que tomou conta do próprio Mário de Andrade assim que concluiu a narrativa, trabalho realizado em apenas uma semana, espécie de jorro (ou exaltação) meio mediúnico, como se o escritor estivesse possuído de uma energia produtiva que lhe fugiu do controle. Não foram poucas as reticências dele mesmo com o resultado, nem a de seus amigos mais próximos, que leram o manuscrito antes de sua publicação. Casos houve de sugestões para modificar muitas coisas e o autor algo mudou, mas não o principal e até esqueceu-se de inúmeras segundas intenções, alegorias, sátiras, ironias, paródias etc, que havia posto na rapsódia, conforme confessa em carta, mais tarde. Para um homem e escritor de vasta e apurada memória como ele, parece emblemático qualquer esquecimento, verdadeiro sintoma de atos falhos, como se recalcar certos resultados da narrativa facilitasse a conservação de sua postura de tutor da cultura nacional e herói civilizador da modernização cultural do país. Isso porque, segundo me parece, lida a narrativa como emblema do grande fracasso do Brasil, ficaria denegada ou, no mínimo, desprestigiada – talvez fracassada ela também – aquela tarefa grandiosa e eminentemente edificante do escritor.

O epílogo da narrativa oferece pistas sobre o lugar de fala do narrador e da constituição precária de seu ponto de vista. Primeiramente é o próprio herói, já rompido com os irmãos, abandonado e mergulhado no vasto silêncio amazônico, decaído pelas inúmeras mutilações resultadas da vingança de Vei, a sol, através da Uiara, quem narra seus feitos. Nessas mutilações, na perda de “seus tesouros”, incluem-se a “perna direita” e os “cocos-da-Bahia”, o saco escrotal. São perdas que metaforizam a nova impossibilidade de continuar suas viagens (ele, que tanto viajou no espaço e no tempo) e a castração – primeiramente ocorrida em São Paulo, autorrealizada e mal reparada por Maanape – e, no final,

definitiva, como perda irremediável da potência. Na ausência de qualquer alteridade humana ele narra para uma contrafação, que é o papagaio. Este, antigo membro do séquito do grande Macunaíma imperador, é que “no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói”. E então a ave palradora, que se acompanhara com o inusitado homem que por lá aparecera, também sem alteridade, devolve a contrafação. E a fala do papagaio, sendo mansa, muito nova, doce e boa, também “possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”. E finalmente:

tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

A observação desse lugar de fala indica que a narrativa explica-se a si mesma como um misto de relato humano e psitacismo, resultado híbrido constituído na situação do herói decaído e mutilado e resguardado pelo papagaio. Tudo repassado por um narrador que se figura popular à imitação dos cantadores, que a crítica em geral identifica – creio que em equívoco – diretamente com o autor Mário de Andrade. Desse modo, nem a experiência mimética parece preservada, nem a credibilidade do ponto de vista parece respaldada e a própria equipagem mítica derrui. Do herói ao papagaio e deste ao homem o suposto é a transmissão oral que, por sua vez, chegaria assim mesmo ao “leitor”, que é, antes, um ouvinte. E aí, quem conta um conto aumenta um ponto, o que, somado à mediação do papagaio – no caso, não é um mero repetidor, visto ter composto o séquito de Macunaíma, “nos tempos de dantes” – compõe o enigma das possibilidades de narrar nessas condições. Em suma, o ponto de vista é constituído pela fala do imperador (de cima), a do *clown* do séquito – o papagaio – (de baixo), com intermediação de um homem estranho, um estrangeiro, com recursos populares, compondo uma unidade, que inclui essa diversidade, e se postula como histórica, mítica e cósmica.

Essa constituição do ponto de vista híbrido e estrambótico guarda parentesco, por exemplo, com o ponto de vista do “defunto-autor” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, pelo que ambos têm de humano e não-humano ao mesmo tempo. Condição que permite a ambos o respeito ou o desrespeito da verossimilhança e os torna igualmente passíveis de serem postos em dúvida em sua credibilidade. Com isso, as narrativas resultantes dessa postura são engendradas com toda a liberdade construtiva, em rota de colisão com as narrativas da estabilização das relações burguesas – o romance realista –, antes se filiando a certas matrizes de outra tradição, atualmente reconhecidas

como a da chamada sátira menipeia da literatura cômico-fantástica, de velha extração no mundo ocidental. Mário de Andrade retoma por essa via o que de mais radical fora produzido na literatura brasileira anterior.

Sem poder especificar neste espaço outras características dessa tradição recriada por Machado e Mário, conviria discutir, ainda que sucintamente, uma possível questão central, presente em ambos e que pode indicar relações entre forma artística e processo social. Trata-se do esvaziamento de conflitos e antagonismos presente nas duas narrativas. Ressalve-se que a tradição da sátira menipeia formou-se no obscurecimento e disfarce das questões de classe social, firmando-se principalmente na representação alegórica universalista e totalizante, de um homem abstrato, com problemas mais filosóficos e metafísicos do que sociais. Brás Cubas e Macunaíma, vinculados por essa tradição, enquanto protagonistas, não contam com nenhum antagonista de peso, sendo o percurso de ambos uma espécie de viagem num mundo estranho e estrambótico, melhor dizendo, *um mundo às avessas*, com pequeno e disfarçado lugar para as divisões sociais concretas e históricas fundadas na existência e antagonismo das classes. Os dois figuram também como “imperadores” destronados ou nunca coroados, sem reino – às avessas –, à procura paradoxal de vantagens, prazeres e superioridade, que alcançam em grande escala, mas não podem legitimar esse espólio, que, em última instância, os leva à decadência, à ruína e à morte. São ao mesmo tempo heróis e anti-heróis, portadores da civilização e da barbárie no mesmo movimento. Seus valores são fascinantes e ridículos e sua ação no mundo em nada concorre para qualquer transformação, passando principalmente uma dialética do esvaziamento, pois sua “psicologia” se funda na carência completa de projeto e numa instabilidade permanente, sem energia construtiva e sem empenho continuado. Brás Cubas e Macunaíma são parentes, ou irmãos, nos mesmos termos: heróis “sem nenhum caráter”, no dizer de Mário.

O *mundo às avessas* no qual ambos vivem apresenta características peculiares. Não é absolutamente isento de conflitos e enormes diferenças, mas os dois heróis participam daquilo que se apresenta como irrelevante ou irrisório e sua lucidez-cegueira os impede de perceber o que está no centro do mundo moderno. Algo como se o mundo às avessas oferecesse possibilidades infinitas e as frustrasse continuamente, porque sua instabilidade engendra uma crise peculiar e generalizada, onde tudo vale e não vale a pena, o estrambótico é normalizado e opera-se uma relativização em que qualquer coisa equivale a qualquer coisa. O alto e o baixo, o profano e o sagrado, a razão e a sandice, a regra e o disparate convivem quase sem mediações. Ao mesmo tempo, esse mundo às avessas, que impede perceber e viver conflitos relevantes, deixa entrever uma carência essencial: a alteridade. É como se fosse um mundo fundado numa perna só, pois o Outro da alteridade é tão somente uma sombra distante, uma névoa – uma neblina, talvez, como Diadorim para Riobaldo, no *Grande sertão: veredas*

– uma inferioridade com a qual não há qualquer possibilidade de diálogo. Assim, o mundo às avessas, não só opera uma crise peculiar, generalizada e permanente, que não permite descortinar horizontes para a sua transformação, como engendra seus heróis adaptados a ele, semelhantes a ele, desprovidos de valores e energias na mesma dialética esvaziadora e ruínosa. Trata-se, pois, de uma experiência histórica inconsistente, desmotivada, sem horizonte e sem destino, a não ser a decadência, a ruína e a morte. Como, entretanto, é a representação apenas da perna visível, a do imperador – com trono ou sem trono, com cetro ou sem cetro, mas com todas as pretensões e ilusões inerentes a essa condição – instala-se nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no *Macunaíma* a distância irônica e satírica justamente sobre suas pretensões e ilusões de modernidade, totalidade e universalidade, tornando-as cômicas e caricaturais. Assim, tanto esse *mundo às avessas* quanto seus heróis são tragicômicos, o que dá sua dimensão híbrida, misturada e esvaziada, mas não sem revelar sombras, violências de toda ordem, enfim, a barbárie contida no núcleo mesmo do riso que pareceria libertário.

Sob essa perspectiva pode-se sugerir que Machado de Assis e Mário de Andrade captam e recriam em chaves diferentes, a mesma questão decisiva da formação do Brasil e do funcionamento estrambótico desse processo, que é o da carência de alteridade, ou um mundo sobre uma perna só – um “eterno” Saci-pererê? –, portanto, às avessas, relacionando-se isso com o modo, digamos, impróprio de formação da mão-de-obra – dos mundos do trabalho, aos quais se nega autonomia e reconhecimento – em todo o período colonial e depois, no Império, com a continuidade do regime escravista e ainda fortes sequelas na República Velha. Nesse longo período histórico, a mão-de-obra do país formou-se nas costas da África, pois dali eram importados os principais contingentes de trabalhadores para produzir por aqui. Nos fins do século XIX, essa importação foi em grande parte substituída pelos imigrantes europeus, o que durou até os anos de 1920/30, época da redação do livro de Mário, com memória, entretanto, “dos tempos de dantes”, conforme diz o narrador. Se for assim, pode-se dizer que a formação do Brasil no mundo moderno correu amputada de uma das pernas, ou seja, a carência da territorialização autônoma dos mundos do trabalho, refletindo no mundo da cultura como obsessão pela identidade nacional, o que foi encenado por Machado e Mário como tragicomédia pela cegueira de seus “heróis” diante do sombrio dessa enormidade. Não por acaso, nas *Memórias póstumas* como no *Macunaíma* o deslocamento do ponto de vista (para o mundo dos defuntos e para a selva silenciosa do Uraricoera) permite que essas narrativas escamoteiem ideologicamente essa carência central do polo do trabalho, para oferecer uma imagem de totalidade e unidade do país centrada apenas na hegemonia presente e visível. Essa imagem, contudo, não consegue recalcar e obscurecer inteiramente a presença virtual e sombria do Outro, o trabalho e as classes subalternas, desfigurados e denegados.

No *Macunaíma* a amputação da perna direita do herói ganha transparência imediata, se lembrarmos ainda que o herói matara Venceslau Pietro Pietra, encarnação do imigrante que, entesourando as riquezas da terra, traz progresso, mas é irresistivelmente cômico. Do mesmo modo, a dupla castração, uma vez na cidade e outra na selva, completa a perda da perna direita na problematização da continuidade dos percursos e das potências do herói, pois ele permanece apenas um “piá de cara adocicada”, apesar de já adulto, a indicar a incompletude de sua formação, senão a própria impossibilidade de uma formação plena, que pode ser entendida como mímesis do processo social do país.

V

O conto “Túmulo, túmulo, túmulo” (1926), de *Os contos de Belazarte* (1934), escrito no mesmo ano de *Macunaíma*, constitui uma narrativa exemplar da intuição de Mário de Andrade para o ângulo da questão que vimos discutindo. O ponto de vista de Belazarte, contador oral de histórias, mediado por um narrador culto que escreve, relata os fatos ligados a sua relação com um seu criado, Ellis. Esse criado, com esse nome assim grafado, foi contratado por Belazarte, numa época em que andava “mais endinheirado”, e “imaginei ter um criado só pra mim”, porque “achava gostoso esses pedaços de cinema”, portanto, um criado como nos filmes. Ellis foi contratado num bonde, na periferia de São Paulo, porque correspondia à vontade de Belazarte: “quero (um criado) brasileiro e preto”.

O conto merece uma análise circunstanciada, inviável neste espaço, porque revela um conjunto exemplar e emblemático de aspectos do funcionamento do paternalismo e do familismo autoritário na sociedade urbana paulista em processo de modernização dos anos de 1920. Dada a relativa proximidade da supressão do trabalho escravo (1888), o modo como se deu e suas graves sequelas com a continuidade da violência contra os trabalhadores, a miserabilização escandalosa da massa de negros e mestiços, seu abandono à própria sorte, os preconceitos generalizados, a discriminação, a carência quase completa de escolaridade e treinamento para funções menos humilhantes etc., a exigência de Belazarte de um “criado brasileiro e preto”, da “legítima raça tiziu”, parece atestar um movimento democratizante e até libertário. O patrão estaria na contracorrente daquelas sequelas e contribuindo com uma postura moderna e esclarecida para a integração do negro na sociedade de classes, sem preconceitos e sem discriminação. Reivindicando para si o sentimento, a prática e o império da justiça, diz do novo “criado brasileiro e preto”:

como criado, manda a justiça contar que ele não foi inteiramente o que a gente está acostumado a chamar de criado bom. Não é que fosse ruim não, porém tinha seus carnesões, moleza chegou ali, parou. Limpava bem

as coisas mas levava uma vida pra limpar esta janela. E depois deu de sair muito, não tinha noite que ficasse em casa. Mas no sentido de criado moral, Ellis foi sublime.

Mas os fatos narrados, a exposição maliciosa das relações que se estabelecem entre patrão e criado, as expectativas e os desejos mais íntimos do patrão (sob cujo ponto de vista tudo é observado, confessado e narrado) deixam entrever um Belazarte muito menos esclarecido do que ele mesmo se pretende e muito mais aferrado ao velho paternalismo, familismo e capricho autoritário constitutivos das relações sociais de origem colonial e escravista. O patrão reafirma, muito maneiro, que Ellis era preto... “mas uma boniteza de pretura como eu nunca tinha visto assim”. Isso para revelar a imensa atração física que o criado exerce sobre ele, numa verdadeira reentronização mal escamoteada do velho sadismo que perpassava a nossa sociedade escravista e atitude semostradeira de quem “é capaz” de admirar o outro, por estranho e diferente que seja. E para confirmar que não era um criado bom para o trabalho, “mas no sentido de criado moral, Ellis foi sublime”... Assim os defeitos são relevados e diminuídos em favor das duas qualidades principais: atração física e sentido moral. Logo Belazarte diz tudo, trocando em miúdos, segundo o tamanho paulista e paulistano, a relação dialética de senhor e escravo, conforme o velho Hegel formulara na *Fenomenologia do espírito*:

Ellis tomou conta de mim duma vez. Piorar, piorou não. Mas já estava difícil de dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque, afinal das contas quem que é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?.

Migrando da periferia longínqua para o centro da cidade e passando de brasileiro pobre e preto, sem trabalho e sem perspectivas, a criado de um patrão com fumaças pequeno-burguesas, letrado, com preconceitos patriarcais, que sabe francês e pretende ensiná-lo ao criado para que ambos possam viajar à França, Ellis foi aos poucos construindo seu próprio projeto de vida, em vias de tornar-se um sujeito autônomo e quiçá cidadão. Quis tirar carteira e ser chofer, pedindo ajuda ao patrão e logo depois anunciou o projeto de casamento, porque “gente pobre carece casar cedo, seu Belazarte, senão vira que nem cachorro sem dono” e “cachorro sem dono não vive comendo lixo dos outros?”. O patrão confessa (ao leitor, é claro) seus ciúmes, “secretamente eu achava que ele devia só pensar em ser meu criado” e trata de encontrar argumentos e explicações para demover o criado, verdadeiro solapamento daquele projeto de autonomia em formação. Mas diante do inevitável concorda até em ser padrinho do casamento de Ellis com a Dora, significando maliciosamente que se consolava em perder o criado, porque seria para o bem deste...

Mas a descrição que ele faz de Dora, também da raça “tizia”, é outro primor de paternalismo de fundo escravista, misto de imensa admiração pela beleza sedutora da jovem negra, com desejos recalçados, muito cinismo e sadismo disfarçado:

Que gostosa a Dora! Era uma pretarana de cabelo acolchoado e corpo de potranquinha independente. Tinha um jeito de não querer, muito fiteiro, um dengue meio fatigado oscilando na brisa, tinha uma fineza de S espichado, que fazia ela parecer maior do que era, uma graça flexível... Não sei bem o que é que o corpo dela tinha, só sei que espantava tanto o desejo da gente, que desejo ficava de boca aberta, extasiado, sem gesto, deixando respeitosa e ela passar por entre toda a Cristandade... Dora linda!

Tudo a pretexto de persuadir o leitor, pela segunda vez, que ele sabia reconhecer que o negro também pode ser bonito e que Ellis e Dora, sendo ambos belos, se mereciam e ele, Belazarte, não era nenhum bobo, antes um sujeito ilustrado e liberal que fazia sacrifícios pessoais pelo bem dos subalternos. E sibilinamente sua patente superioridade patronal. Portanto, não “seria justo” acusá-lo de haver tentando solapar o projeto de autonomia de Ellis e Dora; é, de fato, uma justificação para o leitor e para ele mesmo.

Todo o resto da narrativa é o relato do triste destino de Ellis, Dora e os filhos que eles engendram; destino dos pobres, negros, sem profissão, sem nenhum auxílio estatal ou social, implacavelmente vivido na soma perversa de abandono, decadência, ruína e morte precoces. Belazarte relata esses tristes destinos como caso exemplar e emblemático, mas não consegue escamotear, apesar das sutilezas e malícia – ou, por isso mesmo –, o prazer escarminho com que o faz e deixa entrever que a sorte dos pobres é a desgraça, a doença e a miséria moral e material, porque eles erram nas escolhas e abandonam o certo pelo duvidoso.

Enfim, quando os pobres se metem em projetos de autonomia pessoal e de busca de cidadania acabam mal, seja porque não estão preparados para isso, seja porque metem os pés pelas mãos. Nesse movimento primoroso de autossuficiência paternalista e autoritária, Belazarte completa sua postura com inúmeras teorizações e racionalizações com que pretende justificar-se, sobre o amor, sobre a amizade, sobre o auxílio aos pobres, sobre a incapacidade dos pobres de verdadeiro sofrimento ou felicidade, sobre a humildade, o servilismo, a crença na própria superioridade porque o patrão “sabia das coisas”. E até o uso perverso das metáforas da modernidade, como se com isso pudesse contaminar o pobre criado já tuberculoso e à beira da morte com alguns avanços da civilização, mesmo que na desgraça: “era a tuberculose galopante que, sem nenhum respeito pelas regras da cidade, estava fazendo cento e vinte por hora na raia daquele peito apertado”.

Como se vê, nada como justificações desse naipe para incriminar o velho paternalismo brasileiro, o qual também não se mostra isento de sentimentos de culpa e compensações imaginárias, embora não possa abrir mão de suas prerrogativas de classe, sempre disfarçadas, escamoteadas e tratadas como condição natural de superioridade, incapaz de reconhecer o direito à autonomia e à cidadania aos pobres e aos trabalhadores. Isso também parece esclarecer aquela “nostalgia da escravidão”, referida por Roberto Schwarz, que impregna a essência desse paternalismo. A constituição de nossa modernidade conservadora realizava um enorme esforço para apresentar-se como ilustrada, mas sem abrir mão de poder ter “um criado brasileiro e preto”, que “devia só pensar em ser meu criado”. Nesse caso, injusto é supor, como o fizeram alguns críticos, que tanto o narrador de *Macunaíma*, como o Belazarte, se confundiriam com o próprio Mário de Andrade, pois em ambas as narrativas a mediação da ironia construtiva moderna desautoriza tal identidade e coloca em dúvida se um escritor com tais intuições e com tal capacidade de revelação e denúncia simplesmente comungaria inocentemente com tais perversidades de nossa mais fina classe média, coda subalterna, mas plenamente identificada com as classes dominantes, em muito do que estas arrostam de pior.

Outro conto que merece observação, ainda que sumária neste escrito, é “Primeiro de maio”, datado de 1934-1942 e saído nos *Contos Novos*, obra póstuma de 1947. Trata-se das aventuras e desventuras vividas pelo carregador de malas da Estação da Luz, numerado, e sem nome, como 35, que resolve não trabalhar e sim “celebrar o grande dia Primeiro de Maio”. O 35, muito jovem, “uma sarça ardente” desloca-se logo pela manhã, vestido com umas roupas que têm as cores da bandeira do Brasil, de sua casa na periferia de São Paulo para o centro da cidade, onde deveria haver celebração e até quem sabe algum “turumbamba”.

As esperanças do 35 são ao mesmo tempo combatentes, militantes e ingênuas, porque fundadas em acontecimentos anunciados pelos jornais como “motins” e situados no exterior (Paris, Cuba, Chile, Madri), lugares que ele nem sabe onde ficam. Ressalta ainda o completo isolamento do 35, sem ligações sindicais, partidárias, grupais ou mesmo de amigos. Solitário pretende ser solidário, inutilmente. Saindo de casa, primeiro ele confunde os caminhos e se dirige para a Estação da Luz, local de seu trabalho, onde não encontra a menor solidariedade de seus colegas, nem de ninguém. No jardim ao lado da estação, vê prostitutas negras e sente-se como uma delas, “uma negra disponível”. Depois, vê que outros lugares do centro da cidade estão vazios, portas fechadas, não há celebração alguma e nem sinal disso. Mesmo os deputados trabalhistas chegados à Estação do Norte são fantasmas e pouco ou nada têm a ver, de fato, com o “grande dia Primeiro de Maio”. À tarde, após o macarrão da mãe, os problemas são ainda maiores, tendo a polícia ocupado a cidade e preparado juntamente com

os políticos oficiais uma “emboscada” no Palácio das Indústrias, para um ato fechado com discurso do “ilustre Secretário do Trabalho”. Decepcionado e desconfiado com esse modo oficial, o 35 finalmente dirige-se para o Largo da Sé, onde alguma coisa está acontecendo de “celebração proletária”; mas ali fica inteiramente obliterado e nada percebe, nem vê; o narrador também nada nos informa a respeito.

Esvaziado, solitário e decepcionado o 35 retorna no fim da tarde para a Estação da Luz, seu espaço e lugar conhecidos, e ali tem um gesto de solidariedade com seu colega mais velho, o 22, ajudando-o a carregar algumas malas pesadas de viajantes recém-chegados, sem pretender “rachar o galho”, isto é, dividir a gorjeta.

Essa personagem, carregador de malas, pode ser entendida como uma retomada dos “sandapi-lários indiferentes”, povo pobre e proletários, que aparecem no oratório profano “As enfiaduras do Ipiranga”, de *Paulicéia desvairada*. É também um “operário” atípico, pois não tem patrão, nem trabalha em fábrica, não recebe salário, mas vive de “galhos”. Trabalha num setor que a economia política chama de não-produtivo, uma variação terciária do setor dos transportes. Ademais, seus ganhos implicam concorrência direta com seus pares; isso também pode constituir obstáculo à sindicalização, pois se trata de categoria meio à margem do setor mais organizado do transporte urbano. Aliás, tudo isso é bem indicado pela completa indiferença desses trabalhadores ao “grande dia Primeiro de Maio”, os quais não apenas trabalham normalmente como caçoam da pretensão celebrativa do 35.

O narrador, em terceira pessoa, relata de fora da personagem, mas utiliza dois processos técnicos básicos: a anáfora e o discurso indireto livre. O processo anafórico, que consiste em repetição de frases, ou palavras, ou expressões, usado estrategicamente em certos momentos para caracterização ideológica do 35, parece ter um duplo efeito: de um lado reforça crenças e ilusões da personagem em valores patrióticos e nacionalistas, mostrando que são afetivas e inculcadas pela educação e pela sociedade e não pensadas ou aceitas racionalmente. De outro, e no mesmo movimento, denuncia essas ligações afetivas da personagem com a ideologia que o engana e permite certo tempo ao leitor para percebê-las criticamente. Por exemplo: “E o 35 comoveu num hausto forte, querendo bem o seu imenso Brasil, imenso colosso gigan-ante”. Assim, o narrador amplifica a qualidade afetiva ou sentimental da personagem, reforçando a imagem de seu “ar glorioso e estúpido”.

Já o discurso indireto livre opera uma aproximação e identificação do narrador com a personagem, embora ressaltando sempre uma distância invencível entre eles, pois a consciência política e moral do narrador mostra-se mais ampla, embora não queira fazer-se autoritariamente superior. Instala-se assim um jogo de proximidade e distanciamento em que a alteridade do narrador não pode completar-se, pois ele se sabe irremediavelmente diferente e portador de uma “consciência possível” mais

ampla do que a do 35. Esse jogo de semelhança e diferença é também estrutural, pois as características funcionais do carregador de malas são muito próximas das de um escritor na sociedade de classes. Repetindo: ambos trabalham em setor não-produtivo da economia; não têm patrão e não frequentam fábrica e nem recebem salário; disputam igualmente os meios de vida entre seus pares. Mas entre eles há uma diferença fundamental: um trabalha com as mãos e os músculos; o outro com o cérebro e as ideias. É, enfim, a diferenciação dada pela divisão do trabalho e especialização das funções, o trabalhador manual e o trabalhador intelectual. Se os números que “nomeiam” as personagens (mas não o narrador, que escreve e por isso estaria mais humanizado...) forem lidos metaforicamente, o desejo supremo do narrador seria o de que o 35 (ano da rebelião comunista, a chamada “Intentona”) se tornasse solidário do 22 (ano da Semana de Arte Moderna) e houvesse um encontro entre o jovem forte e o velhote enfraquecido.

Sem excluir outras possibilidades de leitura, parece possível entender que o conto dramatiza a questão crucial da literatura culta do país, que é sua imensa distância do povo, ou seja, uma literatura muito problemática quanto à alteridade social verdadeira, antes centrada nas classes dominantes ou nas frações médias e amputada de uma perna (a direita?), que é a vida dos trabalhadores. O risco do narrador é semelhante ao do aparelho de Estado populista, figurado no conto, que se arroga falar pelo povo e costuma substituí-lo autoritariamente, pondo-se no lugar dele e fraudando as possibilidades verdadeiramente democráticas de participação, de voz ativa e de espaço próprio de poder. Tudo feito em nome do povo e com o povo sob controle, naturalmente um povo “glorioso e estúpido”, entupido de sentimentalismo patrioteiro e nacionalista. Isso permite ler o conto “Primeiro de Maio”, e em geral a prosa de ficção de Mário de Andrade, como um projeto e uma realização, em seus melhores momentos, dotados de uma ironia radical e uma negatividade crítica de largo alcance, postulando questões centrais da vida disparatada e desequilibrada do país, como uma voz sensível aos oprimidos e um sujeito que, em combate por sua constituição moderna, recusa ser instituído inocentemente no interior dessa vasta crise.

Feito este sucinto percurso, em que a modernização conservadora do país e seu emperrado processo de formação histórica excludente de vastas camadas do povo, com relações sociais e intersubjetivas marcadas pelo impasse do atraso paternalista e o capricho neocoloniais, podemos creditar a Mário de Andrade uma consciência crítica e uma postura desconsolada e negativa. Nem podemos concordar com o pessimismo de sua autoavaliação como intelectual e artista na conferência “O movimento modernista”, de 1942: “e apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa univer-

salidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade”.

Ao contrário, com toda a sinuosidade de seu percurso, não isento de contradições, pretensões de tutor e “herói civilizador”, pesquisador de vasto fôlego e caminhante incansável na busca da unidade e identidade do país, pagando eventualmente tributo involuntário a certos vezos paternalistas e familistas autoritários da nossa formação histórica e social, Mário esteve sempre na luta pela democracia e pela cidadania do povo, ainda que a vitória nessa luta não estivesse apenas na modernização das letras e das artes, mas naquilo que não se realizou na mesma direção: a transformação do país e sua efetiva democratização social e econômica como pressupostos determinantes de tudo o mais.

A observação da vasta crise do Brasil através da cidade de São Paulo, mediado esse olhar pelo paulistano-paulista, permitiu a Mário de Andrade intuir ou perceber, e em muitos passos compreender claramente, os descaminhos da modernização brasileira periférica e a inserção traumática e subordinada do país no mercado mundial (também chamado de “concerto das nações”...) e a inviabilidade do engendramento de uma sociedade menos desigual e injusta. Até seu esforço enérgico de invenção de uma língua literária nacional, com incorporação de todos os nossos “erros” padece de contradição de fundo e, apesar de sua vitalidade e originalidade, não resolveu essa mesma questão. E muitas de suas esperanças mais sólidas e suas expectativas mais humanizantes ficaram a meio caminho. Vale o fecho com o seguinte fragmento do poema XIII de *O carro da miséria*:

Torpe é a cidade. Um desejo sombrio de estupro
Um desejo de destruir tudo num grito
Num grito e não num gruto
E dar um beijo em cada mão de quem trabalha...

São Paulo, agosto/outubro de 2001.

Ensaio escrito tendo em vista um público provavelmente estrangeiro, conta com passagens e evidências talvez óbvias para o leitor brasileiro familiarizado com as questões que aborda.

Bibliografia básica

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2ª ed. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopes (coord.). Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima: ALLCA XX/UNESCO/Edusp, 1996. Col. Arquivos.

_____. *Contos novos*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

_____. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, s/d.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/FAPESP, 1994.

FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico*. São Paulo: Nankin Editorial, 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

_____. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Dois Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido em 30 de setembro de 2009

Aprovado em 21 de outubro de 2009