

4. Modernismos em modernidades incipientes: a insuficiência de invenções características da segunda revolução industrial nas narrativas romanescas de Mário de Andrade e Almada Negreiros.

“A “teoria” é um produto do deslocamento, comparação, uma certa distância. Para teorizar, deixa-se a própria casa”
(James Clifford)¹

A narrativa de viagem sempre ocupou um lugar privilegiado no imaginário de formação de uma coletividade em Portugal e no Brasil. Portugal dos Lusíadas, dos navegantes e descobridores. Brasil país de imigrantes. “Quem viaja tem muito que contar” (BENJAMIN, 1994)², pontuava Walter Benjamin ao se referir ao viajante como um dos narradores matriciais em suas considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. O viajante arcaico a quem Benjamin fazia referência eram os marinheiros comerciantes dos tempos medievais. Com o alvorecer do iluminismo e, conseqüentemente, a supremacia do pensamento racionalista, surge a representação do cientista naturalista junto com o marinheiro enquanto produtor de relatos de viagem. As duas matrizes de viajantes se complexificam e se subdividem em especificidades, o marinheiro abrangendo o descobridor, o migrante, o comerciante, etc. e o cientista abrangendo o biólogo, o geógrafo, o físico e o antropólogo, entre outros.

Para Benjamin, a viagem representava, para o marinheiro arcaico, uma forma de obtenção de experiência. Era a partir das suas narrativas de viagem que o marinheiro construía o seu saber de si, construía a sua auto representação e, a partir dela, moldava a sua experiência de tempo e espaço. Nesse sentido, a narrativa de viagem era formadora de experiência e já antecipava a potência do relato de viagem como narrativa de formação. Posteriormente, com o advento do gênero narrativo romance, a ideia de uma narrativa de formação desemboca em um de seus afluentes, o romance de formação ou *bildungsroman*. Entretanto, a figura do marinheiro produtor de relatos de viagem está ligada a uma ideia de viagem cujo objetivo poderia ser comercial, político ou militar, mas não

¹ Tradução livre do autor. No original: “Theory is a product of displacement, comparison, a certain distance. To Theorize, one leaves home”.

² BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. v.1. Tradução Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 198.

epistêmico. Em outras palavras, apesar das viagens produzirem narrativas e construírem uma noção de experiência transmissível, o objetivo primário dessas viagens não era o de aprender. Nesse sentido, o surgimento do personagem do cientista gera um importante desvio nas narrativas de viagem. A viagem agora passa a representar não mais uma forma de obtenção de experiência, mas uma forma de obtenção de conhecimento, e é essa busca por conhecimento, nos padrões racionalistas, o único motivo de se empreender a viagem. O cientista viaja para aprender e registrar esse novo conhecimento. Ao se referir aos relatos de viagem de cientistas, Dorothea Passetti, em *Tristes Trópicos: os anos brasileiros de Lévi-Strauss* (2004), comenta:

É comum constar nos relatos de viagem de cientistas – antropólogos, biólogos, geógrafos ou simplesmente ‘naturalistas’ – que neles se mesclam observações, reflexões científicas e de cunho pessoal, revelando características e episódios que envolvem o sujeito que viajou e escreveu o livro. Isso faz do relato de viagem uma escritura especial, pois ao mesmo tempo em que descreve um percurso em função do qual o autor empreendeu a viagem, configura uma possibilidade de pesquisa que alia, em um só texto, o relato, os objetos encontrados e as experimentações pessoais (PASSETTI: 2004)³.

Essa narrativa de viagens, que combina uma dimensão epistêmica, uma dimensão reflexiva e uma dimensão íntima em sua redação, compõe uma parcela importante dos projetos estéticos de Almada Negreiros em Portugal e de Mário de Andrade no Brasil. Milan Kundera, no ensaio *A Arte do Romance*, discute o papel do romance na qualidade de gênero narrativo na formação de uma ontologia do mundo como ambiguidade. Para Kundera, o romance é a imagem e o modelo do mundo moderno por apresentar uma lógica que decompõe a ideia de uma única verdade suprema “em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si” (KUNDERA, 2009)⁴. Se, com a ciência europeia, o mundo havia sido reduzido a um simples objeto de exploração técnica e matemática, o romance introduz a ambiguidade neste sistema. Kundera tipifica esse *ego pensante* da ciência na figura de Descartes e a introdução da ambiguidade na figura de Cervantes: “compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se

³ PASSETTI. *Tristes trópicos: os anos brasileiros de Lévi Strauss* In: BERNARDO, Terezinha & TÓTORA, Silvana. *Ciências Sociais na atualidade – Brasil: resistência e invenção*. São Paulo: Ed. Paulus, 2004, p. 35.

⁴ KUNDERA. *A Arte do Romance*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009, p. 14.

contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens)” (KUNDERA, 2009)⁵. Essa introdução da ambiguidade na forma de se pensar o mundo, esta ideia de um conhecimento sensível para além do racionalismo como potência para desnudar o real, parece de acordo com os projetos tanto de Almada Negreiros quanto de Mário de Andrade, podendo ser pensado como um ponto de contato entre os modernismos dos dois autores. Tanto Mário de Andrade, através de *O Turista Aprendiz*, quanto Almada Negreiros, através de *Nome de Guerra*, criticam a visão unívoca do mundo a partir do racionalismo ocidental, introduzindo uma outra possibilidade de ontologia: “o romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo de possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz” (KUNDERA, 2009)⁶. Almada Negreiros e Mário de Andrade examinam a existência através do romance, uma meditação específica que é ao mesmo tempo interrogativa e hipotética. Assim, tanto *Nome de Guerra* quanto *O Turista Aprendiz*, combinam uma dimensão epistêmica, uma dimensão reflexiva e uma dimensão pessoal em suas redações, valorizando a ambiguidade em detrimento de uma celebração da máquina e do racionalismo cartesiano que compunha uma lógica que relegava a segundo plano tanto Portugal quanto o Brasil no mapa global de trocas da modernidade do século XX.

O presente capítulo abordará, primeiramente, o romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros e, em seguida, *O Turista Aprendiz* e *Café*, de Mário de Andrade, em relação ao projeto modernista de cada autor e às condições de modernidade representadas nos textos. *Nome de Guerra*, além de ser considerado uma das obras primas do romance modernista português, apresenta uma narrativa de aprendizado das condições necessárias para a vida moderna a partir do deslocamento. Esta experiência ficcional de um aprendizado, a partir da viagem para um novo espaço psicofísico de habitação, condensa diversos elementos do projeto estético de modernidade de Almada Negreiros, expressos tanto em textos anteriores quanto em textos posteriores ao romance. *O Turista Aprendiz*, por sua vez, é composto por dois diários de viagens de Mário de Andrade. O primeiro diz respeito à viagem de 1927 para a Amazônia e o segundo à viagem de 1928-29

⁵ KUNDERA. *A Arte do Romance*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009, p. 14.

⁶ KUNDERA. *A Arte do Romance*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009, p. 46.

para o nordeste do Brasil. Mário de Andrade referia-se às viagens como “a caravana da descoberta do Brasil” (LOPEZ, 1976)⁷ e foi a partir dessas viagens que empreendeu uma parte considerável de sua pesquisa e catalogação de lendas, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, danças e rituais do folclore brasileiro. Esse projeto de aprendizagem do Brasil tem ramificações em textos consagrados como *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, textos inacabados como *Café* e diversas crônicas jornalísticas, além do projeto de criação de um Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. É na condição de deslocamento que Antunes, personagem principal de *Nome de Guerra*, aprende as ferramentas necessárias, dentro do projeto de Almada Negreiros, para a vida na modernidade portuguesa e é também na condição de deslocamento que Mário de Andrade aprende o Brasil em toda a sua diversidade. Entretanto, assim como o cientista, que aprende para ensinar, ambas as viagens de aprendizado são transformadas em obras modernistas que carregam um discurso possível de nação que será defendido pelos autores tanto na esfera artística quanto na esfera política.

Almada Negreiros, ao longo de sua vida, empreendeu diversas viagens sem nunca produzir propriamente um relato literário dessas viagens. Nascido em Roça da Saudade, freguesia da Trindade, na ilha de São Tomé e Príncipe, Almada Negreiros viaja muito cedo para Portugal para ingressar, aos sete anos, como interno do Colégio dos Jesuítas de Campolide, em Lisboa. Dez anos depois, com o advento da república e a extinção do Colégio dos Jesuítas, Almada vai estudar por um ano no liceu de Coimbra antes de retornar para Lisboa, para iniciar a sua carreira artística com a publicação de seu primeiro desenho, intitulado *Razão Ponderosa*, no periódico *A Sátira*, em junho de 1911. Em 1919, Almada viaja para Paris e passa um ano sobrevivendo como dançarino de cabaré e empregado de armazém em Biarritz.

É na França, no mesmo ano de 1919, que Almada escreve a sua *Histoire du Portugal par coeur*⁸, onde reconta, em francês, a história do seu Portugal do coração ou a história de seu país que traz consigo de cor. Apesar de ter sido escrito durante seu período em Biarritz, *Histoire du Portugal par coeur* não é

⁷ LOPEZ. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: ANDADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 17.

⁸ ALMADA NEGREIROS. *Histoire du Portugal par Coeur*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp 136-154.

propriamente o relato de sua viagem. Ainda assim, essa narrativa de Portugal produzida a partir do deslocamento já possuía a potência de uma narrativa modernista escrita para ensinar, antecipando, dessa forma, o movimento posteriormente realizado em *Nome de Guerra*, escrito em 1925, quando Almada já residia novamente em Lisboa: “está em francês, porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci” (ALMADA NEGREIROS, 1997I)⁹.

Depois, em 1921, Almada escreve um poema que descreve a iniciação na *vida interior* a partir de uma experiência de viagem. *A Invenção do Dia Claro*¹⁰ é um encontro consigo mesmo, com tudo o que já havia em seu interior mas não se dava conta, a partir de uma experiência de deslocamento: “todas as coisas do universo aonde, por tanto tempo, me procurei, são as mesmas que encontrei no fim da viagem que fiz pelo universo” (ALMADA NEGREIROS, 1997m)¹¹. O poema divide-se em três partes: andaimas e vésperas; a viagem ou o que não se pode prever; o regresso ou o homem sentado. Esse trajeto de viagem tripartido para encontrar-se com uma vida interior apresenta uma semelhança direta com *Nome de Guerra*, onde o protagonista passa também por três estágios de transformação, três renascimentos, para finalmente conquistar seu destino pessoal. Entretanto, diferentemente de *A Invenção do Dia Claro*, em *Nome de Guerra* “este conceito de viagem espiritual é exteriorizado, contado em forma de uma história, e, assim transferido para o plano narrativo” (SAPEGA, 1992)¹².

Nome de Guerra é a única experiência de Almada Negreiros de um relato em prosa do processo de aprendizagem a partir do deslocamento e sua única experiência com o gênero romance. Entretanto, apesar de algumas semelhanças entre a vida de Almada e a de seu personagem, *Nome de Guerra* não é uma biografia do autor, mas sim a história de Luís Antunes, um jovem inexperiente que viaja do campo para a cidade de Lisboa e lá vivencia um duro percurso de aprendizagem. Ainda assim, diferentes autores sugerem a ideia de uma espécie de

⁹ ALMADA NEGREIROS. *Histoire du Portugal par coeur*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 26.

¹⁰ ALMADA NEGREIROS. *A Invenção do Dia Claro*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 171-189.

¹¹ ALMADA NEGREIROS. *A Invenção do Dia Claro*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 187.

¹² SAPEGA. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 93.

autoficcionalização de Almada Negreiros no romance, seja a partir de uma aproximação entre Almada e Luís Antunes ou da figura do narrador autor.

No capítulo inicial de *Nome de Guerra*, Almada Negreiros apresenta um pequeno indício que aponta para essa possível leitura de autoficcionalização: “A vaca é “Pomba”, “Estrela”, “Aurora” ou “Vitória” como uma pessoa podia ser apenas José, Maria, Luís ou Judite” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)¹³. Maria, Luís e Judite, conforme ficará claro ao longo da narrativa, são os nomes de alguns dos personagens do romance. Entretanto, não existe nenhuma outra menção a José em *Nome de Guerra*. O nome José poderia referir-se ao narrador, que se apresenta como o autor. O nome José e a presença desse personagem que é ao mesmo tempo narrador e autor apresenta-se como indício da presença de José de Almada Negreiros autoficcionalizado. No segundo capítulo, outra intervenção do narrador reforça essa aproximação: “O autor dessas páginas também desenha, e não sabe expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)¹⁴. A menção ao desenho corrobora também a ideia de que *Nome de Guerra* combina diferentes preocupações do projeto artístico de Almada Negreiros, como a interseção entre narrativa e desenho. Esta dimensão imagética de *Nome de Guerra* relaciona-se ao imperativo do *Ver*, constantemente explorado na escrita do autor.

Claudia Chigres (1999), no ensaio *De como Almada Negreiros constrói a sua ficção em Nome de Guerra*, propõe uma leitura do romance a partir da ideia de autorretrato. Nesse autorretrato, Luís Antunes seria a representação pictórico-literária de Almada Negreiros:

Nome de Guerra, de Almada Negreiros, pode ser lido sobretudo como autorretrato literário, romance em que são abordadas as questões centrais do autor Almada, recorrentes em vários escritos, sejam eles poesia, ensaio ou peças teatrais, agora reunidos e condensados pela trajetória de um personagem — Luís Antunes. (CHIGRES, 1999)¹⁵

Chigres explica que o autorretrato, diferentemente da autobiografia, está ligado à construção de um imaginário íntimo, à subjetivação de um indivíduo que

¹³ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 253.

¹⁴ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 255.

¹⁵ CHIGRES. *De como Almada Negreiros constrói a sua ficção em Nome de Guerra*. Semeiar, v. 3, 1999, p. 233.

pretende mostrar não os seus atos, mas a sua composição moral, pretende mostrar como esse indivíduo chegou a ser o que se tornou e dar sentido a sua relação com o mundo: “através de Antunes que Almada desenha seu próprio autorretrato, já que é um romance de construção, de aprendizado, uma releitura, onde o narrador conduz a fala do personagem em busca de seu autoconhecimento” (CHIGRES, 1999)¹⁶. Neste sentido, *Nome de Guerra* seria o percurso de aprendizagem de Almada Negreiros para a criação de um projeto de narrativa da modernidade portuguesa do século XX. Assim como Antunes teria aprendido as faculdades necessárias para a vida em sua nova ambiência tomando o partido das estrelas, Almada Negreiros teria construído, agora em prosa, a expressão do seu conceito de recuperação da inocência fundamental a partir do ato de ver. Esta inocência recuperada através de uma educação da faculdade visual permanecerá no projeto estético de Almada Negreiros, desembocando em diversos textos críticos do autor, conforme abordado no capítulo anterior.

Ao traçar a sua antologia do romance ocidental, Milan Kundera situa a ação como primeiro diferenciador do indivíduo na história do romance enquanto investigação específica da existência. A ação é o primeiro artifício com que os indivíduos se diferenciam uns dos outros no romance: “em toda ação, a primeira intenção daquele que age é revelar sua própria imagem. No começo, a ação é compreendida como autorretrato daquele que age” (KUNDERA, 2009)¹⁷. Se em Boccaccio a simples descrição das ações e aventuras são suficientes para situar seus personagens, quatro séculos depois, Diderot apresenta uma relação mais cética entre ação e configuração existencial de seus egos imaginários. *Jacques, o fatalista* seduz a noiva de seu amigo, embriaga-se e após uma briga com seu pai se alista no regimento do exército que passava em sua localidade. Logo na primeira batalha leva um tiro no joelho e manca para o resto da vida. O personagem visava iniciar uma aventura amorosa, entretanto, suas ações o encaminhavam para uma enfermidade. Esta relação paradoxal com a ação introduz no romance uma separação entre ato e composição existencial dos personagens, indivíduos que não podem nunca reconhecer-se em seus atos: “o homem quer revelar pela ação sua própria imagem, mas essa imagem não se parece com ele. O caráter paradoxal da

¹⁶ CHIGRES. *De como Almada Negreiros constrói a sua ficção em Nome de Guerra*. Semeiar, v. 3, 1999, p. 233

¹⁷ KUNDERA. *A Arte do Romance*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009, p. 29.

ação é uma das grandes descobertas do romance” (KUNDERA, 2009)¹⁸. Em *Nome de Guerra*, as investigações sobre a existência baseadas em Antunes enquanto *ego imaginário* não se explicam por suas ações. Existe antes uma inadequação entre as atitudes de Antunes e a descoberta de sua composição moral. Essa inadequação pode ser percebida nas constantes interrupções do fluxo narrativo por parte do narrador, que guia o *topos* da narrativa para a necessidade de recuperação e valorização das características individuais formadoras do sujeito em detrimento de uma definição relacional do indivíduo com o mundo.

Em *Ficções Modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Ellen Sapega (1992) propõe que “à medida que o narrador se empenha em contar a iniciação do seu protagonista na ordem da ingenuidade, *Nome de Guerra* narra de uma vez por todas as histórias que tanto obcecaram Almada ao longo de sua carreira de ficcionista” (SAPEGA, 1992)¹⁹. Essa fusão de situações e imagens das experiências narrativas anteriores do autor traz consigo um novo dilema autoral em *Nome de Guerra*. Esse dilema autoral, que estaria ligado ao que a autora se refere como a “problemática da intransmissibilidade de ser” (SAPEGA, 1992)²⁰, levaria, em última análise, a uma confusão dos estatutos de personagem e de narrador. Segundo Sapega, o reconhecimento desse impasse narrativo seria um dos fatores contribuintes para a sensação de finalidade patente em *Nome de Guerra*, além de sugerir uma relação metonímica entre o romance e todo o projeto de Almada Negreiros enquanto ficcionista.

O esforço romanesco de Almada Negreiros chegaria ao fim após, de alguma maneira, construir-se enquanto reavaliação do seu percurso de autor. Nesse sentido, as possibilidades narrativas e o conceito de ficção presentes na obra de Almada Negreiros “só podem ser resumidos em termos de uma busca que, uma vez completa, não precisa de ser repetida ou reelaborada pela palavra escrita” (SAPEGA, 1992)²¹. Esta visão de *Nome de Guerra* como um percurso de aprendizagem de Almada Negreiros, que uma vez completo não tem razão para

¹⁸ KUNDERA. *A Arte do Romance*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009, p. 30.

¹⁹ SAPEGA. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 12.

²⁰ SAPEGA. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 12.

²¹ SAPEGA. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, p. 12.

ser repetido, estaria ligada, na visão da autora, a uma dimensão global do projeto artístico do autor. Este projeto ficcional, já rascunhado em textos anteriores à elaboração do romance, apresentará também diversas outras ramificações dentro da produção artística de Almada Negreiros posterior ao *Nome de Guerra*.

Entretanto, mesmo aproximando Almada Negreiros de seu personagem Luís Antunes e o livro *Nome de Guerra* de um percurso de aprendizagem a partir de uma trajetória que, em última análise, produz um conjunto de ensinamentos, Almada Negreiros recusa, logo na abertura do romance, o caráter de científico do conhecimento adquirido, aproximando-se da ideia de introdução da ambiguidade para desnudamento do real, suscitada por Kundera:

O leitor há de ver já a seguir que o autor não é forte em ciência, de modo que tudo quanto ficar escrito não terá absolutamente nada de científico. Será exatamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo (ALMADA NEGREIROS, 1997n)²².

José Augusto França (1997), no ensaio *Almada Negreiros Letras e Artes*, aponta para a vertente antiliberal de Almada Negreiros, com suas raízes iniciais já no movimento anti-intelectualista da geração de 1890: “Esta inteligência-cancro, que é “a febre da Humanidade”, é contra ela que a inocência, ou a ingenuidade será possível”(FRANÇA, 1997)²³. Segundo o autor, esta oposição ao pensamento intelectual científicista já era patente em *A invenção do dia claro*, de 1921, e no poema *As quatro manhãs*, iniciado em 1915 e concluído vinte anos mais tarde. Este antirracionalismo, já expresso na abertura do *Nome de Guerra* e em textos anteriores, apresenta-se, segundo o autor, como uma tônica constante na obra ficcional e nos textos de intervenção de Almada Negreiros. Neste sentido, existe uma sintonia entre a proposta de uma visão global do projeto artístico de Almada Negreiros suscitada por Ellen Sapega e os achados de José Augusto França. Além disso, esse anti-intelectualismo como base das propostas estéticas de Almada Negreiros produz um afastamento da função do narrador em *Nome de Guerra* e da figura do cientista enquanto produtor de relatos de viagem. A dimensão epistêmica de *Nome de Guerra* não estaria, dessa forma, ligada a uma ideia de conhecimento lógico e racional. O percurso de aprendizagem narrado no romance

²² ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 252.

²³ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 20.

produz uma ideia de conhecimento não cientificista como ferramenta necessária para a experiência dos tempos novos. Esse aspecto é reforçado pela trajetória de fusão do pessoal ao global descrita no romance, desafiando a ideia do indivíduo enquanto célula básica da coletividade, preconizada pelo pensamento liberalista:

Mas, para *Nome de Guerra* não se trata, de modo algum da recuperação do indivíduo num sentido subjetivo, antes da fusão “unânime” no objeto global do universo. Aí reside a originalidade do romance de Almada – simultaneamente na sua tomada de distância com a nova linha psicológica francesa que devia servir-lhe de referência e na sua aproximação aberta de um sistema simbolista que o modernismo tinha de algum modo mantido oculto (FRANÇA, 1997)²⁴.

Izabel Margato (2008), no ensaio *Quando Nome de Guerra é corpo na cidade*, destaca a escrita que promove uma releitura da tradição, ao invés de descartá-la, como uma das propostas de Almada Negreiros para a concepção de uma narrativa moderna em uma sociedade sabidamente marcada pela tradição: “inventa outra vez o que já foi inventado, mas acrescenta um toque moderno à sua invenção. Isto é, recolhe e revitaliza os signos da tradição, inscrevendo-os fora do lugar e afastados da antiga funcionalidade” (MARGATO, 2008)²⁵. Esta revisitação da tradição seria, portanto, um processo consciente de construção de uma narrativa modernista, que transforma à sua maneira os elementos dispostos. Segundo Margato, a própria reatualização do formato da novela de aprendizagem, em *Nome de Guerra*, poderia ser entendida como um indicativo desta potência da narrativa de Almada Negreiros para “desencaminhar textos”, criando algo novo a partir de uma releitura modernista do tradicional.

Este aspecto de recuperação de uma determinada tradição parece ecoar com a proposta de leitura de José Augusto França, que apresenta uma aproximação dos personagens Antunes, Maria e Judite aos personagens da *commedia dell'arte*. A oposição entre Maria e Judite seria explicada, dessa forma, através da contraposição entre Pierrete e Colombina, enquanto Antunes se definiria como um triste Pierrot lunar. Luís, aspecto pessoal de Antunes, seria, por sua vez, o Arlequim “que busca desesperadamente na sua “pessoa” a paz interior

²⁴ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). *ALMADA NEGREIROS: Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 34-35.

²⁵ MARGATO. *Quando Nome de Guerra é corpo na cidade*. In: MARGATO, Izabel. *Tiranias da Modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 80.

que um mundo de armadilhas e sortilégios lhe recusa” (FRANÇA, 1997)²⁶. A releitura dos personagens da *commedia dell'arte* no universo ficcional de Almada Negreiros é patente em diferentes momentos de sua produção. O balé *O jardim de Pierrete*, de 1918, a peça de teatro *Pierrot e Arlequim*²⁷, de 1924, e o conto *O Pierrot que ninguém nunca soube que houve*²⁸, abordado no capítulo anterior, são exemplos diretos da importância da *commedia dell'arte* na ficção de Almada Negreiros. Além disso, o retrato póstumo de Fernando Pessoa, de 1954, onde os losangos luminosos da roupa do arlequim se estendem até o chão, pode ser pensado como uma relação menos evidente, mas ainda assim pronunciada, do uso de personagens de uma determinada tradição teatral para a criação de uma estética modernista que aponta para o novo em Almada Negreiros.

Dentro dessa perspectiva de dar uma nova vida aos personagens da tradição da *commedia dell'arte*, Almada Negreiros constrói sua história de renascimentos diversos de seu personagem pretexto: “primeiro Antunes para a sociedade, depois Luís para a etapa iniciática do amor, enfim um ser que não precisa mais de ter nome porque toma o partido das estrelas, inomináveis”(FRANÇA, 1997)²⁹. Esses renascimentos seriam resultado do contato do personagem com amores provisórios, representados por signos solares ou lunares, mas sempre signos de algo incompleto, de algo que carece da outra metade: “Porque o amor que a ele se propusera, o de Pierrete-Maria como o de Colombina-Judite, não era senão ilusão e mentira, sentimento provisório que ele devia crer definitivo e do qual uma morte angélica ou uma existência diabólica desfizeram as aparências.” (FRANÇA, 1997)³⁰. As epifanias do processo de aprendizagem, explicitadas pelos sucessivos renascimentos, aproximariam *Nome de Guerra* de uma narrativa circular, onde o processo de experimentação do personagem Luís Antunes o dirige do vazio, representado pelo espaço não urbano, para um outro vazio, que é o abandono dos códigos urbanos aprendidos para

²⁶ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 35.

²⁷ ALMADA NEGREIROS. *Pierrot e Arlequim*, pp 441-460. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

²⁸ ALMADA NEGREIROS. *O pierrot que nunca ninguém soube que houve*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 75-95.

²⁹ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 35.

³⁰ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 35.

relacioná-lo a uma dimensão metafísica do ser: “o microcosmos da sua vida anterior, na frágil realidade de uma vilória da província, com seu tênue amor, torna-se igual ao macrocosmo da sua vida futura, estelar e mágica” (FRANÇA, 1997)³¹. Entretanto, o vazio a que se chega é diferente do vazio do qual se parte. Esse local ao qual se chega é um *nada* que é ao mesmo tempo o *Tudo*. Despir-se das imposições dos códigos sociais funcionava como prerrogativa para o encontro da própria individualidade. Nesse sentido, é no vazio criado pelo abandono dos códigos urbanos que Antunes pode encontrar o seu íntimo pessoal, dimensão de completude no projeto de Almada Negreiros. Essa transformação de *nada* em *tudo* relaciona-se com a diferença entre involuntariedade e intencionalidade, entre olhar e Ver: “o protagonista de *Nome de Guerra*, depois de ter olhado as canseiras de Judite, “vê ao longe”; não “o longe”, insiste o autor – mas “ao longe”. Como se dissesse “para além de”, porque *Nome de Guerra* é essencialmente um romance do Ver” (FRANÇA, 1997)³².

Na conferência *Poesia e Criação*, de 1962, Almada Negreiros refere-se a esse aspecto de revelação, de autoconhecimento presente no processo de criação artística. Esse processo de exploração profunda, que produz um desocultamento da componente ontológica, seria, dessa forma, um processo ativo de encontro do indivíduo com o seu lugar social, um processo ativo de transformação do nada em tudo: “Deixa que as coisas sejam o que são; mas anteriormente tem que obrigá-las a que se revelem, a que descubram o ser que têm. O ‘deixar’ não é mera passividade, senão o termo de uma ação violenta” (ALMADA NEGREIROS, 1997o)³³. A ideia expressa na conferência de 1962 parece irmanar-se à leitura de *Nome de Guerra* como uma narrativa circular, onde o personagem surge e retorna para um local à margem da vida moderna. Esse percurso de aprendizagem, através do processo de vivência do choque, revelaria a dimensão íntima do personagem, possibilitaria o autoconhecimento.

Izabel Margato (2008) também relaciona o processo de aprendizagem em *Nome de Guerra* à conquista do autoconhecimento. Segundo a autora, o autoconhecimento funcionaria como uma dimensão íntima que se desenvolve no

³¹ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 35.

³² FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 35.

³³ ALMADA NEGREIROS. *Poesia e Criação*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 1077.

personagem ao mesmo tempo em que este vai aprendendo os códigos necessários para habitar no novo espaço psicossocial urbano:

o percurso de aprendizagem retomado em *Nome de Guerra* passa, fundamentalmente, por uma conquista de autoconhecimento, isto é, pela aquisição de uma dimensão pessoal que o protagonista vai adquirir ao mesmo tempo em que consegue entender e habitar a articulada rede de códigos cerrados onde se traça a fisionomia da cidade. Em outras palavras, a perspectiva individual, gradualmente conquistada pelo personagem, vai ser aferida pelos diferentes níveis de relação que ele conseguir estabelecer com o universo urbano inicialmente desconhecido (MARGATO, 2008)³⁴.

Essa intrincada rede de códigos cerrados onde se traça a fisionomia da cidade é composta por diferentes narrativas, que são apropriadas e transformadas por Almada Negreiros para compor a sua narrativa moderna. A primeira dessas narrativas é a história de Judite: “Era uma vez uma rapariga chamada Judite. Mas o seu nome verdadeiro não era Judite” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)³⁵. A história da Judite de *Nome de Guerra* se entrelaça com a história de outra Judite, a Judite bíblica que cortou a cabeça de Holofernes: “Judite é um nome de mulher a quem a Bíblia faz cortar a cabeça de Holofernes. Ambos são verdadeiros e garantidos” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)³⁶. A aproximação da Judite de *Nome de Guerra* e da Judite bíblica aparece no desenvolvimento da primeira tese levantada pelo romance: “ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no baptismo, ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)³⁷. Entretanto, apesar de suscitar a ideia de que a Judite de *Nome de Guerra* seria marcada pela mesma sorte da Judite da bíblia, ou se faria segundo o nome que levaria a essa sorte, o romance subverte a narrativa esperada.

Na bíblia, Judite se relaciona com o general, desfruta dos prazeres do álcool e da carne com ele e, no final, participa diretamente da sua morte decapitando-o enquanto dorme para voltar para Betulia como heroína, carregando a cabeça do general. Em *Nome de Guerra*, Judite se relaciona com Antunes, desfruta dos prazeres do álcool e da carne com ele e, no final, participa

³⁴ MARGATO. *Quando Nome de Guerra é corpo na cidade*. In: MARGATO, Izabel. *Tiránias da Modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 81.

³⁵ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 255.

³⁶ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 255.

³⁷ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 253.

diretamente da sua morte. Mas a morte é uma morte figurada, é a morte necessária para se nascer de novo. A Judite de *Nome de Guerra* é celebrada pela morte do inexperiente que permite o seu renascimento, um novo homem: “Quem visse o Antunes aquela tarde sair do hotel não o reconheceria. A cara insípida tornara-se aguda e cortante, e tão afiada que tinha dois gumes em cruz, no perfil e nos olhos” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)³⁸. Mas a história dessa Judite não termina nesse ponto. A narrativa continua e subverte a apropriação da Judite da tradição. Em *Nome de Guerra*, Judite é a representação de um erro em detrimento do signo de heroísmo: “a Maria e a Judite eram ambas ainda o mesmo erro” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)³⁹.

O percurso de aprendizagem urbano, onde o indivíduo estrangeiro se mistura na multidão para apreende-la, para tornar-se apto a capta-la pelo olhar, evoca o personagem do *flâneur*, já presente nas descrições da modernidade por Baudelaire:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1996)⁴⁰

Entretanto, o espaço psicofísico da Lisboa de *Nome de Guerra* é um espaço onde não se pode habitar anônimo. No romance, para aprender o próprio lugar no mundo o indivíduo deve encontrar o seu íntimo pessoal: “a individualidade e a personalidade são florescências desse invisível do nosso ser a que chamamos o nosso íntimo” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁴¹. É a partir do encontro com o seu próprio íntimo que o indivíduo passaria a estar apto a conviver em sociedade sem que esta eliminasse o seu destino pessoal. Encontrar-se com o seu íntimo pessoal e descobrir o próprio destino e o próprio lugar no mundo, em *Nome de Guerra*, requerem que o indivíduo saiba ver. Esse processo

³⁸ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 278.

³⁹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 341.

⁴⁰ BAUDELAIRE. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996, p. 21.

⁴¹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 254.

de autoaprendizagem a partir do contato com uma ambiência urbana, ao contrário do *flâneur*, não dispensa o nome próprio. Em *Nome de Guerra*, proceder como anônimo é contra as regras do jogo:

Com certeza o leitor já teve, como eu, o prazer inesquecível de sentir-se anônimo! Simplesmente, há quem sinta prazer em proceder como anônimo. Não é ao que o autor se refere. O anônimo sabe ver. É até condição para saber ver: ser anônimo. Mas proceder como anônimo é contra as regras do jogo (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁴²

Na conferência *Direção Única*, de 1932, Almada Negreiros volta a abordar a ideia de uma conquista da individualidade como pré-requisito para a possibilidade de uma verdadeira interação social: “A individualidade é um fenômeno espontâneo, sem intervenção do homem, é o próprio papel da natureza” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)⁴³. O homem seria precisamente o que vem depois das coisas que são da natureza. Nesse sentido, o papel do homem seria “fazer relacionar-se entre si tudo o que é de verdade independente e oposto” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)⁴⁴. Na conferência, a abordagem do tema é feita a partir da divisão do mundo em dois mundos. Entretanto, esses dois mundos funcionam um dentro do outro e ocupam o mesmo espaço: “no primeiro mundo, o da natureza, a vida é natural; e no segundo mundo, o da humanidade, a vida é social” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)⁴⁵. Para conquistar-se a coletividade seria necessário primeiro conquistar a individualidade. Em outras palavras, para formar uma coletividade portuguesa preparada para os novos tempos, seria necessário primeiro tornar-se um indivíduo à altura dessa coletividade: “queremos a coletividade portuguesa à altura de si-própria, vista de todos os lados da terra. Que cada português, dentro ou fora da nossa terra, seja o perfeito indivíduo da nossa própria coletividade” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)⁴⁶.

Nome de Guerra é a narrativa da trajetória de conquista dessa individualidade à altura da coletividade imaginada por Almada Negreiros. Sem

⁴² ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 256.

⁴³ ALMADA NEGREIROS. *Direção Única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 757.

⁴⁴ ALMADA NEGREIROS. *Direção Única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 757.

⁴⁵ ALMADA NEGREIROS. *Direção Única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 758.

⁴⁶ ALMADA NEGREIROS. *Direção Única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 768.

antes o indivíduo conquistar o íntimo pessoal, tudo o que a sociedade faria seria eliminar o destino pessoal de cada indivíduo: “A sociedade só tem a ver com todos, não tem nada que cheirar com cada um!” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁴⁷. Este *telos*, de que a individualidade é uma conquista de cada um para se formar enquanto indivíduo digno da composição da coletividade, expresso nos capítulos teóricos iniciais, foi desenvolvido ao longo da narrativa. Assim, o processo de conquista da individualidade se coloca como um processo ativo, onde o personagem passa por diversos lugares sociais que outros imaginaram para ele antes de conseguir se desvencilhar desses lugares para descobrir o seu próprio destino pessoal.

A jornada de Antunes, um inexperiente até o encontro do seu destino pessoal, inicia-se por vontade de seu tio, irmão de sua mãe, para que ele pudesse se tornar o tipo de homem que seu tio desejava que ele fosse. Para esse fim, Antunes inicia a sua viagem, da província para Lisboa, aos cuidados de d. Jorge, amigo do tio e primeiro contato de Antunes na cidade de Lisboa: “A última prova era esta agora em Lisboa, aos cuidados do d. Jorge, o experimentado companheiro, o qual o tio adorava por ser “bruto como as casas e ordinário como um homem” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁴⁸. D. Jorge tinha a função de transformar o jovem Antunes em um Alves, digno das expectativas de seu tio: “Vê lá isso bem, hã? Leva-me daqui o filho da minha irmã e traz-me um sobrinho que seja meu” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁴⁹. Como *Nome de Guerra* é um romance de tese, o narrador intervêm na história para explicar que os desejos do tio não poderiam coincidir com o destino do jovem sobrinho: “o Antunes não era nem podia vir a ser como seu tio o queria. Ainda mais viril ou nada que se parecesse com tal, o Antunes nascera para diferente do que estava no programa de seu tio” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁰. Em seguida, o narrador estabelece a

⁴⁷ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 255.

⁴⁸ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 262.

⁴⁹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 262.

⁵⁰ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 262.

ideia de uma individualidade natural de cada um: “o tio do Antunes ignorava até que houvesse um natural em cada pessoa” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵¹.

O aprendizado de Antunes sob a tutela de d. Jorge dura pouco, apenas a primeira noite. Antunes não concordava com as atitudes violentas do experimentado e não via função naquilo: “O Antunes recordava a noite passada. Não entendia nada de útil deste mundo e muito menos o que é violento. Ora nunca ele assistira a um espetáculo tão brutal como o de ontem” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵². Mas a decepção foi mútua. Se Antunes achou d. Jorge muito violento, esse, por sua vez, achou Antunes aquém das possibilidades de tornar-se um homem aos seus padrões. Depois de trancar Antunes e Judite no quarto e ele não se aproveitar da situação para consumir uma relação sexual com a jovem, d. Jorge arrepende-se da promessa feita ao tio do rapaz e desiste de continuar ensinando suas maneiras ao jovem:

O d. Jorge foi deitar-se outra vez, mas não pegava no sono por estar embaraçado com a carta que ia escrever ao tio do Antunes dizendo-lhe que tinha feito o possível para ser-lhe agradável, mas estava arrependido da promessa que lhe fizera e por isso desistia de caso tão bicudo e sem conserto (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵³.

Depois de d. Jorge, Antunes passa a não ter mais mestres ou iniciados para apresentá-lo à vida. Depois de d. Jorge, Antunes passa a ter apenas a realidade como mestre: “Não há mestre mais categórico do que a realidade a seco” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁴. É nessa experiência direta com a realidade, sem mediadores, que Antunes experimentará os seus sucessivos renascimentos até encontrar-se com o seu destino pessoal. A sua primeira experiência com a realidade sem mediadores é em busca de Judite, que lhe possibilitará uma dimensão erótica do aprendizado da vida: “A Judite é uma descoberta que eu fiz da minha pessoa. A Judite é... é a pedra de toque com que afinal verifiquei a realidade da minha vida. A Judite não é uma mulher, é a própria realidade

⁵¹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 263.

⁵² ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 271.

⁵³ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 271.

⁵⁴ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 274.

(ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁵. Mas Antunes rapidamente perceberá que Judite não representava a realidade como um todo, mas antes uma porta de acesso para a realidade, um degrau ou uma pedra de toque que pudesse conduzir a algo maior, depois de acessar esse algo maior, a porta de entrada deixa de ter importância:

A Judite não é gente, é uma pedra de toque, é um degrau, é a entrada, é a minha entrada na realidade. Passada a entrada, chega-se à vida, e a entrada deixa de ter importância. A vida segue e quer os que seguem e não os que ficam à porta (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁶.

Depois de acessar essa realidade, a realidade da sua vida em renascimentos consecutivos que aos poucos iam libertando Antunes de sua antiga educação e dos lugares imaginados por outros, o protagonista passa a circular pela cidade como um indivíduo capaz de se entender frente àqueles códigos e fazer as suas próprias escolhas:

O Antunes verificava que o seu pensamento se alargava ao ar livre, que ele tinha o direito de escolha, que não podia continuar naquele regime de repetição com a Judite, que estava farto de a ver nos seus únicos gestos, que estava sobretudo enfartado com a sua companhia, nua, oca, violenta e inútil, verdadeira e insustentável (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁷.

Esse entendimento dos códigos urbanos, esse novo lugar de iniciado que possibilitava a Antunes um alargamento do pensamento quando circulava pela cidade, é também expresso em uma dimensão erótica no trato do protagonista com as mulheres que habitam a cidade, reforçando a ideia de um abandono da antiga educação para a conquista do espaço relativo ao seu destino pessoal:

O Antunes seguia essas mulheres, não como um atrevido que se adianta, não como um conquistador, não como um homem que imediatamente se decide pela que segue na sua frente, mas como um iniciado que se aperfeiçoa na escolha (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁸.

Apesar deste entendimento dos códigos urbanos, o processo de aprendizado experimentado por Antunes prescinde de uma vivência da

⁵⁵ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 302.

⁵⁶ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 302.

⁵⁷ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 303.

⁵⁸ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 303.

modernidade marcada pelas inovações relativas à segunda revolução industrial e que caracterizaram a ideia de uma idade da máquina no século XX. As propostas de leitura apresentadas pelos teóricos já citados neste capítulo, de composição de uma narrativa modernista a partir de apropriações e subversões de personagens e narrativas oriundas de tradições diversas, parece corroborar a hipótese de que *Nome de Guerra* não se faz enquanto resposta a uma vivência desta nova ideia de modernidade. Nesse sentido, a vontade de pertencimento à alvorada dos tempos é expressa por uma narrativa formada a partir de fragmentos da tradição. Essa recuperação da tradição parece conjugar-se com uma incipiência de modernidade na narrativa romanesca de Almada Negreiros. Além disso, a importância do encontro com o destino pessoal parece também indicar, como chave para a vivência dos novos tempos, a conquista de um autoconhecimento, daquilo que o indivíduo traz dentro de si, em detrimento de um aprendizado psicossocial de um espaço físico marcado por novas invenções que traduziriam uma viragem histórica.

O romance divide-se entre dois ambientes geográficos: a cidade de Lisboa e a província. A descrição do espaço da província, com seus piqueniques e sua vida pacata, evidencia a incipiência da modernidade em Portugal como um todo. Essa modernidade ainda não realizada é expressa, por exemplo, na troca de correspondências entre Antunes e aqueles que permaneceram na província: “Todas as cartas tinham duas letras parecidas, mas diferentes: uma era do pai e a outra da mãe. A mãe, por causa da vista, escrevia poucas linhas, depois do pai. Todas as cartas falavam, na parte da mãe, de uma Maria” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁵⁹. Se a província é marcada por uma permanência das antigas formas de vida, a cidade de Lisboa também não se destaca por grandes imagens da modernidade. Apesar da presença de automóveis em *Nome de Guerra*, alguns episódios que apresentam essa invenção característica da modernidade do século XX servem exatamente para desnudar esse caráter de modernidade incipiente da cidade de Lisboa.

O capítulo X, *Uma Volta de Automóvel Para Ir Para Outro Sítio*, narra um passeio de carro de Antunes, d. Jorge, Judite e mais três mulheres. Até então, as únicas descrições do espaço físico da cidade de Lisboa se dividiam entre o

⁵⁹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 316

primeiro hotel habitado por Antunes e o clube onde ele se encontra com d. Jorge e conhece Judite. O passeio de carro dos seis passageiros, entretanto, não visava chegar a lugar nenhum: “O motorista queria saber para onde era. – Para onde tu quiseres. Para longe. Quanto mais longe melhor. Pra província. Pro estrangeiro, para onde tu quiseres. Pro inferno. Pro desconhecido. Pro incógnito. Contanto que seja de automóvel” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁰. Depois de um breve episódio de uma briga entre Judite e d. Jorge dentro do automóvel, que dá uma ideia do pouco tempo transcorrido dentro do veículo, o narrador descreve o ambiente urbano onde os personagens se encontram: “Estavam numa estrada. De ambos os lados era o campo. As casas todas longe” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶¹.

Se as cercanias da cidade são marcadas por um ambiente de modernidade incipiente, rodeado de áreas agrícolas por todos os lados em detrimento de uma atmosfera urbana aos moldes da modernidade do século XX, a descrição dos espaços frequentados por Antunes dentro da cidade também não se destacam por inovações tecnológicas. O cenário do clube é descrito como um local frequentado por “inúmeras personagens, todas em movimento: frequentadores de clubes, homens e mulheres, o Antunes no meio deles, e músicos, dançarinos, criados, etc” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶². O quarto de hotel também é descrito como um ambiente simples, “um não lugar, isto é, um espaço sem histórias e, portanto, incapaz de revelar sentidos de orientação” (MARGATO, 2008)⁶³. Nesse *não lugar*, Antunes relembra a sua primeira experiência frente ao corpo de Judite, no único objeto descrito no ambiente, a cama: “um rapaz e uma rapariga. O rapaz despia a rapariga, que estava como morta, e metia-a dentro da cama e depois fechavam-lhe a porta por fora” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁴. Em outro momento, o hotel é descrito em aproximação aos ambientes da província, reforçando a ideia de que este espaço físico não se caracterizava pela presença

⁶⁰ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.269.

⁶¹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.269.

⁶² ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.273.

⁶³ MARGATO. *Quando Nome de Guerra é corpo na cidade*. In: MARGATO, Izabel. *Tiránias da Modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 82.

⁶⁴ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.273.

marcada de objetos pertencentes à modernidade do século XX: “O hotel parecia-se com o colégio, com a casa dos pais, com tudo o que era passado e doloroso neste dia de revolta em que caminhava firme no seu propósito de ir entregar-se pessoalmente à humanidade” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁵. E a Lisboa de Antunes “era entre o hotel e o clube. Quando já avistava o hotel, voltava para trás, devagar, para o clube ser mais longe” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁶.

A Lisboa de Antunes vai crescendo à medida em que ele penetra em diferentes níveis de realidade através da companhia de Judite. A cidade começa a revelar mais atmosferas de modernidade, principalmente com caminhos feitos em taxis pelas ruas da cidade: “Meteram-se num taxi. O destino era só ela quem sabia” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁷. Mas a presença do automóvel não é fundamental para o sentido da narrativa. As epifanias psicológicas e sentimentais se fazem antes em relação à vista de uma Lisboa lírica e natural. A Lisboa de *Nome de Guerra* passa a englobar o rio Tejo, e com ele todo um sentido de individualidade portuguesa a ser percebida por uma adequação da visão: “Foram ver o Tejo. Ela perdeu-se a acompanhar o voo das gaivotas. Estava encantada como se nunca tivesse visto aquilo. E o ar limpinho da manhã, e os reflexos da água, e aquilo tudo era melhor do que ela tinha pensado” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁸. Essa Lisboa, agora expandida, passa a abrigar uma modernidade ainda não completamente realizada, onde elementos do novo dividem o espaço físico com elementos representativos da tradição: “De novo na rua, o Antunes continuava a não ver mais do que tabuletas, mas já lhes descontava uma. As construções antigas tinham de atual apenas as tabuletas” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁶⁹.

Quando Antunes supera Judite e *aluga a sua independência* no novo quarto de uma água-furtada, o romance volta a fazer referência à paisagem do Tejo no processo de aprendizagem de *Ver*, vivenciado por Antunes enquanto *telos*

⁶⁵ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.282.

⁶⁶ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.289.

⁶⁷ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.293.

⁶⁸ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 293.

⁶⁹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p.339.

de *Nome de Guerra*: “Mas a vista era o melhor do quarto. Daquela água-furtada seguia-se o Tejo por aí acima, desde o mar até perder-se à esquerda” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷⁰. Mas a visão do Antunes ainda não estava treinada o suficiente para perceber a cidade, que ainda não se desnudava ao olhar: “Do seu novo quarto, Lisboa parecia ao Antunes uma cidade escondida com as traseiras de fora” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷¹. Assim como no hotel, o ambiente do quarto da água-furtada prescinde absolutamente de qualquer marca dos padrões de modernidade ou conforto associados ao século XX: “A cama de ferro, a mesa de pinho, a cômoda indigente, o lavatório inventado e o espelho de lata justo para a cara...” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷². O espaço rarefeito do ambiente evoca no romance uma atmosfera de abnegação, sugerindo uma aproximação entre a vida naquele quarto e a rotina franciscana: “Interiormente, parecia-lhe que a sua vida acabava de bem merecer aquele franciscanismo” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷³. Esse processo de despir-se das coisas de fora pode ser entendido como um movimento de libertação daquilo que é imposto ao indivíduo para que este, livre de preconceitos, passe a ver o mundo através dos seus próprios olhos: “o infinito era-lhe acessível. Via ao longe. O Antunes perguntava-se se seria o mesmo: ver ao longe e ver o longe” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷⁴.

A proposta de leitura do ambiente lisboeta no romance, como sintoma de uma modernidade ainda incipiente, parece se coadunar com a análise de José Augusto França (1997): “o “modernismo” português entrava então numa segunda fase, de consumo, limitada por uma situação cultural e econômica geral na qual a capital portuguesa se desenvolvia sem por isso se libertar do seu estatuto provinciano” (FRANÇA, 1997)⁷⁵. Izabel Margato (2008) também reconhece esse estado de modernidade incompleta, ao aproximar as descrições da Lisboa de *Nome de Guerra* de textos urbanos do século XIX: “nele estão presentes restos de

⁷⁰ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 345.

⁷¹ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 345.

⁷² ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 345.

⁷³ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 345.

⁷⁴ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 356.

⁷⁵ FRANÇA. *Almada Negreiros Letras e Artes* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 34.

outros romances urbanos, fragmentos do olhar citadino e interrogativo de Cesário e as imagens consagradas dos antigos paradigmas que organizavam a vida de uma sociedade ainda pouco moderna” (MARGATO, 2008)⁷⁶. O modernismo de *Nome de Guerra*, dessa forma, não se faz como celebração da modernidade, mas antes como crítica. *Nome de Guerra* propõe um entendimento do processo de construção da individualidade a partir de uma busca que dispensa qualquer máquina:

O que nos falta com certeza é confiarmos mais em nós mesmos. Temos o instinto quando nos falte o conhecimento. O instinto dá-nos imaginação bastante para abreviarmos todo o conhecimento de que necessitamos para nosso uso. E assim poderemos deixar formarem-se serenamente os nossos legítimos sentimentos (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷⁷.

O viés de crítica ao estado de modernidade expresso em *Nome de Guerra* se faz na linguagem coloquial e na escolha de personagens que ficam à margem da tradicional sociedade portuguesa. Essa linguagem simples e direta traz os sons da modernidade para a fala, compara interjeições a buzinas de caminhão: “o experimentado acabou-lhe a frase com um *hã?* Que parecia uma *klaxon* de caminhão” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁷⁸. Através dos personagens que encena e da linguagem utilizada na narrativa, *Nome de Guerra* se opõe ao academicismo que marcava o estado da arte em Portugal, continuando um movimento de crítica ácida que já se anunciava em textos como o *Manifesto anti-Dantas*. A recusa à dimensão científica do conhecimento adquirido em *Nome de Guerra* pode ser também entendida como uma oposição ao modelo de análise racionalista da vida, conforme os padrões do realismo, corroborando a hipótese de um modernismo que se produz em confronto com a tradição.

Na conferência *Modernismo*, escrita em 1926, um ano após a redação de *Nome de Guerra*, Almada voltou a se referir a um descompasso entre os novos tempos e a vida em Portugal. Nesse sentido, o projeto modernista de Almada Negreiros parece confirmar a hipótese de Perry Anderson (1984), de uma arte que se faz contra um conjunto específico de valores culturais, expresso por um

⁷⁶ MARGATO. *Quando Nome de Guerra é corpo na cidade*. In: MARGATO, Izabel. *Tiranijs da Modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 80.

⁷⁷ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 356.

⁷⁸ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra* In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 267.

academicismo impregnado nas artes e na sociedade e institucionalizado no regime político:

Há vinte e seis anos quase feitos que nós estamos em pleno século XX! Nós? Quem? Portugal? Não. Nós estamos com efeito no século XX apenas pelo fato de fazermos parte da humanidade atual, mas não pela razão de termos nascido em Portugal. Pois é precisamente o conflito entre a nossa terra e a época em que vivemos a este mundo que nos leva a mencionar a data e o local desta conferência (ALMADA NEGREIROS, 1997p)⁷⁹.

Almada Negreiros entendia o seu grupo de artistas como indivíduos com a missão de adequar o pensamento português aos novos tempos: “Em Portugal o caso é outro. Não há nada. É necessário inventar o próprio meio da Arte. E é por isso que aqui são possíveis e indispensáveis os avançados ou como nos queiram chamar” (ALMADA NEGREIROS, 1997p)⁸⁰. É esse movimento de aprendizado do que importa para um ideal de nação, de adequação do indivíduo à vida na modernidade do século XX, que Almada Negreiros descreve em *Nome de Guerra*. Ao discordar da vida que lhe era esperada ou imposta na cidade de Lisboa, Antunes fica livre para descobrir seus próprios caminhos, para encontrar a sua individualidade digna do ideal de nação de Almada Negreiros: “A maneira de se criar a ideia comum da Nação não é como parece indicado a de fazer adeptos, ou concordantes. Pelo contrário, é necessário não distrair as raras vontades capazes de fazer surgir e alastrar-se a ideia comum da Nação” (ALMADA NEGREIROS, 1997p)⁸¹.

Nome de Guerra é a narrativa síntese do projeto de Almada Negreiros de adequação entre as experiências de tempo e espaço em Portugal. Essa adequação está ligada à sua “concepção estética da candura ou ingenuidade recuperada” (LOPES, 1987)⁸², já desenvolvida anteriormente como tese em *A Invenção do Dia Claro* e agora posta em prática como fábula. Este aspecto de fábula, em detrimento de um ensinamento com valores científicos, pode também ser verificado no final do romance, que termina com a *moral da história* do encontro

⁷⁹ ALMADA NEGREIROS. *Modernismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 735.

⁸⁰ ALMADA NEGREIROS. *Modernismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 741.

⁸¹ ALMADA NEGREIROS. *Modernismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 744.

⁸² LOPES. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 567.

de si mesmo: “Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar” (ALMADA NEGREIROS, 1997n)⁸³. Esse sentido de fábula, de narrativa conduzida que culmina em uma moral é reforçado pelos títulos dos capítulos, que parecem dirigir a leitura de cada episódio.

Maria de Fátima Candeias (1985), no ensaio *Nome de Guerra ou A Subversão Irônica do Romance*, atenta para esse aspecto dos títulos dos capítulos como “um outro texto-paralelo, sobreposto e simultaneamente distanciado do texto romanesco” (CANDEIAS, 1985)⁸⁴. Ao tecer comentários sobre os episódios vivenciados por Antunes a partir de um distanciamento da narrativa desses acontecimentos, o personagem do narrador produz uma dupla acepção do romance, no sentido em que há “em simultâneo uma construção-desconstrução da realidade ficcionada” (CANDEIAS, 1985)⁸⁵. Para Ellen Sapega (1992), a presença desses títulos e o modo como eles funcionam completa o sentido do romance enquanto contraprova da teoria do nome. Produzindo, dessa forma, o ensinamento para os novos tempos, baseado em critérios não científicos, conquistados a partir de uma recuperação do ato de ver:

Desta tendência para «explicar» ao leitor o que a história deveria ilustrar, observamos como a personagem construída pelo narrador é incapaz de avaliar o que está a acontecer à sua volta. Mas, à luz da teoria do nome, este estado é natural, pois Antunes vive num tempo social, entre o primeiro e o terceiro nascimentos, e, assim, perdeu a faculdade de ver. O narrador, pelo contrário, vê muito claramente a significação das ações do protagonista e transmite a sua crítica distanciada ao leitor através dos comentários que sobrepõe à ação da história (SAPEGA, 1992)⁸⁶.

Este modelo de ontologia proposto pela vertente modernista de Almada Negreiros pode ser pensado como uma política da arte: “como elemento mediador entre o cotidiano e a política, o *fazer* – o próprio fazer artístico. Pelo seu *produto* é

⁸³ ALMADA NEGREIROS. *Nome de Guerra*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 358.

⁸⁴ CANDEIAS. *Nome de Guerra ou A Subversão Irônica do Romance*. Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, v1, 1985, p. 42.

⁸⁵ CANDEIAS. *Nome de Guerra ou A Subversão Irônica do Romance*. Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, v1, 1985, p. 51.

⁸⁶ SAPEGA. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 98.

que o artista se exprime politicamente no cotidiano” (SANTIAGO, 2004)⁸⁷. Essa política da arte estava ligada a uma interpretação do espaço enquanto espaço nação: “foi então que eu vi que a Arte tinha uma política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra” (ALMADA NEGREIROS, 1997p)⁸⁸. Se a política da arte para pensar o espaço nação em Almada Negreiros propunha um modelo de conhecimento oposto ao racionalismo cientificista, a política da arte de Mário de Andrade parece reivindicar esse estatuto de conhecimento científico. Almada Negreiros orgulhava-se de sua posição de artista independente, enquanto Mário de Andrade esteve sempre ligado à cena acadêmica em paralelo à sua produção artística: “Ao longo da produção do polígrafo Mário de Andrade, verifica-se a interligação de áreas à primeira vista distintas. Nesse viés, arte e teoria, poesia, ficção e ensaios comunicam-se” (FIGUEIREDO, 2015)⁸⁹. É dentro desta interação da produção artística com a produção acadêmica que o estatuto de conhecimento científico das viagens de Mário de Andrade parece ser reivindicado. O subtítulo do seu diário de viagens, “viagens etnográficas”, parece apontar para essa vontade de um conhecimento científico:

A viagem à Amazônia, a julgar-se pelos textos de 1927 e 1928 que dela resultaram, foi claramente marcada pela preocupação etnográfica, com Mário de Andrade procurando entender uma particularidade do Brasil através da observação da vida do povo. Ela teria também lhe mostrado a necessidade de pôr logo em prática seu velho projeto de visita ao Nordeste, desejando agora realizar uma pesquisa mais sistemática em uma região que se oferecia tão rica em tradição musical e popular (LOPEZ, 1976)⁹⁰

Entretanto, na crônica *Começo de Crítica*, publicada no Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 5 de março de 1939, Mário de Andrade aborda a sua relação com um conhecimento científico, apresentando uma opinião incompatível com a ideia de que o autor reivindicasse para as suas obras um estatuto científico de conhecimento:

⁸⁷ SANTIAGO, *O cosmopolitismo do pobre: Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 139.

⁸⁸ ALMADA NEGREIROS. *Modernismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 742.

⁸⁹ FIGUEIREDO. *Pausa para café*. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. (estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 13.

⁹⁰ LOPEZ. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: ANDRADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 19.

Como não tenho muita fé na ciência, buscarei o menos possível sintetizar e classificar. Talvez mesmo jamais eu classifique ninguém. As classificações, a meu ver, são meros verbalismos; palavras vãs, máscaras ocas com que certa crítica sumária substitui artistas e obras, na incapacidade de explicá-los. As classificações, enfim, só têm valor bibliográfico para efeito de fichários. E eu renego os fichários mentais (ANDRADE, 1993)⁹¹.

Na apresentação e fixação do texto da edição de *O Turista Aprendiz*, Telê Porto Ancona Lopez (1976) explica que o termo “viagem etnográfica” vai ser objeto de humor para o grupo modernista. O termo teria sido parodiado pela *Revista de Antropofagia* ao tratar da visita de Keyserling ao Brasil, chamando-a de “viagem filosófica”. “É possível que o ponto de partida sejam as classificações conhecidas por Mário: viagens: pitorescas, sentimentais, etc; resolve então precisar a natureza da sua: etnográfica: de pesquisa” (LOPEZ, 1976a)⁹². Esses pontos parecem indicar uma vontade de pesquisa e catalogação, por parte de Mário de Andrade, sem que isso significasse um método puramente científico para a produção de conhecimento a partir dessas pesquisas. Talvez, antes, uma busca por ambiguidades, por modos sensíveis de interação com o mundo.

Mário de Andrade reivindicava o estatuto de conhecimento para os produtos de suas pesquisas de viagem exatamente por buscar formas de conhecimento que se relacionassem com outros modos possíveis de vida. Nesse sentido, reivindicar o estatuto de epistêmico para essas produções é em si um gesto político, um gesto de inclusão do popular, antes desvalorizado, em uma categoria geral de cultura. Dessa forma, suas narrativas de deslocamento não apresentavam uma vontade de norma culta na linguagem, mas, ao contrário, uma aproximação da linguagem escrita à linguagem falada: “o modernismo promoveu uma reacomodação nova da linguagem escrita à falada” (ANDRADE, 1955)⁹³. Em carta a Manuel Bandeira, datada de 1958, Mário de Andrade explica que seus “pronomes e brasileirismos saíam então como água que brota sem nenhuma preocupação mais. A não ser a preocupação de *escrever desacintosamente*”

⁹¹ ANDRADE. *Começo de Crítica*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária* (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 11.

⁹² LOPEZ. *Apresentação e fixação de texto da edição de O Turista Aprendiz*. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 35.

⁹³ ANDRADE. *Modernismo*. In: *O empalhador de passarinho*, vol XX das Obras Completas. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 189.

(ANDRADE, 2000)⁹⁴. Este aspecto de uma produção voltada para um viés nacional a partir de soluções populares e de pesquisas “científicas”, entretanto, não se inicia no panorama da vertente modernista de Mário de Andrade com as viagens etnográficas de 1927 e 1928-1929.

Em 1924, o poeta francês Blaise Cendrars visita o Brasil a fim de estudar a conceituação estética do primitivismo. Cendrars, o grupo modernista de São Paulo e alguns amigos que circulavam na órbita desses artistas compõem então uma caravana para visitar Minas Gerais no período que abrange a quaresma e a semana santa. A escolha do período da viagem estava ligada à importância da data para as tradições locais, com inúmeras manifestações folclóricas. A caravana paulista foi composta por Cendrars, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles. O grupo percorreu o interior do estado de Minas Gerais em busca de um contato intenso com o povo, e denominou a viagem como *Viagem da descoberta do Brasil*:

A “Viagem da descoberta do Brasil” provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico. Assim, surge Pau Brasil, um programa explícito, e a poesia de Mário de Andrade em Clã do Jaboti transformará em prática culta a validade estética ou a técnica de soluções populares, iluminada por uma consciência de Brasil que se propõe crítica dentro da “poesia de circunstância” (LOPEZ, 1976)⁹⁵.

Em *Suas Cartas, Nossas Cartas*, texto de introdução ao livro *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Silviano Santiago explica que a viagem do grupo modernista paulista para Minas Gerais visa a configurar o Brasil como nação. Na procura “audaciosa do mais atual no concerto das nações, eles reencontram o passado e a tradição brasileiros e se defrontam com novas propostas políticas para a nação. O império da letra modernista tem o sentido da construção nacional” (SANTIAGO, 2002)⁹⁶. Dentro desse sentido da construção nacional tornava-se necessário combater o complexo

⁹⁴ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 220.

⁹⁵ LOPEZ. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: ANDRADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 16.

⁹⁶ SANTIAGO. *Suas Cartas, Nossas Cartas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 17.

de inferioridade brasileiro perante o europeu. O Brasil passava a ser visto como híbrido e criativo, de forma que já não caberia mais dentro do panorama modernista defendido por Mário de Andrade e por seus conterrâneos; isto é, o simples transplante de ideias europeias sem que essas fossem antes mediadas pelas particularidades da tradição brasileira. Brito Broca, em artigo publicado no periódico carioca *A Manhã*, em 04-05-1952, explica essa relação paradoxal entre a tradição brasileira e a busca por novas formas de expressão dentro do panorama modernista:

O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo sugere ruínas. Pareceria um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas, como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura de um filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras, haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte (BRITO BROCA, 1952)⁹⁷

A vontade de soluções genuinamente brasileiras, soluções populares para a prática culta, fez com que Mário de Andrade se empenhasse cada vez mais na leitura de obras de folclore. Ao longo dessas leituras, Mário vai percebendo as regiões Norte e Nordeste do Brasil como grandes repositórios de cultura e tradição popular que ele precisava conhecer pessoalmente. Em 1926, projetou uma viagem para o Nordeste a fim de realizar uma coleta de documentação, uma viagem de “trabalho etnográfico”. Telê Porto Ancona Lopez (1976) chama atenção para o desejo de Mário de Andrade de conhecer o Nordeste dentro de uma postura de distanciamento, uma postura pensada como favorável para uma pesquisa sistemática. Esta postura de distanciamento estaria ligada a uma ideia de folclore como uma disciplina autônoma dentro das ciências sociais. Nesse sentido, a autora defende que Mário estaria se “insurgindo contra uma posição elitista de seu

⁹⁷ BRITO BROCA. *Blaise Cendrars no Brasil, em 1924*. In: *A Manhã*, Rio, 04-05-1952.

tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do “pitoresco” (LOPEZ, 1976)⁹⁸.

A insatisfação de Mário de Andrade com a postura elitista dos artistas e intelectuais de sua contemporaneidade para a fundação de uma ideia de nacionalidade brasileira nas formas de representação, também se expressa na crônica *Portugal*, publicada no Diário Nacional, edição do Rio de Janeiro, em 18 de agosto de 1940. Mário de Andrade aborda a questão da língua nacional e do papel dos escritores brasileiros de fundar um padrão de normalidade que permita sentir na linguagem escrita as particularidades das condições nacionais:

À medida que certos escritores nossos desenvolvem o seu conhecimento linguístico, e principiam cuidando, não já do estilo propriamente, mas da sua linguagem, é sensível o acovardamento deles. Dupla covardia. São brasileiros, estão mesmo convencidos das insinuantes mudanças do português do Brasil, falam despreziosamente em língua nacional, mas no momento de escrever apuradamente, a lição dos maiores os assusta. E acovarda. Confundem estilo com linguagem, e não encontram na secular tradição estilística dos grandes modelos, nenhuma normalidade que lhes permita “sentir”, na língua escrita, as nossas nacionais diferenças (ANDRADE, 1993a)⁹⁹

Esse projeto de criar uma possibilidade de expressão a partir do nacional, seja na linguagem falada ou na linguagem escrita, se relaciona à ideia de que o modernismo pretendia debater questões que se colocavam como relevantes em um panorama internacional a partir do viés local. Nesse sentido, os diferentes focos de eclosão do modernismo respondiam a pressões internas e externas dentro de um mapa de relações globais. Para Mário de Andrade, essa nacionalidade brasileira se conectava intimamente com os diversos tipos que formavam a coletividade do país. Entretanto, era necessário conhecer as diferentes formas de produção subjetiva que compunham a coletividade brasileira e esse projeto necessitava de uma sistematização da cultura nacional. No ensaio intitulado *Folclore*, Mário de Andrade se refere à importância de uma sistematização do trabalho etnográfico para a cultura brasileira e à ideia da importância do folclórico para além da valorização do pitoresco:

⁹⁸ LOPEZ. “*Viagens etnográficas*” de Mário de Andrade. In: ANDRADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 16.

⁹⁹ ANDRADE. *Portugal*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária* (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 243.

Com efeito, o que nos prejudica muito em nossos museus é que suas coleções, por vezes preciosas como documentação etnográfica, foram muito mal recolhidas, de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspirada no detestável critério de beleza ou da raridade do documento (ANDRADE, 1949)¹⁰⁰.

Essa preocupação com o desenvolvimento de uma pesquisa detalhada do folclore brasileiro já fazia parte do horizonte de Mário de Andrade, quando, em 19 de março de 1926, escreveu ao amigo Manuel Bandeira sobre os seus planos de visitar o Nordeste. Além dos planos de viagem, a carta revela também a postura acadêmica de Mário de Andrade, que se diz *casado com a inteligência*. Esse alinhamento com o douto parece reforçar a hipótese de que o modernismo de Mário de Andrade dizia respeito a uma produção erudita que valorizava e buscava soluções estéticas nas manifestações populares:

Pois é, estou com viagem marcada para o Norte. Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo. É um temperamento estupendo de sujeito, inteligência vivíssima e inda por cima um coração de ouro brasileiro. Gosto dele. Ele me arranja duas conferências no Norte, uma em Recife outra em Natal. Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste. Só que você deve perder a esperança de algum novo poema gênero “Noturno” ou Carnaval. O tempo dessas coisas já passou e estou completamente casado com a inteligência outra vez (ANDRADE, 2001)¹⁰¹.

Os planos de viagem para o Nordeste, entretanto, não se concretizaram naquele momento. Pouco depois de ter que adiar a viagem para o Nordeste, Mário ganhou a oportunidade de fazer parte de um grupo para visitar a Amazônia em comitiva oficial de D. Olivia Guedes Penteadó, figura proeminente da oligarquia cafeeira paulista e mecenas dos modernistas. Em 6 de abril de 1927, Mário escreve a Manuel Bandeira relatando a possibilidade de compor mais essa caravana de descoberta do Brasil:

¹⁰⁰ ANDRADE. *Folclore*. In: MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William (orgs.). *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949, p. 290.

¹⁰¹ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 278.

Estava planejando dar um pulo até Pouso Alto ver você, porém de supetão de domingo pra cá minha vida deu um salto-mortal danado. Creio que vou embora pro Norte mês que vem, numa bonitíssima duma viagem. Dona Olívia faz tempo que vinha planejando uma viagem pelo Amazonas a dentro. E insistia sempre comigo pra que fosse no grupo. Eu ia resistindo, resistindo e amolecendo também. Afinal quando quase tudo pronto, resolvi ceder mandando à merda esta vida de merda. Vou também. Isto é, inda não sei bem se vou, só falta saber o preço da viagem. Se ficar aí por uns quatro contos, vou, se ficar pra cima de cinco não vou (ANDRADE, 2001)¹⁰².

Em outro trecho da carta de 6 de abril de 1927, Mário de Andrade revela o seu entusiasmo com o roteiro da viagem e com o grupo que deveria acompanhá-lo. O grupo citado por Mário seria a comitiva de Dona Olívia Guedes Penteado, que “viajava recomendado aos presidentes de Estado” e seria “recebido com pompa e circunstância” (MORAES, 2001)¹⁰³:

Vamos pelo *Lóide Brasileiro* parando de porto em porto até Manaus. De lá subimos o Amazonas já com tudo determinado pelo Geraldo Rocha pra pararmos em todas as partes interessantes. Continuamos pelo Madeira e vamos parar na Bolívia. Depois não sei como é a volta, sei que tomamos a Madeira-Mamoré até parece que Guaíra-Mirim e depois não sei mais nada. Vamos Dona Olívia, Paulo Prado, o Afonso de Taunay e parece que mais uma pessoa. Como você vê as perspectivas são as melhores deste mundo. Peço quatro meses de férias. Parece que a viagem dura três. Se durar e achar jeito, na volta me desligo da comitiva pra parar um pouco mais com o Cascudinho, em Natal, e no Recife e na Bahia (ANDRADE, 2001)¹⁰⁴.

Esta relação de mecenato entre a oligarquia cafeeira e o grupo modernista paulista parece contrariar o modelo proposto por Perry Anderson (1984) de que existia uma oposição entre os ideais modernistas e os ideais das elites herdeiras de um antigo regime. Roberto Schwarz (1977), em *As Ideias Fora do Lugar*¹⁰⁵, texto de introdução ao livro *Ao Vencedor as Batatas*, propõe que o regime colonial produziu três extratos sociais no Brasil: o escravo, o latifundiário e o “homem

¹⁰² ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 339-340.

¹⁰³ MORAES (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 341.

¹⁰⁴ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 341.

¹⁰⁵ SCHWARZ. *As Ideias Fora do Lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13-25.

livre”. Dentro deste esquema de hierarquia social e com as limitações do mercado brasileiro de absorver as produções culturais nacionais, os homens livres dependiam do favor dos proprietários poderosos. Além disso, a normatização de uma “vida ideológica” acontecia no encontro dos trabalhadores livres e dos latifundiários. Com isso, no Brasil existe uma institucionalização do favor na base das relações sociais: “Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força” (SCHWARZ, 1977)¹⁰⁶. Essa institucionalização se manteve, mesmo com o ganho de protagonismo das ideias liberais preconizadas pelo surgimento da república. Se a modernização europeia seguia na aparência os princípios da valorização do trabalho enquanto ética em sua remuneração objetiva, a autonomia do indivíduo e a universalidade das leis, a instituição do favor no Brasil produziu um sistema aparente de dependência, de uma remuneração condicionada a quem é o prestador de serviço e qual é a sua relação com o contratante. Além disso, produziu um sistema onde a aplicação da lei segue um princípio de exceção.

Segundo Schwarz, esse mesmo processo ocorria quando se aspirava a fundar um Estado moderno sob os princípios liberais mesmo sem romper com as relações clientelistas, criando com isso um padrão particular de relações sociais: “o escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular” (SCHWARZ, 1977)¹⁰⁷. Nesse sentido, os princípios liberais etéreos eram superados pelo favor e pela gratidão, que pautavam as relações entre os latifundiários e os prestadores de serviços: “assim, com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio” (SCHWARZ, 1977)¹⁰⁸. Esse liberalismo deslocado e desafinado seria, portanto, um elemento interno e ativo da cultura nacional.

O modernismo surge no Brasil neste ambiente de clientelismo que regia as relações sociais. Entretanto, a ontologia de mundo fundada pelo modernismo

¹⁰⁶ SCHWARZ. *As Ideias Fora do Lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p 16.

¹⁰⁷ SCHWARZ. *As Ideias Fora do Lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p 16.

¹⁰⁸ SCHWARZ. *As Ideias Fora do Lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p 19.

brasileiro fundia técnicas e propostas provenientes de uma informação internacional com uma busca nativista que definisse o que é ser brasileiro. Essa confluência entre informação internacional e produção de brasilidade “se observa em *As Meninas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, em que o cubismo dá o vocabulário para pintar mulatas” (CANCLINI, 1997)¹⁰⁹. Além de Di Cavalcanti, essa confluência pode ser observada “nas obras de Tarsila, que modificam o que aprendeu de Lhote e Léger, imprimindo à estética construtiva uma cor e uma atmosfera representativas do Brasil” (CANCLINI, 1997)¹¹⁰. As pesquisas etnográficas de Mário de Andrade também funcionaram nesta chave de representar o nacional no ambiente do desenvolvimento estético moderno:

O Brasil nacionalizou os seus artistas. Se Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Politonalismo, Surrealismo, ainda têm eco entre nós, a reprodução deles em nossos meios artísticos é sempre dotada dum “ruim” curioso, que tem pelo menos a benemerência de ser um “ruim” nacional. E é sempre meio caminho andado pra atingirmos o “bom” nacional (ANDRADE, 1993b)¹¹¹.

Nestor Garcia Canclini propõe que os projetos modernistas em diversos países latino-americanos visavam a edificar campos artísticos autônomos, profissionalizar o trabalho e a secularização da imagem em uma ruptura com o academicismo. Essa ruptura se demonstrava na elaboração de temas nacionais provenientes do folclore: “não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social” (CANCLINI, 1997)¹¹². Esse projeto de modernização social esbarrava, entretanto, nos problemas de democratização social, explícitos na ausência de um mercado cultural independente e no provincianismo. Neste sentido, o modernismo como luta por uma modernização cultural que se opunha ao academicismo impregnado no pensamento social “foi um movimento para

¹⁰⁹ CANCLINI. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 79.

¹¹⁰ CANCLINI. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 79.

¹¹¹ ANDRADE. *Decadência da Influência Francesa no Brasil*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária* (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 4.

¹¹² CANCLINI. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 79.

construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos” (CANCLINI, 1997)¹¹³.

Mário de Andrade embarcou no dia 7 de maio no vapor *Pedro I* rumo à Amazônia. A comitiva, entretanto, sofreu modificações, sendo composta por Mário de Andrade, Dona Olívia Guedes Penteado e a sobrinha dela Margarida Guedes Nogueira, além da filha de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto. Mário intitula o seu diário da viagem de 1927 de “viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega” (ANDRADE, 1976)¹¹⁴. Marco Antônio de Moraes (2001)¹¹⁵, nas notas da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, relaciona o subtítulo do diário de viagem a uma paródia do livro do avô de Mário de Andrade, Joaquim de Almeida Leite Moraes, que publicou em 1882 um livro com os seus apontamentos de viagem. Telê Porto Ancona Lopez (1976a), na apresentação e fixação do texto da edição de *O Turista Aprendiz*, em discordância dos achados de Marco Antônio de Moraes, relaciona o subtítulo do primeiro diário de viagens a uma paródia dos “longos títulos dos cronistas e viajantes” (LOPEZ, 1976a)¹¹⁶.

A partir da viagem para a Amazônia, Mário publicou uma série de crônicas no Diário Nacional de São Paulo e pretendeu preparar um livro com o seu diário de viagem. Com o passar do tempo, abandonou o projeto do livro para retomá-lo apenas em 1942. A viagem para a Amazônia serviu também como estímulo para Mário de Andrade empreender outra viagem de conhecimento do Brasil: a viagem para o Nordeste. Entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, Mário de Andrade embarcou no Rio de Janeiro a bordo do *Manaus*, em direção ao Nordeste. A viagem compreendeu Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. Durante a viagem ao Nordeste, além de recolher documentos musicais e assistir a representações de danças e rituais religiosos populares, Mário de Andrade registrou no seu diário de viagem seu interesse pelas condições de trabalho e de vida da população. A viagem ao Nordeste serviu também como

¹¹³ CANCLINI. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 81.

¹¹⁴ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 48.

¹¹⁵ MORAES (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p 341.

¹¹⁶ LOPEZ. *Apresentação e fixação de texto da edição de O Turista Aprendiz* In: ANDRADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 35.

substrato para as setenta crônicas da série “O Turista Aprendiz”, que o Diário Nacional publicará entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929.

A edição do livro *O Turista Aprendiz*, publicada em 1976 pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, reúne os textos das duas viagens de Mário de Andrade. Como o próprio Mário já havia trabalhado no diário da viagem de 1927 a fim de transformá-lo em livro, percebe-se nesta primeira parte uma narrativa que ficcionaliza diversos eventos e pessoas. Na entrada referente ao dia 14 de maio, Mário de Andrade narra o encontro com um personagem chamado Schaeffer, personagem criado por Mário para habitar as suas viagens etnográficas: “O suíço Schaeffer, amigo de John Graz, se apresenta. O professor Hagman está cada vez mais insuportável na faina de ensinar coisas amazônicas para nós, mas só ensina coisas muito sabidas” (ANDRADE, 1976)¹¹⁷. O nome reaparecerá na viagem ao Nordeste, entretanto, não mais como suíço mas como alemão. Telê Porto Ancona Lopez sugere que o nome Schaeffer faz referência ao cronista e historiador alemão G. A. Schaeffer, Cavaleiro de Honra de D. Pedro I e aliado no processo de independência do Brasil. Mário de Andrade também ficcionaliza duas tribos indígenas, os Pacaás Novos e os Índios Do-Mi-Sol. Em meio a todas essas criações ficcionais, o formato diário parece apresentar-se como recurso de estrutura narrativa, uma escolha proposital de suporte literário que propõe uma acepção modernista para o gênero da crônica de viagens. Em outras palavras, Mário de Andrade recolhe elementos da tradição para deslocá-los e construir, a partir destes elementos, uma narrativa modernista.

A proposta de construção de um presente narrativo modernista a partir de reminiscências do passado ou de marcas reconhecidamente tradicionais, parece de acordo com os achados de Pedro Duarte (2013), que relaciona a quebra das tradições estéticas acadêmicas preconizada pelos modernistas com uma ideia de resgate de um passado específico. Além disso, esse presente narrativo modernista em Mário de Andrade parece em simetria com a hipótese de Izabel Margato (2008) que, ao analisar a estética de Almada Negreiros em *Nome de Guerra*, nota um presente construído a partir da apropriação e desvirtuação de elementos da tradição. Na conferência “*Prosa do Mundo*” Diderot, Goya,

¹¹⁷ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 55-56.

Lichtenberg, Mozart e o fim do Iluminismo^{118 119}, Hans Ulrich Gumbrecht propõe o conceito de *metabólico* para descrever esse processo de contiguidade e troca entre a mente humana e o mundo material: “uma contiguidade dentro da qual a mente se alimenta da corporeidade, com o efeito de se ganhar uma vida física e devolver sua energia espiritual condensada na vida física do mundo material” (GUMBRECHT, 2015)^{120 121}. O conceito de metabólico exprimiria, dessa forma, a inseparabilidade entre auto-percepção humana e percepção humana do mundo físico.

A relação metabólica com o tempo e com diferentes espaços narrativos, tanto em Almada Negreiros quanto em Mário de Andrade, parece sugerir uma experiência cronotópica radicalmente diferente da relação espaço temporal preconizada pela modernidade do século XIX, por exemplo. Se, para Baudelaire, o presente era o curto espaço de transição entre o passado superado e o futuro vindouro, para os modernistas do século XX o espaço-tempo parece se dilatar em um presente estendido que engloba e subverte elementos do passado. Nesse sentido, o cronotopo de um presente estendido pode ser pensado como indiciador de uma ontologia de mundo inovadora e diferenciada no modernismo, sugerindo não apenas um período de viragem histórica, mas o modernismo como constituição de uma problemática impulsionadora de questionamentos diversos nas instâncias de entrecruzamento da cultura, da política e da arte.

O projeto modernista de Mário de Andrade era também um projeto de crítica à modernidade. Esse viés de crítica estava ligado à posição de que uma celebração da modernidade técnica relegaria, ao Brasil, uma posição subalterna no concerto das nações. A proposta de renovação de Mário de Andrade era uma proposta de renovação cultural, que permitiria uma coletividade brasileira a partir da união das diferentes matrizes de formação do Brasil. Nesse sentido, o popular deixa de ser valorizado como pitoresco para se adequar aos gostos das elites. Essa

¹¹⁸ GUMBRECHT. “*Prose of the World*” *Diderot, Goya, Lichtenberg, Mozart and an End of Enlightenment*. Conferência apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 29 de agosto de 2015, pp. 1- 35.

¹¹⁹ Tradução livre do autor. No original: “*Prose of the World*” *Diderot, Goya, Lichtenberg, Mozart and an End of Enlightenment*.

¹²⁰ GUMBRECHT. “*Prose of the World*” *Diderot, Goya, Lichtenberg, Mozart and an End of Enlightenment*. Conferência apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 29 de agosto de 2015, p. 18.

¹²¹ Tradução livre do autor. No original: “a contiguity within which the mind feeds on corporeality, with the effect of gaining a physical life and of giving back its spiritual energy condensed in physical life to the material world”.

vontade de uma *brasilidade* que incluísse a todos que fazem parte do Brasil fazia parte do projeto de representação que Mário de Andrade atribuía aos escritores e artistas: “Eu afirmo que os nossos escritores “cuidados” são indivíduos que se abarrotam de saber, sem conseguir nunca atingir a verdadeira cultura, Tão sabichões que se tornam incapazes de sabedoria” (ANDRADE, 1993a)¹²². Para Mário de Andrade, a sabedoria necessária para conviver na modernidade do século XX era a sabedoria formada a partir da união das sabedorias espalhadas pelo território nacional, e a arte teria um papel fundamental de coesão social. Daí a crítica aos escritores e artistas que preocupavam-se apenas com técnicas e temas importados, esses escritores “tão “cuidados” que caem no bizantismo de só cuidarem de si mesmos, esquecidos da principal, da única coisa pela qual valem e para a qual devem valer, a coletividade” (ANDRADE, 1993a)¹²³.

Em *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade expressa esse elogio tanto à miscigenação quanto à cultura tradicional de pequenos grupos étnicos. Na entrada referente ao dia 24 de junho, Mário narra o episódio de uma infestação de ratos no navio. O episódio em questão pode ser pensado como um elogio à miscigenação como geradora de um novo povo, formado a partir das melhores características de cada uma das matrizes originais:

Contatam pro imediato do vaticano **São Salvador**, uma vez, que rato branco matava rato comum. Vai, o imediato querendo acabar com a praga da rataria do vaticano, comprou quatro ratos brancos e botou a bordo para experiência, porém, como não queria fazer nenhuma criação de ratos brancos, comprou só quatro machos. Nem bem o navio partiu de viagem, principiou aparecendo quantidade de ratos mortos, não restava dúvida, os ratos brancos eram mesmo mais fortes. Porém passado algum tempinho, eis que principia aparecendo a bordo uma rataria malhada que tomou conta do vaticano (ANDRADE, 1976)¹²⁴.

Na entrada referente ao dia 12 de julho, Mário narra o episódio de um índio Pacaá Novo que ganha uma calça comprida pela primeira vez. No episódio fabulado do índio de calça comprida, Mário de Andrade apresenta a sua ideia do

¹²² ANDRADE. *Portugal*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária* (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 244.

¹²³ ANDRADE. *Portuga*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária* (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993/, p. 244.

¹²⁴ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 120.

brasileiro como o resultante da miscigenação das diferentes matrizes que se encontraram no Brasil em detrimento da ideia de uma pureza racial no ideal de brasilidade. A discussão se passa entre Mário de Andrade, o companheiro alemão de viagem e o índio Pacaá Novo. A escolha dos três tipos que compõem a cena – um paulista, um índio e um alemão – é representativa da importância da questão racial no quadro das preocupações modernistas de Mário de Andrade. A miscigenação era proposta como característica positiva, formadora do brasileiro legítimo. O brasileiro de verdade, para Mário de Andrade, não seria o índio, mas todas as matrizes étnicas que convivem em território brasileiro devido a diversos fluxos migratórios de partes variadas do globo. A insatisfação com o que seria a ideia de Brasil do alemão serve de pretexto para o modernista defender um elogio a um Brasil formado a partir de fluxos migratórios e misturas étnicas. Esse projeto de Mário de Andrade estava inserido tanto no debate racial internacional do início do século XX quanto em um debate nacional, em oposição às ideias de valorização de uma pureza racial e da superioridade branca, preconizada por Oliveira Viana, entre outros. Para Mário de Andrade, o brasileiro não seria o índio de calças compridas, o índio transformado a partir do contato com a cultura europeia. A partir desta imagem de um índio de calças compridas é que Mário desenvolve o seu episódio ficcional:

- Agora que você virou gente, o que você vai ser Pacanova?
E ele, mas rindo que não acaba, diz que vai ser telegrafista, e quando perguntamos porque, diz que “pra casar com brasileira”. E esclarece depois que não quer casar com índia como ele não, basta ele, pacanova cem-por-cento. Quer é brasileira, as nossas mestiças, de certo com alguma África no sangue. O alemão do **Vitória** que aderiu a esta viagem e estou com raiva dele, vai, fala que índio é “mais brasileiro que as caboclas”. Respondi brabo que brasileiro era Líbero Badaró, vovô Taunay pintor, dão João VI, Matarazzo, mais que eu! Trem, misturado com calor e alemão bobo, não se atura (ANDRADE, 1976)¹²⁵.

O elogio à miscigenação também funcionava enquanto proposta de valorização de outros modos de sensibilidade e expressão de mundo. Mário caracterizou a viagem como “um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas” (ANDRADE, 1976)¹²⁶. Esse conhecer outros brasis representava

¹²⁵ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 151.

¹²⁶ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 150.

exatamente conhecer o Brasil através de outras formas de representação do indivíduo no mundo. A valorização de outras formas possíveis de expressão, baseadas em critérios mais relacionados à arte, pode também ser percebida na caracterização que Mário de Andrade faz da relação entre os Índios Do-Mi-Sol e uma outra tribo indígena, que seria escrava dos Do-Mi-Sol. A inferioridade desta outra tribo indígena estaria ligada exatamente à forma de falar, através de gestos e palavras. A superioridade dos Do-Mi-Sol, por sua vez, relacionava-se com uma maneira própria de expressão, diferente da representação de mundo através de conceitos, diferente da expressão de mundo através das formas utilizadas pelos brasileiros contemporâneos de Mário de Andrade: “também poderia pôr junto da tribo Do-Mi-Sol, outra tribo inferior, escrava dos Do-Mi-Sol, justamente porque falava com palavras como nós, e daí um estreitamento de conceitos que a tornava muito inferior” (ANDRADE, 1976)¹²⁷.

A criação da tribo Do-Mi-Sol e a sua dinâmica com a música, para além da apreciação estético-contemplativa, parece apontar para a ideia da música articulada a outras práticas sociais. Mário de Andrade se interessava intensamente pela relação entre a música e o trabalho, entre a música e a ontologia de mundo de populações tradicionais. Esta interface da música com as práticas sociais tradicionais se afastava das suas expressões no cenário erudito europeu, onde apresentava uma ideia de contemplação desinteressada, para aparecer como um instrumento cultural presente nas representações de mundo, nos modos de vida onde conjugava-se a música com um uso ritual e mágico. Se, na viagem de 1927, Mário de Andrade ficcionalizou a dinâmica entre a música e o seu uso ritualístico e mágico, na viagem de 1928-1929 o autor empreende uma pesquisa cuidadosa dessas relações e, inclusive, das alterações nas representações religiosas a partir da miscigenação:

Mostrei outro dia como eram perceptíveis bem, as influências de religiosidade africana e ameríndia nas zonas diferentes da feitiçaria brasileira. (...). Da Bahia pro Rui de Janeiro os espíritos invocados nas macumbas são deuses africanos muitas feitas identificáveis com os santos católicos. São mesmo chamados de santos e “cair no santo” significa que o Deus invocado chegou e enteou no corpo da pessoa que o invoca. Aqui no Rio Grande do Norte os catimbozeiros não falam nem em santos nem em deuses. Os espíritos invocados são mestres,

¹²⁷ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 129.

como “mestres” são também os chefes de catimbó, os “pais de terreiro” da Bahia (ANDRADE, 1976)¹²⁸.

O interesse de Mário de Andrade está exatamente na mistura. Não apenas na miscigenação racial, mas na mistura do tradicional com o moderno.

Na entrada referente ao dia 9 de janeiro de 1929, Mário de Andrade defende a importância da industrialização para o progresso do Brasil no cenário mundial. Entretanto, no episódio em questão, Mário descreve a inspiração que os músicos de coco, ritmo tradicional do nordeste brasileiro, tiram das turbinas modernas. Essa dinâmica entre a música tradicional e a máquina moderna serve de indício não apenas da interface entre música e trabalho na tradição brasileira, mas de uma vontade de mistura entre o tradicional e o moderno sem desvalorizar o tradicional. Mesmo que nessa altura a presença dessa modernização ainda fosse incipiente, ela já se apresentava como um processo que iria se consolidar inexoravelmente. Mário defendia a importância de que o processo de industrialização do Brasil visasse a emancipação do país, desfazendo uma situação de dependência que o modernista atribui às condições do processo de colonização:

Como se vê ainda são processos bem primários de fábrica... Os pessimistas falam que pelo menos trinta por cento do açúcar perde. Parece muito... Porém vinte por cento que seja, o brasileiro já está cansado com os 400 anos de banguê... Pede usinas. O “coqueiro” se inspira e na “pancada do ganzá” celebra as turbinas modernas... (ANDRADE, 1976)¹²⁹

Foi em Natal que Mário de Andrade conheceu o coqueiro Chico Antônio: “Pra tirar o “Boi Tungão”, Chico Antônio geralmente se ajoelha. Parece que ele adivinhou o valor artístico e social sublimes dessa melodia que ele mesmo inventou e já está espalhada por toda esta zona de engenhos” (ANDRADE, 1976)¹³⁰. A entrada referente ao dia 10 de janeiro de 1929, que narra o encontro com Chico Antônio, é incluída na coluna de crônicas publicada no Diário Nacional no dia 15 de fevereiro de 1929. Entre agosto e setembro de 1943, Mário publica em seis partes, na *Folha da Manhã de São Paulo*, os excertos de “Vida de Cantador” em seu rodapé “Mundo Musical”. Chico Antônio será também

¹²⁸ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 249.

¹²⁹ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 272.

¹³⁰ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 273.

personagem do romance *Café*, obra inacabada de Mário de Andrade, projetada no intuito de constituir o seu grande romance brasileiro. Chico Antônio personificava as relações entre a música e os modos de vida que tanto interessavam a Mário de Andrade: “Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antônio apesar de orgulhoso não sabe que vale uma dúzia de Caruzos” (ANDRADE, 1976)¹³¹.

Dos encontros com Chico Antônio em *O Turista Aprendiz*, Mário faz constantes anotações para o projeto “*Na Pancada do Ganzá*”, livro que pretendia que fosse uma obra de fôlego sobre folclore e cultura popular brasileira. Mário não chegou a terminar o projeto de *Na Pancada do Ganzá*, mas as partes referentes à música de feitiçaria e às danças dramáticas foram posteriormente editadas por Oneyda Alvarenga. A partir da audição do côco de Chico Antônio, Mário de Andrade lançou alguns questionamentos sobre a adequação da notação musical erudita para acompanhar as nuances do canto popular e traçou observações sobre a diferença dessa forma musical integrada nos modos de vida e a música produzida para uma contemplação desinteressada:

Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aparecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo (ANDRADE, 1976)¹³².

Depois do encontro com Chico Antônio, Mário anota em seu diário de viagens o seu descontentamento com a música moderna produzida nos centros urbanos brasileiros, uma música desprovida de elementos característicos da vertente de cultura nacional defendida por Mário de Andrade. Essa busca pela música popular brasileira como elemento inextricável da cultura fazia parte do projeto de Mário de Andrade de valorização do nacional enquanto local de enunciação em uma conjuntura de trocas culturais e políticas globais: “E terei de

¹³¹ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 273.

¹³² ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 277.

ir para São Paulo... E terei de escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos...” (ANDRADE, 1976)¹³³

Se, em *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade sai da área mais moderna, mais repleta das invenções características da modernidade do século XX, para conhecer outros brasis, o romance *Café* desloca os personagens destas periferias para o contexto de São Paulo. Entre os inéditos de Mário de Andrade havia dois projetos diferentes para *Café*: um projeto de romance e um projeto de ópera. A ópera foi objeto de tese de livre docência no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em 2004¹³⁴. O romance foi objeto de tese de doutorado pelo mesmo instituto e publicado no formato livro pela editora Nova Fronteira, em 2015. O romance *Café*, projetado depois da viagem ao Nordeste brasileiro, engloba um outro projeto inacabado de Mário de Andrade, o romance *Vento*, antes concebido como narrativa autônoma. Depois da crise financeira internacional causada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e a consequente problemática na exportação do café brasileiro, Mário de Andrade altera o projeto do romance. O título da terceira parte deixa de se chamar *A Geada* e passa a se chamar *A Crise*. Tatiana Longo Figueiredo, no texto *Pausa para Café*, propõe que a ideia da grande geada era oriunda do esboço de *Vento* e seguia a estrutura de *Typhoon*, romance de Conrad: “Não é mais o inverno que ameaça e destrói os cafezais paulistas. *Café* distancia-se de *Typhoon* e de Joseph Conrad” (FIGUEIREDO, 2015)¹³⁵.

Mário de Andrade tinha a ambição de que *Café* fosse a sua grande obra literária. Em 13 de julho de 1929, escreve a Manuel Bandeira sobre o projeto do romance e sobre o seu receio de não conseguir dar conta de levá-lo adiante:

Não estou gostando nada dos versos que já escrevi e publiquei. Só as prosas se sustentam mais. Principalmente o *Macunaíma* de que, sem querer provocar polêmica, fico sempre gostando ainda da “Carta”. Gosto regularmente ainda dos contos de *Belazarte* que se achar tempo para passar a limpo sairão inda este ano. E iniciei e gosto muito dum romance *Café* que terá oitocentas páginas (meio de contar o tamanho do livro) cheias

¹³³ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 277.

¹³⁴ TONI. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. São Paulo: IEB-USP, 2004

¹³⁵ FIGUEIREDO. *Pausa para Café*. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. (estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 16.

de psicologia e intensa vida. Mas sinto que é superior às minhas forças e tenho mais ou menos a convicção de que vou ratar, da mesma forma com que ratei *Macunaíma* – a obra-prima que não ficou obra-prima. Mas não é por isso que vou parar o livro não. Quero ver como que vou ratar sempre, você entende, fica essa esperancinha de ganhar a partida. Pra quem tem o espírito sincero e esportivo, quero dizer: esportivamente sincero, capaz de confessar que perdeu, o jogo de azar é mesmo o que diverte mais... (ANDRADE, 2000)¹³⁶

Café permanece no horizonte dos esforços de Mário de Andrade por mais quinze anos, quando depois de diversas tentativas de retomada e desistências, Mário, atormentado pela expectativa própria e alheia criadas acerca do romance, abre mão de dar seguimento à escrita. Em correspondência de 24 de agosto de 1944, conta a Carlos Drummond de Andrade que havia, de uma vez por todas, desistido de dar continuidade a *Café*, depois de se sentir atormentado pelo fantasma da expectativa lançada sobre a obra por tanto tempo:

Tanta gente se interessou, tanta imaginou no que ia ser, tanto amigo inocente me perseguiu com perguntas, entusiasmado, aplaudindo preliminarmente aquele... coroamento de carreira que iria enfim justificar o insatisfatório que existe em todas as minhas obras, que me vi, diante do papel branco, não só na obrigação de escrever a obra-prima, mas o que é horrível ainda mais: na intenção, na vontade, de criar uma obra-prima. O que eu sofri, Carlos, você não pode imaginar. Até que um dia desisti, em favor da minha liberdade. Da minha sinceridade (ANDRADE, 1988)¹³⁷.

Apesar de inacabado, *Café* sintetiza a confluência dos projetos artístico, etnográfico e político de Mário de Andrade. A história de *Café* inicia-se com uma viagem de Chico Antônio, que abandona a sua esposa e a sua vida no Rio Grande do Norte para tentar a sorte em São Paulo, onde já vivia o seu pai. Chico Antônio, que dominava todos os aspectos da vida no Rio Grande do Norte, não possui nenhuma das ferramentas necessárias para se localizar na cidade grande: “automóvel que não acabava mais, buzinas, uma porta era teatro, músicas, deléns de mais bondes chegando, Chico Antônio estava bem tonto” (ANDRADE, 2015)¹³⁸. A caracterização de São Paulo no romance é a de uma cidade de

¹³⁶ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 427.

¹³⁷ ANDRADE. *A lição do Amigo Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 216.

¹³⁸ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 67.

imigrantes: “Assim chegaram ao ponto capital da vida paulistana, a praça do Correio. Numa cidade de imigrantes, era ali o Correio” (ANDRADE, 2015)¹³⁹. Esses fluxos migratórios vinham, como no caso de Chico Antônio, de outros estados do Brasil - “ali se alapardavam os brasileiros de outros Estados numa nordestinagem beócia ou na eterna carioquice do fila-jantar”(ANDRADE, 2015)¹⁴⁰, ou de outras partes do mundo.

Esses imigrantes possuem no romance apenas o local de excluídos, e, mesmo assim, esse espaço de exclusão tem que ser disputado por todos: “árabes, turcos e sírios pouco a pouco atingiam o centro da cidade. No corpo dela, retorcido, eles tinham montado uns restaurantes pobres, disputando freguesia com outros italianos, e principalmente uns espertalhões de chineses” (ANDRADE, 2015)¹⁴¹. Neste lugar de exclusão social, as facilidades promovidas pelas invenções características da modernidade do século XX são apresentadas como privilégios para poucos, um ambiente de privilégios negado a Chico Antônio: “Passou um automóvel deslumbrante, chato, branco e preto, moços chiques dentro e aquela menina sem chapéu, olhando francamente para ele. Chico Antônio baixou os olhos” (ANDRADE, 2015)¹⁴².

Chico Antônio é o personagem escolhido por Mário de Andrade para representar o processo de *despauamento* que, na posição defendida pelo autor, resultava de uma valoração cega do ideal de vida urbana e era o caminho oposto ao da criação de uma psicologia nacional autêntica. Chico Antônio, que tanto impressionara Mário de Andrade por possuir os atributos necessários para uma brasilidade que valorizava o nacional, é ficcionalizado para demonstrar os males de uma imitação precária de ideais externos que não levassem em conta as potências do que o Brasil tinha de típico:

Abandonavam uma terra dotada de adaptação nacional, com inteligência, psicologia, costumes tradicionais e bem brasileiros já... Abandonavam um corpo para se tornarem uma nuvem. Se despauavam ridiculamente, precariamente, para engordar de avacalhamento quase que sem exceção (ANDRADE, 2015)¹⁴³.

¹³⁹ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 106.

¹⁴⁰ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 110.

¹⁴¹ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 109.

¹⁴² ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 145.

¹⁴³ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 133.

O despaisamento, entretanto, não era culpa exclusiva dos imigrantes. A mentalidade da elite paulista também foi caracterizada como produtora desta perda das potências de uma psicologia nacional. São Paulo, apesar de ser cidade grande, é marcada no romance por um provincianismo característico: “São Paulo conservava ainda um provincianismo duro, insolvável, sem perdão, que imediatamente transformava em escândalo e xilindró as originalidades fatais” (ANDRADE, 2015)¹⁴⁴. Combater o provincianismo da elite paulista já fazia parte das preocupações artísticas de Mário de Andrade desde o episódio da péssima recepção pelo público da exposição de Anita Malfatti, em 1917. Em *Café*, o pensamento conservador das elites é caracterizado como causa de infelicidade e de insuficiência de modernidade em São Paulo: “Porém tudo lhe desvirtuava a possibilidade de ser feliz, mesmo a própria cidade que não era suficientemente “moderna”, para que qualquer gesto de maior independência inda não causasse escândalo” (ANDRADE, 2015)¹⁴⁵.

Além da mentalidade provinciana, Mário guarda nos horizontes da sua política da arte o combate à mentalidade escravagista brasileira, herança do colonialismo. Da mesma forma que o pensamento provinciano das elites urbanas expressava o atraso cultural brasileiro, a mentalidade escravagista, ainda presente em diversas partes do país, era responsável por uma naturalização dos processos de exclusão social, dois efeitos de uma política de privilégios em áreas diferentes do país: “Uma das manifestações humanas mais chocantes de todo o Nordeste é a conservação, muito generalizada ainda, dessa psicologia escravagista que divide claramente a coletividade nordestina em duas classes: o senhor e o escravo” (ANDRADE, 2015)¹⁴⁶.

A história de despaisamento de Chico Antônio termina com o seu sacrifício. Chico Antônio morre atingido por um touro feroz quando tentava consolar a boiada que estava desesperada com a morte de um dos seus, que ia servir de carne para o fazendeiro. Antes de morrer, entretanto, Chico Antônio despaisado é aproximado da condição dos bois: “Chico Antônio encontrava de novo seres que o escutassem e lhes confiava que ia deixar essa terra, que em seguida ia partir, depois do caso passado, sai o homem sem sentir, ôh, meu boi!...”

¹⁴⁴ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 119.

¹⁴⁵ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 163.

¹⁴⁶ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 137.

(ANDRADE, 2015)¹⁴⁷. Com todas essas críticas à situação brasileira, Mário de Andrade não se dizia um nacionalista, apesar de possuir um projeto nacional: “Que eu tivesse que escolher uma pátria de certo não escolhia o Brasil não, eu, homem sem pátria graças a Deus. Tenho vergonha de ser brasileiro... Mas estou satisfeito de viver no Brasil... O Brasil é feio mas gostoso” (ANDRADE, 1976)¹⁴⁸.

O próximo capítulo abordará o contexto político dos projetos artísticos tanto de Mário de Andrade quanto de Almada Negreiros. Os dois artistas tiveram participação importante no debate político que se travou nos campos culturais brasileiro e português. Mário de Andrade e Almada Negreiros defenderam suas posições e seus projetos em um cenário de acirradas disputas ideológicas e de reestruturações do cenário intelectual. Essas disputas ideológicas e reestruturações funcionaram na órbita da fundação dos Estados Novos, no panorama nacional tanto do Brasil quanto de Portugal, e, no plano internacional, na órbita da ascensão dos fascismos europeus até o confronto armado da Segunda Guerra Mundial.

¹⁴⁷ ANDRADE. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 245.

¹⁴⁸ ANDRADE. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 316.