"VIAGEM ETNOGRÁFICA" AO NORDESTE DO BRASIL: a crítica cultural de Mário de Andrade

Pedro Rocha de Oliveira (UFC)*

RESUMO:
O artigo interpreta o diário "Viagem Etnográfica", escrito pelo paulista Mário de Andrade durante sua viagem à região Nordeste entre 1928 e 1929 e publicado postumamente no livro *O Turista Aprendiz*, com o objetivo de analisar qual imagem o escritor constrói da região visitada. O diário é lido a partir da teorização do autor em suas "estéticas da juventude" ("Prefácio Interessantíssimo" e *A Escrava que não é Isaura*), enfatizando as motivações estéticas envolvidas nas pesquisas etnográficas do modernista. A hipótese, argumentada resumidamente aqui, é a de que a musicalidade da cultura popular nordestina – a exemplo do catimbó e do coco – tem papel central na formulação pelo autor de uma arte moderna e nacional.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Nordeste, modernismo, regionalismo, música.

ABSTRACT:
This article brings a look upon the journal "Viagem Etnográfica", written by Mário de Andrade, during his journey to the Northeast of Brazil between 1928 and 1929 and published after his death in the book O Turista Aprendiz, with the intention of analysing which image the writer make about the area visited.

Key-words: Mário de Andrade, Nordeste, modernism, regionalism, music

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar a imagem que Mário de Andrade constrói do "Nordeste" em sua viagem à região, entre os anos de 1928 e 1929, registrada no diário "Viagem Etnográfica" e publicada na obra póstuma *O Turista Aprendiz.* Na obra, o escritor modernista viaja pela região e traça em 70 crônicas diárias, publicadas concomitantemente no jornal paulista *Diário Nacional*, um retrato do encontro entre suas vivências de intelectual vanguardista em São Paulo e a realidade dos estados visitados.

A metodologia escolhida para a pesquisa foi empreender uma leitura da própria obra de Mário de Andrade, pelo menos as escritas durante a década de 1920 e início dos

anos 1930, a fim de encontrar em sua própria reflexão os conceitos para se interpretar o diário. A leitura de obras que vão de *Paulicéia Desvairada* a *Danças Dramáticas do Brasil*, passando por *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *Macunaíma*, além das coletâneas de ensaios críticos e crônicas como *O Empalhador de Passarinho*, *Vida Literária* e *Taxi e Outras Crônicas*, nos dá argumentos suficientes para seguir com a hipótese de que o projeto intelectual de Mário de Andrade mantém uma linha coerente, que tem em suas ideias estéticas o arcabouço de suas pesquisas etnográficas.

Desde antes do engajamento na Semana de Arte Moderna, o musicólogo e professor do Conservatório de Música de São Paulo se ocupa da coleta de composições populares no interior paulista, assim como da viagem às cidades históricas de Minas Gerais, realizada em 1919, o que resultará nas conferências que compõem a obra *A arte religiosa no Brasil*, na qual já demonstra uma preocupação na preservação do patrimônio cultural, especialmente o arquitetônico.

O nacionalismo do escritor modernista está relacionado às concepções estéticas, assim como a uma cada vez maior necessidade de sistematização intelectual ao longo da década de 1920, consequência de uma concepção do papel do intelectual na sociedade. Na exigência crítica que Mário de Andrade faz do exercício da palavra, no trabalho da forma, tem, no caso brasileiro, a pesquisa do folclore, da cultura popular, aspecto primordial. Nesse contexto, a "Viagem Etnográfica" é planejada a partir do acirramento crescente dessas noções no projeto intelectual de Mário de Andrade, no qual o Nordeste assume o papel na geografia brasileira de espaço, por excelência, da tradição, num contraponto que terá São Paulo como o futuro da modernização industrial[1].

Na visita às cidades nordestinas, estão presentes a observação do traçado urbano e da arquitetura, a discussão de arte com os artistas locais que o recebem, uma intensa agenda de pesquisa de manifestações artísticas, quase sempre localizadas nos bairros populares de Natal e Recife. Por outro lado, nas investidas pelo interior desses estados, a arte na maioria das ocasiões fica em segundo plano e dá lugar a premência de questões de cunho mais social, como a discussão das condições de industrialização da região, o desenvolvimento das produções de açúcar, sal e algodão, o crescente fluxo migratório de sertanejos para São Paulo e a seca. Às questões artísticas juntam-se as diretamente ligadas à modernização do país, que tem em São Paulo e nos estados nordestinos duas realidades díspares.

[1] A descrição e análise desse período de efervescência em São Paulo são feitas de forma magistral por Nicolau Sevcenko em seu *Orfeu extático na metrópole* (SEVCENKO, 1992).

A partir das ideias estéticas do escritor paulista, é esse processo que se analisa nas páginas seguintes, tentando identificar como essas ideias norteiam o olhar do escritor sobre a região e, dessa forma, como a região se conforma à sua concepção. As duas dialéticas escolhidas para reger a interpretação a seguir têm fundamento nessa compreensão. A relação entre Lirismo e Inteligência é preconizada nos primeiros textos que esclarecem seu pensamento estético. O par Norte e Sul registra esse pêndulo em seus aspectos sociais. A "Viagem Etnográfica" marca o momento em que o poeta transforma-se em intérprete do Brasil. O registro literário, entre a prosa e a poesia, de uma utopia intelectual.

LIRISMO & INTELIGÊNCIA

São Paulo, 27 de novembro de 1928, às 21 horas. Esta é a data em que Mário de Andrade assina a primeira crônica do diário "Viagem Etnográfica". Deste ponto em diante o autor deixa São Paulo. A cidade fica para trás com o barulho afobado da estação de trem e o processo irrefreável de urbanização que faria da capital paulista o futuro grande centro econômico do país. Da plataforma ferroviária, o casal de artistas Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade se despede do escritor, expoente do cenário literário paulista que tenta acompanhar o surto industrial da cidade. A distância entre a origem e o destino marca a crônica.

A ida ao Nordeste era planejada ao menos há quatro anos e agora se concretiza como viagem a uma região considerada por Mário de Andrade como um dos "repositórios da cultura popular". O diário data de um momento crítico nesse percurso, o fim da década de 1920, indicado pela crítica como decisivo nos desdobramentos das ideias modernistas lançadas na Semana de Arte Moderna. Particularmente, no caso que nos interessa, 1928 é um ano fundamental na vida e obra de Mário de Andrade pelo evidente fato de concentrar em seus limites e extremidades imediatas a escrita ou publicação de obras de orientação diversa, mas intimamente ligadas, tanto aos aspectos estéticos e de composição, quanto às questões históricas e sociais às quais o autor se dedica no período.

A começar por outra viagem, ao Norte[2], realizada um ano antes e que será fundamental na maturação e redação final de *Macunaíma*, passando pelo *Ensaio sobre a*

[2] O diário dessa viagem, intitulado "Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega", também foi publicado na obra *O Turista Aprendiz*, mas não é tema desta pesquisa.

Música Brasileira, até chegar à "Viagem Etnográfica", a época marca um influxo decisivo na literatura do escritor paulista, que se dedicará cada vez mais às pesquisas de campo[3]. O que interessa principalmente nesse quadro é perceber que, ao lado do entusiasmo de Mário de Andrade pela nova estética, o escritor traça um caminho de pesquisa sistemática da composição artística, ligado desde cedo a sua atuação como jovem professor do Conservatório de Música de São Paulo.

O diário, escrito entre o fim de novembro de 1928 e o começo de 1929, foi planejado como registro simultâneo das pesquisas do autor durante sua viagem ao Nordeste, e o período, escolhido por concentrar a maioria das festividades da região. As crônicas foram publicadas simultaneamente no jornal paulista *Diário Nacional*, no qual o poeta assinou crônicas periódicas de 1924 a 1930. A região, já na primeira metade da década de 1920, aparecia para o escritor como uma região povoada pela cultura popular e o desejo de uma viagem para ver de perto o então apenas imaginado foi aumentando com os anos.

A correspondência com intelectuais e artistas sobre o assunto foi crescente e frequente ao longo desses anos; trocas de informações, textos e fotos. As cartas entre Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo documentam um dos principais trechos desse diálogo, corroborado pelo fato de ter sido o pesquisador potiguar o principal anfitrião e cicerone de Mário durante a viagem, que permaneceu quase metade dos três meses de excursão em Natal e municípios norte-rio-grandenses.

Em junho de 1925, Mário escrevia, na sua casa, em São Paulo, para Câmara Cascudo, seu amigo por correspondência há pouco menos de um ano. Na carta, datada do dia 26, dava notícias pessoais:

> Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Um sentimento derrepente e que é indiscritivel, [...] porque um desses momentos de angustia amorosa sublime em que é tão forte a corrente de comoção, tão ansiados os sentimentos, tão contraditórios, tão interpostos e simultâneos. (ANDRADE, 1991, p. 35)

As cartas a Manuel Bandeira também mencionam a viagem pelos menos desde 1926, quando escreve: "Pois é, estou de viagem marcada pro norte. Vou na Bahia, Recife, Rio Grande do Norte onde vive um amigo do coração Luís da Câmara Cascudo". Exceto o encontro com o amigo epistolar, o escritor não menciona na carta

[3] Essa é a leitura que faz, por exemplo, Antonio Candido em seu *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 1985).

nada sobre o esperado da viagem, pelo contrário, menciona, sim, o que não esperar dele: "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 de novo reconciliado com a inteligência" (cf. ANCONA LÓPEZ, 2002, p. 17).

A menção aos poemas "Noturno de Belo Horizonte" (1923) e "Carnaval carioca" (1924) orienta mudanças em sua literatura, que na época se distancia da lírica vanguardista. *Paulicéia Desvairada* (1922), escrito de uma inspiração súbita, lançado no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, recebe quatro anos depois a crítica do autor. Passado o tempo da polêmica estética contra "os passadistas", as vaias que enfrentou ao recitar um poema no Teatro Municipal, o lirismo do "Prefácio Interessantíssimo" perde terreno no pensamento estético de Mário de Andrade.

O texto, que expõe no conteúdo e forma as ideias vanguardistas, faz às vezes na obra de um manifesto, reservado no livro ao prefácio. Nele, o lirismo é a pedra de toque da estética moderna, a liberdade do inconsciente frente à razão. "Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. D'aí a razão deste Prefácio Interessantíssimo" (ANDRADE, 1922, p. 8).

Mário de Andrade estabelece os dois elementos de sua arte, referendando a premência do lirismo sobre a inteligência em suas próprias sensações. À razão, cabe papel imprescindível, mas secundário: corrigir e justificar. Posta em seu lugar, convém à inteligência a ironia do título do prefácio, o solene e o erudito da escrita passadista são distendidos pelo humor. As teorias estéticas e citações de artistas de várias épocas se estendem por todo o texto, mas tratadas sinteticamente, sem linearidade, longe dos discursos retóricos. "Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a seriedade. Nem eu sei." (ANDRADE, 1922, p. 8).

Mário de Andrade não se deixava reduzir aos rótulos e buscava uma relação singular com a nova arte que se formava a partir de artistas e pensadores das mais variadas tradições, além, claro, dos de estirpe vanguardista. Nesse ponto, o denominador comum será a liberdade da palavra, o lirismo, identificado com "o inconsciente", "subconsciente", "grito", "inspiração violenta", "dôida carreira", etc. Em uma definição sumária, comentário sucinto: "Lirismo; estado afectivo sublime – visinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do *lirismo objectivado*" (ANDRADE, 1922, p. 30-31).

O escritor faz questão de demarcar sua independência em relação às vanguardas que proliferam na época, importadas ou não da Europa. Razão de um prefácio, que faz às vezes de manifesto, entretanto, prega principalmente os ideais de sua própria obra. A proclamação inicial –"Está fundado o Desvairismo." – lança uma hipotética escola estética da loucura, do delírio, o que não contradiz de todo o desenvolvimento do texto, muito menos várias das vanguardas europeias, não fosse o fato de serem sua própria obra e ideias o espaço em que caminha. "Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho" (ANDRADE, 1922, p. 22). Por outro lado, em se tratando da estética passadista, não vem a calhar esse trato reticente, muito pelo contrário, o que se vê é uma crítica implacável da literatura sobre a qual se projetam as ideias modernistas, demarcando que ao lirismo da estética moderna não pode prescindir do trabalho consciente da forma[4].

NORTE & SUL

Depois do desembarque em São Paulo, de uma rápida estadia no Rio de Janeiro, Mário de Andrade parte em direção ao seu destino final. Assinadas do "Atlântico", as crônicas escritas a bordo do "Manaus" repetem uma sensação particular que pode sugerir caminhos para se entender como Mário de Andrade encara essa travessia de São Paulo ao Nordeste. Em vários trechos desses textos do alto-mar, o poeta escreve sobre a "embriaguez" que sente com o balanço do navio, o "semi-enjoo", a "tonteira" – o que de fato é uma reação comum aos desabituados com a viagem marítima, não fossem as consequências desse estado em sua "personalidade", que, como escreve, "se dissolve, perco caráter e penso com o corpo todo, que vastidão!..." (ANDRADE, 2002, p. 189)

A descrição da "embriaguez" também é observada por Gilda de Mello e Souza em seu ensaio "O mestre de Apipucos e o turista aprendiz", no qual afirma, a partir das anotações de Mário de Andrade, que "ele está consciente de que a primeira parte da viagem se caracterizou, sobretudo, pela renúncia à razão" (SOUZA, 2005, p. 60). Para a autora, indiferente aos referenciais da civilização, Mário de Andrade registra nessas crônicas o processo de "esquecimento gradativo de tudo o que, até aquele momento, lhe havia norteado a vida - a saber, os conceitos abstratos, as normas de conduta, as decisões dos projetos" (SOUZA, 2005, p. 60). Nas entrelinhas dessa sensação que

[4] A "moral da escrita" conceituada por Barthes em seu *O grau zero da escrita* está na base da argumentação do "trabalho consciente da forma" em Mário de Andrade, apesar de não se desenvolver esse ponto em específico no presente artigo (BARTHES, 2004.)

marca o percurso do escritor pela costa brasileira, figura a dialética entre Inteligência e Lirismo, correspondendo um, ao distanciamento de São Paulo e Rio de Janeiro, outro, à aproximação do "Nordeste", concordando, assim, com a motivação da viagem como argumentado a partir da leitura de suas estéticas.

Sem esquecer que a busca pela "liberdade da palavra" não significa a renegação da "inteligência", dos objetivos traçados para a pesquisa, agora o momento é de predominância do estado lírico e da musicalidade. Elizabeth Travassos referenda essa interpretação ao escrever que os "índios puros e livres de mistura" eram considerados pelo escritor como "exteriores ao núcleo nacional", concluindo que as ideias primitivas do escritor seriam transferidas para "o povo". Ou seja, uma "homologia entre indivíduo e nação, que facilitou a transferência do pensamento sobre a criação artística individual para o plano coletivo da cultura popular". As estéticas da juventude, nas quais "o retorno às fontes vitais da criação e a recuperação da expressão espontânea eram reconhecidos como uma forma de primitivismo", foram seguidas por um estudo da cultura popular em que o "estrato do indivíduo psicofísico foi deslocado para o povo, estrato impreciso da sociedade", escreve Elizabeth (TRAVASSOS, 1997, p. 157).

Nesse contexto, a identificação do Nordeste com o passado, com uma memória do Brasil, contrapondo-se ao futuro moderno, vislumbrado na capital federal, Rio de Janeiro, e, principalmente, em São Paulo, expressa a construção de imaginários regionais do país que se confrontam nas experiências do escritor paulista. A compreensão de que a região Nordeste não é um dado natural, mas, sim, uma realidade construída historicamente, é o primeiro passo para o desenvolvimento dessa questão. Sua "invenção" se dá, segundo Albuquerque Jr., na década de 1920, com uma reelaboração das imagens e dos enunciados que constituíram o antigo Norte. Isso é dizer que o "Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre 'Norte' e 'Sul''(ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 39).

A distinção entre Sul e Norte é fundamental para o entendimento desses discursos. A industrialização, a urbanização, a ampla imigração e o fim da escravidão são alguns elementos que engendram um contexto histórico que começa a distinguir o Centro-Sul, particularmente São Paulo, de outras regiões do país. Além disso, há o advento de novas formas de sensibilidade artística e cultural experimentadas pelo modernismo, novos códigos de sociabilidade e novas concepções sobre a sociedade e sua modernização. Enquanto isso, o antigo Norte passa por grave crise com o

aprofundamento da dependência econômica e de sua submissão política em relação a outras regiões do país.

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes localiza esse processo no "prelúdio da luta republicana", a partir de 1870 e que segue até 1930, período em que marca também "o início de um fenômeno novo em nossa formação sócio-histórica: a primazia crescente de São Paulo e o processo de montagem de sua hegemonia sobre o resto do país". Com as transformações mencionadas, intensificadas durante a década de 1920, forma-se um quadro de "decadência relativa das antigas áreas dinâmicas, de ascensão de novas regiões para onde se desloca o centro principal de decisões e atualização do País em face da conjuntura mundial", em que se "instala o processo de invenção do 'Nordeste' e, consequentemente, dos 'nordestinos'". Paralelo a isso, a época também marca o "apogeu do imperialismo, do darwinismo social, dos determinismos físicos e biológicos, do racismo 'científico'[5], entre outras práticas discursivas que davam suporte à ideologia do colonialismo" (MENEZES, 2010, p. 718).

Para Menezes, é nesse "contexto intelectual e geopolítico que se torna mais fácil aclarar e entender as preocupações de nossas elites com questões relativas à raça, ao povo, à nação, ao atraso brasileiro etc." (MENEZES, 2010, p. 718). Dessa forma, o Norte aparece como uma área inferior do país, condição determinada pela própria natureza. O Sul, com seu clima temperado e raça branca, estava destinado a ser estandarte da nação; o Norte ficaria "naturalmente" para trás. Albuquerque Jr. também lembra que as duas regiões antes de 1920 eram espaços desconhecidos entre si. Grandes distâncias, deficiência nos meios de transporte e comunicação, além do baixo índice de migrações internas eram as principais razões disso. Será o nacionalismo, na década de 1920, que acentuará "as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais" (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 41), registradas com especial clareza no próprio desenvolvimento da imprensa.

Na época, "os jornais enchem-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a de quarenta. O que chama a atenção é exatamente os costumes 'bizarros e simpáticos' do Norte ou 'estrangeiros e arrivistas' do Sul". Para o autor, esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país – ou seja, o costume de "tomar seus 'costumes' como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como

[5] No livro *O espetáculo das raças*, a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz estuda a vigência dessas doutrinas racistas na passagem do século XIX pro XX (SCHWARCZ, 1993).

regionais, como estranhos", símbolos, na maioria dos casos, "do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz" (ALBUQUERQUE JR., 2006, P. 42).

A distinção entre Norte e Sul será reproduzida na grande maioria desses relatos nos mesmos termos do século anterior, quais sejam, os de uma visão que trata os desenvolvimentos e construções históricas de cada região como determinações naturais. Nesses relatos, nota-se que o pensamento naturalista, apesar de sua crise, continuava presente e "as mudanças representadas pelo modernismo, que emergiu em oposição a esta visibilidade e dizibilidade do país, ainda não haviam se generalizado" (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 42). O Sul era alçado como ponto de referência para a constituição do país e as regiões estranhas, principalmente a Nordeste, representadas a partir de termos pré-estabelecidos.

Fundado na saudade e na tradição, o Nordeste também surgirá para alguns intelectuais dos estados da região como reação às estratégias de nacionalização; "reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados." Um conjunto de imagens será manipulado na construção de "uma totalidade político-cultural", reagindo assim "à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação" (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 67).

São Paulo será vista, na maioria das vezes, como parte da cultura moderna e urbana, não se lançando luz sobre seus elementos tradicionais e a realidade do campo. A imagem do Nordeste será inversa: região rural, em que as cidades, algumas das mais antigas e maiores do país, são esquecidas, junto com sua produção artística e científica, sendo abordadas como folclóricas. O novo discurso regionalista nordestino, na interpretação de Albuquerque Jr., será o principal agente constituinte desta região, tendo o folclore como elemento de integração do povo, como parte essencial de um discurso tradicionalista com a função de "educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções" capazes de confrontar as mudanças trazidas pela modernidade (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 78).

É nessa época, em que se confrontam concepções nacionais e regionais, que se inscreve – de forma particular, longe da virulência dos relatos da maioria dos jornalistas enviados – a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste e o próprio movimento modernista brasileiro. A insurreição modernista contra os regionalistas se inscreveria em uma "estratégia política de unificação do espaço cultural do país, a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernistas" (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 55). O

dado regionalista seria retrabalhado como signos soltos, desvencilhados de seus antigos territórios, bem ao modo de Mário de Andrade em *Macunaíma*. A crítica do regionalismo, por sinal, é uma constante nos textos do diário.

A crítica ao pensamento regionalista nordestino está presente em vários momentos do diário, sempre registrada em um tom de desdém pelo que considera um olhar atrasado sobre a realidade brasileira. "Regionalismo paulista... O que eu vejo é um nordestinismo atrasadão, assoberbante, às vezes ridiculamente vaidoso, apoucando a sensibilidade, a atualidade de muitos por aqui", escreve na crônica do dia 23 de janeiro, em Natal, quando relata conversa com Henrique Castriciano, escritor potiguar elogiado por ser "um dos poucos nordestinos com que tenho privado cujas reações intelectuais funcionam em relação ao Brasil" (ANDRADE, 2002, p. 268). É curioso constatar que, apesar de ser acompanhado, durante a viagem, por alguns intelectuais identificados com este pensamento, como José Lins do Rego e José Américo de Almeida, Mário de Andrade não discute essas questões diretamente nas obras destes escritores, tratando, na maioria das vezes, de forma elogiosa e cortês o encontro com cada um, inclusive por serem eles seus anfitriões em muitos casos.

Na concepção do escritor, a pesquisa dos aspectos da cultura popular é a oportunidade de se conhecer o país e seu povo, fonte primordial da criação artística nacional, contraparte intelectual que deveria acompanhar o desenvolvimento produtivo, ao mesmo tempo em que estar atento às suas desigualdades. Assim como na zona rural, esse é o olhar que o guia nas capitais que visita, onde os bairros proletários ocupam prioritariamente sua atenção.

Inúmeras são as referências ao canto e à música do povo em suas crônicas de viagem, encontradas nas menções tanto às expressões artísticas, quanto nos cantos de trabalho do dia-a-dia do nordestino. A musicalidade acompanha praticamente todas as crônicas do diário, ela é o esteio de sua estética e ponto comum das diversas expressões artísticas pesquisadas pelo escritor na viagem, seja no interior, seja nos bairros das capitais. Como conta, ele fica conhecido na cidade como o doutor que veio estudar o Bumba-meu-boi: "Também já estou popular aqui. Vivo dum lado pro outro em busca de quanta festa, quanta Chegança, quanto Boi se ensaia, quanto coco se dança, levando pra casa quanto cantador encontro..." (ANDRADE, 2002, p. 238)

Desde os primeiros dias em terra, ainda a bordo do trem que lhe levaria até Natal, já repara nessa musicalidade na oralidade das pessoas com quem divide o vagão. "O trem pára mais uma feita. As paradas são numerosíssimas, toda a viagem. Gente que

sai, gente que entra, uma gritaria! Nordestino, em geral, não só fala cantando, como dá concerto", escreve no dia 13 de dezembro. No dia seguinte, um belo exemplo, um diálogo no qual um passageiro reclama, para o empregado da Great Western, do poeiral que sobe ao longo do caminho e recebe, assim como registrado por Mário de Andrade, a seguinte resposta: "— Ah... e quando chegar mais pra diante então, danou-se! Eu até já tenho uma olaria por dentro, é tijolo, telha, jarro!... Se poeira se exportasse, nordeste não tinha crise não! era S. Paulo!" (ANDRADE, 2002, 202-203).

"O pitoresco, o bem-falante da conversa do nordestino geral, é extraordinário", observa Mário de Andrade. "Sem esforço, falam quase como os índios de José de Alencar. Com mais realismo, está claro. Gostam de apalpar o assunto em imagens quotidianas dum inesperado de susto, é admirável." Se o lirismo e a música dão as coordenadas de sua reflexão estética e pesquisa folclórica, o nordestino se adequaria perfeitamente aos objetivos do escritor.

A palavra "coqueiro", curiosamente, representa duas das principais sensações experimentadas por Mário de Andrade na estadia em Natal – "Me estiro na cama e o vento vem, bate em mim cantando feito coqueiro. Porque aqui chamam de coqueiro o cantador de 'cocos'. Não se trata do vegetal, não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino" (ANDRADE, 2002, p. 203). Primeiro, identifica a musicalidade do nordestino, como na observação que faz acima, na figura do cantador de coco, que vai merecer várias crônicas sobre o assunto e desdobrar também na descrição e críticas das outras expressões populares; segundo, é o traço paisagístico do lirismo praceano que experimenta no repouso da capital potiguar.

A crônica do dia 23 de dezembro, de 1928, é uma das mais características que essa segunda acepção denota, na visita à Redinha, "praia de verão, bairro que ninguém sonha pela preguiça do pensamento atravessar o rio com este sol". É a imagem da tranquilidade que pinta esses dias, ocupadas, prioritariamente, do refresco na água-doce e da mesa farta da culinária local: "vatapá, cavala em molho de coco; doces de comer pouco, deliciosos, duma insistência açucarada prodigiosamente hospitaleira; melão nordestino" (ANDRADE, 2002, p. 228).

Todas essas crônicas, por outro lado, são acompanhadas de uma reafirmação da presença constante da música entre os nordestinos, como continua na descrição da crônica citada: "Chega um choro. Clarineta, violões, ganzá numa série deliciosa de sambas, maxixes, varsas de origem pura, eu na rede, tempo passando sem dizer nada". A música é praticamente onipresente nos textos, acompanhando o cotidiano de pesquisa

e viagem do escritor, desembocando nas impressões mais interessadas do musicólogo. Do lirismo de "Prefácio interessantíssimo" e *A escrava que não é Isaura*, passando pelas reflexões sobre a estética e história da linguagem musical, como é o caso do *Ensaio sobre a música brasileira*, a música se concretizou como a arte modelo para sua reflexão sobre outras linguagens, sobretudo a literatura.

Para Elizabeth Travassos, "a música despontou como a mais fisiológica, a menos 'intelectual' das formas de expressão, cujo sentido é 'intuído' na ausência de palavras e imagens." A música é o caminho primordial na busca do lirismo, "o melhor veículo da expressão ou expansão, já que dispensa maximamente o trabalho da inteligência lógica". "Os cocos caíam como uma luva na poética modernista". A razão disso era a "complexidade na técnica poético-musical" que os cocos exibiam. "Além da variedade de metros e ritmos", o escritor "reparava que nos versos dos cocos as palavras se encadeiam'sobrerrealistamente', obedecendo a uma lógica distinta daquela que rege a fala e a escrita em prosa" (TRAVASSOS, 1997, p. 164). Os cocos se aproximam das técnicas polifônicas e harmônicas que Mário de Andrade desenvolveu no "Prefácio interessantíssimo" e no ensaio *A Escrava que não é Isaura*: "justaposição de palavras sem ligação sintática, quebra das regularidades rítmicas e métricas por meio da interpolação de refrões curtos etc." (TRAVASSOS, 1997, 186-187).

CONCLUSÃO

A dialética argumentada sobre Lirismo e Inteligência, localizada em textos como "Prefácio interessantíssimo" e *A Escrava que não é Isaura*, foi alçada como matriz de suas reflexões, por esclarecer a preponderância das questões estéticas nos desdobramentos do projeto intelectual de Mário de Andrade. Não se quis afirmar que isso significaria um formalismo estetizante do escritor paulista, longe disso, o que a leitura das obras que subsidiaram a interpretação do diário de viagem mostrou foi que os empreendimentos de Mário de Andrade estavam intimamente ligados a uma compreensão das necessidades implicadas na criação artística no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Nesse percurso, a "Viagem Etnográfica" ocupa um espaço privilegiando por estar a meio caminho entre a pesquisa desses elementos da tradição popular e a própria recriação artística pelo intelectual erudito. O fato é comprovado pelo estilo das crônicas reunidas no diário, com um pé no registro objetivo das informações coletadas sobre as

mais diversas expressões artísticas e outro na dramatização literária da experiência do escritor no contato com essa realidade.

O recorte entre Norte e Sul é o desenvolvimento nas pesquisas de campo das reflexões estéticas, uma passagem do psicológico ao social, diretamente relacionada às transformações no entendimento do lirismo, assim como ao acirramento das exigências do trabalho intelectual da forma pelo escritor. Nessa forma, o Nordeste encarna o espaço da tradição na geografia nacional e o povo se transforma no extrato social desta arte, que deve ser recriada pelo artista erudito, modernista e paulista, vale ressaltar.

Passa ao largo das preocupações do escritor, a reflexão regionalista de muitos dos intelectuais com quem se encontra em sua passagem pela região, justamente por estar ele comprometido com um ideal que concebe o Brasil como uma entidade homogênea. Apesar de todos os pragmatismos que fazem Mário de Andrade se deter por anos nas pesquisas folclóricas, mais próximas de um caráter ensaístico, do que propriamente ficcional ou poético, está claro no projeto intelectual do escritor uma utopia nacional, um lugar atemporal – um lugar a ser inventado pela arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. "Um projeto de livro". In: *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. "'Viagens Etnográficas' de Mário de Andrade". In: *O Turista Aprendiz*, 2002.

ANDRADE, Mário. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002a.

_____. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Paulicéia Desvairada*. Casa Mayença, 1922 (ed. fac-símile).

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literárias. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

FABRIS, Anateresa. *O Futurismo Paulista*: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra. *Existe o Nordeste?*. In: *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Jornal *O Povo*, 2010.

_____. Formação do povo brasileiro e da nação – seu caráter nacional agonístico (alguns balizamentos). In: *Revista do Instituto do Ceará*, Ano CXXIII, vol. 123.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Vire e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

* **Pedro Rocha de Oliveira -** Mestre em Sociologia pelo Programa em Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Ceará e Bacharel em Jornalista pelo Departamento de Comunicação da UFC. / pedroufc@gmail.com