

AMAZÔNIA E MODERNISMO: MÁRIO DE ANDRADE “FORA DE SI”

Valéria Rosito (UFRRJ)

RESUMO

Tanto os diários da viagem de Mário de Andrade à Amazônia de 1927, publicados sob o título *Turista Aprendiz*, quanto uma parcela das fotografias da mesma viagem, a maior parte das quais tiradas pelo próprio escritor, conjugam elementos ensaísticos complexos. Sua natureza verbo-imagética ilumina embates contemporâneos sobre as relações entre o local e o global, assim como o literário e o não-literário. Estas anotações exploram essa produção dupla do escritor no momento em que vanguardas e modernistas gestavam novas expressões do *eu* e da brasilidade em medidas sincrônicas de tempo.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Amazônia, diários, fotografias, modernismo.

ABSTRACT

Both Mário de Andrade's travel journals to the Amazon in 1927, published under the title of *An Apprentice Tourist*, and part of the photos taken on his travel, most of which by the writer's himself, bring together complex essayistic elements. Their verbal-imagistic nature shed light onto contemporary discussions on the relations between the local and the global, as well as on those between the literary and the non-literary. These notes explore that double-folded production by the writer at the time avant-gardes and modernists were forging new expressions of the *self* and of the Brazilian identities in synchronic time measures.

Keywords: Mário de Andrade, the Amazon, diaries, photographs, modernism.

[...] Durante o dia, Teffé, ora porque pus dois efes! onde Balança e eu apostamos quem conseguia ficar mais ridículo como indumentária. Ganhei de longe, está claro, sou homem, e demos um escândalo enorme. Vida de bordo. Os botos brincam brincando na tarde, comem peixes. Os botos comem peixes assim, de-tardinha, só por brincadeira. A noite já entrara quando portamos num porto-de-lenha. Céu do Equador, Domínio da Ursa Maior, o grande Saci ... 12 de junho de 1927

A passagem acima, registrada em *Turista Aprendiz*, é pródiga em elementos estilísticos, imagens recorrentes em outros de seus textos, e, sobretudo, linhas composicionais que instigam à releitura desses escritos de bordo em face das mais de cinco centenas de fotografias tiradas por Mário em sua viagem à Amazônia em 1927. Ainda pouco exploradas, somente uma pequena parte do vasto acervo fotográfico dessa viagem encontra-se divulgada na edição comemorativa do centenário de nascimento do escritor, intitulada *Fotógrafo e Turista Aprendiz*, assim como em artigos assinados pela própria Telê de Porto Ancona, curadora do acervo do IEB e organizadora das edições críticas dos diários de Mário de Andrade, revistos como um todo autônomo pelo próprio Mário somente em 1943.

Seja pelo cronista que registra, simultaneamente, o cosmos e a si próprio, seja no estranhamento de sua grafia de Teffé com dois efes, seja em sua meditação em torno do instinto de sobrevivência e prazer da brincadeira dos botos, como o dos botos que comem só por brincadeira, seja ainda, em culminância, com a realização do seu ridículo com sua indumentária, a experiência de Mário de Andrade na Amazônia pode ser compreendida pelo contínuo ‘estranhamento’, expresso tanto nas anotações de seu diário quanto nas fotos legendadas. Embora suas auto-nomeações como “turista” e declarações sobre o caráter ‘etnográfico’ de sua viagem sugiram perspectivas externas às dos observados, ressalte-se que sua condição de ‘observador de segunda ordem’, o que se observa observando, põe em suspenso a ação etnográfica ou turística convencional, além de fraturar, na linguagem, os horizontes naturalista ou romântico de viajantes e escritores. A generalização da ironia à auto-ironia, imbricada no exercício ficcional, transfigura *eu* e *outro* em personagens, e começa a adensar os discursos de pertencimento, notoriamente um dilema longo entre nossos escritores.

A esse respeito, no entanto, entre as muitas ‘contradições’ no projeto modernista brasileiro, enfatizadas por parte da crítica brasilianista, destaca-se a suposta assimilação por nossos modernistas dos discursos franceses vanguardistas sobre o primitivismo, e a consequente descoberta pelos intelectuais brasileiros, “não do eu, mas do Outro étnico que coexistia com eles na mesma nação moderna”, nos termos de Kimberle S. López (1998, p.28).¹ Engrossa esse caldo de suspeição o conhecido pertencimento de Mário de Andrade às elites intelectuais, assim como sua proximidade e a de outros modernistas das elites econômicas de uma São Paulo em rápido processo de industrialização. Nas letras, a sofisticação textual-discursiva resultante da apropriação culta da cultura popular, em *Macunaíma*, restringiria o alcance da rapsódia e aparentemente comprometeria uma realização mais plena e autônoma da brasilidade, com vistas a superar a relação etnocêntrica entre colonizador e colonizado pelo êxito do programa antropofágico².

Estas breves anotações procuram lançar luz sobre tais controvérsias, sem pretender resolvê-las, no entanto. Um *corpus* duplo, com os diários da viagem de Mário à Amazônia de 1927 e uma parcela das fotografias da mesma viagem, a maior parte das quais tiradas pelo próprio escritor. Esse corpus recorrentemente referenciado como ‘menor’ expõe elementos ensaísticos de natureza verbal e pictórica, que revelam o processo de subjetivação do escritor e de sua ficcionalização da brasilidade. Ao contrário do que a crítica renomada vem ressaltando sobre o *Turista Aprendiz*, parece ser no gênero *diário*, que a dimensão ficcional do escritor se deixa capturar em forma germinal. Da mesma forma, suas fotografias de viagem

são ensaios de composição ou de revelação, encontrando-se em ambas as etapas as interferências do artista. Como resultado, as contradições identificadas por alguns críticos em *Macunaíma*, ao invés de indicarem falhas no projeto modernista, apresentam inovações conceituais sobre o tempo e sobre a história, indicando, pela refração do observador/fotógrafo/narrador/escritor, a condição essencialmente moderna do sujeito objetivado.

Do gênero *diário*

No âmbito dos estudos literários, o diário sempre foi ofuscado pela soberania daqueles outros gêneros supostamente mais nobres, inequivocamente literários e poéticos. No campo da história, e a julgar pelas palavras de Philippe Lejeune, conhecido estudioso do gênero diarístico e autobiográfico da contemporaneidade, o diário só se torna objeto de interesse quanto mais clara e definitivamente a verdade de seus registros deixá-lo a salvo da plasticidade da memória e das investidas ficcionais. Ficção e diário têm dinâmicas excludentes para Lejeune. Afinal, metaforiza o historiador cartesiano, “não se pode sentar em duas cadeiras simultaneamente”.

Em 1976, no fechamento da introdução ao diário de viagem de Mário, intitulada “a bordo do diário”, Telê de Porto Ancona declara:

Não vemos *O Turista Aprendiz* como uma obra maior de Mário de Andrade, ou mesmo como um livro magnificamente realizado. É fragmentário, possui brechas na elaboração, mas em contrapartida, pensando-se sobretudo no humor dentro de sua prosa de modernista, é um texto de leitura gratificante. Por que não levar isso em conta também? E, em se tratando de Mário de Andrade, escritor de posição consolidada dentro de nossa literatura, é necessário que se publique também a obra menor, que nos oferece subsídios para sua compreensão global. (ANCONA, 1976, p. 43)

No entanto, o discurso ambivalente do próprio diarista/ficcionista deixa à mostra no registro do ‘agora’, expressões confessionais e de auto-avaliação. Comentários verbais e fotográficos sobre o mundo e sobre seus outros disputam com a expressão da subjetividade do diarista, o primeiro a postular o caráter instável e incompleto do diário¹:

Essas notas de diário são sínteses absurdas, apenas para uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro, que só tem cinco

linhas para cada dia. As literatices são jogadas em outro caderno em branco, em papéis de cartas, costas de contas, margens de jornais, qualquer coisa serve. Jogadas. Sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer disso em São Paulo 21 de maio de 1927. (ANDRADE, 1976, p. 64)

A referência à separação material entre as “literatices” e as “notas” pode nos levar a crer que o próprio diarista recorre aos princípios cartesianos de classificação de gêneros como um Lejeune (2009), por um lado; por outro, o registro de 30 de junho de 1927, sobre as falhas de memória, ela própria lavrada entre lembrança e esquecimento, celebra, na encenação ficcional escancarada, o pacto mais profundo do escritor de ficção com seus leitores:

[...] Ora com mil bombas! Torno a encontrar no diário: “A mulher do peruano Fuentes e eu”. Agora não tem reticências, entre mim e ela, como da primeira vez. Mas coisa bonita, garanto que não foi, coisa bonita não se esquece. Aliás, no caderno de notas soltas, encontro com esta data, às duas da madrugada, mais a seguinte anotação: **A Iara** [...] Esta nota prova definitivamente que não houve nada nem de bonito nem de feio, entre mim e a mulher do peruano Fuentes. (ANDRADE, 1976, p. 128)

O tempo lacunar da memória se confirma continuamente no reconhecimento do esquecimento, legitimando um tempo que foge à linearidade, como atesta, adicionalmente, o registro de “Não houve onze de agosto de 1927” (IBID, p. 194). Em suspenso, a verdade positivista do etnógrafo.

Das fotografias

Protegidas por direitos autorais, a coleção fotográfica de que dispôs Telê de Porto Ancona se encontra sob a guarda do IEB, Instituto de Estudos Brasileiros. Na generosa cessão de quarenta fotografias para esta pesquisa, o herdeiro de Mário de Andrade declara em email de 12 de setembro de 2012, que não vê Mário como um fotógrafo profissional, mas como um admirador e apreciador de arte, um “amador”, diferentemente de sua atuação na literatura, crítica, música e poesia.

O próprio Mário de Andrade se debruça sobre os limites entre técnica, arte e “artesanato”, como, por exemplo, no ensaio “O artista e o artesão”, ou em algumas de suas crônicas, como a do trecho abaixo:

A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fracionado de Picasso ou as confetizações de Severini. Questão de ângulo de vista. O que nós buscamos e vemos numa obra de deformação não é a representação realístico-visual do mundo exterior, senão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim” (ANDRADE, 2010, p. 28)

Valoriza não somente a “arte pura”, aquela reduzida aos seus meios únicos, como também a supremacia da pintura moderna, afastada de referentes externos e das convenções academicistas sobre representação. Anos mais tarde, o filósofo alemão Walter Benjamin indagaria se “a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1994, p.176).

A despeito de aproximar fotografia e objetividade, é indiscutível que o “inconsciente ótico”, e certamente cinematográfico, se torna objeto de referência constante de Mário-fotógrafo, em resposta à condição espectral do homem moderno. Dessa forma, em conjunto com os registros verbais de seu diário, as fotografias de Mário de Andrade dizem do espírito poético-literário e verbo-imagético que condiciona a experiência de viagem como experiência moderna, ao fim e ao cabo como pelas propostas modernistas de 1922. A foto seguinte expõe a consciência da refração do eu, no título- homenagem a Freud, além de flagrar o sublime no banal.

ROUPAS FREUDIANAS (Fortaleza, 5-VIII-27)



(ANDRADE, 1993, p.14-5)

De forma análoga à da escrita de seu diário, onde as auto-referências aos próprios afetos e diário matizam a escrita, as fotografias por Mário são ainda uma coleção de fotografias de Mário. Seja na condição de escritor ou de fotógrafo, a reversão da pena e das lentes para si mesmo rebaixa a autoridade do intelectual sobre seus objetos, refutando, talvez a condição histórica de nossa *intelligentsia* como “delegados da realidade”, nos termos de Antonio Candido (2003). A foto a seguir ilustra o ponto:

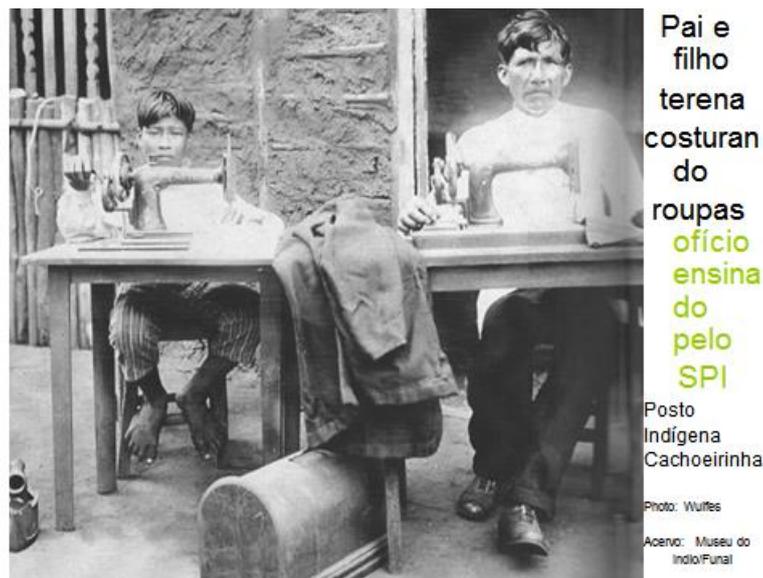
AUTO-RETRATO, 1927



(IBID, p. 3)

A produção contínua da auto-retratação, seja na forma explicitamente fotográfica, seja ainda nos comentários contundentes sobre os retratos que lhe fizeram tantos de seus contemporâneos, aponta, certamente, para uma dimensão narcísica do intelectual. Pode ainda expressar sua condição espectral, essencialmente moderna. No caso de Mário, sublinhada pela saída de seu gabinete, na Rua Lopes Chaves, em São Paulo para a Amazônia, “até dizer chega”. Portos de lenha, fábricas de beneficiamento de borracha pelo caminho são flagrados pela câmera de Mário, escancarando o pós-moderno e suas ruínas no paradoxo que o moderno encarna.

Para efeitos comparativistas, a iconografia das expedições de Rondon, assim como sua apropriação pelos discursos oficiais do estado, sobretudo a do Estado Novo de Vargas, nos dá medida da discrepância entre ambas as iconologias. Nas expedições de “proteção aos índios”, a ação paternalista e educativa dos homens de estado são marcas das políticas públicas em que tutela e assimilação dos nativos trabalham na homogeneização da diversidade e na ratificação dos imperativos progressistas, como podemos ver a seguir:



(FREIRE, p. 72)

No final do registro de 18 de julho do *Turista*, Mário promove a inversão dos polos ensino-aprendizagem, demovendo o ‘civilizado’ para a condição de ‘aprendiz’ do nativo. Perdidos no mato, o turista e seus pares admitem sua fragilidade :

[...] Este, [sic] é o pedaço mais bonito da floresta amazônica que vimos. Descemos. Conversinha sobre a possibilidade da gente, sem mateiro, se perder no matagal. Balança, Klein e eu, embora acompanhados de um tapuio, resolvemos exprimentar. Tomamos todas as disposições intelectuais de referência e entramos no mato. Nenhuma originalidade nos escapa, troncos caídos, uma parasita, isto, aquilo. Nem bem andamos uns dez minutos e decidimos voltar, a confusão se estabelece. Que-de tronco? flor? pra que lado está o rio? Só com a ajuda do sol nos endireitamos para a margem do rio, chegamos ao rio. Onde está o **Vitória**? rio acima? rio abaixo? ... Obrigado tapuio. Vida de bordo, paradinhas. Tarde sublime. Noite fresca. (ANDRADE, 1976, p. 161)

Movimento e tempo são ensaiados no plano da visualidade, uma prioridade generalizada e universal da sensibilidade moderna. Mário produz o cinético com recurso ao trabalho de continuum, com fotogramas consecutivos, imagens em movimento, a bordo, capturando o movimento do arremesso da tarrafa do tapuio, por exemplo. Como registra em 31 de maio, Mário “se [deixou] viver quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo que muitas vezes bate no navio” (Andrade, 1976, p. 72).

Se são verdadeiras as confissões de abertura de que o viajante de ocasião “não [foi] feito para viajar”, nosso “fotógrafo e turista aprendiz” nos deixa um legado singular sobre topografias e territórios imaginados da brasilidade pelas lentes de sua câmera fotográfica, que, se compõe e torce o outro, parece fazê-lo para mais objetivamente se enxergar a si próprio. Não ao acaso, a “casa minha”, uma das últimas fotos dessa viagem à Amazônia, funciona em

relação especular e invertida com a volta de Macunaíma para a mata – desvirginada e solitária. Lido como uma fotonarrativa de “formação”, diário e fotografias trazem de volta da Amazônia para a rua Lopes Chaves em São Paulo um viajante refratado e especular, com uma memória verbo-visual que atravessa gêneros e alarga os objetos próprios dos estudos literários.

Muito ainda há para ser empreendido no campo conceitual com o legado iconográfico de Mário de Andrade, como por exemplo, sua revisitação do sublime pelas provocações mais fortemente sinestésicas de sua sensibilidade. Foi na viagem à Amazônia que Mário ficara fora de si. Foi na viagem à Amazônia que Mário sinalizou para uma brasilidade sem fim, retomada por Guimarães Rosa em 1956, “nonada” também. E igualmente fora de si, no *Grande Sertão, Veredas*.

Referências:

ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazartes III [1923]. In: _____. *Mário de Andrade – no cinema*. Org. Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê de Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; obras escolhidas, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena*. Brasília: Abravideo, 2009.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: ---. *Obras completas*. vol. 17. Rio de Janeiro: Imago [s.d]

LEJEUNE, Philippe. The diary as “anti-fiction”. In *On diary*. Ed Jeremy D. Popkin. Trad. Katherine Durnin. Manoa: University of Hawaii at Manoa, 2009.

LÓPEZ, Kimberle S. “Modernism and the ambivalence of the postcolonial experience: cannibalism, primitivism, and exoticism in Mário de Andrade’s Macunaíma.” *Luso-Brazilian Review*, XXXV (1), 0024-7413/98/001, University of Wisconsin System, 1998.

SPIVAKI, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? Trad. Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <http://search.4shared.com/postDownload/Py85oCvY/Tend__ncias_e_Impasses.html>. Acesso 14 abril 2013.

¹ Paráfrase e tradução minha de “This formulation of the expedition’s purpose underscores the fact that what these Brazilian intellectuals were discovering was not the self, but an ethnic Other which coexisted with them in the same modern nation.”

² López, p.35. Como já apontado por Gayatri Spivak em “Quem reivindica a alteridade?”, o pós-colonial na Índia, chamado a “falar como o Outro” diante do ocidente procede, via de regra, das camadas cultas, educadas na Inglaterra e ideologicamente afastadas da dinâmica histórica encenada na luta de classes.