



Modernismo, identidade e imaginário nas crônicas de Mário de Andrade

Modernism, identity and imaginary in the chronicles of Mário de Andrade

Lourdes Ana Pereira Silva¹

Manoel Francisco Guaranha²

Maria Auxiliadora Fontana Baseio³

Resumo: Este artigo analisa duas crônicas publicadas por Mário de Andrade (1893-1945) no *Diário Nacional*, “Arte em São Paulo – I – O burguês e a ópera”, em 11 de novembro de 1927; e “Arte em São Paulo – III Dona Eulália”, em 1º de dezembro de 1927. Os textos serão analisados à luz da configuração do imaginário da cidade de São Paulo e da tentativa de construção da identidade nacional em meio aos processos de globalização, compreendidos como um fenômeno que já se manifestava na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Modernismo Brasileiro. Mário de Andrade. Crônicas. Identidade nacional. Imaginário.

Abstract: This article analyzes two chronicles published by Mário de Andrade (1893-1945) in the *Diário Nacional*, “Arte em São Paulo – I – O burguês e a ópera”, on November 11, 1927; and “Arte em São Paulo – III Dona Eulália”, on December 1, 1927. The texts will be analyzed in the light of the configuration of the imaginary of the city of São Paulo and the attempt to build a national identity amidst the processes of globalization, understood as a phenomenon that already manifested itself in the first half of the 20th century.

Keywords: Brazilian Modernism. Mario de Andrade. Chronicles. National identity. Imaginary.

Considerações iniciais

Mário de Andrade (1893-1945), intelectual polígrafo, viveu intensamente o processo modernista de atualização da inteligência nacional, não só no campo artístico, mas também no campo de uma discussão histórica, política e social sobre o espaço que,

¹ Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS; Professora titular do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro – UNISA.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP; Professor titular do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro – UNISA. Professor Titular da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo – FATEC.

³ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP; Professora titular do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro – UNISA.

como civilização, estaria reservado ao Brasil no século XX⁴. Esta discussão diz respeito à construção de identidade, tanto paulista e paulistana, quanto nacional, discussão que ocorreu no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, durante as comemorações dos 100 anos da Independência do Brasil e que se prolongou na obra do pensador paulista, e essencialmente paulistano, enquanto viveu. Em seus escritos, Mário estimulou o debate sobre a antropofágica missão de nossa cultura, debate promovido a partir da perspectiva do habitante intelectualmente maduro de uma cidade que, em muitos momentos, virava as costas ao seu passado e se voltava para as memórias sentimentais de quem tem em mira o mar, numa melancólica idealização de uma Europa que nunca seríamos, mas da qual nunca nos livraríamos ou, dizendo de outro modo, uma cidade localizada em um país de “desterrados em sua própria terra”, como bem apontou Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31).

Passados praticamente mais 100 anos da Semana de Arte Moderna *de 22* e praticamente 200 anos da Independência do Brasil, evento histórico que, aliás, tem como espaço simbólico a cidade de São Paulo, ainda permanecem atuais muitas observações de Mário de Andrade sobre como a elite da época pensava, por meio das expressões culturais e dos modos de vida, a sua identidade, ou a falta dela, sempre tendo como modelo uma Europa supostamente civilizada em contraste com nossa cultura denominada caipira, palavra que vem, aliás, provavelmente dos termos em tupi “caipora” ou “curupira”, entidades da mitologia dos povos nativos e que passou a designar pejorativamente, a partir do século XIX, os habitantes das áreas rurais das regiões Sudeste e Centro Oeste brasileiras (HOUAISS, 2001, p. 563-564). Muitas dessas reflexões de Mário têm como cenário e tema a própria cidade de São Paulo, representada pela configuração de um imaginário mobilizador de desejos e sentidos cuja lógica se torna possível capturar em suas crônicas, gênero que elegemos para este trabalho pelo fato de serem produções que emanam do cotidiano, da vida urbana registrada nos jornais, estes por sua vez suportes emblemáticos do processo de globalização e de urbanização do Brasil.

Os escritos de Mário de Andrade que tematizam direta ou indiretamente a cidade de São Paulo ou que a tomam como cenário podem ser lidos como textos que sugerem que repensemos o conceito de globalização, sob ótica interdisciplinar, como um conceito permeável não só ao contexto histórico do final do século XX e início do XXI,

⁴ Adotamos, neste artigo, a noção de civilização proposta por Nobeert Elias (1994), para quem o conceito expressa uma cadeia de lentas transformações dos padrões sociais de autorregulação.

mas presente em outros contextos, como aquele que motivou a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo e desencadeou o Modernismo brasileiro e seus desdobramentos, período em que a cidade passava pelo processo de urbanização, em que interagiam, nem sempre pacificamente, o localismo e o globalismo europeu.

Este trabalho justifica-se, portanto, pela necessidade de, neste especial momento em que nos aproximamos das comemorações dos 200 anos da Independência do Brasil e dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, propor reflexão sobre o papel de Mário de Andrade, da cidade de São Paulo, do ideário Modernista, especialmente ambientado na metrópole, e das interrelações entre esses temas com a ideia de globalização. Buscamos compreender, no discurso de Mário de Andrade, notadamente nas crônicas que elegemos como *corpus* deste trabalho, as correlações entre o imaginário da metrópole, a questão da identidade nacional e os processos de globalização.

Para dar conta do propósito de nosso trabalho, problematizaremos o conceito de globalização e suas implicações, bem como as relações desse tema com o imaginário e com a construção de identidades, aproximando essas considerações da visão do mundo de Mário de Andrade, visão crítica que desnuda a mediocridade da elite paulistana com seu excessivo apego à cultura estrangeira e, muitas vezes, refratária à sua própria cultura. Em seguida, analisaremos a crônica “O Burguês e a ópera” ressaltando a mediocridade do “Burguês níquel” (ANDRADE, 1987, p. 88), odiado no poema “Ode ao Burguês”, mediocridade encarnada no personagem-título do texto e, finalmente, a crônica “Dona Eulália”, que ressalta o apego à cultura europeia, notadamente à cultura francesa em contraste com o que a personagem considera uma cidade sem civilização, uma espécie de representante do “Galicismo a berrar nos desertos da América” (ANDRADE, 1987, p. 83), do verso do poema “Inspiração”.

Globalização, identidade e imaginário tecnomítico do início do século XX

Em geral, estudos sobre globalização no século XXI apontam que essa noção se encontra associada a um fenômeno que está assolando as identidades. A partir de McGrew, Hall (2000, p. 67), compreende-se a globalização como “[...]processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço e tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado [...]”.

O autor chama atenção para o fato de, tanto a tendência à autonomia nacional, quanto a tendência à globalização encontrarem-se profundamente presentes na modernidade. As consequências desses aspectos da globalização sobre as identidades culturais são examinadas por Hall (2000) pelo menos a partir de três possibilidades: as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural do "pós-moderno global"; as identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particulares estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar⁵.

Além de Hall, Zygmunt Bauman é outro autor que reflete sobre os impactos que a globalização tem trazido para a constituição da identidade na modernidade, em especial a partir da noção de “modernidade fluida” (2001, p. 15). O autor destaca que vivemos na era dos líquidos, em que as identidades apresentam um caráter muito mais inconstante e flexível. Desse modo, as distâncias têm pouca importância, os processos de globalização colocam em questão a geografia em termos de espaço. As fronteiras, conforme Bauman (1999), são meras formas simbólicas e sociais, “[...] a distância é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida” (BAUMAN, 1999 p. 19). O encurtamento das distâncias e a relativa ruptura dos marcos geográficos é consequência da velocidade das informações e dos meios de comunicação, assim como o crescente desenvolvimento de novas tecnologias.

Frente a essa ideia de globalização, podemos refletir sobre como esse tema habita a realidade e o imaginário da modernidade. Compreende-se aqui o imaginário como uma instância imaginativa – o capital pensado do *homo sapiens* (DURAND, 1997) – que se organiza com lógica própria, como redes de imagens tecidas em sintaxe simbólica e semântica (DURAND, 1997), capazes de assegurar a circulação das temáticas em foco por meio dos textos que materializam os discursos. Com abrangência interdisciplinar, a leitura interpretativa de textos a partir desse viés auxilia nossa compreensão não apenas da cosmovisão de um sujeito específico – Mario de Andrade no caso –, mas também do contexto social e cultural em que emergem as condições de produção e de recepção dos textos.

⁵ Conforme Hall (2005, p.91), o hibridismo diz respeito à fusão entre diferentes tradições culturais, capaz de produzir novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado.

Desse modo, convergem os conceitos de globalização, identidade e imaginário na tentativa de compreensão da dialética entre integração e fragmentação identificada nos textos do poeta, cronista, contista e romancista, epistológrafo, que escreveu, como um Orfeu despedaçado da Modernidade: “Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta” (ANDRADE, 1987, p. 300). Acreditamos que “[o]s horizontes que se descortinam com a globalização, em termos de integração e fragmentação, podem abrir novas perspectivas para a interpretação do presente, a releitura do passado e a imaginação do futuro” (IANNI, 2001, p. IX), considerando essa conjunção de perspectivas demasiadamente frutífera para tratar os textos de Mário de Andrade.

É relevante compreender algo que o autor paulistano deixa entrever em seus textos, que os conceitos de nação e indivíduo, ainda que vigentes, não são mais hegemônicos em decorrência das “configurações e movimentos de globalização” (IANNI, 2001, p. 13). Tão relevante é o processo de globalização que é possível estabelecer um paralelo, guardadas as devidas proporções, entre a consciência da globalização e o heliocentrismo, o darwinismo e a descoberta freudiana do inconsciente (IANNI, 2001, p. 14). Esse fenômeno reflete-se nas diversas metáforas cunhadas para ele, tais como “aldeia global”, “fábrica global”, “nave espacial”, “torre de Babel”, as quais “assinalam ideais, horizontes, possibilidades, ilusões, utopias, nostalgias”. Essas metáforas tecem um imaginário denso, que podemos chamar de tecnomítico, uma vez que expressam uma tensão entre as redes de imagens constituintes do imaginário da metrópole com suas técnicas do capital, em sintonia com o processo de globalização, que já se anunciava na primeira metade do século XX, e um imaginário mítico, que torna viva nossa memória cultural, valorizando nossa tradição, nossas matrizes indígenas. Nas palavras de Alfredo Bosi (2003, p.236): “O Brasil das vanguardas tinha duas dimensões principais: a metrópole moderna e a selva; a Pauliceia desvairada e o universo antropófago; o cosmopolitismo e o primitivismo”.

Suspeita-se que Mário de Andrade pressentia uma necessidade paradoxal de afirmação da identidade nacional simultaneamente à necessidade de integração do Brasil ao contexto global, no (des)concerto das nações, por assim dizer, já que viveu e produziu no contexto das duas grandes guerras mundiais e que sua morte coincidiu justamente com o fim da Segunda Guerra.

No especial contexto de sua produção estética, estavam em foco a integração econômica do globo, a interdependência das nações, o reflexo da ocidentalização do mundo, entre outros temas que ajudam a compreender aspectos do que Ianni (2001)

denomina uma “dialética da globalização”. Entre esses temas estão alguns que especialmente nos interessam reiterar no caso do Brasil do início do século XX: o conflito entre o localismo e o globalismo, identidade nacional *versus* europeização, o capitalismo entendido pelas pessoas da época como processo civilizatório e a posição do burguês, figura central nesse sistema, cuja mentalidade era demasiado rasa, a julgar pelos escritos de Mário de Andrade.

Burguesia e espaço urbano estão intimamente ligados, já que o burguês é, em grande medida, elemento essencial da fauna urbana e a cidade é o espaço privilegiado da Modernidade, bem como o espaço no qual o imaginário da globalização ganha dimensão de um empreendimento. Na cidade, são evidenciadas as interações muitas vezes contraditórias dos processos de globalização, das consciências de modernidade e de pós-modernidade:

O mundo urbano é sempre plural, atravessado por múltiplas diversidades e desigualdades, contemporaneidades e não-contemporaneidades. Aí estão presentes o passado mais remoto e o recente, o ‘era uma vez’ e o ‘faz de conta’, ao mesmo tempo em que estão evidentes as tramas das relações sociais, o jogo das forças sociais, as condições da alienação e as possibilidades da emancipação (IANNI, 2003, p. 135).

Não é por acaso que a nascente metrópole paulistana, a Pauliceia, já então desvairada, como foi cantada por Mário de Andrade (1987, p. 55), será o espaço da *Semana de Arte Moderna*, movimento-síntese que, a um só tempo, foi consequência de um conflito dialético entre a tradição e a modernidade e desencadeou um processo de reflexão sobre uma nova identidade nacional ou, pelo menos, de reflexão sobre uma nova forma de conceber a identidade nacional.

O tema da identidade e da inserção ou não do Brasil no mundo do capital global é bastante caro para os modernistas e, especialmente, para o autor de *Macunaíma* (1928), obra cujo homônimo herói metonímico de nossa gente revela o pendor para o plástico, para o belo, em detrimento do prático, o mundo do capital. Essa alegoria aparece no final da narrativa quando, indeciso entre “morar na cidade de Pedra com o enérgico Delmiro Golveia, [Macunaíma], preferiu “virar o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação” (ANDRADE, 1979, p. 215). Morar na cidade de Pedra

de Delmiro Gouveia (1863-1917), empreendedor da época em que a rapsódia de Mário de Andrade foi escrita, significava ter o que Macunaíma não tinha, “coragem pra uma organização” (ANDRADE, 1979, p. 215). Por isso ele prefere ir para a constelação da Ursa Maior que, aliás, curiosamente, é visível do céu do hemisfério norte. Segundo o narrador, “[n]ão fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes de todos os pais dos vivos da sua terra [...], todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas” (ANDRADE, 1979, p. 215).

É na metrópole paulistana, na “cidade macota lambida pelo igarapé Tietê” (ANDRADE, 1978, p. 42) que Macunaíma aventura-se e, em certo sentido, perde-se em busca do talismã que ele deixara escapar e que fora parar nas mãos de Venceslau Pietro Pietra, peruano que “enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo” (ANDRADE, 1978, p. 42). Antes de vir para São Paulo, porém, Macunaíma deixou sua consciência na ilha de Marapatá, na foz do Rio Negro (ANDRADE, 1978, p. 47), como se para ingressar no mundo urbano, não fosse necessária ou desejável a consciência da mata virgem em que nascera.

A julgar por essa constelação de imagens sugestivas da nossa dialética da globalização, não é por acaso que o herói é atraído para a metrópole paulistana nascida em meio a um contexto de urbanização e de integração dos diversos núcleos urbanos do Brasil, o fruto concreto de um processo capitalista e burguês ligado à produção cafeeira da região mais ao sul do Brasil, cidade que assume a função de articular os espaços do país:

O Brasil foi, durante muitos séculos, um grande arquipélago, formado por subespaços que evoluíam segundo lógicas próprias, ditadas em grande parte por suas relações com o mundo exterior. Havia, sem dúvida, para cada um desses subespaços polos dinâmicos. Estes, porém, tinham entre si escassas relações. Não sendo interdependentes. Esse quadro é relativamente quebrado a partir da segunda metade do século XIX, quando, a partir da produção de café, o Estado de São Paulo se tornou o polo dinâmico de vasta área que abrange os estados mais ao sul e vai incluir, ainda que de modo incompleto, o Rio de Janeiro e Minas Gerais. (SANTOS, 1993, p. 26).

As considerações de Santos (1993) nos ajudam a compreender a construção do imaginário da cidade de São Paulo, simultânea e paradoxalmente vista por Mário de Andrade como “Comoção da minha vida” e como “a grande boca de mil dentes” (ANDRADE, 1987, p. 82-83), como a cidade da garoa, que é “Timbre triste de martírios / [...] Costureira de malditos” (ANDRADE, 1987, p. 353). Mário, aliás, quando faz o balanço do Movimento Modernista em 1945, ano de sua morte, traça um quadro bastante significativo da cidade, ao compará-la com o Rio, justificando o fato de São Paulo ter sido sede do movimento:

O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro, porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora [em 1945] um espírito servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo (ANDRADE, 1972, p. 236).

É essa “caipira de serra-acima”, provinciana e industrializada a um só tempo, que será palco das crônicas que analisaremos nas próximas seções em que se ressaltam a mediocridade burguesa e o preconceito atávico ao que é nacional.

"O Burguês e a ópera": a mediocridade de um "burguês níquel"

Feitas essas reflexões sobre a intersecção dos temas globalismo, localismo, identidade e urbanidade, vamos notar que, nas crônicas de Mário de Andrade, aparece com nitidez a visão crítica, irônica e bem-humorada do autor sobre a cidade, sobre os personagens do “polo dinâmico” que se tornou São Paulo e sobre como os burgueses buscavam adaptar-se, a seu modo, à rede de imagens que teciam em suas mentes sobre o que entendiam por civilização. Mário de Andrade põe em evidência o hiato entre esse imaginário burguês e um projeto cultural autêntico, aquele que poderia promover a “atualização da inteligência artística brasileira [...] e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1972, p. 242), objetivos da *Semana de Arte Moderna* de

1922. O jornal constitui um suporte privilegiado para o escritor tecer seu projeto. Quanto a este aspecto, Sonia Sachs (1993, p. IX) afirma:

Mas a verdade é que aquele que viveu da fé na arte e nos homens – como ele sempre repetia – encontrou na crônica jornalística um forte instrumento de ação, já que a frequência e a ligeireza dos artigos, além de suscitar a discussão, permitiam-lhe orientar de perto os escritores novos, em uma espécie de missão de vida.

Para evidenciar essa perspectiva crítica do pensador paulistano, analisaremos duas crônicas: “Arte em São Paulo – I – O burguês e a ópera”, de 11 de novembro de 1927, e “Arte em São Paulo – III Dona Eulália”, de 1 de dezembro de 1927. Esses textos fazem parte das crônicas escritas em 1927 para o *Diário Nacional*, jornal para o qual Mário contribuiu até 1938. Os textos estão reunidos na obra *Táxi e Crônicas no Diário Nacional* (1976), com o estabelecimento de texto e introdução a cargo de Telê Porto Ancona Lopez:

As primeiras crônicas de nosso escritor [Mário de Andrade] no *Diário Nacional* surgem em sua coluna de Arte em 1927 e são ali denominados ‘artiguêtes’. Estão escritas dentro da finalidade do ‘*ridendo castigat mores*’, formando uma série de cinco textos ‘A arte em São Paulo’”. (LOPES, 1976, p. 16).

O conjunto de textos da série é composto por outras três crônicas “Arte em São Paulo – II”, de 13 de novembro, que trata sobre escultura; “O grande arquiteto - IV”, de 23 de novembro, que trata de arquitetura; e “Arte em São Paulo – V – O Pai do Gênio”, de 30 de dezembro de 1927, que trata de um pai que quer inscrever sua filha em um concurso de piano, contanto que ela ganhe. Escolhemos os textos I e III porque são mais adequados aos objetivos deste trabalho.

Arte em São Paulo – I – O burguês e a ópera

A tardinha desembocava apenas pro lado da Lapa. Todo mundo enveredava já para casa e São Paulo num chinfrim de bondes e automóveis, era uma glorificação em pó.

Encontrei seu Marcondes na esquina do Correio. Fazia bem tempo que não punha os olhos no negociista. Mirei passando e pelos ombros gachos dele e o jeito do chapéu percebi que as filhas de seu Marcondes já estavam moças e serelepes.

- Dr. Mário! Dr. Mário!...

É o diabo aquela esquina sempre consertando. Não tinha podido passar logo.

- Oh, seu Marcondes, como vai?

- Vou bem dr. O dr., é que está bem, se percebe. Nunca mais quis aparecer... As meninas falam sempre no doutor.

- Gentileza delas...

- Não é, não. Nós lá em casa sempre falamos em tudo o que o senhor fez pela gente.

- Ora que ideia, seu Marcondes, o quê que eu fiz?

- Afinal das contas a vida não é só negócio, negócio... O sr. que tinha razão. Tenho lido muito!

- Ahn...

Outro dia mesmo estava lendo um artigo do Júlio Dantas! Como ele escreve mimoso, não!

- Mimosíssimo!

Já estamos com uma biblioteca lá em casa. Também não tem mês que as meninas não me obriguem a comprar livro! Mandeí fazer uma estante no Liceu, estilo Luís... creio que Luís-dezanove, de pau estrangeiro, ficou estupendo, os vidros são de cristal e a madeira está tão bem brunida que dá na vista logo.

Custou quatro contos!

- Está bem, seu Marcondes.

- Já vai?

- Já. Tenho que ir para casa.

- Então venha jantar comigo, as meninas vão ficar satisfeitas. Depois a gente faz um pouco de música... O senhor canta aquela cantiga portuguesa, se lembra?

O ladrão morreu

A comer tomates

Meninas bonitas

Não são para alfaiates.

- Ora, não me lembro mais, seu Marcondes.

- Pois não me esqueci não. Mas puxa! Como os portugueses são burros! Eu achava uma graça no sr. Vamos fazer música Só um pouquinho!

- Não posso, seu Marcondes.

A Totó me obrigou a comprar um rádio. Todas as noites tem cada concerto estupendo.

- Estupendo.

- E sabe? Já dois anos que tomo assinatura do lírico, é um despesão!

- É!

Mas as meninas querem... Diz que toda a gente assina lírico. Eu... Eu gosto muito de ópera, aquelas vestimentas... Só que... O sr. é músico mas acho que o sr. concorda comigo o defeito da ópera é ter música. Não se entende nada! Seria tão lindo uma ópera sem música... (ANDRADE, 1976, p. 65-66)

A crônica reconstitui o diálogo casual e constrangedor para o narrador personagem, em que se destaca a figura de Seu Marcondes, típico “negocista” da época, dirigindo-se ao próprio Mário de Andrade, intelectual e músico, pensador da cultura e da identidade nacionais. O ápice da crônica anedótica é a paradoxal proposta de uma ópera sem música, despida, portanto, de sua essência, mas não da aparência, as vestimentas – desfecho que denuncia a mentalidade burguesa envernizada, por assim dizer, por uma cultura de fachada. Todo o investimento no rádio, nos livros, na estante, na assinatura do lírico parece ser feito mais para atrair pretendentes prestigiados no meio cultural, como o “Dr. Mário”, para as filhas, do que para adquirir conhecimento.

Na relação de longa data com o comerciante e suas filhas, percebe-se a influência do narrador ao estimular nele o gosto pela leitura, pela música, pela cultura, enfim, ao

lembrar-lhe no passado que “Afinal das contas a vida não é só negócio, negócio...”. De qualquer modo, o conselho parece que foi mal compreendido pelo comerciante. O que as tintas com que o narrador desenha o seu Marcondes revelam é a visão superficial e interesseira de um Labão à paulista, um comerciante bem-sucedido da época e ansioso para integrar-se à sociedade letrada por meio do matrimônio das filhas com alguém de prestígio. Esse pragmatismo de Marcondes mal se disfarça quando comenta que a “assinatura do lírico [...] é um despesão”, mas que é necessária porque “[d]iz[em] que toda a gente assina”, comentário que revela uma espécie de efeito manada que estimula o ingresso dos novos ricos nos círculos culturais prestigiados na época.

O Teatro Municipal de São Paulo constituía, literalmente, o grande palco para o desfile da elite paulistana. O edifício foi inaugurado em 1911, “inspirado no grande *L’Opéra de Paris*, projetado por Charles Garnier meio século antes, o que, por si só, conferia a ele a aura de elegância e bom gosto” (BERNARDES, 2009, p. 2). Tornou-se o lugar de exibição da sociedade paulistana, “um lugar de encontro dos elegantes afortunados da cidade, preenchendo o vazio que existia de uma casa daquelas proporções” (BERNARDES, 2009, p. 2). Ainda segundo Bernardes (2009, p. 3), “as temporadas líricas, anualmente organizadas no segundo semestre, [...] eram esperadas e se configuravam como o acontecimento do ano, para as quais se exigia uma grande produção por parte dos seus assinantes”. As noites de gala exigiam trajes luxuosos, que eram adquiridos no *Mappin Stores* e na Casa Alemã, bem como nas joalherias da época, Adamo e Bento Loeb, de modo que

na seleta plateia do Municipal, a elite paulista sentia-se partilhando o mundo civilizado, pois via São Paulo inserida no mundo cultural das principais capitais da Europa, tendo como pano de fundo a encenação lírica, consolidadora de um imaginário estético de refinado gosto, propiciadora de status e, mais de que tudo, talvez, pretexto para uma vida social que se pretendia elegante e mesmo luxuosa (BERNARDES, 2009, p. 3)

Mário de Andrade assumiria a direção do Departamento de Cultura do Município de São Paulo entre 1935 e 1938, quase oito anos depois de ter escrito a crônica, e, durante sua gestão, tentaria democratizar o Teatro Municipal, que integrava o Departamento de Cultura, promovendo recitais gratuitos para os trabalhadores e

concertos públicos igualmente gratuitos realizados regularmente entre os anos de 1936-1938 (BERNARDES, 2009, p. 7). A crônica, em certo sentido, esclarece-nos o motivo dessas ações do então futuro Diretor Cultural do município, que tinha aguçada visão crítica e irônica sobre os muitos Marcondes com os quais cruzava nas suas andanças pela cidade.

Não é só da música clássica que o burguês tem uma visão limitada, pois também não reconhece o valor da quadra popular que lhe fora apresentada pelo narrador: “O ladrão morreu/ A comer tomates/ Meninas bonitas/ Não são para alfaiates”. A quadra transcrita na crônica pela voz de Marcondes foi extraída de uma música popular portuguesa, música de rua, aparecida nos anos de 1848-1849, que pode ser encontrada na página 35, do volume III do **Cancioneiro de Músicas Populares**, cuja recolha foi feita por Cesar das Neves e publicado pela Editora Porto em 1898. Esse Cancioneiro faz parte do espólio de Mário e encontra-se no **Catálogo Eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros** (IEB/USP, 2021), local onde estão arquivados os documentos do escritor, que “acumulou uma significativa coleção de partituras, compreendendo cerca de 4.200 obras”, cuja função era subsidiar “inicialmente suas atividades como estudante de piano e canto”. Esses documentos também revelam “seu olhar de pesquisador, crítico e musicólogo, que considerava a música uma manifestação específica de cada cultura” (IEB/USP, 2021).

Curiosamente, Marcondes cita a música de rua, tão cara ao narrador, para sentenciar sobre o estereótipo da burrice portuguesa: “Mas puxa! Como os portugueses são burros!”. Paradoxalmente, a leitura que apresenta como referência para mostrar que seguiu os conselhos do mesmo narrador quanto à prática de leitura é um artigo de outro português, que, segundo avalia o negociante, de modo superficial, “escreve mimoso”. Trata-se do artigo de Júlio Dantas (1876-1972), um intelectual português parnasiano, duramente criticado pelo Vanguardista também português Almada Negreiros (1893-1970) no “Manifesto Anti-Dantas”, de 1915, que se destinava ao terceiro número da revista **Orpheu** (TELES, 1987, p. 242). Sobre Júlio Dantas, Negreiros diz que “Uma geração, que consente deixar-se pensar por um Dantas, é uma geração que nunca o foi. É um coió d’indigentes, d’indignos e de cegos! É uma resma de charlatães vendidos, e só pode parir abaixo de zero!” (NEGREIROS apud TELES, 1987, p. 242).

Ao secundar superlativa e ironicamente que Júlio Dantas é “Mimosíssimo!”, o narrador revela sua atitude crítica em relação ao parnasiano português, aquela mesma que motivara Mário a escrever sete artigos para o **Jornal do Comércio** de São Paulo

entre agosto e setembro de 1921, série que foi denominada “Mestres do passado” e na qual se posicionava como modernista criticando os grandes nomes da poesia da época, Francisca Júlia, Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, em grande parte pela sua superficialidade. Um estudo dessa série de textos pode ser encontrado em Kimori (2014).

A superficialidade do burguês projeta-se, para além da música, na literatura. Sua coleção de livros abrigada na estante de estilo e materiais estrangeiros, “estilo Luís... creio que Luís-dezanove, de pau estrangeiro”, parece ser um continente que importa mais que o conteúdo: “ficou estupendo [o móvel], os vidros são de cristal e a madeira está tão bem brunida que dá na vista logo”. Este ponto da crônica ilustra bem aquele caráter do brasileiro, que é o “[a]mor bizantino dos livros [que] pareceu, muitas vezes, penhor de sabedoria e indício de superioridade mental, assim como anel de grau ou carta de bacharel” (HOLANDA, 199, p. 163).

As questões materiais e simbólicas são outro aspecto que chama a atenção no comentário do Sr. Marcondes, reforçando a compreensão de que as identidades adquirem sentido também por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos que expressam a configuração de um imaginário social. Isto encontra-se em profunda consonância com o pensamento de Hall (2000), ao afirmar que a representação atua simbolicamente para classificar o mundo.

“D. Eulália” e a música brasileira: “bobagens de cidade sem civilização”

Arte em São Paulo – III Dona Eulália

O Quarteto Paulista resolvera apresentar a São Paulo o compositor brasileiro Lourenço Fernandez.

Como o programa só continha peças desse já ilustre compositor, os membros do Quarteto se mexeram um pouco mais para arranjar público. Fizeram convites, talaram pessoalmente com muitas pessoas, distribuíram entradas grátis mais de duzentas. Porque onde se viu agora dar um concerto de autor desconhecido! Ninguém ia. Com os convites e as entradas grátis o salão do Conservatório conseguiu abrigar umas cem pessoas.

Entre elas estava, grátis, dona Eulália. Esta senhora, já suficientemente viúva, conhece a fundo a arte musical. Não vê que no tempo de casada ela parou uns dez anos em Paris. Ali vivera com o marido, submersa na colônia brasileira. Fora a muitos concertos patrocinados pelo embaixador e entre as melhores recordações da sua vida artística, sempre gostava de lembrar que assistira aos primeiros triunfos de Guiomar Novaes e assistira na Opera à reinauguração dos bailes de Carnaval.

Pois dona Eulália foi ao concerto do Quarteto Paulista. Resplandecia de chique e tradição. Com a morte do marido não pudera mais viver na colônia brasileira de Paris. Voltou para São Paulo e com as três casas de aluguel de que enérgica e pessoalmente tomava conta, vivia no seu canto de alguns admiradores lembrando concertos e concertos de benefício, jantares de Embaixada, festivais do Trocadero.

Eu ainda não conhecia dona Eulália, porém calhara ficar perto dela no concerto. Quando acabou a primeira peça, dona Eulália me olhou meio sarapantada e sorriu. Também sorri, satisfeito da confiança. No fim da segunda, um trabalho bem bonito, o olhar tiririca de dona Eulália gelou meu aplauso no meio.

- O senhor aplaude isso!

Sorri amarelo com muita vergonha de ter aplaudido "aquilo" e pelo prestígio de dona Eulália traí conscientemente minha admiração pelo músico.

E o concerto foi se desenrolando. Tinha duas cousas que cresciam, se engrossavam rapidamente nele. A raiva de dona Eulália e a minha admiração por Lourenço Fernandez. O mais engraçado é que nós dois ali sentados juntos estávamos nos sequestrando terrivelmente: eu, a vontade de aplaudir e dona Eulália a vontade prodigiosa de falar. Falar comigo. Falar grátis, porque dona Eulália é uma senhora prodigiosamente grátis.

Porém, quando no fim do concerto os executantes cantaram as últimas notas do admirável Trio Brasileiro, não foi possível mais o sequestro: aplaudi com calor. Fiquei aplaudindo enquanto o

público, como de costume, só pensava em ir para casa, pulava cadeiras, rolava escadas abaixo num susto de incêndio.

Dona Eulália ficara a meu lado. Também não lhe era possível mais sequestrar a vontade prodigiosa de falar. E falou:

- O senhor... desconfio que é a primeira vez que o senhor vem a um concerto. Mas isso nunca foi música, senhor! Música é Chopin, é Liszt. Eu morei em Paris e frequentei muito concerto. E de grandes artistas! De artistas célebres! Pois lhe garanto que nunca escutei uma vergonheira dessas. Os artistas de Paris não vão tocar em concertos essas cantigas de caipiras! Só a música é nobre! Música de caipira a gente deixa para os caipiras. Indecente! Em Paris se toca Chopin, se toca Liszt. E Guiomar Novaes, que é brasileira, quando muito ela toca o Hino Nacional, mas isso é música! E bonito! O senhor carece de ir para Paris ouvir música boa! Depois então o senhor não há de mais aplaudir essas bobagens de cidade sem civilização!... Música é Chopin, moço, é Liszt! Isso é que é música! E depois dessa consulta grátis, dona Eulália ruiu abaixo, levantando pela escada poeira. Sobre ela pairava numa luzinha boitatá a sombra inesquecível de Gottschalck.

Na quarta-feira de noite dona Eulália dá um chá grátis. Sempre o mesmo grupinho de pianistas deserdados e um violinista de boa canhota faz grátis um pouco de música na quarta-feira de dona Eulália. E ela havia de contar para toda aquela canhotagem reverente que Lourenço Fernandez não é música, música é Chopin, é Liszt. E grátis, todo o mundo havia de concordar. (ANDRADE, 1976, p. 73-74)

Se o comerciante é superficial, não menos o é a viúva que morou em Paris, “submersa na colônia portuguesa” e agora vive do aluguel de algumas casas e de eventos grátis. Ironicamente, seu nome é a negação de suas características, já que “eulalia” significa etimologicamente “boa fala” e o discurso da personagem, ao contrário do nome, sequestra tanto o concerto quanto o entusiasmo do narrador pelo compositor, funciona como um ruído europeizado que atravessa a melodia do compositor brasileiro.

Dona Eulália, outra desterrada em sua própria terra, nutre um gosto pelos concertos de Paris, em que se toca Chopin, músico francês, e Liszt, músico alemão, os quais considera legítimos representantes da arte civilizada em contraste com as “cantigas de caipira” ou “bobagens de cidade sem civilização”. Em sua confusa crise identitária, Dona Eulália abre exceção, “quando muito”, para o **Hino Nacional** interpretado pela renomada pianista brasileira da época, Guiomar Novaes⁶.

A crônica de Mário de Andrade abre espaço para uma compreensão mais profunda da imagem da França na formação cultural brasileira. Em “Galofilia e galofobia na cultura brasileira” (2001), Leyla Perrone-Moisés assinala que a influência francesa no Brasil teria se intensificado no século XVIII, sendo essa influência fundamental para entender a nossa cultura e que “a relação França-Brasil sempre foi assimétrica: nessa história de amor, o Brasil assumiu o papel do parceiro mais apaixonado, frequentemente admirativo diante da inegável superioridade do objeto amado” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 42). Sintoma da nossa crise de identidade é essa relação assimétrica, esse “duplo movimento” de amor e ódio e

Cada momento forte de influência francesa foi igualmente um momento de recusa dessa influência, por uma parte da intelectualidade brasileira [e, segundo a autora,] as reações pontuais de rejeição têm estado quase sempre ligadas à busca da identidade nacional e à assunção de um projeto mais vasto, um projeto pan-americanista ou latino-americanista. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 42).

Perrone-Moisés dedica um espaço considerável em seu estudo às ideias de Mário de Andrade sobre a influência francesa e suas considerações revelam a maturidade do escritor quanto ao tema. Apesar de nunca ter viajado para a Europa, Mário tinha sólidos conhecimentos da língua francesa, como atestam as obras nesse idioma em sua biblioteca. Não sendo francófono, Mário “reconhecia que os latino-americanos” debatiam-se entre duas tendências: ‘atração da França e atração nacional’. E o que lhe parecia desejável era o equilíbrio entre essas duas tendências” (PERRONE-MOISÉS,

⁶ Guiomar Novaes (1894-1979): Pianista brasileira reconhecida no exterior. “Em 1908, fez sua primeira apresentação como profissional no Rio de Janeiro RJ, executando a ‘Fantasia Triunfal sobre o Hino Brasileiro’, de Louis Gottschalk”. Em 1909, foi a Paris, onde se formou e fez apresentações oficiais. (**Enciclopédia da Música Popular Brasileira**, 1998, p. 577). Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) é outro músico citado no texto que, aliás, faleceu no Rio de Janeiro (<https://gottschalk.fr/index.php/en/>)

2001, p. 53). A visão crítica de Mário expandia-se, ainda, acerca da noção que os franceses tinham do Brasil:

A aceitação da influência francesa não implicava a aceitação de opiniões sobre o Brasil e sobre a América Latina, vindas dos franceses. Em 1934, ele escreveu um artigo contra o livro de André Siegfried, **Amérique Latine** (Paris, Colin), recusando o conceito de latinidade à francesa. Segundo ele, "a nação de "América Latina" não corresponde a nenhuma identidade sul-americana", porque ela ignora os componentes índios e negros de nossa identidade. André Siegfried tinha visto uma América Latina simples e selvagem. Mário considerava, ao contrário, que as culturas latino-americanas são extremamente complexas, e que é antes a França, "derradeiro reduto da civilização burguesa" que é " clara, simples, redutível a fórmulas, que nem visão antediluviana, muito antiga", "uma civilização que já passou" (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 53-54)

As observações da pesquisadora vão ao encontro da temática da crônica e do tom sarcástico de Mário de Andrade sobre Dona Eulália, financeiramente pobre, pois vive de eventos grátis; culturalmente pobre, porque recebe semanalmente em seu chá grátis "o mesmo grupinho de pianistas deserdados e um violinista de boa canhota" que, assim como ela, desconhecem Lourenço Fernandez (1847-1948), premiado compositor de orientação nacionalista que, em 1924, havia vencido o concurso da Sociedade de Cultura Musical com a obra *Trio Brasileiro*. Lourenço Fernandez teve ligações com os intelectuais do Movimento Modernista, chegando a compor a ópera **Malasarte**, com texto de Graça Aranha (1868-1931), segundo a **Enciclopédia da Música Brasileira** (1988, p. 283). Sobre o compositor, Mário escreveria em 1931:

[...] este ano, que eu saiba, só a Casa Ricordi nos deu uma obra nacional de verdadeira importância em tanto e valor, os Três estudos em forma de Sonatina, pra piano, de Lourenço Fernandez. É uma obra admirável que só tem de defeituoso o nome. [...] Os três tempos, magnificamente bem proporcionados, são uma síntese da estética nacionalista de Lourenço Fernandez que, desde o Trio, já

aplicava o elemento folclórico apenas como princípio temático, reduzindo-o muitas vezes a um mínimo de célula condutora da invenção. Realmente, ninguém mais inteligentemente, nem mais habilmente que ele, já soube aproveitar as constâncias rítmico-melódicas, as células caracterizantes da nossa produção popular e tirar delas as possibilidades de uma criação livre, individualista, mas incontrastavelmente nacional (ANDRADE, 1963, p. 180).

Além desse comentário extremamente elogioso, Mário analisa o estilo, por assim dizer, transnacional do pianista, apontando que sua sonatina “está levemente tocada de stravinskismo”, que

as insistências rítmicas, não tem dúvida que nos recordam a fase russa do autor de *Mavra* [Igor Stravinsky, 1882-1971] [...] Mas não me parece que isso seja um defeito. [...] Basta lembrar que tanto a tematização simples como as insistências rítmicas são também enormemente constantes na música nacional. Na verdade a música popular brasileira, apesar de tão extraordinariamente característica, ainda é um caos. A gente encontra nela desde sutilezas harmônicas eruditas até primariedades de selvícola, que se diria inventadas por um Veda, do Ceilão (ANDRADE, 1963, p. 181)

Este emblemático comentário, para além de testemunhar o conhecimento de causa do cronista, parece condensar a concepção da cultura nacional de Mário de Andrade, um caos de sutilezas, que une o erudito e o popular, estabelecendo conexão, inclusive, com outras identidades não eurocêntricas, extra ocidentais, a julgar pela menção ao Oriente.

Com tom irônico, em crítica incisiva, na crônica em análise, Mário de Andrade põe em revista, novamente, os dilemas do nacionalismo e do internacionalismo, do localismo e do globalismo.

Considerações finais

Assim como Marcondes e sua ópera silenciosa, Dona Eulália e sua fala má, gratuita, constituem o paradoxo de uma “canhotagem” paulistana e nacional que boicota a própria identidade, rica e de amplo espectro, nas palavras de Mário.

Acreditamos que estas duas crônicas tenham dado ideia da complexidade que emerge dos textos de um intelectual consciente de sua cultura e que tinha um projeto identitário não só literário, mas que também envolvia expressões culturais, como a música, a arquitetura, a pintura, a escultura, entre outras, projeto este consciente da fluidez que marca a modernidade, de que fala Bauman (1999), do hibridismo que marca a crise de identidade, de que fala Hall (2000), e da dialética da globalização, de que fala Ianni (2001).

Seus textos são expressões de um imaginário individual – que guarda as experiências de vida e de pesquisa local com a cultura autóctone como um evento⁷ – e de um imaginário coletivo – que traça os avanços da civilização e da globalização como promessa de felicidade. O processo que gesta a criação estética de Mário de Andrade compõe-se por forças de tensão engendradas em uma consciência lúcida e afetiva.

Dado estarmos diante da arte da palavra, podemos afirmar que essa rede simbólica de tom singular, ao mesmo tempo que expressa, sugere; revela e esconde; explicita e recolhe todo o movimento subjetivo e objetivo e contingencial que o engendra e, igualmente, o ultrapassa.

Podemos dizer que Mário de Andrade foi um homem dotado de uma visão plural. Ainda que a globalização não fosse pensada conceitualmente no tempo dele, como passou a ser pensada a partir da segunda metade do século XX e é no nosso século, podemos afirmar que, não obstante as dificuldades do tempo para se manter a par dos movimentos culturais seus contemporâneos, Mário de Andrade revela, pela quantidade de elementos que traz em seu texto, cujas referências demandam enorme pesquisa, aquele pendor de um homem que consegue ser “trezentos [...] trezentos-e-cincoenta”, homem em que “As sensações renascem de si mesmas, sem repouso”, que evoca os espelhos, os Pirineus e os caiçaras (ANDRADE, 1987, p. 211). Os temas abordados por Mário de Andrade ainda permanecem atuais em nossa sociedade, que frequentemente

⁷ Para Alfredo Bosi, evento é “todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (BOSI, 2003, p.463).

valoriza certas expressões culturais superficiais e estrangeiras em detrimento da nossa produtiva e autêntica cultura autóctone.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música: obras completas de Mário de Andrade**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas do Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BERNARDES, Maria Elena. **Cidade civilizada e a cena lírica: o Teatro Municipal de São Paulo (1910-1930)**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM. Disponível em:
https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772004_415588e265943f4fc492f96b4a942a0c.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno - Ensaio de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.
- DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo: Art Editora:Publifolha, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPA, 2000.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IANNI, Octávio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- IEB/USP, Universidade de São Paulo (ed.). **Catálogo Eletrônico IEB/USP: Catálogo Eletrônico > Arquivo > Fundos > Mário de Andrade > Séries**. In: Partituras. [S. l.], 2021. Disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp. Acesso em: 10 dez. 2021.
- KIMORI, Ligia Rivello Baranda. **Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros**. 2014. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24042015-105947/publico/2014_LigiaRivelloBarandaKimori_VOrig.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.
- LOUIS Moureau **Golttschalk pianiste etineránt**. Disponível em: <https://golttschalk.fr/index.php/en/>. Acesso em: 10 dez. 2021.
- NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de (org.). **Cancioneiro de músicas populares: contendo letra e música de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal**. Porto: Typ. Occidental, 1899. Disponível em: <https://purl.pt/742>. Acesso em: 10 dez. 2021.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Galofilia e Galofobia na cultura brasileira**. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 11, p. 41-59, 2. sem. 2001.
- SACHS, Sonia. Um crítico no jornal. In: ANDRADE, Mário. **Vida literária**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hicitec, 1993.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1987.