

# MODERNIDADE E TRADIÇÃO POPULAR

Silviano Santiago

Homenagem a Henriqueta Lisboa

Caso nos restrinjamos ao campo de atividade que mais nos toca que é o da palavra escrita e mais precisamente o da produção literária no sentido de “belles lettres”, chegaremos à conclusão de que os valores da tradição erudita ocidental raramente estiveram em alta nos dois últimos séculos. De modo geral, as reflexões teóricas sobre a Literatura, feitas pelos críticos e ensaístas e sobretudo pelos próprios criadores, através de prefácios e manifestos, traduzem de maneira acintosa o desejo de inaugurar tudo a partir de um marco zero, de uma *tabula rasa*. O zero e o porvenir são estabelecidos a partir da rejeição e da abolição sistemática dos valores da tradição erudita ocidental. É muito conhecida a frase de Mallarmé em que nomeia o nome de sua musa: “La Destruction fut ma Béatrice”. Todos conhecem também os princípios básicos do “Manifesto Futurista”, assinado por Marinetti, e os dos demais movimentos artísticos que dele se valeram. Citemos apenas uma passagem às vezes pouco lembrada do citado manifesto:

Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos da criação e da ação [...]. Na verdade a frequência cotidiana aos museus, às bibliotecas e às academias (esses cemitérios de esforços perdidos, esses calvários de sonhos crucificados, esses registros de impulsos quebrados!...) é para os artistas o que é a tutela prolongada dos pais para os

rapazes inteligentes, ébrios de seu talento e de sua vontade ambiciosa.

As instituições que preservam a produção erudita e letrada (museus, bibliotecas, academias, etc.) funcionam como “tutela prolongada dos pais” para rapazes que não mais delas necessitam. “Sapere aude!” Tenha a coragem de se servir da sua própria razão. Eis também o conselho que oferece Kant ao seu leitor, numa resposta a uma enquete sobre “O que é o Iluminismo?”. Curiosamente, neste mesmo texto, reencontramos o esquema de metáforas de Marinetti, inspirado pela relação tutelar entre pai e filho: “Il est si aisé d’être mineur! Si j’ai un livre, qui me tient lieu d’entendement, un directeur, qui me tient lieu de conscience, un médecin, qui décide pour moi de mon régime, etc., je n’ai vraiment pas besoin de me donner de peine moi-même.” Redescoberto recentemente pela inteligência arqueológica de Foucault, o texto de Kant serviu-lhe para configurar o conceito de “moderno” no momento em que o seu sentido se faz diferente, em que a diferença de significado se instaura.

Do século V da nossa era até o Iluminismo, o conceito de moderno, como nos diz Jurgen Habermas, apoiando-se em Jauss, surgia e ressurgia “nos períodos em que na Europa se formava a consciência de uma nova época através de renovada relação com os antigos—sempre que, ademais, a antigüidade era considerada modelo que havia de se restabelecer por alguma espécie de imitação”. Já a partir do Iluminismo, o “moderno” vem acompanhado da audácia que rejeita para o cidadão “iluminado” a condição de menor intelectual, audácia que emancipa, proporciona a liberdade e dissolve como ácido o possível fascínio exercido pela tutela da tradição clássica. O traço distintivo das obras que passam por modernas passa a ser a busca do “novo”. Constitui este as bases de um devir histórico que valoriza a produção do novo pelo novo.

Para Foucault, esse é o momento em que o “presente” se torna um acontecimento filosófico. A pergunta que Kant fez pela primeira vez e que Foucault refaz hoje na tentativa de compreensão da Modernidade é a seguinte: “O que é esse ‘agora’ no interior do qual estamos uns e outros, e que define o momento em que eu escrevo?” Ou de maneira mais explícita: “O que no presente faz sentido atualmente para uma reflexão filosófica?” Ser capaz de ousar refletir sobre o próprio presente é ato de maioria intelectual, de emancipação, é afirmação de liberdade.

Por outro viés e de maneira simbólica, é isso também que encontramos na História do urbanismo e da arquitetura desde o século XIX. Demolir o velho para que fossem construídos o novo edifício, a nova avenida e a nova cidade. O artista—independente dos mate-

riais com que trabalhava—estava predisposto a receber de modo positivo e pouco crítico o progresso e a higiene, o “bota-abaixo” e o conseqüente afrancesamento de todo o Ocidente, num desejo de modernização violenta e apressada da cidade. Ainda que, para fazer prevalecerem os valores da modernização, precisassem e precisem de se valer de governos autoritários e mesmo ditatoriais.

Em 1904 o nosso Olavo Bilac tem rompantes líricos diante do espetáculo da demolição dos velhos casarões no centro do Rio de Janeiro, vendo ali a “vitória da higiene, do bom gosto e da arte”. Eis um trecho da sua crônica:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas—as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!

Nicolau Sevcenko, no livro *Literatura como missão*, em belo capítulo que tem por título “A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque”, vê em todo esse período histórico a “condenação do mestre-de-obras, elemento popular e responsável por praticamente toda a edificação urbana até aquele momento”. Sai o mestre-de-obras, entra o arquiteto afrancesado. Anos mais tarde, a partir da década de 30 deste século, sai o arquiteto afrancesado e entra o todo-poderoso ditador do espaço urbano—arquiteto modernista, fundador de cidades na *tabula rasa* seja do morro do Castelo, seja do planalto goiano. Voltemos a Sevcenko e ao início do século. Conclui ele: “Ao estilo do mestre-de-obras, elaborado e transmitido de geração a geração, desde os tempos coloniais, constituindo-se ao fim em uma arte autenticamente nacional, sobrepôs-se o *Art Nouveau* rebuscado dos fins de Belle Époque”.

Charles Baudelaire, poeta por excelência da modernidade crítica ocidental e precursor no olhar artista sobre a cidade que se moderniza pela destruição impiedosa do passado, reagiu de maneira ambígua a esse desejo de *tabula rasa* que passou a ser constante na paisagem urbana do Ocidente. Na sua bela reflexão poética sobre o cisne e a cidade, primeiro exclama:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'une mortel),

Para depois lamentar:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

2.

Se a tradição, na relação do erudito com o erudito na Modernidade literária ocidental, esteve em baixa, ela por sua vez vai ter enorme peso num campo paralelo da produção artística—o da literatura oral, querendo abranger este termo as manifestações culturais tanto dos que são quanto dos que não são desprovidos de alfabetização. (A dicotomia é, portanto, interna, e será trabalhada mais tarde). Transmitida de geração a geração pela palavra falada, a fabulação popular foi objeto da curiosidade, do interesse e da pesquisa por parte de muitos daqueles que no seu trabalho desprezavam a tradição erudita ocidental. Tudo se passava como se o Ocidente, negando-se a ver a si mesmo duas vezes no espelho da História, como se a atitude narcísica diante do Passado fosse a Morte, transformasse o seu remorso no resgate das manifestações populares tradicionais. Portanto, a literatura moderna—de maneira nem tanto paradoxal—tem-se valido da *tabula rasa* para safar-se da minoridade intelectual e, ao mesmo tempo, tem-se adentrado pelo remorso letrado como compensação para a destruição da tradição oral de um povo (de uma comunidade, de um grupo social, de um clã). A dupla atitude, no entrechoque, tem servido para constituir os grandes textos artísticos da Modernidade.

Abstraindo o que pode haver de confronto entre escrito e oral, entre erudito e popular, renovação e tradição no Romantismo europeu e ainda na literatura do final do século XIX, e detendo-se—por comodidade expositiva—no romance nordestino dos anos 30, chegaremos à conclusão de que teria sido completamente diferente essa ficção se os romancistas não tivessem se detido na pesquisa—de maneira intuitiva, é claro—da tradição oral daquela região brasileira. Todas as vezes que o texto literário modernista brasileiro dramatiza a história de uma comunidade (a casa-grande e a senzala, por exemplo), ou de um clã (os Andrades, por exemplo), ele teve necessariamente de embeber-se nas narrativas orais tradicionais, nas fabulações por elas orquestradas.

Tomando como base o primeiro romance de José Lins do Rego, *Menino de engenho*, e o correspondente texto memorialista, *Meus verdes anos*, veremos que ambos se encontram perpassados pelas mais diversas formas de narrativas orais, todas elas trazendo contribuições substanciais para a riqueza final do universo romanesco. Vemos portanto no romance e nas memórias a tematização de um saber que foi transmitido de geração a geração, e isso independente da condição social de cada subnarrador no mundo econômico do engenho. Em outras palavras, romance e memórias se valem da história do narrador propriamente dito e de histórias de senhores, de mestres de ofício e de escravos. Além de Carlos de Melo, são também narradores tanto o avô Zé Paulino quanto a negra Totonha, tanto os carapinas quanto o jovem negro José Joaquim.

Poderíamos estabelecer, em caráter precário, uma tipologia dessas narrativas orais no universo ficcional de Lins do Rego para que se veja como contribuem de maneira ampla e variada para a *pluralidade de vozes* no texto aparentemente apenas escrito na primeira pessoa do singular. Para essa tipologia, levaremos em consideração o tema abordado pelas narrativas orais ou o gênero no qual se inscrevem.

Temos, primeiro, as histórias de clã. Curiosamente elas podem ser tanto narradas pelo avô Zé Paulino quanto pelas negras da senzala. Ao contrário do que poderia supor um leitor apressado, não existe no universo de Lins do Rego uma identidade social tácita entre o narrador e o personagem da história que ele narra, ou seja, uma preta velha pode contar (em terceira pessoa “objetiva”) histórias de gente branca. Por isso o texto afirma: “as conversas das negras foram as primeiras crônicas que me deram notícia da minha família”. A fala-da-senzala é a que primeiro nomeia a “história” da família branca para o menino. Esse lugar, é claro, será posteriormente ocupado inteiramente pelo avô.

O segundo grupo de histórias nos fala da região e são narradores os mestres de ofício. Estes só faziam “confissões” (a palavra é sintomática e é do texto) quando estavam entre eles, e se silenciavam à mesa diante dos moradores da casa-grande. Diz o romance: “Eram surdos-mudos para as conversas da casa-grande”, e por aí indicia que os homens livres pertenciam ao único grupo social hostil aos senhores do engenho. Tese, aliás, cara ao romancista da cordialidade negra que foi Lins do Rego.

O terceiro grupo seria o dos narradores dos contos maravilhosos, das histórias de Trancoso e dos contos de fada. A velha preta, Totonha, reina única neste bloco. Nas suas narrativas, os personagens clássicos europeus vivem “desgeograficamente” na paisagem do engenho, gerando uma forma de transgressão à letra européia que

acaba por ser simbólica do que melhor se fez na Literatura Brasileira desde o Romantismo. Assim, o menino ouvindo as histórias narradas por ela podia concluir de maneira maravilhada que “o seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco”, tendo antes descoberto que “os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o [rio] Paraíba e a Mata do Rolo”. Dentro da economia textual das memórias são as histórias narradas pela velha Totonha o melhor antídoto para a asma do menino. Conclui o memorialista depois de uma sessão de contos: “O meu puxado não resistira aos contos da velhinha”.

No quarto grupo estariam as histórias do passado escravocrata da sua raça contadas na sua língua pela angolana Galdina, em evidente contraste com as narrativas do primeiro grupo. Eis como a descreve o memorialista: “A negra Galdina, de olhar assim como o da cachorra Baronesa, de beiços caídos, contava para nós as histórias da África. Em língua estranha, soava o gemido da negra vovó. E mexia com os pés inchados, num sacudir de balanceado de terreiro. A prima e eu não entendíamos nada e era como se entendêssemos”. Outra africana, a tia Maria Gorda “guardava no coração o ódio de todos os oprimidos” e sintomaticamente pouco fala no texto de Lins do Rego.

Mais próximo da tia Maria Gorda está o falante José Joaquim, companheiro de aventuras do menino de engenho, e responsável pelo que poderíamos chamar de histórias sociais (quinto e último grupo). Nelas o narrador negro se identifica abertamente com os problemas e as necessidades da sua classe social. Narrador e personagem são um. E é por essas histórias que o menino branco entra no desconhecido, descobre a diferença econômica e a alteridade social. Diz o memorialista que José Joaquim “começou a sacudir a [sua] imaginação com fatos que não eram do [seu] conhecimento”. Que fatos são esses? Vamos dar a palavra ao próprio narrador para que nos fale o que falou ao memorialista: “Ah, menino, tu não sabe o que é a fome nascer. Tu não sabe o que é povo sem água, as mães sem leite, as cabras correndo por cima das pedras atrás de um verde cardeiro. A gente não tem força nem para chorar”.

### 3.

A incorporação da narrativa oral ao romance, ou seja, a incorporação dos valores da tradição de uma dada comunidade ao relato histórico-ficcional dessa comunidade, quando feita através de vozes diversificadas socialmente, pode trazer para o texto uma dramatização rica e multifacetada dos agentes sociais em jogo. Por isso o relato histórico-ficcional acaba por escapar à ditadura do narrador em primeira pessoa e distanciar-se até mesmo do que pode haver de auto-

indulgência na narrativa que dava a impressão de se enriquecer apenas pelo exercício da memória individual. Essa, aliás, é uma das características básicas dos melhores romances modernistas, de *Macunaíma* a *Grande Sertão: Veredas*. Conclui-se portanto que quanto mais diversificados econômica e socialmente forem os narradores orais dramatizados numa ficção, tanto mais complexa será a visão de mundo que o texto passa. Por esta simples razão: por mais que o narrador do romance e das memórias de Lins do Rego esbarre aqui e ali nas armadilhas da ideologia da cordialidade, transmitindo ao seu leitor uma imagem idealizada da bondade da família patriarcal nordestina e uma imagem idílica do regime escravocrata, não há dúvida que, por ter se apropriado da fala de um enorme número de outros narradores, narradores estes com marcas econômicas e sociais diferentes da sua, o texto literário acaba por ser plural e, por isso, um objeto com mais faces do que a única que nos é dada pelo menino de engenho e sua escrita ingênua.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade poderia ser um outro e semelhante exemplo. Caso selecionemos para interpretação apenas os poemas que tratam da “identidade do sangue” (para usar uma expressão cara ao poeta mineiro), temos uma visão de mundo restrita e, por isso mesmo, autoreferencial e empobrecida. O próprio poeta se dá conta disso no belo e sintomático poema “Raiz”, quando articula os vários versos pelo advérbio “mesmo”: as sucessivas gerações dos Andrades são a *mesma*. Fica-se pois no campo da identidade entre as várias gerações apesar das mudanças históricas. O relato histórico-poético (repetimos: caso nos restrinjamos aos poemas da “identidade do sangue”) não se abre para uma compreensão do mundo que se enriquece ao se extravasar para os jogos da diferença econômica e da alteridade social. São estes os verdadeiros motores da mudança e da transformação, da revolução. Nos poemas da “identidade do sangue” encontramos uma lógica do social que se dá pela chave da semelhança na tradição, traduzindo de maneira poética a “verdade” que se encontra em provérbios como: tal pai, tal filho; filho de peixe, peixinho é, etc.

Autoreferenciais e excludentes, os poemas da “corrente do sangue” visam a preservar o *status quo* pela palavra poética. A metáfora que melhor apreende o conservadorismo desse saber patriarcal e aristocratizante é a da árvore genealógica, ainda que em nação sem praticamente descendentes de legítimo sangue azul. Examinemos um minuto a metáfora. A diversidade dos agentes sociais em confronto numa sociedade é descartada para que o narrador se entregue à história da genealogia de um clã. Abole-se o que é outro, diferente, para entregar-se ao elogio do que é mesmo, semelhante. As obras iniciais de Pedro Nava seriam um bom pasto para se estudar a

relação entre a metáfora da árvore genealógica e o conservadorismo nela implícito ou explícito. Em Nava, médico de profissão, constantemente temos a ingerência de uma compreensão genética do indivíduo transbordando para uma compreensão psicológica do modo de inserção desse indivíduo no campo social. Assim sendo, os traços familiares (ou seja, os traços que permanecem como definidores de uma determinada linhagem) acabam por constituir uma espécie de nobreza da tradição e do clã, e acredita-se que é sentando o personagem no trono genealógico que melhor se o conhece.

Não se trata de desmentir a realidade dessa concepção e mesmo o seu interesse para uma compreensão mais ampla da sociedade brasileira. Trata-se antes de se chamar a atenção para a mentalidade que está por detrás dela. Caso abandonemos Pedro Nava e nos aprofundemos nessa linha de pensamento, veríamos que as diversas teorias sociais racistas do final do século XIX estão ancoradas na compreensão *genética* do homem e da história. O darwinismo via na “struggle for life” (luta pela vida) o motor da evolução das espécies e os racistas da época—baseando-se única e exclusivamente na tradição greco-latina e cristã—inferiam que, como tinha sido a raça branca sempre a “vencedora”, o mundo acabaria inexoravelmente governado pelos arianos. Os negros que procurassem o seu modo de embranquecimento rápido, já que os índios estavam fadados ao desaparecimento.

A grande questão levantada pelo século XVIII, pela Revolução Francesa e pela Declaração dos Direitos do Homem está numa frase bastante simples mas explosiva quando se a joga dentro do cadinho da genealogia, da linhagem e da nobreza. Ela diz que todos nascemos iguais e, ao declarar isso, institui a possibilidade do cidadão. Uma das características básicas do pensamento-árvore-genealógica é afirmar que nascemos iguais apenas na perspectiva da economia interna da árvore; ou pior: se não pertencemos a árvore alguma, párias todos que somos. A frase que diz que somos todos iguais significa que nada existe que possa distinguir um do outro no momento do nascimento.

A parábola do Filho Pródigo, em geral encontrada como suporte em textos literários que tematizam a história pela árvore genealógica, não deixa de ser um compromisso do conservadorismo com a necessidade absoluta do exercício da alteridade. O Pródigo sai porque desobedece ao Pai e, no ato de desobediência, ele se equipara (ainda que passageiramente) a todo e qualquer um no embate cara-a-cara com o Mundo. A volta do Pródigo à casa paterna é que reinstaura a “corrente do sangue” como verdade absoluta, graças à força fatal da lógica do mesmo. André Gide, em uma versão pessoal e iconoclasta da parábola, não a fecha com o retorno do Pródigo, mas a deixa em aberto para a fuga sem retorno do irmão mais novo. Gide, é bom

lembrar, é o autor da frase: “Familles, je vous hais”. Diz o pródigo ao caçula: “Parta sem ruído. Vamos! Abrace-me, meu caro irmão: você leva todas as minhas esperanças. Tenha força: esqueça-nos, esqueça-me. Que você possa nunca mais voltar.”

## 4.

Euclides da Cunha é certamente o intelectual brasileiro que vivenciou com mais intensidade e paixão o conflito entre a modernidade erudita (destruição) e o tradicionalismo popular (preservação). Ou melhor: entre um melhor conhecimento do popular pelo erudito, e vice-versa, para que pudesse haver uma transformação social na jovem nação republicana que a colocasse em pé de igualdade com as grandes nações ocidentais. Daí a importância para ele da educação. A verdadeira vitória sobre os jagunços de Canudos residia na sua indispensável necessidade. Uma frase sua traduz bem o ponto de vista que defende: “Que pelas estradas ora abertas à passagem dos batalhões gloriosos, que por essas estradas amanhã silenciosas e desertas, siga depois da luta, modestamente, um herói anônimo sem triunfos ruidosos, mas que será, no caso vertente, o verdadeiro vencedor: o mestre-escola”.

Completamente imerso nas teorias do fim de século que enfatizavam a “implacável força motriz da História”, que defendiam o progresso pela industrialização e pelo ideário republicano então intolerante, que profetizavam o desaparecimento gradativo das “sub-raças” sertanejas pelos padrões da ocidentalização periférica, Euclides encontra no acontecimento Canudos a possibilidade de trabalhar o conflito em toda a sua profundidade e extensão, vale dizer em toda a sua ambigüidade. Se a campanha militar conduziu o jovem estado brasileiro a um “refluxo para o passado”, por outro lado acabou por perpetrar um “crime” que precisava ser denunciado. O conflito entre os valores conservadores da tradição, tradição esta legítima manifestação de uma cultura popular e iletrada, e os valores revolucionários da transformação, transformação esta legítima manifestação de uma cultura tomada de empréstimo à Europa imperalista, cria o impasse em que se escrevem *Os sertões*. Os diversos textos que conduzem ao texto maior de Euclides, dos artigos intitulados “A nossa Vendéia” até a *Caderneta de campo*, representam esse lento caminhar, lúcido e precário, para o impasse.

No impasse se cria um espaço progressista de reflexão sobre o Brasil que já não é mais a Europa transplantada de Bilac nem o Brasil ufanista do Conde Affonso Celso. Espaço de margens, marginal, periférico, que passa a ser o entre-lugar por onde se alicerça a reflexão concreta e empenhada sobre o país. Nesse espaço se alicerçam os

projetos de nação, as várias nações imaginadas para que o Brasil não continuasse senhorialmente o mesmo.

Na década de 20 deste século o impasse euclidiano é retomado. Nos anos que seguem à explosão da Semana de Arte Moderna, um intenso, inquietante e inconoclasta diálogo é travado entre Graça Aranha, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tem ele como ponto de partida a implantação da vanguarda entre nós. Graça Aranha defende a *tabula rasa*, numa nítida imitação do ideário futurista. Justifica-a por um duplo golpe de sorte dos brasileiros: não tínhamos uma tradição ocidental assentada e não tínhamos um passado indígena tão rico quanto os mexicanos e peruanos. Por isso, nada tínhamos a destruir, ao contrário dos europeus; nada tínhamos a conservar, ao contrário dos hispano-americanos. Tudo estava para ser inventado futuristicamente.

Oswald de Andrade vai contrariar essa “invenção” futurista de Brasil por Graça Aranha, a ser constituída numa espécie de terreno baldio da História nacional, chamando a atenção para a necessidade de alicerçá-la na “alegria da ignorância que descobre”, pela Antropofagia. Escreve Oswald: “Graça Aranha é dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar”. Esquecia ele no seu projeto de nação moderna da necessidade de se atentar para os “erros” populares, ou seja, para a “contribuição milionária de todos os erros”. A riqueza de um saber primitivo, não-ocidental, ou periféricamente ocidental, pode e deve ser levada em conta, como aliás estava sendo a praxe nos movimentos de vanguarda européia posteriores ao Futurismo.

A idoneidade cultural do primitivo, e não mais a vergonha diante do bárbaro como encontramos em Euclides, marca a diferença básica entre a geração de 70 e a geração de 22. Priorizar na qualificação da tradição o primitivo (ou popular) e rechaçar a tradição bacharelesca, jesuítica e militar (ou erudito) e ao mesmo tempo abrir as antenas para o espírito da vanguarda européia—foi a forma como os primeiros modernistas procuraram conciliar elementos antagônicos em um espaço que não poderia mais ser o do autenticamente nacional nem o do autenticamente ocidental.

Essa marginalidade—mais invenção da imaginação do que realidade empírica—passa a governar o modo de convivência do erudito que, se quer se desvencilhar do conservadorismo, não o quer no popular, pois não admite como único motor de transformação da sociedade a violência modernizante e militarizada.

Nesse particular é Mário de Andrade quem caminha só no momento em que faz uma crítica definitiva ao Oswald-pau-brasil (e por ricochete a Graça Aranha). Vai até os limites insuportáveis da imaginação cultural e política. Abandona os elementos puros da

dicotomia (ou seja, o erudito de um lado, e o popular do outro), abandona a própria idéia de dicotomia, para constituir algo que lhe parece substantivo naquele momento: a sabença.

Por um lado afirma: “Oswaldo está brincando com micróbios perigosos: contribuição milionária de todos os erros”. Por outro lado afirma: “Preconceitos pró ou contra a erudição não valem um derreís”. E conclui:

O difícil é saber saber.

Tarsila, para ele, sabe saber. Ela é sabença. Diz Mário:

Não repete nem imita os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, os que não são erros e se serve deles. Pintura de ateliê raciocinada no ateliê tornada erudita através dos climas palmilhados sejam a tela corrediça da matriz de Tiradentes os primitivos de Siena ou a invenção mais recente de Picasso.