

Karina Vasquez

Professora e Pesquisadora da Universidade de Buenos Aires.
Doutoranda do Programa de História Social da Cultura da PUC-Rio.

Modernismo, Renovação e Vanguardas

A redefinição da vocação intelectual na correspondência de Mário de Andrade nos anos vinte

Este trabalho pretende refletir sobre o processo de elaboração de alguns tópicos centrais do modernismo, analisados por meio da leitura de alguns fragmentos significativos da correspondência mantida por Mário de Andrade durante a década de

1920. Pretendemos, também, oferecer um breve panorama da trajetória do modernismo ao longo desses anos, com o intuito de justificar tanto a escolha por Mário de Andrade quanto o objetivo de nos centrarmos em sua correspondência.

Palavras-chave: brasilidade, modernismo, Mário de Andrade.



This article intends to reflect on the process of elaboration of some of the most important topics of Brazilian modernist movement, analyzed through the reading of some significant fragments of the correspondence kept by Mário de Andrade

during the 1920's. First of all, we intend to offer a brief panorama of the trajectory of the modernism during these years as to justify the choice for Mário de Andrade and the objective of in centering them in its correspondence.

Keywords: "brasilidade", modernism, Mário de Andrade.

Poderíamos considerar que, com nuances diferentes, tanto no Brasil como na Argentina, no México ou no Peru, as intervenções dos jovens intelectuais pretendem marcar um distanciamento ou uma ruptura em rela-

ção aos intelectuais da geração anterior, distanciamento este que a partir do desejo de "atualização da cultura" desemboca no problema de como construir uma voz própria, original e potente. Em relação ao caso brasileiro, sabemos – como

destacou Jardim de Moraes – que a emergência da “questão da brasilidade” adquire, na segunda metade da década de 1920, uma centralidade tal que subsume aquela primeira urgência de atualização da cultura.¹ Nesse sentido, se para 1922, os jovens que haviam participado da Semana de Arte Moderna, reunidos na revista *Klaxon*, legitimavam suas intervenções na necessidade de “seguir o espírito de uma época”,² desterrando tanto as formas como o léxico parnasiano e incorporando na poesia o ritmo e os temas da cidade moderna, já para 1924-1925, esse programa parecia insuficiente. Após essa segunda etapa, a preocupação principal não passa mais pela adoção de meios de expressão considerados modernos – ou, como defendia *Klaxon*, pela superação de um atraso de vinte anos em relação à produção internacional –, e sim pela busca e afirmação dos elementos distintivos da cultura nacional. Essa reorientação aparece enfatizada em diversas oportunidades, como, por exemplo, na Carta aberta a Alberto de Oliveira, que Mário publicou em 1925 na revista *Estética*, onde afirma – fazendo referência ao primeiro momento do modernismo – que “imitamos, não tem dúvida”, mas, e aqui aparece a reformulação do programa,

(...) não ficamos na imitação. A distância em que estamos hoje da Europa é estirão tão grande que nem se vê mais Europa. Quase. Temos mais que fazer. Estamos fazendo isto: tentando. Tentando dar caráter nacional pras nossas artes. Nacional e não

regionalista. Uns pregando. Outros agindo. Agindo e se sacrificando conscientemente pelo que vier depois. Estamos reagindo contra o preconceito da forma. Estamos matando a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal. Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá enriquecer com o seu contingente característico a imagem multiface da humanidade. O nosso primitivismo está sobretudo nisso: Arte de intenções práticas, interessada: arte sexual ou nacional ou filosófica ou de circo pra pagodear. Essas me parecem as tendências duns e de outros. Estamos fazendo uma arte muito misturada com a vida. Só assim a nossa realidade, a nossa psicologia se irá formando e transparecerá.³

Como vemos, aqui encontramos uma interpretação particular do chamado a “reconciliar a arte com a vida”, lema que já ressoava extensamente na Europa desde antes da guerra. Tal como sugere Peter Bürger,⁴ é possível considerar que a ação das chamadas vanguardas históricas se dirige em geral contra a noção de autonomia, ou seja, contra uma forma de funcionamento da arte que implicava a perda de sua “função social” e sua correlativa separação da práxis vital, da vida cotidiana. Contra esta separação, contra o isolamento da arte e seu refúgio na “perfeição formal” do esteticismo, os di-

versos movimentos de vanguarda europeus defenderam a possibilidade de se criar uma nova práxis vital a partir da arte. Certamente, Bürger põe ênfase no caráter destrutivo dessa empresa e não leva em conta – como assinala Russell Berman⁵ – que é possível visualizar uma continuidade dialética entre o ideal de autonomia propiciado pela moderna cultura burguesa e as vanguardas. Em outras palavras, nem o ataque das vanguardas é um ataque completamente externo aos ideais e às promessas de felicidade dessa cultura burguesa, nem os vanguardistas estavam sós na hora de defender a repulsa à estética idealista do século XIX: tal como assinala Berman, esta rejeição era compartilhada pelos textos literários e reflexões teóricas de auto-

res que podiam ser reconhecidos como propriamente “modernistas”, mais até do que “vanguardistas” (os exemplos de Berman são Thomas Mann, Ernest Jünger e Alfred Döblin).

O que Berman propõe é uma percepção do modernismo estético associado às vanguardas históricas em sua reivindicação pela construção de uma alternativa poderosa frente ao que aparecia como a decadente e ultrapassada cultura burguesa do século XIX.⁶ Essa posição resulta útil para nós na medida em que os exemplos paradigmáticos de “vanguarda histórica” considerados por Bürger são, fundamentalmente, o dadaísmo e o surrealismo, movimentos que, em linhas gerais, não contaram com uma recepção sig-

AN SZ/FOT/ 003



A troca de opiniões através de cartas possuía singular importância para Mário de Andrade

nificativa na América Latina dos anos de 1920. No entanto, podemos considerar que a crítica ao individualismo, ao formalismo e à separação arte-vida conformava um espectro compartilhado por um amplo segmento de jovens intelectuais e artistas nos quais ressoava o desejo de renovação. Como assinala Marjorie Perloff,⁷ o chamado a reconciliar a arte com a vida nos movimentos europeus significou a tomada de consciência de que a obra de arte: a) não deveria chamar a atenção sobre si mesma; b) deveria incorporar os elementos da “baixa cultura” (a canção popular, o recorte de jornal, a publicidade); c) deveria tornar-se um empreendimento coletivo, planejado e dirigido não mais a uma elite de especialistas, e sim a uma audiência mais ampla.

Na “Carta aberta a Alberto de Oliveira” é possível distinguir uma particular apropriação de alguns desses tópicos: esse voltar-se na direção da “práxis vital”, assim como a incorporação dos elementos da vida cotidiana, foi interpretado na chave que insistia na necessidade de definir o caráter nacional, superando aquilo que para a época constituía o tradicional divórcio entre os produtos da alta cultura e a cultura popular. Se as elites da geração anterior haviam ignorado ou estigmatizado as formas de vida popular como um elemento que progressivamente deveria ser depurado, no intuito de atingir a meta de uma plena modernização, o movimento modernista – em linhas gerais – mantém o postulado segundo o qual só a integração, a assimilação da diversida-

de poderia produzir a unidade da nação, requisito indispensável para uma modernização autêntica, ou seja, para uma modernização em que as instituições respondam aos modos de ser específicos da vida social brasileira.

Frente ao diagnóstico de uma vida institucional – literária, acadêmica, artística, mas também política – totalmente separada da realidade, o modernismo aponta para as diversas propostas que insistem na necessidade de conhecer essa realidade, aproximar-se dela, apreender seus conteúdos específicos, a fim de universalizá-los por meio da literatura e da arte. Com essa perspectiva, tal como sublinha Jardim de Moraes,⁸ na centralidade que adquire a “questão da brasilidade” é possível visualizar uma versão singular do problema da modernização que contém uma redefinição do papel do intelectual na sociedade brasileira. Desde o momento em que a modernização não se identifica apenas com os “êxitos da civilização”, entendida como a expansão e o desenvolvimento de possibilidades técnicas, mas também com o conjunto de valores específicos que definem e articulam a cultura nacional, o papel do artista e do intelectual adquire uma nova dimensão, no sentido de serem agentes capazes de contribuir de um modo decisivo para a conformação dessa cultura.

Em relação a isso, na própria definição do programa modernista e na consequente reformulação do papel do artista e do intelectual, a figura de Mário de Andrade assumiu um lugar de destaque, já que em

meados da década de 1920 ele começou a elaborar uma visão da arte que prioriza seu significado coletivo, em oposição às tendências individualistas e formalistas que – a partir da perspectiva do autor – teriam caracterizado a figura do artista moderno desde o Renascimento. É esse tema que aparece sugerido na reivindicação por uma “arte interessada”, contido na “Carta aberta a Alberto de Oliveira”:

Numa terra nova a arte tem de ser interessada senão é falsa e nham-pam. Então a gente faz arte porque

está com vontade de cavar uma mo-rena pra... bom! Porque tem medo da tempestade ou do sol que podem espantar o gado e queimar o milho embonecando, porque carece de se ajuntar numa tribo tapuia ou tupi. Arte de ação.⁹

Uma arte interessada, uma arte entrelaçada com a vida, uma “arte de ação pela arte” – fórmula que apresenta Mário em seus escritos da década de 1930 – é uma arte que reclama para si o poder de coesão social dos rituais religiosos das sociedades primitivas. Se, para



Primeiro número da revista *Klaxon*, 1922

Mário, a ação da arte consiste em elaborar os significados coletivos que permitam a religação dos distintos membros da comunidade, a vocação do artista adquire também uma dimensão coletiva na qual sobressai seu caráter de “missão”: a construção de uma tradição – sistematizando o uso particular de uma língua, ou então explorando a espontaneidade das distintas manifestações populares, no intuito de que a arte revele uma identidade na qual está inscrito o sentido da vida comum – constitui uma tarefa que implica um sacrifício, o abandono de seu próprio eu, o sacrifício das pretensões individualistas de construir (separado de todo valor social específico) uma “obra bela”.

Apresentados desse modo muito geral os dois momentos do modernismo, e alguns dos tópicos centrais que articulam a posição de Mário de Andrade a partir de meados dos anos de 1920, gostaria agora de sugerir a importância da análise da correspondência, que para o caso particular de Mário funciona como um espaço de diálogo e reflexão, no qual é possível rastrear o processo de construção dos diversos significados que conformam a experiência modernista. Para tal, torna-se necessário levar em consideração algumas características da experiência epistolar no Brasil daquela década.

Em primeiro lugar, convém destacar a relevância das cartas em um espaço fragmentado e de relativamente baixa institucionalização da atividade intelectual.

De fato, deparamo-nos, de um lado, com duas cidades, Rio e São Paulo, que disputavam a condição de “centro” da produção cultural do país. Os contatos entre as duas cidades, que atraíam os olhares dos intelectuais do interior do país, se davam, sobretudo, por meio de cartas, que naquela época não estavam estritamente associadas a uma representação da intimidade. De modo geral, as cartas circulavam em um espaço de sociabilidade mais amplo, exibiam-se; em algumas ocasiões, inclusive, eram escritas a modo de resenha ou opinião pública sobre uma determinada ação, o texto do destinatário. Como as apresentações, os pedidos de informação, os encargos de artigos, os favores, os agradecimentos tramitavam através deste meio, a carta em si mesma gozava de um estatuto intermediário que oscilava entre os negócios do âmbito público e a expansão da intimidade no âmbito privado. Essa proliferação de cartas pessoais que, junto às notícias privadas, compartilham e oferecem reflexões sobre temas relacionados à produção própria, assim como a de colegas, possivelmente também tem a ver com as dificuldades para manter empreendimentos editoriais compartilhados (*Klaxon* chega apenas ao número duplo 8-9, *Terra Roxa* somente consegue publicar seis números, *Estética*, por sua vez, não passa do terceiro).

Em segundo lugar, se em geral a carta cumpre uma função importante no intercâmbio de opiniões (entre jovens do Rio e de São Paulo, mas também vinculando estes centros a Minas Gerais e ao Nor-

deste etc.), devemos sublinhar que este meio adquire uma singular relevância para o caso de Mário de Andrade, um escritor assíduo de cartas. Frequentemente, isto aparece na correspondência – “ando seqüestrado dos amigos e das cartas”,¹⁰ diz o escritor. Essa disposição para o intercâmbio epistolar já aparece assinalada por Antônio Cândido em 1946:

Se um jovem dos confins do Piauí lhe escrevesse, contando esperanças literárias, chorando mágoas, pedindo conselhos ou simplesmente livros, Mário se absorvia totalmente no problema desse moço desconhecido, pensava nele, imaginava soluções e lhe mandava uma resposta de dez páginas, em que o rapazinho se sentia de repente dignificado, compreendido, consolado, estimulado ou socorrido.¹¹

Essa disponibilidade para a relação epistolar também tem sido analisada a partir de outra perspectiva, como a articulação de um conjunto de operações que tenderiam a legitimar certos rumos possíveis do modernismo, gerar adesões e convencer seus interlocutores mediante o amável intercâmbio de críticas, razões e favores. Nesse sentido, Jeffrey Sharp e Cezar de Castro Rocha apontam para os efeitos desse sistema epistolar, que teria permitido a Mário “coreografar e controlar os acontecimentos, dar forma aos horizontes intelectuais dos jovens escritores e colocar-se no papel de cronista diário da história da literatura brasileira contemporânea”.¹² Devemos sublinhar que essa percepção já existia entre

os contemporâneos de Mário. De fato, quando a *Revista de Antropofagia* começa a atacar acidamente Mário de Andrade em 1929, não se poupam de re- criminar-lhe, em tom acusador, a “correspondência amorosa com o que há de medíocre na intelectualidade do Brasil inteiro”.¹³ Em varias ocasiões, a revista impugna a liderança de Mário na cena modernista, destacando o papel relevante que teriam construído os múltiplos laços epistolares no reconhecimento generalizado dessa posição:

Os senhores Alcântara Machado (o Gago Coutinho que nunca voou) e Mário de Andrade (o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino), iniciaram a guerra contra a originalidade. Só a chatice, a cópia e a amizade é que prestam. Os dois ilustres Molinaros do modernismo estão sendo seriamente ameaçadas pela rudeza da Antropofagia as suas sistemáticas e marotas atas falsas. As cartinhas de amor para Cataguazes vão arrepiadas como freiras durante a invasão militar. Aliás, os meninos de Minas precisam se decidir. Literatura será questão de amizade? Não haverá entre eles um Tiradentinhos ao menos que tenha a coragem de conspirar contra esse reinado de dona Maria, em que se estava transformando a ofensiva modernista?¹⁴

Será a literatura uma questão de amizade? A resposta de Carlos Drummond de Andrade aparece alguns números mais tarde e é contundente: “Para mim, toda a literatura não vale uma boa amizade”.¹⁵

Certamente, também alude de modo geral às razões literárias que lhe impedem de participar da “descida antropofágica”, mas o que aparece destacado em primeiro plano é a “boa amizade”, a lealdade para com o amigo, sobretudo o peso – intelectual e afetivo – do vínculo estabelecido com Mário de Andrade. Essa resposta de Carlos Drummond nos leva a outro ponto estreitamente relacionado com as cartas: seria necessário analisar com atenção os significados que encerram esse sintagma da “boa amizade”, porque ainda que a correspondência seja um meio, um canal literário por meio do qual Mário conta sua vida cotidiana, argumenta, discute e inclina seus interlocutores na direção da adesão a um programa que promove nos intelectuais e artistas uma função central na definição da nacionalidade, o modo como se articulam essas relações também participa dos significados que aspira a transmitir. Certamente, Mário construiu toda uma rede de contatos através da correspondência, contudo, na medida em que essa rede não foi mantida institucionalmente – pelo menos, até meados da década de 1930 –, estudar os movimentos, os modelos de amizade, o modo particular como circula, se socializa e se compartilha a intimidade pode iluminar a compreensão do novo modelo de intelectual que Mário constrói para si e que, definitivamente, acabou sendo identificado como o paradigma do intelectual modernista. Dada a vastidão do epistolário de Mário, propomo-nos aqui reler somente alguns fragmentos da correspondência com Manuel Bandeira e Carlos Drummond

na década de 1920, no intuito de mostrar os processos de discussão e elaboração de algumas problemáticas centrais do modernismo.

Sabemos que, durante aquele período, a situação de ambos interlocutores era diferente. Em 1922, data a partir da qual começa a corresponder-se com Mário de Andrade, Manuel Bandeira era um poeta de quase quarenta anos, que gozava de apreço e consideração nos círculos literários do Rio e de São Paulo. Ao contrário, em 1924 Carlos Drummond era um jovem rapaz de 22 anos com inclinações literárias que os paulistas haviam conhecido em sua famosa viagem a Minas Gerais com Blaise Cendrars.

De algum modo, essas distintas situações determinam as diferenças de tom e ritmo da correspondência. Por exemplo, durante a década de 1920, a correspondência com Manuel Bandeira é constante e quase semanal, a tal ponto que, na carta de 22 de novembro de 1924, Mário lhe diz: “Nós andamos numa *carteação danada!* É carta para cá, carta para lá, até parece noivado”; em contrapartida, no epistolário com Carlos o ritmo é mais lento e freqüentemente aparecem desculpas pela demora em responder, tanto de um lado como do outro. Uma outra diferença importante é que, dada a inexperiência e juventude de Carlos, sobretudo durante os primeiros anos, predomina nas cartas de Mário um tom discretamente pedagógico. Em contrapartida, com Manuel, desde o início, é claro que emerge uma relação entre pares, onde um e outro discutem,

comentam e criticam abertamente seus artigos e poemas.¹⁶

Entre as perguntas, as sugestões, a correção verso por verso dos poemas, e os detalhes da vida social e cotidiana de ambos, um dos temas que se instala nesse intercâmbio entre Manuel e Mário é aquele que remete à busca de um tom, de um vocabulário e de uma gramática para a literatura brasileira, ou seja, ao projeto de “escrever como falamos”. Como já dissemos, a rejeição ao parnasianismo da geração anterior significou para o modernismo em geral a busca por uma simplicidade expressiva, capaz de incorporar tanto os motivos como as formas de expressão próprias à vida cotidiana. Isso conduziu à constatação de que muitas dessas formas contradiziam os preceitos da língua portuguesa – como é o famoso caso do uso do pronome oblíquo antes do verbo, que se transformou quase em uma bandeira dos jovens modernistas, empenhados na afirmação da legitimidade do uso escrito dessas formas orais.

Mário foi um dos mais tenazes defensores desse programa, a tal ponto que incorpora estas modificações não só nas obras de ficção – paradigmaticamente *Macunaíma* – ou em sua poesia, mas também em seus artigos críticos, onde se apegava às propostas de modificações de ortografia, de pontuação, de regência de determinadas proposições, e de incorporação de um vocabulário até então considerado alheio aos usos literários. Em relação a isso, a recorrência do tema nas cartas tem a ver com os desacordos en-

tre Mário e Manuel, dado que o último considerava demasiadamente radical a experimentação de Mário. E, nesse sentido, como Mário questionava sua “influência lusitana”, Manuel criticava com rigor de detalhes – geralmente nos poemas – o uso de determinadas proposições, a supressão de outras, a afetação de determinadas expressões etc. Em sua carta de 19 de janeiro de 1925, Manuel escreveu:

Me parece, por poemas e cartas, que à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando um tanto afetado de tanto buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma idéia evidentemente boa e sadia. Tenho tanta coisa a dizer nesse assunto que só conversando, mas uma coisa entre muitas: sistematicamente pões o pronome oblíquo antes do verbo quando o brasileiro se caracteriza exatamente pela instabilidade do tal oblíquo, ora antes, ora depois...¹⁷

Duas críticas ressaltam nesse breve parágrafo: a acusação de um regionalismo paulista que afetaria gravemente o projeto de uma literatura brasileira, e a crítica à sistematização: enquanto que o uso oral opta por colocar o pronome oblíquo às vezes antes, às vezes depois, adequando-o ao ritmo da frase, o esforço de atacar a regra que proíbe na linguagem escrita o uso do pronome oblíquo antes do verbo compele Mário a utilizá-lo sistematicamente contra essa proibição. Em sua

detalhada e longa resposta de 25 de janeiro de 1925, Mário defende essa sistematização e explicita o sentido de seu experimento:

Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem porque, confesso com toda a franqueza, embora não seja um ignorante em questões de língua e possa afirmar gritado que sei o português duma forma acima da comum, não sou forte no caso. Não sou. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: *ajudar* a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, como se diz que fizeram Dante e Camões, principalmente o primeiro. Ora isso é idiota porque Dante seria incapaz de escrever no italiano da *Comédia* se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles que permitiram a existência dum Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores permitiram o português de Camões. Naqueles tempos se fazia tudo intuitivamente, é natural. Mas hoje não se pode mais fazer porque existe a crítica, existe a questão filológica bem estudada e em uso, existe a época enfim.¹⁸

A referência a Dante e a Camões aparece recorrentemente no argumento de

Mário, quem em primeiro lugar afirma a necessidade de sistematização porque – como diz mais adiante em sua carta – não se trata de repetir “os erros do povo”, não se trata de copiar o falar popular, isso faria dele um “escritor sentimentalmente popular”, trata-se sim de transformar esse fundo popular em uma “língua culta e literária”. Em segundo lugar, Mário deslinda a sistematização da afetação: esta última é um efeito psicológico próprio de uma empresa que está nos seus primórdios e cuja realização requer um sacrifício: “A parte messiânica do meu esforço” – diz Mário na mesma carta – “o sacrificar minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não é língua, não é sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal de meu espírito e da minha maneira de amar, só isso”.

Para Mário, que foi um católico praticante, obviamente o sacrifício de suas obras não é o sacrifício de Jesus, contudo, em certo sentido, também é o sacrifício de Jesus. A mesma comparação, novamente negada, aparece nas primeiras correspondências com Carlos Drummond (mais ou menos pela mesma época), e esta pode ajudar-nos a explicitar mais claramente como a busca de uma língua literária própria se inscreve em uma definição de vocação intelectual orientada por uma “missão” que implica, em sua dimensão mais ampla, o sacrifício de si mesmo.

O intercâmbio epistolar entre Mário e Carlos se inicia com uma carta de Carlos, em que é anexado, com o interesse de suscitar a conversação e o debate, um

artigo seu sobre Anatole France. Muito sutilmente, Mário começa sua resposta contando-lhe suas ocupações, seu gozo com os pequenos acontecimentos da vida cotidiana por oposição aos “homens de gabinete”, para introduzir finalmente a crítica ao artigo de Carlos:

Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância de meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. (...) Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime.¹⁹

A resposta de um Carlos Drummond muito jovem revela o mal-entendido, o discurso contra o qual se recorta esta prédica de Mário. Diz Carlos:

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nas-

cer (não veja cabonitismo nesta confissão, peça-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado”. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. (...) Sou acidentalmente brasileiro. Detesto o Brasil como um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. (...) Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício; ainda que você reconhece! Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio a minha atitude. Só o coração me absolve.²⁰

Nas cartas seguintes, Mário de Andrade se esforça em dissipar o mal-entendido. O sacrifício não consiste em “renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável”, e sim em construir outra, o que supõe:

Por um lado, a *afirmação da crença*: “Deus existe. A mulher amada existe. A esperança existe. A Patriamada existe.

Suponhamos que não existam. Mas a felicidade não está na existência ou inexistência deles, está na afirmativa, na crença, está em nós”.²¹ Tópico reiterado por Mário no começo da correspondência com Drummond, a crença que gera a ação se opõe à figura do “literato puro”, identificado neste caso com Anatole France: “o mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de forma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem”. A abstração, o pessimismo diletante ou a busca por uma perfeição formal são traços que, para Mário, pertencem tanto à tradição francesa que Carlos admira, quanto ao passado século XIX. Nesse sentido, podemos considerar que Mário aborda um tema que teve uma ampla repercussão na América Latina dos anos vinte: para Mariátegui, uma das características centrais do mundo pós-bélico é o deslocamento do ceticismo infecundo em favor de uma “desesperada e às vezes imponente vontade de crer”, vontade esta que diferencia bolcheviques e fascistas da “velha burguesia” que desejava “viver doce e *parlamentariamente*”.²²

Por outro lado, não apenas a fé e a crença sustentam a posição de Mário, mas também um raciocínio que apela ao *relativismo e à descentralização da noção de civilização*:

Dizer por exemplo que os egípcios da 18ª dinastia representam um degrau da civilização antiga que atingi-

ria o esplendor com o séc. V a. C. dos gregos é uma besteira que dá apoplexia na gente. São ambos apoieus de civilizações diversíssimas. Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa ou alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. (...) Então seremos universais porque nacionais. Como os egípcios, como os gregos, como os italianos da Renascença, como os alemães de 1750-1880, como os franceses do séc. 17, como os norte-americanos do séc. 20 etc.²³

Se Carlos não encontrava nenhum raciocínio em apoio a sua atitude, Mário remete aqui a um tópico também amplamente difundido na América Latina, em alguns casos vinculado a uma recepção particular de *A decadência do Ocidente*, de Spengler. Em princípio, a obra já exaltava o relativismo na pretensão de construir um quadro mundial que “não admite uma posição privilegiada para a cultura clássica ou ocidental em comparação às culturas da Índia, Babilônia ou Egito” e ainda outras civilizações não europeias, onde não era raro que estas ultrapassassem o Ocidente em “grandeza espiritual e forma superior”. Contudo, um outro aspecto deve também ser destacado: se para este autor a civilização de modo geral representava uma fase de declínio de uma cultura, na medida em que suas formas se automatizavam e se separavam de sua força vital, este diag-

nóstico pessimista aparecia circunscrito ao âmbito europeu.²⁴ Na América Latina, era possível ler *A decadência do Ocidente* sem uma preocupação com o problema da “decadência”, transformando aquilo que tradicionalmente havia sido percebido como uma falta em virtude: de todo modo, o mundo agonizante era o outro, aquele que representava o modelo de “civilização”. A América era o continente da esperança: o lugar onde tanto o México, como o Peru, a Argentina ou o Brasil podiam apostar, nesse momento, no surgimento e criação de uma nova cultura.

Por último, Mário insiste em que a edificação dessa orientação brasileira implica uma “aventura”, “muito pensada e repensada”, de estilização culta da língua popular. Realizar essa empresa, que Mário descreve como uma verdadeira epopéia repleta de obstáculos, supõe deixar de lado a “ausência do interesse prático”, a qual considera uma das características mais sobressalentes do artista moderno. Contra esse modelo, Mário afirma: “Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra



O losango cáqui, edição da Casa A. Tisi custeada pelo autor em 1926, com ilustração de Di Cavalcanti

ele se dirige”, interesse que – como esclarece mais adiante – “vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época”, interesse prático que o inclina a buscar “a forma cultural que pode adquirir a nacionalidade no desenvolvimento de si mesma” e que justifica todos os sacrifícios, “sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida”. E prossegue: “Eu não terei que pedir ao Pai que me afaste o cálice da boca porque me embebedo com ele deliciosamente. Aliás é repugnante esta comparação. Desculpe”.²⁵ Mais uma vez, a alusão, negada, ao sacrifício de Jesus na cruz. Talvez, seja necessário esclarecer que, para Mário, essa comparação aparece como repugnante porque, na perspectiva católica, nada é comparável ao sacrifício do Cristo na cruz. Poderíamos pensar que a recorrência à imagem sugere que, para Mário, seu sacrifício – aquele do intelectual – não é comparável àquele outro sacrifício, ainda que em certa medida é, sim, comparável, porque o intelectual é aquele que deve entregar-se a uma missão que

o transcende: aquela de encontrar nas figurações da identidade um sentido para a vida coletiva.

Como vemos, este percurso – necessariamente parcial – por alguns fragmentos da correspondência de 1924-1925 nos mostra o momento de elaboração de um projeto intelectual, em que o desafio de construir uma obra literária original passa pelo encontro com um conteúdo próprio, uma língua e uma tradição que expressem a particularidade de uma cultura nacional. Se podemos considerar que esse caminho, em linhas gerais, tenha sido compartilhado por outros jovens latino-americanos – em 1928, Borges também afirmava que a “argentinidade” deveria ser uma “vocalização”²⁶ –, vale a pena destacar que para o caso de Mário sobressai a relevância das distintas relações de amizade na construção desses tópicos tão significativos do modernismo, porque pareceria que é precisamente nesse espaço das cartas onde – sobretudo nos anos de 1920 – Mário ensaia e delinea os contornos dessa figura do intelectual que se projeta de modo incisivo sobre o âmbito público.

N O T A S

1. Cf. Eduardo Jardim de Moraes, *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro, Graal, 1978. Ver também, do mesmo autor, *Modernismo revisitado, Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988.
2. “Houve quem dissesse que copiamos Papini, Marinetti, Cocteau... Entre copiar e seguir a diferença é grande. (...) Ora *Klaxon* vai mais além. Não se educa só na escola dum Cocteau francês e dum Papini italiano, mas também lê a cartilha dum Uidobro espanhol, dum Blox russo, dum Avermaete belga, dum Sandburg americano, dum Leigh inglês. E

porque não Looz um austríaco, ou Becher um alemão? Dizer de *Klaxon* que copiamos um, quando seguimos a muitos é querer diminuir a grandeza dum vôo que persegue a rota indicada pelo 1922 universal. *Klaxon* não copia Papini nem Cocteau, mas representando às vezes tendências que se aparentam às desse grande italiano e desse interessante francês, prega o espírito da modernidade, que o Brasil desconhecia". Véase, Luzes & refracções, *Klaxon*, São Paulo, n. 3, jun. 1922, p. 14-15.

3. Mário de Andrade, Carta aberta a Alberto de Oliveira, *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, v. 1, abr./jun. 1925, ed. fac-similar, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974, p. 338-339.
4. Cf. Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, tradução de Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega Universidade, 1993, p. 90 e ss.
5. Ver Russell A. Berman, *Modern culture and critical theory: arts, politics and the legacy of the Frankfurt School*, Madison, The University Wisconsin Press, 1988.
6. Cf. Russell A. Berman, op. cit, p. 120-121 e ss.
7. Cf. Marjorie Perloff, *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 82.
8. Cf. Eduardo Jardim de Moraes, *Mário de Andrade: a morte do poeta*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 10-11, 44 e ss. Ver também Eduardo Jardim de Moraes, *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.
9. Mario de Andrade, Carta aberta a Alberto de Oliveira, op. cit., p. 336.
10. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 15 de novembro de 1923, in Marco Antonio de Moraes, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 104.
11. Antônio Cândido, Mário de Andrade, *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 12, n. 106, jan./fev. 1946, p. 69-73, in Telê Ancona Lopez (org.), *Catálogo da série correspondência de Mário de Andrade*, São Paulo, USP/IEB/Vitae, 1 CD-ROM.
12. Jeffrey Schnapp e João Cezar de Castro Rocha, Brazilian velocities: on Marinetti's 1926 trip to South America, *South Central Review*, The Journal of the South Central Modern Language Association, v. 13, n. 2-3, Summer/Fall 1996, p. 105-156.
13. Moquem-Entrada, *Revista de Antropofagia* (2), São Paulo, 24 abr. 1929, reedição 1ª e 2ª edições (1928-1929), São Paulo, Abril, 1975.
14. Os três sargentos, *Revista de Antropofagia* (2), op. cit.
15. Carlos Drummond de Andrade, Cartas na mesa, *Revista de Antropofagia* (2), São Paulo, 19 jun. 1929, op. cit.
16. Já na quinta carta, Manuel lhe diz: "vou falar com franqueza, já que você m'a pede, dos seus poemas tão belos e tão estranhos (se refere à publicação de *Paulicéia desvariada*). Quando os ouvi, lidos por você, senti-me arrastado pelo aluvião lírico do desvairismo. (...) À leitura, faltou-me sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles". À continuação, segue uma extensa e detalhada lista das coisas que o exasperam (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de outubro de 1922, in Marco Antonio de Moraes, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit, p. 69). Quando Mário lhe responde que esses poemas formam parte de um momento todo especial de sua vida, que não quis fazer uma obra extravagante, mas que a excessiva musicalidade desses versos respondem a um momento particular de combate, Manuel lhe escreve: "Eu te considero uma figura dominadora em nossas letras; de uma inteligência e de uma cultura magistrais. Respeito-te. Por isso mesmo quis dizer o que me repugnava nos teus poemas, para ouvir o que me responderias", mas, prossigue, "A tua emoção me irrita. É pronto, sentimento contra sentimento. Não há nada a fazer" (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de outubro de 1922, in Marco Antonio de Moraes, op. cit., p. 74). No entanto, Mário valoriza esta atitude franca, aberta à crítica e discussão, a tal ponto que em várias ocasiões lhe pede com insistência sua opinião com respeito aos livros que está por publicar. Nesse sentido, por exemplo, na carta de 15 de novembro de 1923, Mário escreve a Manuel: "Aqui vai o livro para que o leias (se refere a *Losango caqui*). Sei que é um tormento dar uma opinião sincera a um amigo. Mas exijo de ti esse tormento. Eu preciso da tua opinião, meu querido Manuel. Com toda sinceridade: não me obrigo a segui-la. Podes dizer uma coisa e eu fazer outra. *Mas necessito absolutamente de tua opinião sincera e áspera, desimpedida*" (Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 25 de novembro de 1923, in Marco Antonio de

Moraes, op. cit., p. 106, grifo do autor). E um mês depois, escreve: “Quero só mais uma vez agradecer-te a assistência sincera que dás a minhas obras. Recebi tuas duas cartas sobre o *Losango caqui*. Quase todas as tuas observações foram aceitas imediatamente” (Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, dezembro de 1923, in Marco Antonio de Moraes, op. cit., p. 111).

17. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 19 de janeiro 1925, in Marco Antonio de Moraes, op. cit., p. 180.
18. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 25 de janeiro 1925, in Marco Antonio de Moraes, op. cit., p. 181-189.
19. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 10 de novembro de 1924, in Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2000, p. 50-51.
20. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, 22 de novembro de 1924, in Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário*, op. cit., p. 57-59.
21. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 1924 (sem data), in Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário*, op. cit., p. 66-72.
22. Cf. José Carlos Mariátegui, La emoción de nuestro tiempo, *Sagitario*, La Plata, ano I, n. 2, jul./ago. 1925, p. 178-192.
23. Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário*, op. cit., p. 71.
24. Cf. Arthur Herman, *A idéia da decadência na história ocidental*, tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 249-254.
25. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 18 de fevereiro de 1925, Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário*, op. cit., p. 98-105.
26. “Melhor o fizeram os nossos maiores. O tom da sua escrita foi o da sua voz, sua boca não foi a contradição da sua mão (...). O fato, está claro, é sintomático. Ser argentinos nos dias guerreados de nossa origem não foi certamente uma felicidade: foi uma missão. Foi uma necessidade de fazer pátria, foi um belo risco, que por ser risco, comportava um orgulho. Agora é a ocupação preguiçosa de ser argentino. Ninguém sonha que tenhamos algo para fazer. Passar despercebidos, fazemos perdoar essa *guarangada* do tango, descreer de todos os fervores ao francês e não se entusiasmar, é opinião de muitos. Fazer o *mazorquero* ou o *quichua*, é carnaval de outros. Mas a argentinidade deveria ser muito mais que uma supressão ou um espetáculo. Deveria ser uma vocação.” Jorge Luis Borges, El idioma de los argentinos, in *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 135-150, 1. ed.: 1928.