4

Mário: correspondente de si mesmo

A gente escreve pra ser amado, pra atrair, encantar, etc.

Mário de Andrade (carta a Manuel Bandeira).

4.1. Solitário na rua Lopes Chaves.

As cartas de Mário de Andrade aos escritores mineiros, segundo o relato de Hélio Pellegrino, eram uma “festa” e constituíam “propriedade coletiva”¹. O que há nestas correspondências endereçadas a uma pessoa, portanto *privadas*, mas desde o início de domínio *público*? O que há nelas de revelação individual e o que há de figura pública, escritor consciente de sua importância? O que há de calculada elaboração de uma personalidade literária? Elas têm este lado polivalente, podem ser lidas como parte do mito Mário de Andrade, ou como subsídio para análise de suas obras e “a configuração do intelectual moderno” (2002, p. 191).

Separar o “privado” do “público” é uma das primeiras precauções para a leitura crítica. O elemento “público” abrange seus poemas, suas ações, suas relações; o “privado” abarca os mistérios de sua personalidade, os domínios dos seus julgamentos, enfim, sua moral. Logo, a esfera particular não oferece nenhum conforto para assentarmos nossa bibliografia sem o risco de cair em psicologia sensacionalista, julgamentos morais, indiscrição. A fortuna crítica do autor, ao lidar com sua vasta correspondência, tem sido muito discreta, quase pudica ao lidar com sua personalidade. No entanto, o indiscreto biográfico permanece latente nas cartas, como uma tentação.

A importância revelada pelo documento biográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político. (SOUZA, 2002, p. 191)

¹ cf. *Mário de Andrade – cartas aos mineiros*, 1997, p. 84.

As missivas revelam em minúcias o trabalho de elaboração intelectual e participação política de Mário de Andrade, por isso a definição de Eneida Maria de Souza é exemplar. Para tanto, a ensaísta diferencia a escrita epistolar (“auto-retrato”) do relato biográfico (“autobiografia”). O auto-retrato não projeta uma visão *total* do sujeito, como a estrutura cronológica da biografia, mas sim “fragmentos” deste sujeito. Em seu conjunto, no entanto, as epístolas constituem uma macro autobiografia, um gigantesco mosaico. Isto é curioso, pois de todos os modernistas, Mário foi um dos poucos que não escreveu um livro de memórias.

Em um texto de 1946, Antonio Candido atribuía às cartas, posteriormente publicadas, um lugar capital para uma “vista completa da sua obra e do seu espírito”. Ou seja, parte essencial do mito: “a sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero na língua portuguesa” (1959, p. 209).

As cartas, memórias e diários, no pensamento de Candido, são elementos importantes para a solidificação do “sistema literário”, formam os vínculos entre autores, configuram a “vida literária”. Em suas memórias, Oswald de Andrade confessaria que as escrevera instigado por Antonio Candido, pois, segundo o crítico, “uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais” (1978, p. 6). O hábito da correspondência literária, esclarecia João Alphonsus Guimarães Neto no *Testamento de uma geração*, uniu os escritores de norte a sul, formando um admirável laço de unidade nacional, a “começar por esse oportuno Mário de Andrade, que ainda a cultiva até hoje” (1944, p. 31).

A correspondência, retomando Candido, teve o papel de criar uma “consciência funcional da inteligência brasileira” (1959, p. 210). Através delas, Mário de Andrade, conscientemente, assumiu uma função de liderança no Modernismo, que garantiria seu futuro pontificado. Para Wilson Martins, quando publicada, a correspondência andradina teria importância maior, na literatura brasileira, do que a de Flaubert na literatura francesa, porque ultrapassava os limites estritamente pessoais (1965, p. 237).

Em carta a Manuel Bandeira, Mário fazia uma distinção entre o que “escrevia pra público” e “pra amigos”, e recomendava: “Si eu morrer amanhã não quero que você as publique” (1958, p. 87). O fiel amigo, no entanto, foi um dos primeiros a publicá-las, por causa de “seu valor intrínseco” e do que havia de “interesse social”. Na primeira edição da correspondência Mário-Bandeira, o

organizador tomou a cautela de ocultar o “privado” para destacar o “público”, ou seja, para que o artista prevalecesse sobre o homem, o discreto predominasse sobre o indiscreto.

Paulo Duarte, amigo íntimo do poeta, afirmaria que “todos os que conviveram com Mário sabem que ele escrevia cartas para serem publicadas” (1971, p. 8). Esta revelação põe em suspeita o caráter “íntimo” de suas correspondências, uma vez que há uma consciência sobre o valor documental da escrita. O próprio receio de vê-las publicadas sucedia a certeza de que cedo ou tarde viriam à público.

A renovação modernista, na prática andradina, passavam pela transformação consciente da escrita epistolar em meio de debate. A partir do movimento modernista, escrevia Mário, as cartas “se tornaram uma forma espiritual da vida em nossa literatura” (1999, p. 216). Se aliarmos este raciocínio à tese de Candido, a literatura brasileira atinge a maioria com documentos “privados”, veremos como o missivista foi preparando uma obra monumental que, no balanço final, resultaria no que o Modernismo tinha de mais completo. São escritas aos amigos, mas também aos futuros pesquisadores, aos futuros arquivistas. Mário escrevia cartas com a percepção de que estava fazendo literatura, sendo que elevá-las à categoria de gênero, ou desararquizar os gêneros através delas, resultaria em mais um título de renovação na sala de troféus modernista. Assim, para manter a metáfora olímpica, remetente terminaria como recordista absoluto. O reconhecimento do gênio justificava a exposição de sua “intimidade”. Neste sentido, a seguinte declaração de um contemporâneo é provocadora:

As suas cartas, muitas delas, talvez pudessem ser impúblicas, se se tratasse de um qualquer. Mas são de Mário de Andrade, que não se pertence e não pertence a ninguém. É res nullius, bem da coletividade. A sua biografia psicológica e intelectual pertence aos homens e aos grupos humanos de pensamento e precisa ser conhecida com todas as grandezas e até as fraquezas de que era dono, as quais [...] aumentam aquela grandeza espiritual. (DUARTE, 1971, p. 3).

A genialidade do escritor, fosse justificada pelo seu interesse pelo social fosse por sua integridade, anulava qualquer contradição, pois até na injustiça era justo! Neste sentido, sua correspondência com os jovens escritores, que o procuravam em busca de apoio, solidificou a imagem edificante. O epistolar modernista se correspondeu com as figuras mais proeminentes da inteligência

brasileira na primeira década do século XX: Carlos Drummond de Andrade, Tristão de Ataíde, Gilberto Freyre, Luis da Câmara Cascudo, Sérgio Buarque de Holanda, Joaquim Inosoja, Augusto Meyer. Em pauta, a confirmação de um estilo moderno em literatura e a elaboração da cultura nacional.

Suas correspondências, logo, têm a função política de *descentralizar* a problematização do nacionalismo, porque o escritor se correspondia com o norte (Cascudo), nordeste (Freyre), sul (Meyer) e sudeste (Holanda). A questão da brasilidade forma o “admirável laço de unidade” que caracteriza o modernismo a partir de 24. A revisão do passado colonial, a incorporação do folclore nos estudos eruditos, a mestiçagem como signo de identidade nacional são os temas centrais do projeto modernista, que precisava deslocar-se de São Paulo para ser nacional.

A carta a Tarsila, na qual a informa sobre seu esforço de divulgação da “poesia pau-Brasil”, indicava como Mário percebia que o movimento, para tornar-se vitorioso, precisava espalhar-se pelo país. O proselitismo é uma tônica nas correspondências dos anos 20, em particular com Carlos Drummond de Andrade. “Nós temos que dar uma alma ao Brasil”, escreve ao jovem poeta mineiro, “devote-se ao Brasil junto comigo”. Diante das desconfianças do amigo em relação ao “nacionalismo literário”, se não haveria o risco de sacrificar a universalidade em prol de um regionalismo, o remetente contra-argumenta: “o dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de uma nova combinação de qualidades humanas” (1982, p. 15). Mário leu atentamente os primeiros poemas Drummond, tenta convencê-lo a adotar o “erro gramatical” como estilização da linguagem moderna, critica seu eurocentrismo. Estava, enfim, “paubrasilizando” o novato poeta mineiro.

Nos bastidores da história do modernismo, a correspondência andradina reforçou sua autoridade intelectual, ampliou sua esfera de influência e, paradoxalmente, *centralizou* em torno de sua persona o ideal de intelectual moderno, ou como revelaria Drummond, “o tempo modernista em pessoa”. Em nenhum momento, minimizava sua condição intelectual, isto é, deixava de ser escritor. Ao lembrar seu primeiro encontro com Mário, durante a exposição de 1916, Anita Malfatti revelava que ele se apresentou como “o poeta Mário Sobral”. Neste momento, ainda não era um poeta moderno, entregava à futura amiga um “poema parnasiano”, nem era um conhecedor da pintura moderna, mas já se

apresentava com uma identidade constituída, ou se quisermos, como uma personagem. No período entre a exposição de Anita e a Semana de 22, Mário de Andrade mergulhou em pesquisas sobre a pintura moderna, em particular o Expressionismo. Este conhecimento o levou à famosa conferência nas escadarias do teatro Municipal durante a Semana. O poeta não constatava da programação oficial e, de certo modo, sua palestra informal serviu de cartão de visitas.

O livre trânsito do escritor nos círculos da alta burguesia cafeeira deveu-se, em grande parte, ao seu “capital intelectual”. O reconhecimento de sua erudição gradativamente o colocaria na proa do movimento. Suas epístolas, neste sentido, confirmavam o poderio de sua erudição, através dela estabeleceria uma rede de boas relações que o encaminhariam à direção do Departamento de Cultura de São Paulo.

4.2. O poeta como funcionário público.

Paulo Duarte indicou o modernista ao prefeito Fábio Prado para direção do Departamento de Cultura, com os seguintes argumentos: “Foi na casa de Mário, (...), que o convidei ou melhor o intimei a ser diretor do Departamento” (1971, p. 52). O germe do Departamento, confidencia, brotara das reuniões etílicas em seu apartamento, entre 1923 e 31, freqüentadas por Sérgio Milliet, Antônio Alcântara Machado, Mário de Andrade, Elsie Houston e seu marido Benjamin Peret, o surrealista.

Pois foi nessa sala, em torno da fria mesa de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? – falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros. Mas cadê dinheiro? [...]. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com dinheiro do governo. (DUARTE, 1971, p. 50).

A tese que Duarte defenderá é dramática: a demissão do Departamento de Cultura matou Mário de Andrade. Para prová-la, lança mão de sua correspondência com o ex-diretor, quando este estava exilado no Rio de Janeiro e aquele em Nova York. O valor destas cartas é inquestionável, falam por si só. Um pesquisador mais cético talvez veja na argumentação do amigo uma “romanceação” dos fatos e do modernista. Mas é justamente por isso que são interessantes.

A publicação de suas cartas, defende Duarte, eram essenciais para “repor Mário de Andrade nele mesmo”, “limpar sua memória”, reconstituir as “linhas puras de sua personalidade” (1971, p. 10). O escritor emerge desta narrativa como um personagem mal compreendido, injustamente julgado, vivendo um doloroso martírio. Reconstituir a “pureza de sua personalidade” permitia modelar a imagem edificante do poeta, postá-la para a posteridade, não sem antes envolvê-la em um arcabouço sentimental em que “talento” e “genialidade” se confundem com “humildade” e “solidariedade”. Valores cristãos. O mito Mário de Andrade ganha aqui seu substrato moral:

Hoje Mário de Andrade está morto. Morto de corpo. [...]. Resta o exemplo intelectual puro que nos deixou. [...], capaz de viver sem poluir idéias e sonhos com a traição dos interesses imediatos e cujas tentações nauseabundas tão poucos sabem resistir, apesar de cheirarem a cadáver. (*idem*. p. 14).

A ênfase na integridade moral de Mário de Andrade torna ainda mais maniqueísta sua expulsão do Departamento de Cultura, pois se “suicidou aos poucos, matou-se de dor, revolta e angústia” (*ibid.* p. 3). A imagem edificante atuou decisivamente na recepção de Mário entre seus contemporâneos. Nela também se misturou “privado” e “público” para formar um modelo ético. Por isso, para Duarte, era vergonhosa as acusações de desvio de verbas e gastos desnecessários durante a gestão andradina.

O período em que dirigiu o Departamento de Cultura, Mário pôde levar a cabo os ideais modernistas, ou se preferirem, os seus ideais. Uma das fissuras do Modernismo foi o descompasso entre a postura nacionalista revolucionária e as condições políticas para pô-la em prática. Como diretor, o modernista teve a oportunidade de redefinir o papel do intelectual no processo de modernização social, levando para o campo da ação o proposto pelo pensamento. Em sua curta gestão, o Departamento criou uma discoteca pública, o coral paulistano, o quarteto Haydn, promoveu o congresso da língua nacional cantada, fez o levantamento das construções coloniais para serem restauradas e preservadas pelo SPHAN, financiou pesquisas etnográficas e folclóricas. E ainda estava nos planos:

Uma seção nova de teatros estava sendo preparada para a direção de Antônio Alcântara Machado. [...]. Foi um trabalho louco. Uma febre de pesquisas, paleógrafos espiolhando gatufunhos do século XVI; [...]; a biblioteca municipal fazendo coisas que não fazia há anos: comprando livros. Todos exaustos e contentes. (DUARTE, 1971, p. 52).

Pelo exposto, o projeto ideológico modernista, a fundação da “cultura brasileira”, desenvolveu-se sob dependência do poder público, no caso a prefeitura paulista, atrelada ao Estado centralizador do governo Vargas. A “dolorosa realidade” (na expressão de Paulo Duarte) originou-se da ilusão de independência com o qual pretendiam gerar o Departamento de Cultura. Quando assumiu a direção, os quadros técnicos já estão completos, ao diretor resta a indicação de Oneyda Alvarenga.

Em carta para Oneyda – 15 de maio de 1935 -, Mário de Andrade tentava se isentar dos critérios de amizade e favor presentes na criação do Departamento de Cultura. “Quero entrar pra Prefeitura inteiramente solicitado”, escreve, “sem dever favor a ninguém”. Sobre a missiva, em “O intelectual modernista revisitado”, Silvano Santiago aponta para tentativa (ambígua) de Mário em esboçar uma “ética do aceito do emprego público”. Para escapar do “círculo vicioso do *favoritismo*”, o modernista enaltecia sua capacidade técnica, sua atuação na área cultural, sua independência intelectual, justificações para admissão, que o imunizavam contra o tráfico de influências (1989, p. 173).

A ética andradina, no entanto, não anulava o favoritismo, já que sua nomeação, como o próprio Silvano Santiago sublinha, ocorreu como uma “trama de bastidor”, sob a proteção das boas relações com a família Prado, com os “papéis oficiais na gaveta” (*ibid.* p. 172). O cargo coroava a ascensão intelectual de Mário de Andrade, por isso, na carta a Oneyda, o “não dever favor a ninguém” enfatizava sua atuação no campo cultural como único fator determinante para a nomeação, espécie de antídoto contra os julgamentos da opinião pública. A ética que se estabelecia era conflituosa, não anulava o critério das boas relações como pré-requisito ao cargo, embora a situasse em termos de “merecimento”. O critério ético deslocava-se do campo das ações para o campo semântico. Favorecimento insinuaria uma dependência ao poder instituído; merecimento equivaleria ao reconhecimento de uma independência aos critérios de “amizade” na seleção dos cargos públicos. Assim, tampava-se o sol com a peneira.

Silvano escreveu o ensaio sob o impacto de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. Segundo ele, Sérgio Miceli quebrava o “silêncio inocente” que pairou sobre a “cooptação” dos modernistas pelo Estado Novo. Silêncio em grande parte motivado pela leitura estética do projeto modernista. Mesmo nos seus aspectos ideológicos, quando a “consciência nacional” se fundia à

participação política, o favorecimento aos modernistas de cargos públicos nos escalões do governo Vargas foi posto em segundo plano. Por exemplo, no pioneiro estudo de João Luiz Lafetá – *1930: a crítica e o Modernismo* –, no qual se analisava a passagem do projeto estético dos anos 20 para o projeto político nos 30, a participação dos intelectuais modernistas no governo federal foi um tópico muito escondido.

O Ministério da Educação, sob a gestão de Gustavo Capanema, mobilizou grande parte dos modernistas, constituindo-se, nos termos de Miceli, em “uma espécie de território livre infenso às salvaguardadas ideológicas do regime” (1979, p. 161). A lista de nomeações outorgadas pelo Ministério, incluía Carlos Drummond de Andrade, Chefe de Gabinete; Sérgio Buarque de Hollanda, diretor da Divisão de Consulta da Biblioteca Nacional; Rodrigo Mello Franco Andrade, diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Manuel Bandeira, membro do Conselho Consultivo do SPHAN. Mário de Andrade, após a demissão do Departamento de Cultura, recorre às boas relações com Drummond e Capanema, sendo nomeado membro do Instituto Nacional do Livro, onde ajuda organizar o anteprojeto de criação do Instituto do Patrimônio Histórico e diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, embora não possuísse diploma de curso superior².

A preocupação com arquitetura colonial era uma questão recorrente no ideário modernista desde 1924, quando elaboraram o documento “Amigos dos monumentos históricos”. A gestão de Capanema criou as condições necessárias para a realização prática da plataforma modernista. A cooptação, a qual Miceli se refere, não significou apenas a transformação do intelectual em funcionário público, mas também a legitimação de um modelo pensamento.

Para além da “frieza de cientista social”, Silviano Santiago argumenta que “a leitura do acesso intelectual ao posto público” precisava ser enriquecida com as correspondências destes intelectuais (1989, p. 168). O estudo de Miceli reconstituía toda uma “genealogia do poder”, mas como os atores agiam entre si e estabeleciam seus vínculos ficou em segundo plano. Pelo registro biográfico foi

² A atuação intelectual de Mário lhe conferia o título *honoris causa*, seu prestígio aumenta mais ainda quando lembramos que Oswald de Andrade não pôde prestar concurso para cadeira da Filosofia da USP por não possuir diploma de nível superior.

possível reconstruir estes vínculos. Em certa medida, foi nesta direção que Santiago conduziu a questão:

Trata-se de buscar textos onde o corpo próprio do autor foi dramatizado enquanto tal por ele mesmo, [...]. Trata-se, ainda, de configurar as aproximações e contradições ideológicas que se tornam salientes quando o texto da ficção e o texto da memória são analisados contrastivamente. (SANTIAGO, 1989, p. 167).

Neste sentido segue Eneida Maria de Souza ao tomar as correspondências de Mário como “dramatização” do sujeito, autor, intelectual, homem público (1999, p. 192). Tanto Santiago quanto Eneida caminham para a dimensão “ética” da postura andradina, ou seja, seu drama pessoal entre a individualidade artística e o compromisso social do intelectual. Tal postura situa a “cooptação intelectual” como uma adesão crítica, e às vezes uma ruptura, do intelectual e do Estado.

Em “A elegia de Abril”, Mário de Andrade defendia que o intelectual deveria ser “um técnico de sua inteligência”. A técnica abrangia, naturalmente, a pesquisa estética, o aprofundamento dos conhecimentos. Tratava-se de aliar o “direito à pesquisa” - ao seu ver a grande conquista do modernismo de 22 - a uma função social da arte, sem empobrecer a linguagem, pois o intelectual não “pode mais ser um abstencionista”. Deste modo:

[...] se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Ele não terá nem mesmo esse conformismo “de partido” tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é o mesmo, por excelência, o out-law, e tira talvez a sua maior força fecundante justa dessa imposição irremediável da “sua” verdade. (ANDRADE, 1974, p. 193).

Na carta a Oneyda, Mário aludia à sua “liberdade de pensar” como critério para sua independência em relação ao jogo do poder. Agora, depois da amarga experiência no Departamento de Cultura, o intelectual não porta nenhuma verdade política a não ser sua posição marginal diante do político.

Em sua “elegia”, Mário de Andrade colocava a questão em um sentido claro: a divergência entre o estético e o político reduzia o intelectual, enquanto artista, a um artesão das letras; enquanto homem público, um candidato a cargos estatais. Nas entrelinhas, era uma dura crítica aos próprios escritores modernistas, também os pós-modernistas, homens divididos entre a arte da escrita e as funções

do Itamarati. Neste pensamento, Mário se alinhava com Maiakovski, uma política revolucionária necessitava de uma arte revolucionária. Sobre a posição do modernista diante da cobrança do alinhamento dos escritores com as teses esquerdistas – o destinatário do texto são os jovens reunidos na revista *Clima* -, Eduardo Jardim faz o seguinte comentário:

[Mário] tinha preferido assumir, ao longo da história do modernismo, a defesa de um conceito de arte social que combinava as exigências morais a que o artista devia atender com atenção aos critérios estéticos a que toda a arte se submetia. (JARDIM, 2005, p. 88).

A “exigência moral” do artista consistia no seu aprimoramento técnico. Não se trata, esclarece Mário, do “artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos”, mas sim de uma ontologia, uma busca pela “verdade do ser”, baseada “sempre da sua moralidade profissional” (1974, p. 194). A posição do poeta funcionário público não se revolvia facilmente, pois se dedicar ao aprimoramento técnico o levava ao individualismo – o tema da conferência de 42 -; abdicar-se da técnica o conduzia à política, à corrupção de sua verdade artística.

João Luis Lafetá, no capítulo dedicado a Mário, oportunamente intitulado “Ética e poética”, destacava que o dilema do autor derivava da incerteza se deveria sacrificar “uma concepção de arte afinada com o modernismo” ou tornar-se um pregador de “verdades políticas”. O envolvimento do intelectual nos problemas do seu tempo, tema do inquérito de Cavaleiro, para Lafetá significou a virada do modernismo do seu projeto estético (o experimentalismo de 22) para o projeto político (o romance social dos anos 30). O crítico não perde a oportunidade de apontar a exumação, via ideologia, dos pressupostos realistas que a narrativa de 22 sepultara. Mário tentava conciliar as duas tendências, praticando poesia social (“O carro da miséria”, por exemplo), sem abandonar suas convicções estéticas. Na visão de Lafetá: “A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a técnica vista como um esforço de desalienação” (2000, p. 213). Mas ainda persistem as dúvidas sobre a *utilidade* e a *sinceridade* da obra engajada, o *fazer individual* e o discurso *coletivo*.

Este dilema, segundo Eduardo Jardim, fôra comum entre os literatos nos anos 40, seguir a “marcha das multidões” parecia uma “verdadeira liberação dos seus males de origem”, ou seja, o ambiente pequeno-burguês (*ibid.* p. 102). Engajar-se, entretanto, significava aderir a uma posição não só ideológica,

comunismo ou fascismo, mas também partidária. Mário, embora filiado ao Partido Democrático, levado pelo seu irmão por causa da Revolução de 32, nunca se assumiu como militante. Apesar de declarar-se, aos amigos, “simpatizante” do comunismo, na edição da *Revista Acadêmica* dedicada a Romain Rolland, símbolo do intelectual engajado, Mário de Andrade se recusou a participar, sob alegação de não poder falar livremente sobre o escritor no ambiente de repressão no país. Na conferência de 42, revelava que não era “político de ação”, pois não se via “escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis do xilindró” (1974, p. p. 243)... Como Oswald de Andrade.

A princípio, o funcionalismo público concedia a Mário a oportunidade de ser um “intelectual de ação”, independente das causas partidárias. Estava bem próximo do conceito de “intelectual tradicional” criado por Gramsci para distinguir as diferentes funções que o intelectual assume na sociedade. Ele pode ser “orgânico”, quando em sintonia com uma classe social procura lhe dar consciência e coesão, ou “tradicional”, vinculado tanto às classes dominantes quanto dominadas, mas adquirindo autonomia em relação aos interesses imediatos das classes sociais.

À medida que sua independência se revelou como amarga ilusão, fortaleceu-se a convicção de que o poeta, para não ser “um político de ação”, não deveria abdicar da sua “torre de marfim”. Esta era a conclusão que chegara, depois de participar do Congresso de escritores de 45, no qual escritores e intelectuais tomaram uma postura contra a ditadura Vargas e a favor de legalização do PCB. Mário foi uma presença silenciosa durante os debates. Em carta a Drummond, comentava sua decepção em relação aos posicionamentos dos escritores:

O intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. [...]. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre. (DRUMMOND, 1982, p. 243).

A “torre de marfim”, por um lado, preservava a integridade ética do artista, não o colocava como um servidor do Estado ou de qualquer ideologia partidária, nem como consciência de nenhuma classe; por outro, insinuava o não-envolvimento. Não se trata de abstencionismo, mas é quase isso. No momento em

que os escritores assumiam o compromisso da participação, a postura de Mário soava como uma decepção.

Em um artigo sem assinatura (o que demonstra tom de temor), o jovem Jorge Amado reagia à postura andradina, comparando sua postura anterior com a presente, para concluir que “os moços andam cabisbaixos, desiludidos com o antigo ‘mestre’”, transformado no “último esteta”, “voltando a galope “para o modernismo sem violência”³. A reação do escritor baiano traduzia a sensação de que Mário adotava uma postura conservadora.

Mário de Andrade respondeu à crítica no artigo “A raposa e o tostão”, argumentando que a nova geração sacrificava a técnica literária em prol de uma vaga intenção social. A curiosidade intelectual substituída pela demagogia partidária. Sem o conhecimento técnico, terminava, as mais nobres intenções não encontram os meios para se realizar como literatura ou como consciência social (1972, p. 101). Jorge Amado retrucaria, no artigo “A solidão é triste”, acusando-o de “sub-Wilde mestiço”, covarde, “guarda-civil da linguagem”, “um sujeito desta importância” – concluía – “não tinha direito a essa atitude”⁴.

A polêmica se estende na revista *Diretrizes*, no artigo (também sem assinatura) “Mário e os moços”, o autor tentava conciliar os ânimos, argumentando que os “moços” o desejavam no comando da luta, mas queriam o “Mário-Macunaíma” e o não o “Mário-Ferdinando”⁵. Ferdinando era um touro, personagem de um desenho de Walt Disney, que tinha aversão a violência e vivia entre os animais menos ferozes, como Bambi. Na época, “ferdinando” era alcunha para homossexual.

Toda esta polêmica incidiu sobre sua conferência em 42 e sua postura discreta no Congresso de 45. Ela nos serve como ilustração para demonstrar que, em seus últimos anos, apesar do peso de sua imensa autoridade intelectual, que fez com que os críticos não assinassem seus textos, Mário não era uma unanimidade entre os escritores residentes no Rio de Janeiro. Isto, em parte, explica sua inquietação em morar no Rio, depois da expulsão do Departamento de cultura; e também explica, em parte, a intensa correspondência com os escritores mineiros,

³ *apud*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1939.

⁴ *apud*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1939.

⁵ *apud*: *Diretrizes*, nº 19.

que o procuravam atrás de orientação literária, considerando-o um mestre supremo.

Os ensaios de Eneida Maria de Souza, reunidos na segunda edição de *A pedra mágica do discurso*, analisam as correspondências com os escritores mineiros, ora confirmando alguns temas do estudo sobre *Macunaíma*, como a questão da memória e a preservação da tradição, ora discutindo a configuração do intelectual modernista. Os temas não poderiam ser mais atuais, ou pós-modernos (ou nada mudou): ética, legitimidade intelectual, participação política. A pertinência dos temas justifica o valor de suas cartas. Elas são reconstrução documental do diálogo entre os escritores modernos, sem elas não existiria uma “história da vida privada” do modernismo. Algo que Antonio Candido idealizava, e seu orientando, João Luiz Lafetá poderia ter feito, mas tomou as correspondências como suporte para leitura dos textos consagrados (os poemas e os ensaios).

Creio que esta “história” só poderia ser escrita a partir de agora, quando são publicadas – no caso de Mário de Andrade – as respostas dos destinatários, porque nas primeiras edições, à exceção do livro de Paulo Duarte e da correspondência com Oneyda Alvarenga, só havia as cartas do emissário. A justificativa para publicá-las, como Duarte deixa claro, era a preservação da sua “memória”, limpar o seu nome. Desta forma, se alguém pretendesse escrever a “história privada”, esta seria uma celebração do modernista Mário. A exaltação, contudo, ocorreu nas histórias de literatura, que tenderam a apresentá-lo como a força individual mais importante do movimento.

4.3. Morre o homem fica o mito.

Antonio Candido, um ano depois da morte de Mário de Andrade, iniciava sua “elegia” ao morto, profetizando:

[...] será um dos escritores mais estudados, comentados e debatidos em nossa futura história literária. É possível (assim aconteceu com Machado de Assis) que apenas trinta ou quarenta anos depois da sua morte a posteridade consiga traçar, de maneira mais ou menos satisfatória, o perfil literário e humano deste homem cheio de refulhos e máscaras, deste escritor multiplicado. (CANDIDO, 1992, p. 209).

A comparação com Machado de Assis aparece em outro texto, do mesmo ano, publicado na *Revista do Arquivo Municipal*⁶. O paradigma machadiano funcionava como carimbo de genialidade, tacitamente confinando o escritor carioca no século XIX, passando a faixa do “gênio moderno” para o paulista. Entre os modernistas houve um silêncio sobre estilo do “bruxo do Cosme Velho”, que antecipou a escrita moderna em nossa literatura. É verdade que Mário quebrou este silêncio com seu artigo “Machado de Assis”, no qual elogiava a técnica do romancista e censurava a ética do escritor: imagem reflexa do Segundo Reinado, recalcado por causa de sua condição de mulato, símbolo do amor familiar⁷.

Candido situava historicamente o modernismo entre 1922 e 1945, entre a Semana de Arte Moderna e a 2ª guerra mundial, porém a morte de Mário contribuiu, como fator simbólico, para sinalizar o fim do movimento.

A figura central do Modernismo [...], realizou uma das maiores obras que o Brasil conheceu no terreno da divulgação cultural, procurando com êxito levar ao povo os produtos eruditos da música e da literatura [...]. Além disso, promoveu pesquisas de etnografia e folclore, sistematizando o interesse dos modernistas pelo conhecimento objetivo das culturas primitivas e populares. (CANDIDO, 2004, p. 91).

O raciocínio de Candido resumia o consenso geral entre os historiadores do movimento, se é que não o determinou. Péricles Eugênio da Silva Ramos, no volume de *A literatura no Brasil*, cuja primeira edição data de 1955, apresentava o poeta como o “papa do modernismo”. Mas como um bom filhado da Geração de 45, o crítico aponta no “coloquialismo” os excessos da poesia do modernista, apesar de sua “inegável importância como documento de ruptura” e “indicação de rumos”. A atividade crítica, concluía, seria o lugar em que sua influência se revelava mais decisiva.

Quando as obras modernistas começavam a ser inventariadas, nos anos 50 e 60, os avaliadores – em particular Wilson Martins, que escreve a obra mais polêmica – tinham a noção de que ainda era preciso maior distanciamento para reconhecer os limites do movimento; ao mesmo tempo, havia a certeza de que fôra um divisor entre a estética do século XIX e a do século XX. A figura de Mário de Andrade, dado a abrangência de suas obras e o impacto pessoal que

⁶ cf. “Mário de Andrade”. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano II, Vol.CVI, São Paulo,1946.

⁷ cf. *Aspectos da literatura brasileira*.

causara nos contemporâneos, vai-se delineando como o grande, ou talvez único, escritor do movimento capaz de se ombrear aos vultos de José de Alencar e Machado de Assis.

Nelson Werneck Sodré – *História da literatura brasileira* (1964) – argumentava que o “movimento modernista” teve pouca duração (1922-1930); por um lado foi “um episódio destituído de sentido e profundidade”, por outro, correspondeu ao que “havia de profundo no desenvolvimento literário”, anunciando a renovação que se concretizaria com o “pós-modernismo” (*ibid.* p. 525). Segundo o historiador, a contribuição decisiva do movimento para a “literatura nacional” foi emancipação literária, a busca da originalidade, a elaboração da língua literária. A Revolução de 30, prossegue, inaugurava a fase “pós-modernista”, não como ruptura, mas como aprofundamento do que a geração de 22 tinha de mais sério: a aproximação com o povo.

No Brasil começa a existir o povo, com o sentido moderno, e só o povo podia conceder a vigência às manifestações de qualquer natureza que pretendessem refletir a fisionomia coletiva e nacional. Entramos na fase em que só é nacional o que é popular. (SODRÉ, 1964, p. 531).

A partir do movimento modernista, isto é, de uma tomada estética e política a favor do popular, a literatura brasileira adquire independência dos modelos exteriores e de suas contradições coloniais. Deixa de ser subalterna. Nesta conjuntura, segundo o historiador, Mário de Andrade realizara o que o movimento tinha de mais “consistente e profundo”, consciência artística e social, terminando também profético: “A enorme importância de sua figura, e a evolução do seu pensamento, serão destacadas quando o Movimento Modernista for realmente inventariado” (*ibid.* p. 536).

No sagaz “Poesia e artes de guerra”, Oswald de Andrade escrevia que “o julgamento contemporâneo” não favorecia os artistas rebeldes (referia-se a geração de 22 mal vista pela geração de 45, ou a si mesmo), porque “quem vê de perto não vê”. Era necessário horizonte, distância e perspectiva. “E o público não possui esses binóculos. A crítica também...” (1975, p. 26). Werneck Sodré estava consciente da falta de distância, mas isto não o impediu de assumir uma perspectiva em relação ao lugar de Mário.

A obra historiográfica mais polêmica, ao nosso ver, foi *O modernismo* (1965), escrita por Wilson Martins para a coleção “Literatura brasileira” da

editora Cultrix. Um esforço evidente, ao longo da leitura da obra, é a reabilitação de Monteiro Lobato, demonstrando a tendenciosa supervalorização do “caso Anita”, que servira de prova do antimodernismo lobatiano. Embora relativize o “caso Anita”, não absolve Lobato da condenação “pré-modernista”.

Entre 1954, primeira edição de *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, até 1965, Mário da Silva Brito escreve duas obras paradigmáticas para o estudo do movimento: *História do modernismo* (1958) e *Panorama da poesia brasileira* (1959), editadas pela Civilização Brasileira. Estas obras estabelecem certos parâmetros que não serão revogados pelas futuras historiografias, como o “caso Anita” e o marco de 22. Elas fazem parte de volumes dedicados aos estilos de época. Assim, sem nenhuma discussão, tanto na edição da Cultrix quanto da Civilização Brasileira, o “modernismo” é capítulo final de nossos –ismos, por coincidência o volume VI em ambas. Além disto, as coletâneas tiveram o importante papel de selecionar um grupo de autores para compor o “cânone modernista”, tendo como referência a Semana.

Wilson Martins, ao denunciar a exclusão de Lobato como erro estratégico, poderia desestruturar a ordem vigente, incluindo o escritor no “cânone modernista”, mas não o faz, ele respeita a prisão “pré-modernista”, talvez para não se indispor com a linha editorial, na qual “pré-modernismo” correspondeu ao volume V da “Literatura Brasileira”, escrito por Alfredo Bosi. Por outro lado, Martins não é tão obediente à cronologia metodológica, porque Graça Aranha, tradicional pré-modernista, aparece entre os “autores fundamentais”.

O historiador elabora um duplo cânone: “autores fundamentais” e “obras representativas”. O autor fundamental nem sempre escreveu a obra representativa. A lista de “fundamentais” abrange dezenove autores; a de obras, oito. Deste modo, livros como *Libertinagem* e *Alguma poesia* ficaram de fora das obras fundamentais, para não falar na exclusão completa de Murilo Mendes. Quantitativamente, Mário de Andrade é, de longe, a figura mais representativa no quadro do historiador. É fundamental e escreveu três das oito obras representativas. Mas, paradoxalmente, suas obras, em particular *Macunaíma*, revelaram-se “malogros artísticos” (1965, p. 87).

Respeitando o que o próprio Mário revelara em sua conferência, Martins acredita que o lado experimentador, sua “preocupação em inovar” e dominar vários saberes, sobrepujou-se ao “lado criador”. Em artigo de 1999, ao comparar a

importância de Machado de Assis e Mário de Andrade, os dois no olimpo do “cânone brasileiro”, argumenta que o modernista “sempre ficará em segundo”, pois foi “autor de grandes obras falhadas”, impossíveis de se unificarem numa “obra superior e única”⁸. Apesar disto, o modernista, por si só, encarna “todo o modernismo” no que tinha de melhor (*ibid.* p. 240).

Mário de Andrade foi, mais do que qualquer outro escritor brasileiro, em qualquer tempo, uma presença. [...]. Uma presença sem o mais longínquo cálculo de “política literária”, sacrificava um tempo enorme das suas tarefas pessoais chamado por uma sensibilidade que o levava a escrever cartas enormes aos mais obscuros e desconhecidos dos principiantes; ou a discutir, em cartas não menores, com os seus companheiros de aventura literárias, os problemas cruciais em que se debatia. (MARTINS, 1965, p. 236).

Desconfiando do critério estético como instância de consagração, o historiador recorre ao critério moral, através de um viés sentimentalista, para confirmar uma autoridade a qual não pode ou não quer negar. A importância do modernista, muito hábil em “política literária”, residia no realce da solidariedade e humildade, acima de qualquer “malogro estético”.

A história literária foi uma das principais instâncias consagradoras da individualidade intelectual de Mário. As obras precedentes, como as de Massaud Moisés, Alfredo Bosi e Luciana Stegagno-Picchio, escritas com o devido distanciamento histórico, não revogaram este juízo, pelo contrário, o referendaram, como sintetiza a feliz expressão de Luciana: “Mário de Andrade foi a consciência criadora do movimento modernista” (1997, p. 486).

Já não se trata, a esta altura do campeonato, de questionar o lugar de Mário, pelo contrário, nosso esforço se concentrou na exposição do quanto o modernista, em suas múltiplas atividades, criou as condições para sua consagração. E o quanto isto foi importante para a intelectualidade paulista, que tem em Mário de Andrade seu escritor oficial, seu ícone, seu Machado de Assis.

⁸ cf. “O cânone brasileiro” In O Globo, caderno Prosa e Verso, 30.01.1999