

## MODERNISMO E ARISTOCRACIA

*Maria Cristina de Oliveira Prates (UVA)*

[maria.cristina@uva.br](mailto:maria.cristina@uva.br)

*Anne Caroline de Moraes Santos (UVA)*

[anne.santos@uva.br](mailto:anne.santos@uva.br)

### RESUMO

Tomando por base o texto “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, o presente trabalho visa realizar uma leitura crítica do balanço pessoal a que o escritor se propõe, após os vinte anos da Semana de Arte Moderna. Trata-se de uma conferência proferida em trinta de abril de 1942, realizada na Biblioteca do Itamaraty, a convite da Casa do Estudante do Brasil, e publicada, posteriormente, no livro *Aspectos da literatura brasileira* (1972). Apesar de considerar de forma positiva os resultados dos três princípios básicos que fundamentaram, segundo ele, a realidade que o movimento modernista impôs – o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência nacional –, o escritor paulista demonstra profundo descontentamento quanto à atuação do movimento nas questões políticas e sociais do país, devido, sobretudo, ao seu caráter aristocrático. Segundo Mário, os artistas modernistas teriam cultivado um exagerado hedonismo, consumindo delirantemente o prazer de bailes, festivais, viagens, atitudes que, se por um lado demonstravam o sentido demolidor do movimento, tornaram-se, por outro lado, sinônimos de desinteresse pela vida contemporânea. “Meu aristocratismo me puniu” (ANDRADE, 1972, p. 252), confessa o ensaísta. Na verdade, interessa-nos, agora, passados cem anos da Semana de Arte Moderna e oitenta da Conferência de 1942, retomar tais considerações para, seguindo o exemplo do autor, realizarmos não só um balanço do legado desse momento, mas, principalmente, refletirmos como suas inquietações dialogam com as gerações literárias que o sucederam.

### Palavras-chave:

Aristocracia. Modernismo. Mario de Andrade.

### ABSTRACT

Based on the text “The modernist movement”, by Mário de Andrade, the present work aims to perform a critical reading of the personal balance to which the writer proposes, after the twenty years of the Modern Art Week. This is a conference given on April 30, 1942, held at the Itamaraty Library, at the invitation of the Student House of Brazil, and later published in the book *Aspects of Brazilian Literature* (1972). Despite considering positively the results of the three basic principles that underpin, according to him, the reality that the modernist movement imposed – the permanent right to aesthetic research; the updating of Brazilian artistic intelligence and the stabilization of a national consciousness – the writer from São Paulo demonstrates deep displeasure about the movement’s performance in the political and social issues of the country, due, above all, to its aristocratic character. According to Mario, modernist artists would have cultivated an exaggerated hedonism, deliriously consuming the pleasure of dances, festivals, travel, attitudes that, if on the one hand demonstrated the daredevil meaning of the movement, became, on the other hand, synonymous with disinterest in contemporary life. “My aristocratism punished me” (ANDRADE, 1972,

p. 252), confesses the essayist. In fact, we are now interested, one hundred years after the Week of Modern Art and eighty of the Conference of 1942, to resume such considerations so that, following the author's example, we not only take stock of the legacy of that moment, but, above all, reflect how their concerns dialogue with the literary generations that followed it.

**Keywords:**

Aristocracy. Modernism. Mario de Andrade.

## **1. Introdução**

Nosso tema se volta para o texto “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, conferência proferida em trinta de abril de 1942, realizada na Biblioteca do Itamaraty, a convite da Casa do Estudante do Brasil, e publicada, posteriormente, em 1943, no livro *Aspectos da literatura brasileira*, dois anos antes do falecimento do autor, em 1945, como penúltimo dos ensaios de crítica literária voltada ainda para Machado de Assis, Tristão de Ataíde, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Raul Manuel Antonio de Almeida Pompeia, entre outros.

Vinte anos após a Semana de Arte Moderna, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, Mário realiza em sua Conferência um balanço do que foi o Movimento Modernista, não só rememorando os acontecimentos, mas, sobretudo, interpretando-os de acordo com sua experiência subjetiva e intelectual, através de importantes considerações sobre a realidade cultural e estética daquele momento. Hoje, passados 80 anos, as ideias desse texto nos provocam reflexões que, conforme afirma Alfredo Bosi, “iluminam tanto a Semana quanto a perspectiva cultural em que se situava Mário de Andrade” (BOSI, 2004, p. 296).

Realmente, o texto permite ao leitor contemporâneo dialogar com o pensamento crítico do autor, realizando um novo balanço, no sentido de indagar as várias posições que apresenta no decorrer da Conferência, dentre as quais nos questionamos sobre as razões que o teriam levado a finalizar seu texto de forma tão cruel, condenando-se e aos seus companheiros de terem sido, sobretudo, vítimas do prazer da vida e da festança, incapazes de se interessarem verdadeiramente pela vida contemporânea: “Meu **aristocracismo** me puniu.” (ANDRADE, 1972, p. 252 – grifo nosso), revela em tom amargurado.

## 2. *Confidências estéticas e familiares*

Antes de abordamos a questão que, de fato, instigou a escrita desse texto, relacionada à angústia de Mário de Andrade quanto ao caráter aristocrático que atribuiu ao Movimento Modernista, vale a pena ressaltarmos algumas passagens de teor biográfico que apontam o processo de transformação que ocorria com Mário de Andrade e os jovens modernistas pelo mesmo menos seis anos antes da Semana, como, por exemplo, a descoberta da arte de Anita Malfatti:

Mas o certo é que a preconsciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui. Do primeiro, foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica "histórica", sabendo quando muito da existência dos primeiros impressionistas, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, em plena guerra europeia, mostrando quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram para mim a revelação. E delirávamos diante do "Homem Amarelo", "A Estudante russa", "A mulher de cabelos verdes. E ao Homem Amarelo eu dedicava um soneto parnasianíssimo... Éramos assim." (ANDRADE, 1972, p. 232)

Em seguida, Mário comenta a arte do escultor Vítor Brecheret, descoberto por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, o qual, vindo de Roma, instalara-se em um quatinho, cedido gratuitamente, no Palácio das Indústrias, em São Paulo, sendo considerado um gênio para aquele grupo. E é Brecheret (Cf. ANDRADE, 1972) que se torna, segundo o autor, o "gatilho que faria 'Paulicéia Desvairada' estourar" (ANDRADE, 1972, p. 232).

Em meio a uma situação financeira complicada, pois, apesar de ganhar bem, afogava-se em dívidas por conta das despesas com os livros, o autor nos relata sua não menos complicada vida familiar. Embora os irmãos e a mãe o compreendessem, os demais familiares atingiam com críticas ferozes a sua dedicação à arte, que aliás, mantinha-se, segundo ele, muito aquém das suas expectativas: em 1920, "tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas", vendo frustradas todas suas expectativas de "fazer um livro de poesias modernas, em verso livre" sobre sua cidade (ANDRADE, 1972, p. 232).

Eis que surge uma oportunidade única: devendo os olhos da cara, pede, assim mesmo, um empréstimo ao irmão para comprar a estátua "Cabeça de Cristo", de Brecheret. Sensualissimamente feliz, vê todo seu entusiasmo cair por terra, quando "a parentada que morava pegado, inva-

diu a casa para ver. E para brigar. Berravam, berravam. Aquilo até era pecado mortal, estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! era feio, medonho! Maria Luísa, vosso filho é um “perdido mesmo” (ANDRADE, 1972, p. 233).

A tradicional família paulistana, marcada por arraigada religiosidade e pelos bons costumes, jamais aceitaria a desconstrução da imagem aurática do seu Cristo e todo esse alvoroço deixa, inicialmente, o escritor fora de si, alucinado de raiva, até que, depois de olhar o Largo do Pais-sandu, pela sacada do quarto, e, não sabendo explicar como, inicia o esboço daquele que seria o documento fundamental que iria revolucionar as artes do país: o livro de poemas “Paulicéia Desvairada”, considerado pelo poeta como “um canto bárbaro”:

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espaiar um bocadinho, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. [...] Eu estava aparentemente calmo [...]. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensava, “Paulicéia Desvairada”. (ANDRADE, M., 1972, p. 234)

Interessante observar aqui, como em vários outros momentos do texto, a mescla de pelo menos três tendências que enriquecem nossas reflexões, como alertam os comentários de Alfredo Bosi, ao destacar três tipos de discurso presentes no ensaio “O movimento modernista”: o primeiro, marcado pelo tom narrativo, no qual o autor recupera memórias individuais e coletivas; o segundo, de caráter histórico-genético, em que apresenta e interpreta os acontecimentos desse início de século no país, relacionando-o às suas vivências e às experiências do grupo de artistas com quem convive e o terceiro, de voltagem crítica e de teor estético, em que são apontados temas recorrentes da sua poética, relacionados à linguagem, à pesquisa formal, à sua relação com a sociedade e a política nacionais (Cf. BOSI, 2004).

O texto apresenta, sem dúvida, muitas reflexões, suscitando, até hoje, novas interpretações críticas e debates, em torno da ideia de 22. Como comentamos na Introdução, iremos delimitar nossa análise, à perspectiva que percorre todo o texto relacionada ao papel da aristocracia paulista, sua relação com os jovens modernistas, suas repercussões no espírito do Movimento, acrescentando as tensões com burguesia para chegarmos ao que consideramos o “entre-lugar” em que se situam as reflexões de Mário de Andrade quanto ao papel do intelectual brasileiro.

### 3. *Salões Aristocráticos do Modernismo*

De onde teria vindo o conceito de “aristocracia”, tema que surge de forma até mesmo obsessiva nesse texto? Ao se perguntar quem teria lançado a ideia da Semana de Arte Moderna, Mário, após algumas conjecturas em torno dos nomes de Graça Aranha ou de Di Cavalcanti, conclui ter sido Paulo Prado o seu verdadeiro autor, única pessoa capaz de realizar uma ideia, “além de ambiciosa, dispendiosíssima”. Eis como explica a presença do autor de *Retratos do Brasil*:

Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da **aristocracia intelectual paulista**, era uma das figuras principais da nossa **aristocracia tradicional**. Não da **aristocracia improvisada do Império**, mas de outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia. (ANDRADE, 1972, p. 236-7) (grifo nosso)

De fato, Paulo da Silva Prado (1869–1943), bisneto do Barão de Iguape, é um dos herdeiros da família Prado, tradicional família paulista, não só economicamente, como a maior produtora de café, destacando-se, ainda na pecuária, indústria e transporte, mas também no campo da política. Aos vinte anos, inicia a primeira de muitas viagens à Europa, onde, em Paris, na companhia do tio, o historiador Eduardo Prado (1860–1901), passa a frequentar sua roda seletíssima de amigos, dentre os quais se encontram Eça de Queirós, Graça Aranha, Joaquim Nabuco, Olavo Bilac. Destaca-se, entre essas amizades, a do historiador Capistrano de Abreu, principal responsável por seu interesse pelos aspectos sociais e culturais do Brasil, conforme nos relata a pesquisadora Thais Chang Waldman, na sua dissertação de mestrado em Antropologia Social, para a Universidade de São Paulo, intitulada “Moderno Bandeirante: Paulo Prado, entre espaços e tradições” (WALDMAN, 2009).

Na década de 1920, por meio de Graça Aranha, Paulo Prado, já com 53 anos, entra em contato com os jovens modernistas, Mario, Oswald, Tarsila do Amaral, que irão contaminá-lo com suas ideias vanguardistas. A partir desse momento, exerce o papel de intermediário entre a arte parisiense e o grupo paulista, travando amizade com Fernand Léger, pintor cubista e professor de Tarsila, e com o poeta futurista Blaise Cendrars, para quem financia, aliás, três viagens ao Brasil, em 1924, 1926 e 1927. Passa, então, a trazer da Europa telas de Léger, Picasso, Francis Picabia, Paul Cézanne, Lasar Segall, além de adquirir as de Tarsila, Anita Malfatti, Candido Portinari, Di Cavalcanti, entre outros, atuando, então, não só como divulgador, mas também como importante agente financeiro. Nesse sentido, vale lembrar ter sido ele o responsável

pelo programa e divulgação do evento, sem o que as apresentações no Teatro Municipal não alcançariam jamais aquela repercussão, o que explica o reconhecimento de Oswald de Andrade, ao lhe dedicar *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), além de tê-lo escolhido para prefiar sua obra *Poesia Pau Brasil* (1925).

Ainda no ensaio “O movimento modernista”, Mário de Andrade menciona a importância de Paulo Prado para a Semana, pois fora ele, “com sua autoridade intelectual e tradicional” que “abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus **pares aristocratas** e mais alguns que sua figura dominava” (ANDRADE, 1972, p. 237 – grifo nosso).

Dentre os salões frequentados pelos jovens modernistas, Mário destaca o da Avenida Higienópolis, como o mais selecionado. Trata-se da casa de Paulo Prado, com seus almoços dominicais, salão que mais tempo perdurou e cujo fim ocorreu quando Prado, tornando-se o patriarca da família, teve seu espaço invadido por um “público da alta”, cuja “conversa se manchava de pôquer, casos da sociedade, corridas de cavalo, dinheiro”, ambiente que, segundo Mário, “não podia compartilhar com o rojão dos nossos assuntos” (ANDRADE, 1972, p. 239).

Mas, além de Paulo Prado, os jovens frequentavam, também, o salão modernista de Dona Olívia Guedes Penteado, por quem Mario de Andrade confessa demonstrar profunda admiração, por “sua discrição, o tato, e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pelo seu prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, (...). (ANDRADE, 1972, p. 239-40).

E de onde viria o prestígio de tal senhora? A antropóloga Thais Chang Waldman, citada anteriormente, relata-nos que Olívia Penteado, viúva de um renomado exportador de café, mantinha, desde jovem, estreitas relações comerciais com a Europa, fato que, na década de 1920, aproximou-a de Paulo Prado, a quem conhece, juntamente com Oswald de Andrade, em Paris, onde Prado se encarrega de iniciá-la no gosto pela arte moderna.

Realizava-se, assim, mais um relacionamento que uniria cultura, política e arte moderna à aristocracia, pois é dessa forma que Mário de Andrade menciona os dois primeiros salões modernistas – o de Paulo Prado e o de Olívia Penteado –, no momento em que descreve o terceiro e último salão, “o mais gostoso dos nossos salões aristocráticos”, agora na casa de Tarsila do Amaral:

Mas dos três salões **aristocráticos**, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, de comodidade. Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal **impô-nência de riqueza e tradição no ambiente** que não era possível nunca evitar tal ou qual constrangimento. (ANDRADE, 1972, p. 240) (grifo nosso)

Apesar de tal ou qual constrangimento, como afirma o autor, são lembranças positivas que prevalecem do passado, em oito anos de “orgia intelectual” e muitas diversões, bailes, viagens a Minas, ao Nordeste, às “fazendas opulentas” e a Semana de Arte Moderna dava “um primeiro golpe na pureza” do que o autor chama de “nosso **aristocracismo** espiritual”, pois, “a **aristocracia** paulista (...) a **nobreza regional** nos dava mão forte e nos dissolvia nos favores da vida”. (ANDRADE, 1972, p. 238 – grifo nosso).

Mário de Andrade via em todos esses “favores” e “cuidados” da elite paulista o sinal de sua própria decadência: como a nobreza rural perdera sua “realidade vital”, só lhe restava transmitir àqueles jovens “sua gratuidade” e com eles compartilhar o espírito destrutivo que lhes abria o caminho contra o *status quo*: “A **aristocracia tradicional** nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa gemação de destino - também ela autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação legítimável.” (ANDRADE, 1972, p. 241 – grifo nosso).

Modernismo e aristocracia, espírito destrutivo e tradição, jovens artistas mal remunerados e senhores do café, aristocracia do espírito e mundaneidade, eis a estranha dialética social com a qual o Brasil abre artisticamente o século XX! A par disso, o autor paulista ainda nos apresenta o seu confronto com os “aristôs do dinheiro”, ou seja, os burgueses, que sempre os olharam com desconfiança:

Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais... (ANDRADE, 1972, p. 241)

Aliás, foi a burguesia, segundo ele, a responsável pelos protestos e vaias durante a Semana, isso porque o espírito destruidor do Modernismo era incompatível com o “espírito conservador e conformista” dessa classe. “A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde”, afirma o autor, acrescentando que a Semana jamais poderia acontecer no Rio de Janeiro, onde “não existe **aristocracia** tradicional, mas apenas burguesia riquíssima”. (ANDRADE, 1972, p. 247). E Mário de Andrade compreende o Movimento Modernista como “**nitidamente aristocrático**”, con-

forme podemos constatar nesta complexa definição que ora transcrevemos:

Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma **aristocracia do espírito**. Bem natural, pois, que a alta e pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 1972, p. 236) (grifo nosso)

A esse espírito aristocrático do Modernismo, ele associa a figura de Paulo Prado, que, por sua posição social “pode medir bem o que havia de aventureiro e de exercício do perigo, no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura” (ANDRADE, 1972, p. 247).

Apenas em 1930, essa aventura modernista começa a expirar, pois o país estourava com Getúlio Vargas e “o sentido destrutivo e festeiro do Movimento já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo”. E qual teria sido tal destino? Ter realizado exatamente o papel de “um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação”. Enfim, conclui o autor: “Os movimentos espirituais precedem as mudanças de ordem social”. E a partir de 30, a Inteligência brasileira iniciaria “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção” (ANDRADE, 1972, p. 243-4). De fato, encerra-se aqui a inspiração que moveu o “trovador arlequinal” da *Pauliceia Desvairada* (1922), e nasce o poeta de *Remate de males* (1930), que, de certa forma, desconstrói as certezas da “fase heróica”, ao se relativizar em “trezentos”, “trezentos e cinquenta”.

Retornamos, agora, ao ponto de partida do nosso texto, quando apontamos a recorrência do termo “aristocracia” e de sua família etimológica ou semântica no ensaio “O Movimento Modernista”, que, depois de oitenta anos, continua a nos intrigar. O que pudemos perceber até agora, nos vários momentos em que destacamos a questão, é que Mário de Andrade, ao revisitar seu passado, não parece demonstrar nenhum tipo de constrangimento maior ao relatar suas afinidades eletivas com a elite paulistana, muito pelo contrário, Paulo Prado e Dona Olívia Guedes Pen-teado são rememorados com grata admiração.

Se constrangimento havia, como afirma o autor, no seu texto, diante da riqueza e da tradição aristocrática dos salões, ocorriam, por outro lado, muitos momentos de satisfação: influenciados, segundo ele, pelas teorias futuristas, (...) a saúde mental de quase todos nós, nos impedia qualquer cultivo da dor”. (...) Ninguém pensava em sacrifício, ninguém

bancava o incompreendido, nenhum se imagina precursor nem mártir: éramos uma arrancada de convencidos. E muito saudáveis” (ANDRADE, 1972, p. 238).

De fato, as reivindicações modernistas aparecem para o ensaísta como legítimas e saudáveis formas de provocação ao estado de paralisia em que se encontravam as artes nacionais, que, de há muito, com exceção do Romantismo, embebiavam-se no academicismo, com a importação de técnicas e estéticas já estabilizadas e mesmo academicizadas na Europa, o que refletia aquele “completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravidão econômico-social” (ANDRADE, 1972, p. 249).

Contra tal situação foi que o Movimento se insurgiu, ao propor, acima de tudo, a fusão de três princípios fundamentais: “o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”, princípios que, no passado artístico do país, segundo o autor, só haviam sido atingidos de forma individual, em escritores como Gregório de Matos, Castro Alves, Carlos Gomes, Almeida Júnior, por exemplo, mas não como “um todo orgânico da consciência coletiva”, conforme ocorria naquele momento (ANDRADE, 1972, p. 242).

Por outro lado, o autor reconhece o caráter paradoxal do Movimento, cujas técnicas e modas, apesar de diretamente importadas da Europa, misturavam-se aos estudos da arte tradicional brasileira, à pesquisa em relação a uma língua que expressasse a realidade nacional; eram, enfim, tocadas por uma ética da brasilidade, como comprova a temática do primeiro livro do Movimento “que canta regionalmente a cidade materna”, (ANDRADE, 1972, p. 251); ou, por outro lado, mesclavam-se àquela base humana e popular que se encontra “no verso livre, no cubismo, no atonalismo, no predomínio do ritmo, no superrealismo mítico, no expressionismo”, ou em bases primitivas, “como a arte negra que influenciou na invenção e na temática cubista” (ANDRADE, 1972, p. 250. 251).

Façamos, aqui, um breve intervalo na análise do ensaio de Mário de Andrade para ressaltarmos a contemporaneidade dos conceitos do autor, que, já nos idos de 1922, demonstrava plena consciência do papel das influências europeias na arte brasileira, ao perceber que a aceitação das novidades vindas da Europa, longe de apontarem uma subserviência do Movimento, demonstravam, ao contrário, a possibilidade de dialogar nossos saberes com aquelas vanguardas, em busca de um “entre-lugar”, no qual se perderia a noção de dominador e dominado, o conceito de uma cultura da metrópole e outra da colônia, enfim, onde desapareceriam as

noções hierarquizantes que, durante tantos séculos, estabeleceram a superioridade do Velho Mundo em relação à inteligência brasileira.

Lembramo-nos, a propósito, das observações realizadas por Silviano Santiago voltadas para tais questões, sobretudo no seu ensaio “Apesar de dependente, universal”, com o qual inicia o livro *Vale quanto pesa* (SANTIAGO, 1982), em que busca compreender o papel do artista brasileiro no século XX, quando seu discurso adota a política de não escamotear a dívida para com as culturas dominantes, na vã tentativa de defender posições falsamente autóctones. Senão vejamos como as reflexões e atitudes do modernista Mário de Andrade se contemporizam com as do ensaísta mineiro:

A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores. Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original. (SANTIAGO, 1982, p. 22)

Exercitando esse papel de “dar o salto por cima” e “contribuir com algo original”, o ensaísta cita, como exemplos, “a noção de traição da memória”, eruditamente formulada por Mário de Andrade através de suas pesquisas em música com vistas a uma produção nacional-popular”, e “a noção mal-intencionada da antropofagia cultural, brilhantemente inventada por Oswald de Andrade, num desejo de incorporar, criativamente, a sua produção dentro de um movimento universal”. (SANTIAGO, 1982, p. 21). Em outras palavras: teríamos, possivelmente, aqui a construção da imagem daquele trovador que, em *Pauliceia Desvairada* exclama: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (ANDRADE, 1987, p. 83), imagem a qual, poeticamente, não estaria criando naquele momento o “entre-lugar”, de que nos fala Silviano Santiago, ao se referir ao discurso latino-americano, no ensaio com o qual inicia o livro *Literatura nos trópicos?*

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Retornando ao texto “O movimento modernista”, Mário de Andrade comenta a crítica de um autor que afirmara, sob forma de acusação, a impossibilidade de se definir a estética modernista, o que, segundo Andrade, teria sido essa, exatamente, a sua “melhor razão- de ser”. (AN-

DRADE, 1972, p. 251), coerente com seu estado de espírito revoltado e revolucionário, responsável pela construção de um projeto de atualização artística e social do país:

Já um autor escreveu como conclusão condenatória, que a “estética do Modernismo ficou indefinível” ... Pois essa é a melhor razão- de ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá. (ANDRADE, 1972, p. 251)

As consequências positivas desse “estado de espírito revoltado e revolucionário” puderam, de fato, ser constatadas, nas conquistas dos artistas brasileiros, que, a partir de então, puderam experimentar a liberdade estética, com a independência e o direito à pesquisa, não tendo mais que passar pela “vaia acesa, o insulto público, a carta anônima, a perseguição financeira”, de que muito deles, modernistas, haviam sido vítimas. Ao contrário, cita, entre outros exemplos, que, até mesmo os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes ou o “personalismo” de um Guignard já haviam se tornado, então, “manifestações normais, incapazes de causar escândalo” (ANDRADE, 1972, p. 251).

Outra consequência relevante teria sido a descentralização intelectual provocada pelo fato de o Movimento, pondo em relevo e sistematizando uma “cultura” nacional, ter exigido da “Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguases” (ANDRADE, 1972, p. 248), ou seja, ter promovido o encontro entre os grandes centros e as pequenas cidades do interior do país. Nesse sentido, lembramo-nos do diálogo epistolar de Mário de Andrade com o “Grupo Verde de Cataguases”, formado em meados da década de 1920, e que reunia, entre outros, jovens como Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino Cesar, Enrique de Resende e Rosário Fusco. (BRANCO, 2002).

Bem, se até o momento as reflexões do autor conservavam certo distanciamento crítico ao realizar o balanço do Movimento, cujo saldo parece ter sido positivo, surge, nas últimas quatro páginas do texto, uma nova face do ensaísta, cujo pensamento se torna “delicadamente confessional”, buscando, em tais confissões, atingir a sinceridade de quem, apesar de ter dedicado toda uma vida à arte, ao seu povo e ao seu país, chega à conclusão da inutilidade de seus esforços. Atribui tal fracasso a um excessivo individualismo, e de ter, como seus companheiros, permanecido ausente da realidade, discutindo modas, ou alimentando sua curiosidade

na cultura: “Tudo que fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos.” (ANDRADE, 1972, p. 253).

Interessante se faz observar como a questão do individualismo surge aqui de forma tensa e angustiante, como se, de fato, constituísse uma traição a todo um projeto existencial, ao reconhecer que o Movimento pecou por não ter participado do “ampliação político-social do homem” (ANDRADE, 1972, p. 255).

Parece-nos que essa forma de autopunição revela, na verdade, a crise que marca o intelectual brasileiro, desde sempre dividido, por um lado, entre a escuta de sua voz pessoal, de sua subjetividade, e, por outro lado, perseguido por uma extrema autoexigência, de sua obra ter a obrigação de manifestar os anseios coletivos de sua classe, de seu povo, de seu país, como podemos comprovar nesse tão sincero depoimento do ensaísta:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E, no entanto, me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. **Meu aristocracismo me puniu.** Minhas intenções me enganaram. (ANDRADE, 1972, p. 252) (grifos nossos)

#### 4. Conclusão

A necessidade de se explicar reflete-se no desejo de sinceridade, como se tentasse provar que tudo fez para sair de si mesmo, em prol de uma poética, de uma ética da brasilidade, em movimentos da mais transparente autenticidade, demonstrando os desafios que precisou enfrentar para cumprir sua missão nacionalista, seus compromissos com a realidade:

A única observação que pode trazer alguma complacência para o que eu fui, é que eu estava enganado. Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto, a minha obra. [...]. Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente, não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina. (ANDRADE, 1972, p. 254)

Tais depoimentos autoexplicativos, resultantes da tensão entre o eu e o mundo, ou, também, como comenta João Luiz Lafeté, relaciona-

dos à questão da “identidade consigo mesmo, a unidade entre as camadas íntimas do ser e sua expressão artística” (LAFETÁ, 2004, p. 307) não são incomuns na obra do autor, sobretudo na sua extensa correspondência e ensaios.

Aliás, em seu ensaio “A poesia de Mário de Andrade” (LAFETÁ, 2004, p. 296-336), o autor nos remete à forma tão especial por meio da qual o crítico Anatol Rosenfeld interpretava essa “dialética da sinceridade”, na obra de alguns escritores, apontando que motivos nos levariam a “duvidar da própria sinceridade da sinceridade”. A citação é longa, mas muito esclarecedora:

Torná-la (a sinceridade), de resto, em princípio importante de um movimento já é sintoma de sua perda: perda da unidade e simplicidade em épocas de transição entre a tradição e a renovação, quando o indivíduo, desenvolvendo a plenitude de sua subjetividade (e no caso também a consciência de sua peculiaridade nacional), passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante, que, ainda assim, o determina em larga medida. Dessa duplicidade decorrem tensões agudas. **A própria exigência da sinceridade é, então, sintoma da crise, ou seja, da cisão e do sentimento de fragmentação.** (ROSENFELD, 1973, p. 189) (grifo nosso)

Essa tão lúcida reflexão de Rosenfeld ajuda-nos, de certa forma, a compreender esse tom de sinceridade, a recorrência das “sinceras intenções boas”, do “julgar sinceramente”, enfim, o “por isso mesmo que fui sinceríssimo”: tanta sinceridade, segundo Rosenfeld, tanta “luta pela boa fé” são, de fato, sintomas de crise, tão presentes em todo o desenrolar do ensaio de Mário de Andrade: crise em relação às suas amizades aristocráticas, crise diante do confronto entre o nacional e o universal, entre a língua “brasileira” e a lusitana; entre as influências europeias e as matrizes nacionalistas, entre uma estética do belo e do raro e aquela voltada para realidade nacional. Enfim, crise que ganhará corpo na poética das várias máscaras, dos vários “eus”, na forma como Mário de Andrade “trabalha com as contradições e fraturas de sua classe” (LAFETÁ, 2004, p. 315).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Livraria Martins: 1972.

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

BOSI, A. O Movimento Modernista de Mário de Andrade. *Literatura e Sociedade*, v. 9, n. 7, p. 296-301, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/25426>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRANCO, Joaquim. *Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases; década de 1920*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTIAGO Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas das letras*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.