

O MOVIMENTO MODERNISTA DE MÁRIO DE ANDRADE

ALFREDO BOSI

Quando a Casa do Estudante do Brasil pensou em comemorar o 20º aniversário da Semana de Arte de 22, o nome lembrado para proferir uma palestra que desse o mais fiel testemunho daquele momento decisivo da nossa história cultural foi o de Mário de Andrade. O grande escritor foi convidado a falar, e o fez exemplarmente lendo o texto *O Movimento Modernista*, em sessão pública realizada no Auditório da Biblioteca do Itamarati, aos 30 de abril de 1942.

Em tempos de metalinguagem parece oportuno refletir, nesta ocasião do 50º aniversário da Semana,¹ sobre as idéias da conferência de Mário:

em primeiro lugar, porque elas constituem um balanço considerável do que foi o movimento e, nesse sentido, conservam todo o seu interesse histórico do depoimento;

em segundo lugar, porque pretendem dar-lhe uma interpretação; e, nesse sentido, iluminam tanto a Semana quanto a perspectiva cultural em que se situava Mário de Andrade;

em terceiro lugar, porque elas propõem aberturas a problemas relevantes de crítica; e, nesse sentido, transcendem o objeto que as motivou e, a rigor, o próprio pensamento crítico de Mário tal como se formulava explicitamente em 1942.

Respeitando essas ordens de significados, é possível ler o texto *O Movimento Modernista* como se nele se articulassem três tipos de discurso:

1- um discurso narrativo, que vai do autobiográfico ao grupal e volta deste para aquele: o que dá à palestra um discreto mas inequívoco tom de confiança oscilante entre o puro intimismo e a memória polêmica de toda uma geração;

2- um discurso histórico-genético, que entende situar o movimento em uma dimensão temporal precisa (o primeiro pós-guerra) e proceder à sua interpretação no interior da vida brasileira. O seu eixo é também polêmico: a condição paulista da Semana e dos participantes mais ligados a Mário;

3- um discurso crítico e, nos momentos de mais alta tensão conceitual, um discurso estético. Nele se desenvolvem ou se apontam certos temas que trabalhavam de longa data a consciência artística de Mário de Andrade: problemas de linguagem, de liberdade da pesquisa formal, de vinculação do escritor com as séries social e política.

¹ O texto presente foi elaborado e lido em 1972, por ocasião das comemorações do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Extraído de *Colóquio/Letras*, nº 12, março de 1973. Portugal, Fundação C. Gulbenjian, pp. 25-31.

O documento presta-se, como se vê, a mais um ponto de vista. A nossa leitura, pela natureza mesma desta comunicação e pelo tempo que lhe foi destinado, será, por força, seletiva. Mas, na medida em que atender a realidade dos três discursos imbricados, propõe-se não deixar na sombra nada de fundamental.

I

O Mário maduro de 1942 tinha muito que contar; e, a pretexto daquela primeira comemoração oficial da Semana (pois em 32 eram bem outros os cuidados do governo federal e das autoridades paulistas), deixou-se tomar, confessadamente, pelo prazer das reminiscências e do desabafo grupal. A Semana fora um acontecimento: devia ser descrita, interpretada, submetida a juízos de valor; mas, para tomar forma, ela precisou de atravessar a consciência, a vontade, o corpo de certos indivíduos; e Mário foi um destes, talvez o principal deles. Como ignorar as ressonâncias psicológicas tão fundas que deram ao fato uma densidade passional única, talvez irrepetível? A palavra do escritor pretende recuperar também aquela vibração que se perde no registro histórico quando não se pressiona o pedal da evocação.

E não há um quê de petulantemente pessoal, até nas rupturas gramaticais, neste passo provocativo?

Fazem vinte anos que realizou-se, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado agradável, que não ficou nada feio, mas que me assombra um pouco também. Como tive coragem para participar daquela batalha! É certo que com minhas experiências artísticas muito que venho escandalizando a intelectualidade do meu país, porém, expostas em livros e artigos, como que essas experiências não se realizam *in anima nobile*. Não estou de corpo presente, e isto abranda o choque da estupidez. Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...

A confissão, a certa altura, se torna mais cerrada, envolvendo as reações da família já antes de 22 pouco disposta a ceder às bizarrices do parente vanguardeiro; e o texto mistura com ímpeto e verve as águas da vida doméstica com as da vida espiritual e artística do jovem Mário:

A isso se juntavam dificuldades morais e vitais, de várias espécies, foi o ano de sofrimento muito. Já ganhava pra viver folgado, mas na fúria de saber as coisas que me tomara, o ganho fugia em livros e eu me estrepava em cambalachos financeiros terríveis. Em família, o clima era torvo. Si Mãe e irmãos não se amolavam com as minhas "loucuras", o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter, num sobrinho ou num primo, um "perdido" que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebatamento que... porque será que a arte os provoca! A briga era braba, e si não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.

Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, uma "Cabeça de Cristo", mas com que roupa! eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a-pé, por não ter duzentos réis pra bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil réis em livros... E seiscentos mil réis era dinheiro então. Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano,

e afinal pude desembulhar em casa a minha “Cabeça de Cristo”, sensualissimamente feliz. Isso, a notícia correu num átimo, e a parentada, que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E pra brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! Era feio! medonho! Maria Luisa, vosso filho é um “perdido” mesmo.

E, se a memória da circunstância biográfica só tem valor quando serve para iluminar, dalgum modo, a gênese da obra literária, o depoimento de Mário é ainda aqui exemplar: a ira dos familiares não terá sido inútil para a sua história poética: aqueceu-o e exasperou-o a tal ponto que acabou lhe dando o título do seu primeiro grande livro de poesia moderna:

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noite, na intenção de me arranjar, sair, espairar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indesejado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia Desvairada*. O estouro chegou afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas.

A citação desse, e doutros passos, não visa a lembrar o já vasto anedotário dos modernistas. Pretende, antes, sugerir o quanto a obra de Mário de Andrade, não excluída a originalíssima prosa do crítico, se acha comprometida com a sua experiência de homem e com a constelação afetiva de que fazia parte. O escritor estava consciente dos riscos teóricos dessa vinculação: em nota ao parágrafo mais abertamente biográfico, Mário parece movido por escrúpulos estéticos e separa com nitidez a gênese emocional e a construção do poema, distinguindo entre o que chama “estado de poesia” e “estado de arte”...

Mas o discurso narrativo retoma seu fio e vai desenrolando dados de fato: sobre os antecedentes da Semana, cujo plano Mário não sabe a quem atribuir, mas garante que não foi seu; sobre o encontro do grupo carioca (Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Renato Almeida, Manuel Bandeira...) com o grupo paulista; sobre a intervenção decisiva de Graça Aranha e Di Cavalcanti; sobre o patronato audacioso de Paulo Prado... Os nomes vão configurando um universo preciso e datado de referências, de tal sorte que, a partir dum dado momento, a história da Semana vira crônica dum grupo. Mário pontua o tempo que correu de 1917 a 1922 registrando as andanças dalguns escritores e artistas que viviam até o fundo a boêmia literária em meio a uma São Paulo de costumes ainda provincianos, embora já materialmente lastreada para erigir-se em centro industrial, em metrópole.

São poucas páginas, mas valem como uma célere montagem de primeiros planos em uma narração filmica. Assiste-se às fugas desabaladas dentro da noite no Cadillac verde de Oswald de Andrade, para o Alto da Serra, para a Ilha das Palmas, onde os vanguardistas liam uns aos outros as próprias obras-primas (ó eterna e insuspeitada Arcádia!); ouvem-se conversas dos que tinham chegado há pouco da Europa e visto nada menos do que Picasso e conversado com Romain Rolland... E vai-se ver, não é que existem, em São Paulo, quadros de Lasar Segall, “o muito admirado através das revistas alemãs...”? Depois, espetáculo maior, a Semana. Depois, de 22

a 30, os salões que se abrem para acolher os *enfants terribles* e transformá-los, sempre que possível, em *enfants gatés*. Mário faz a ronda desses salões e lhes atribui uma importância que hoje parecerá estranha, talvez excessiva. Fique para a sociologia da vida literária o exame detido dessa intersecção de arte e mundanidade: o fato é que ela existe no mundo moderno, pelo menos desde que se consolidou o mecenato nas cortes da Renascença. No texto, a ênfase é posta na *gratuidade* da “maior orgia intelectual que a história artística do país registra”. A bem da verdade, convém lembrar que as coisas começaram séria e modestamente nas reuniões das terças-feiras, em casa do próprio Mário, na Rua Lopes Chaves: aí, “a arte moderna era assunto obrigatório e o intelectualismo tão intransigente e desumano que chegou mesmo a ser proibido falar mal da vida alheia”. Só mais tarde vieram os salões de Paulo Prado, de Dona Olivia Guedes Penteadado, de Tarsila do Amaral.

Ora, quando o fraseio narrativo parece que vai encaixar nas areias dum descritivismo glutão, entre memórias de esplêndidos almoços luso-afro-brasileiros, de bailes desenvoltos da “alta”, de viagens pelo Amazonas e chegadas à Bahia..., reponta na escrita sensível mas pensada de Mário o fim dum outro discurso: histórico, ainda, mas já voltado para a interpretação, para a descoberta da gênese social do movimento.

II

A atitude de espírito dos modernistas, entre 22 e 30, qualificada como euforia e “cultivo imoderado do prazer”, significa, para Mário de Andrade, uma expressão agônica, paroxística, duma classe aristocrática na iminência de ver cair por terra o poder e a glória.

Vinculam-se então a crise de *status* de velhos troncos paulistas em face da burguesia e do imigrante e a gratuidade de espírito, a inconsciência festiva que reuniu Prados, Penteados e Amarais aos iconoclastas de 22.

Recortemos alguns trechos mais assertivos:

Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, si ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e si nos dissolvia era pela própria natureza e o seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade.

O nosso sentido era especificamente destruidor. A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação legítima. Quanto aos aristos do dinheiro, esses nos odiavam no princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Nenhum salão de ricoço tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, os alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais...

Junto disso, o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter 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 a pequena burguesia o temessem [...] Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional,

mas apenas alta burguesia riquíssima, E esta não podia encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista. A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde. Si Paulo Prado, com a sua autoridade intelectual e tradicional, tomou a peito a realização da Semana, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares aristocratas e mais alguns que a sua figura dominava, a burguesia protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito.

É um pensamento que tem a sua coerência interna. Constrói-se mediante um esquema de oposições cerradas e nelas se assenta: *aristocracia vs. burguesia; nobreza de São Paulo vs. classe alta do Rio; homens da terra vs. imigrantes; gratuidade dos decadentes vs. bom senso dos ascendentes.*

Visto de fora e de longe, porém, e confrontado com a dinâmica social dos anos de 20, o sistema se revela inadequado, ou, pelo menos, discutível. Admitir a existência duma “nobreza” como *classe* à parte, distinta da alta burguesia, parece um desvio de abordagem peculiar a quem privilegia um certo grupo, por motivos de familiaridade, ligados antes a estilos de vida que a situações socioeconômicas específicas. Mas não se trata aqui de discutir *in abstracto* a exatidão sociológica dos termos usados por Mário de Andrade, pois estaria em jogo toda uma leitura da história brasileira em termo de “estratos feudais” em uma sociedade que, a rigor, desde a Colônia, se articulou em sistema de mercado, capitalista, logo incompatível com entidades pré-mercantis do tipo “aristocracia”, “nobreza”. De resto, o debate elucidativo em torno do tema é recente, e Mário não o teria alcançado nem pressentido. O que importa é relevar, na teia do seu discurso interpretativo, uma sensibilidade atenta aos nexos que efetivamente existem entre grupos restritos da sociedade e certas posturas culturais que se opõem, ou parecem opor-se em um dado momento, à ideologia difusa, ao “bom senso” da maioria.

Não importa que, isolando extremadamente um grupo e chamando-o “aristocrático”, Mário tenha sido infeliz sociólogo: a sua observação dos fatos é certa e espera duma sociologia mais feliz a análise exata do fenômeno.

III

Se, ao indicar a gênese social do Modernismo, Mário não pôde desembaraçar-se dos liames que o atavam a certa rede de significados ideológicos, ao reconhecer o alcance criador e os limites críticos do movimento ele soube dizer coisas definitivas.

A messe aí é rica, e a tarefa agradavelmente difícil é escolher temas que rendam uma discussão de caráter conceitual. Como dado prévio, não se pode esquecer que, na altura da conferência, Mário já tinha conseguido dar boa forma a algumas idéias críticas fundamentais sobre expressão e construção na obra de arte e sobre o seu grau de dependência em face das séries social e política. De 38, por exemplo, é o ensaio “O artista e o artesão”, exame aturado das relações entre técnica, sociedade e indivíduo na criação artística. De 39 o estudo, breve mas intenso, sobre a pintura de Cândido Portinari, no qual se acha um ponto de intersecção entre a esfera plástica e a esfera mimética do quadro. E do mesmo 42, ano da conferência que nos ocupa, a bela aula sobre a “atualidade de Chopin”, espécie de medalhão onde uma leitura intuitiva como D. Gilda de Mello e Souza vê desenhar-se, em máscara, o rosto do próprio Mário, artista puro e homem do seu tempo.

Lastreado por tantos anos de reflexão crítica, Mário, ao enfrentar a tarefa de fazer o balanço do Modernismo, reconhece neste a convergência de três princípios de base:

- o direito permanente à pesquisa estética;
- a atualização da inteligência artística brasileira;
- a estabilização duma consciência criadora nacional.

O primeiro tópico, e só ele, privilegia o nível estético. Nele se resumem todas as lutas pela liberdade da linguagem e da construção literária que foram a glória mais legítima do movimento. Ao desenvolvê-lo, Mário volta a teorizar sobre a realidade duma língua brasileira, especialmente duma sintaxe brasileira que recebera foros de escrita literária, com o Romantismo consciente de Alencar, sofrera um processo repressivo no interregno realista-parnasiano, mas pudera, a partir dos modernos, impor-se de novo como fator de pesquisa poética e musical. E, tema recorrente em todo o seu itinerário crítico, retorna também a opinião segundo a qual, ao lado do Modernismo, só o Romantismo teria agido em nossos intelectuais como um fermento revolucionário. O Romantismo, como estado de espírito congenialmente antiacadêmico, é um paradigma para o pensamento de Mário crítico: graças a ele teria sido possível à arte brasileira recorrer sem timidez às matrizes folclóricas, à cultura índia, negra e mestiça, à mais genuína tradição popular, e passar daí à revolução. O paralelo que Mário de Andrade estabelece guarda o sabor das grandes reconstruções idealistas da História propostas por um Dilthey ou por um Spengler:

Me refiro ao “espírito”, ao espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do *Uruguai*, nas líras de Gonzaga como nas *Cartas Chilenas* de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte.