

Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil

Silviano Santiago

Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, alguns dos nossos grandes escritores modernistas, poderiam ser também considerados intérpretes do Brasil? Teriam apresentado à sociedade letrada brasileira – desde os anos 1920, década em que acordaram para a literatura – interpretações originais da nação e dos brasileiros? Teriam sido precursores dos cientistas sociais, que, nas décadas de 1930 e 1940, nos ofereceram as interpretações do Brasil que se tornaram canônicas? A contribuição de Gilberto Freire, em *Casa-grande & Senzala*, já estaria fragmentada e esparsa nos escritos de Mário de Andrade? O Sérgio Buarque de Holanda, de *Raízes do Brasil*, estaria em parte embutido em Oswald de Andrade? O Caio Prado Júnior, de *Formação do Brasil contemporâneo*, estaria poeticamente previsto na visão de Brasil que Carlos Drummond elabora na juventude e, posteriormente, em *O sentimento do mundo*? Nas obras que nos legaram, encontramos subsídios que mostram a vontade de mudar para melhor o país atrasado, então governado pela República dos coronéis? Em suma, há uma crítica e um novo projeto de Brasil nas palavras e nas polêmicas dos nossos primeiros escritores modernistas?

Desdobremos essas perguntas iniciais em outras mais concretas. Nos anos 1920, os artistas brasileiros tinham de agendar uma viagem às metrópoles da Europa, a fim de melhor compreender a sociedade brasileira e contribuir para a cultura nacional? A visita a uma das grandes livrarias da cidade, para aguardar com ansiedade a chegada às estantes da papa fina da produção literária estrangeira, era a razão de ser das suas caminhadas cotidianas pela cidade? Ou em lugar da viagem transatlântica e da leitura dos livros importados, teria sido mais impor-

tante que os modernistas tivessem se adentrado pelo Brasil profundo e pesquisado as formas caboclas de cultura, deixando-as fundamentar e impulsionar as novas manifestações literárias e artísticas? Na década de 1920, a opção pelo tradicionalismo estético acadêmico e formalista, não representaria uma armadilha conservadora armada pela Velha República e a ser desarmada pelos vanguardistas europeizados?

Entremos num segundo desdobramento das perguntas iniciais para ver até onde a curiosidade intelectual pode nos levar. O que significa uma *interpretação do Brasil* feita pela ótica da vanguarda européia? A opção pelo pedido de empréstimo ao futurismo, ao dadaísmo e ao surrealismo, numa escrita estrangeira e moderníssima funcionava apenas como capa lingüística, que em última instância servia apenas para recobrir, pela contradição, retratos de um Brasil tosco e injusto, periférico e atrasado? Ou a escrita de vanguarda não era simples capa estética e chocante, apresentando-se, antes, como o instrumento mais afiado à disposição dos jovens escritores que se queriam antenados com a modernidade? Qual é o sentido de trabalhar um tema nitidamente brasileiro, expressando-se por uma escrita de vanguarda de regras lexicais alheias ao evoluir orgânico da nossa fala cotidiana? Os jovens escritores brasileiros optavam pelos princípios políticos da vanguarda européia, muitas vezes anarquistas, para enxergarem melhor as mazelas do país e poder denunciá-las publicamente?

Antes de mostrar como interpretar o Brasil de acordo com os padrões estéticos e ideológicos do novo século, não teria sido preciso que os escritores se tornassem mestres-escolas e saíssem em campo para ensinar uns aos outros – e aos brasileiros em geral – a ler uma escrita de vanguarda? Aprender a ler a escrita de vanguarda, estrangeira ou nacional, familiarizar-se com os seus arroubos críticos e peculiaridades estéticas, já não seria o principal e mais efetivo modo de encaminhar o brasileiro letrado em direção à necessidade de inserir o Brasil na modernidade planetária? Os manifestos literários, como o “Pau Brasil” e o “Antropofágico”, já traziam embutido um projeto de novo Brasil? Cultura & educação, como queria Mário de Andrade, sempre terão de dar as mãos em países periféricos, já que uma não pode existir sem a outra?

Visto da perspectiva de hoje, oitenta e três anos depois da Semana de Arte Moderna, o movimento modernista continua uma incógnita e, por isso, propiciador das mil e uma perguntas contraditórias, insidiosas e provocadoras que encabeçam esta apresentação. Tentarei respondê-las de uma maneira insuspeita e inesperada, possivelmente original. Aviso que não irei respondê-las, analisando as grandes obras literárias escritas pelos modernistas na década de 1920. Diga-se de passagem, esse trabalho de leitura das obras clássicas do modernismo já foi em grande parte feito pelos especialistas da literatura. Irei adentrar-me – e para tal peço-lhes a gentileza do ouvido e da companhia –, iremos adentrar-

nos por uma faceta menos conhecida desses gigantes da arte literária. Entraremos, por assim dizer, por um túnel subterrâneo do modernismo que nos últimos anos tornou-se público; pouco a pouco os seus labirintos foram liberados a nós, leitores e admiradores da notável obra que os modernistas escreveram.

Durante esta apresentação, estaremos nos referindo a um material considerado menor, esparsos e, no entanto, notável, como são as numerosíssimas cartas que foram trocadas entre os grandes escritores modernistas; estaremos também nos referindo a artigos e entrevistas publicados em jornal, perdidos no tempo ou corroídos pelas traças e só recolhidos em livros nos últimos anos. Tentaremos mostrar como a procura cotidiana duma interpretação para o Brasil, a duras penas vivenciada pelos jovens modernistas, fez parte da *formação* de cada um deles. A interpretação do Brasil a que aqueles rapazes e moças iam chegando dia após dia, mês após mês, anos após ano, a que chegavam pela troca de idéias e pelas discussões acaloradas, nos entendimentos, desentendimentos e principalmente nas polêmicas, *foi o pré-requisito para que pudessem escrever as obras que escreveram*. Um escritor desprovido de uma interpretação do Brasil pessoal e original nunca chegou (nunca chegará) a produzir uma grande obra literária. Portanto, ao lado da pesquisa em estética literária, centrada como sabemos no interesse pelos princípios da vanguarda européia, a busca de novas e corajosas interpretações do Brasil era o toque de autenticidade e originalidade que seria transmitido, primeiro, às futuras obras literárias e artísticas e, em seguida, a todos nós, leitores delas. Estamos querendo dizer que os três Andrades – Mário, Oswald e Carlos – não calçaram luvas de pelica para levar ao cabo a interpretação do país. Interpretar o Brasil era uma tarefa diária, destemida e contínua, que fazia parte do cotidiano de cada um deles. Eis a nossa tese. E passo a expor o modo como pretendo apresentá-la hoje a vocês, a fim de que melhor possamos compartilhar os resultados.

Ao provar como a tarefa de interpretação da nação era – e deve continuar sendo – uma tarefa diária, estarei mostrando como os três escritores selecionados por nós foram intérpretes compulsivos, atrevidos e diletantes do Brasil e, ao mesmo tempo, estarei abrindo as portas para que entre, no recinto deste colóquio, um vento democrático e, por isso, igualitário. Retomo a pergunta inicial desta apresentação, alargando-a para abranger todos os cidadãos brasileiros, e, sob a forma de novas perguntas, explicito a ambição maior da minha tese. Não seremos todos nós, cidadãos brasileiros, intérpretes do Brasil? Não seremos todos e cada um intérpretes do Brasil durante a nossa penosa e por vezes milagrosa formação profissional? Cada um a sua maneira, cada um com as suas idéias e formação profissional, cada um com a sua visão de mundo e idiosincrasias familiares, ideológicas e partidárias, cada um de nós não seria um intérprete da nossa nação, um intérprete compulsivo, diletante e pluridisciplinar?

Não é por serem intérpretes assumidos e destemidos da nação que estudantes universitários e operários sindicalizados sempre tiveram uma voz poderosa na condução do destino do país? Poderemos ser bons torneiros mecânicos ou engenheiros, poderemos ser bons jornalistas ou advogados, poderemos ser bons bancários ou banqueiros, se não formos diletantes que se interessam de corpo e alma por conhecer mais e melhor os caminhos da nação e o modo de pensar dos brasileiros? Conhecendo-os, não poderemos interpretar a ela e a eles com a finalidade última de melhor contribuir, egoisticamente, para a nossa própria profissão e patrimônio, e, menos egoisticamente, para o bem-estar de todos nesta terra que compartilhamos? A interpretação do Brasil, antes de ser o pré-requisito para que os três Andrades nos legassem a notável obra literária que nos legaram, é, também, numa palavra o pré-requisito para o exercício pleno e consciente da cidadania por parte de todo e qualquer brasileiro.

A interpretação do Brasil é, pois, um pacote coletivo de tarefas que cada um de nós traz para a sua vida diária, a fim de suplementá-la de modo inteligente e reflexivo. Esclareço. Falo de tarefas sensíveis e intelectuais, é claro, que, no entanto, não se confundem com as nossas tarefas especificamente profissionais. Falo de tarefas suplementares que são, na maioria das vezes, aparentemente gratuitas e certamente prazerosas, como a leitura dos bons jornais, revistas e livros, ou a presença na platéia de cinemas e teatros e também nas galerias dos museus históricos e de arte, ou ainda a assistência do jornal televisivo, tarefas suplementares, repito, que, na imaterialidade delas, se acrescentam à nossa vida cotidiana como algo de tão substantivo quanto as refeições diárias que fazemos para não morrer de fome.

A primeira tarefa na busca por uma interpretação do país é a da constante atualização do conhecimento para que o debate de idéias, ao nível subjetivo e coletivo, possa ser mais fecundo e rigoroso. Na década de 1920 a imprensa se reduzia a jornais e revistas e ao rádio. Na redação dos jornais e revistas, muitos dos escritores trabalhavam; a rádio, então recém-nascida, pouco contribuía culturalmente. Pelos jornais os futuros modernistas faziam elogios e trocavam farpas, em suma, aguçavam o espírito crítico. Editavam também revistas de literatura ou de arte, como a *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*. Um dos episódios mais polêmicos e espantosos, em que os três Andrades se metem, é o da gradativa expulsão de Graça Aranha do seletíssimo grupo modernista. A razão para o gesto autoritário dos Andrades é do nosso interesse e, mesmo tendo sido autoritário, se justifica plenamente: Graça Aranha era um mau intérprete do Brasil. Por quê? Era preconceituoso em relação à contribuição do índio e do negro à construção da cultura nacional;¹ era incapaz de compreender a contribuição milionária que poderia vir da nossa brava gente que, por circunstâncias econômicas e sociais, era analfabeta. Tinha uma visão européia, elitista e simplista, estreita, do

complexo caldo de etnias que está na base e no desenvolvimento da cultura brasileira. Não podia ser um modernista. Era um passadista, ou um mazombo, como se dizia então.

No artigo “Modernismo atrasado”, publicado no dia 25 de junho de 1924, Oswald diz categoricamente: “Graça Aranha é dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar”. Oswald de Andrade estava colocando em debate, de um lado, o conceito de *herança* cultural, ou seja, o da *tradição* nacional, que os modernistas estavam traduzindo por palavras de admiração e respeito e ao passado étnico e multicultural brasileiro, e, do outro lado, a necessidade da *aclimatação* do *primitivismo* vanguardista europeu (ver, por exemplo, a importância do imaginário africano de Picasso naquela época) à realidade artística das novas gerações. Na sua erudição estreita (o paradoxo se impõe), Graça Aranha ia contra a tradição nacional e contra a aclimatação do primitivismo estético e, por isso, perdia o bonde da história modernista do Brasil, enquanto a pintora Tarsila do Amaral o tomava andando e servia de modelo para os rapazes.

Por paradoxal que possa parecer, foi o *desvio* pelo primitivismo cubista, de Picasso e tantos outros, que despertou nosso interesse e nos fez enxergar melhor o passado cultural brasileiro. Lá da Europa, através da admiração que os pintores e escultores cubistas expressavam pela arte africana, vieram os óculos que nos deixaram enxergar sem preconceitos elitistas as obras-primas barrocas, aparentemente toscas, de Aleijadinho e de mestre Ataíde, até então perdidas nos escombros da Vila Rica de Ouro Preto. Tanto as idéias de deglutição da cultura do colonizador em proveito próprio, idéia tomada de empréstimo ao sacrifício da antropofagia comum entre os índios tupinambás, quanto a descoberta de Aleijadinho, um legítimo artista mulato e autodidata, contradiziam Graça Aranha e eram, ao mesmo tempo, um produto colateral e milagroso do embevecimento dos jovens artistas europeus com a arte africana, do nosso embevecimento com os artistas autodidatas. Africanos lá e mulatos autodidatas aqui levavam os intelectuais eruditos a um questionamento radical dos princípios pictóricos estabelecidos pelo Renascimento. Aí estão mapeadas sucintamente, nos labirintos da aclimatação do primitivismo europeu ao Brasil, as veredas contraditórias que a atualização do conhecimento percorre. Por isso, acrescente-se que, no processo de aperfeiçoamento do nosso saber, não nos devem mover apenas as veredas que são ditadas pelo progresso evolutivo oferecido pelas nações do Primeiro mundo e pela modernização ocidental.

É preciso, no entanto, insistir num detalhe. Abrasileirar-se não significa tornar-se xenófobo, ter aversão às culturas estrangeiras. O mesmo Mário de Andrade, diante das telas pintadas por Tarsila, que incorporavam à pintura raciocinada de ateliê tanto a contribuição das telas da matriz da cidade de Tiradentes e dos primitivos que se encontram em Siena, na Itália, quanto as invenções

recentíssimas de Picasso, o mesmo Mário, repito, busca no vernáculo português uma palavra, *sabença* (etimologia latina: *sapientia*), para contrapô-la a uma outra nitidamente erudita e livresca, *saber*, a fim de definir esse complexo jogo mesclado que envolve a pintura de Tarsila e também, não tenhamos dúvida, a interpretação de Brasil que os jovens escritores modernistas estavam elaborando.

A *sabença* de Tarsila (e de todos os demais companheiros de geração) não é uma substância pura como o saber erudito importado da Europa, – é um *híbrido*. Compõe-se de algo que ela aprendeu com os melhores professores europeus, nas suas viagens a Paris; compõe-se de algo que aprendeu tanto com a observação das telas da matriz de Tiradentes quanto com os afrescos das igrejas de Siena e, finalmente, compõe-se de algo das mais recentes ousadias de Picasso na cena artística parisiense. Mário de Andrade resume esses movimentos aparentemente contraditórios do fazer artístico, sintetiza todos esses jogos que redundam no que chamamos de diálogo entre culturas, diálogo multicultural, numa fórmula extraordinária: “O difícil [para o artista brasileiro, para o cidadão letrado] é saber saber”.

Como saber saber, num país de maioria analfabeta, de herança indígena vilipendiada pelos colonizadores, onde a contribuição da cultura negra é negada em praça pública pelos intolerantes e preconceituosos; como saber saber num país onde a idéia de herança e de tradição não é estudada e questionada e, muito menos, valorizada, é antes rejeitada *a priori*? Dadas todas essas circunstâncias, saber saber é a estratégia cultural de que se valem os artistas modernistas para chegar à *sabença*. É a maior lição que nos legaram para que cheguemos à interpretação democrática do país e dos brasileiros.

Num país de herança e tradição multicultural, o exercício da literatura, ou de qualquer outra atividade profissional, não é tarefa simples. Para o escritor, e indiretamente para todo e qualquer cidadão letrado, se coloca de início a questão do estatuto da língua portuguesa, que, pela transmigração do Velho para o Novo Mundo, deixou de ser pura e castiça para ser mestiça. Antes de tudo, era preciso que o brasileiro refletisse sobre o estatuto da língua portuguesa nos trópicos, em contato que teve e continuava a ter com diferentes etnias e falares. Em 1925, Manuel Bandeira tomou posição firme em relação à língua-mãe, semelhante à tomada por Tarsila em relação aos princípios formais e artísticos da herança conservadora européia. Em termos ainda hoje corajosos, Bandeira opta pela língua “errada” do povo, assim como Tarsila tinha optado pela pintura “errada” da cidade de Tiradentes. No poema “Evocação do Recife”, de 1925, escreve sobre a experiência da língua portuguesa durante a sua infância:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada.

Acoplando Bandeira a Tarsila, acrescentemos estas palavras que Mário de Andrade escreve sobre a pintora: Tarsila “não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os [erros] fecundos, *os que não são erros*, e se serve deles”. Dentro duma perspectiva antropológica, há erros e erros; quando o “erro” é fecundo, ele passa imediatamente a ser o *certo* para o artista brasileiro. O *certo* da língua portuguesa falada no Brasil pode estar paradoxalmente no *errado* das classes populares. Eis a dialética dos materiais de que se valem os modernistas para fazer a arte da invenção e do risco que nos legaram e de que, na nossa expressão lingüística, nos servimos todos, para compreender de maneira real as injustiças econômicas e sociais no Brasil.

O labirinto do saber saber, da atualização constante do conhecimento, desde que não seja xenófobo, passa também pelas livrarias e pelos caixotes contendo livros estrangeiros, que os cargueiros traziam da Europa. Transportavam as sacas de café para lá, traziam de lá os caixotes de livros. Na década de 1920 ainda não tínhamos todos os recursos tecnológicos (televisão, computador, Internet, vídeo, DVD, etc.) que hoje temos para estar a par do que acontece e se descobre e se inventa no mundo. A livraria era então o centro de encontro dos intelectuais. Em Porto Alegre, os mais velhos devem se lembrar da Livraria Globo, onde pontificava Érico Veríssimo. Em Belo Horizonte, a livraria que dominava era a [Francisco] Alves. Vale a pena ler a crônica em que Carlos Drummond recorda as tardes dos anos 1920, quando os futuros intelectuais e políticos mineiros se encontravam na livraria Alves. Infante na arte da erudição, o apinhado e ruidoso recinto da livraria se assemelhava, para ele, a um verdadeiro *jardim de infância*:

Grande editora de livros escolares, e grande fornecedora do Estado, a livraria [Alves] podia permitir-se o luxo de cultivar um jardim da infância de que saíam prosadores, poetas, governadores e ministros. Iam à cata de novidades francesas, porque francês era o meridiano da época, e tinham o privilégio de assistir à abertura de certos caixotes de novidades, de onde as edições Calmann Lévy, Plon, Grasset e N.R.F. saltavam ainda recendendo a esse cheiro misto de papel novo e tinta de impressão, que todo escritor conserva no fundo da memória sensorial. Milton Campos procurava os críticos e moralistas. Abgar Renault se reservava à poesia de

Albert Samain, Pedro Aleixo adquiria graves obras de direito, cada um seguia seu pendôr, e Gustavo Capanema dava preferência a tudo. [...]

Carlos Drummond define bem o conhecimento que se depreende da leitura dos livros de grandes intelectuais estrangeiros. Ele aprendera a saber, como veremos adiante, do que falava. São indispensáveis na primeira formação do intelectual. São perigosos se simplesmente macaqueados pelos jovens. São nocivos se tomados como palavra de ordem para a interpretação da realidade nacional. São, em suma, instrumentos que precisam ser utilizados com inteligência, imaginação e muita habilidade. Dentro desse tópico e durante o início da amizade entre Carlos Drummond e Mário de Andrade, há uma estória exemplar, que iremos narrar sucintamente. Trata-se do caso Anatole France, então o escritor francês decadentista de maior prestígio no exterior, em particular entre os jovens brasileiros.

Anatole morre em 1924. Carlos Drummond escreve um comovido e elogioso epitáfio num jornal belo-horizontino e envia cópia a Mário de Andrade. Mário fica horrorizado com o teor da admiração dos jovens mineiros por Anatole. O diálogo entre Carlos e Mário, que se encontra estampado nas cartas que só foram publicadas em 2002, é deslumbrante. Completamente impregnado pelo espírito francês, Carlos escreve: “Como todos os rapazes da minha geração, devo imenso a Anatole France, que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida.” E continua, noutro trecho: “Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. [...]”. E suspira de maneira ambígua, como se fosse um Graça Aranha com culpa no cartório:

Agora como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar a única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas sem ilusões. Enorme sacrifício; ainda bem que você reconhece!

Mário de Andrade não fica contente com a ingenuidade intelectual demonstrada pelo futuro grande poeta brasileiro, não fica contente com o desenraizamento do solo nacional, que está na base da admiração pelos grandes intelectuais europeus. E sai de capa e espada para combater Anatole e, indiretamente, salvar das suas garras conservadoras o jovem pupilo Carlos. Em resposta a Carlos, escreve:

Anatole ensinou outra coisa de que você [, Carlos,] se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas, práticas, vitais. Anatole é uma

decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não podia ir mais pra diante. Tem tudo que é decadência nele. Perfeição formal. Pessimismo dileitante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. Dúvida passiva porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. Fez literatura e nada mais. [...] escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando se vale a pena qualquer coisa, duvidando da felicidade, duvidando do amor, duvidando da fé, duvidando da esperança, sem esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho da puta fez.

Sempre atento, Mário de Andrade percebe que o cosmopolitismo e a melancolia do jovem Carlos, perdido entre as montanhas de Minas Gerais, se encontrava conformado, de um lado, pelo cinismo finissecular de Anatole France e, do outro, pela tristeza e o pessimismo de Joaquim Nabuco. Mário entrega-se a mais uma tarefa docente e crítica, e nós a uma outra estória sucinta. A segunda estória exemplar narra o desenrolar da “tragédia de Nabuco”, para usar a expressão de que se vale Carlos. Eis, primeiro, o que pensa Carlos nos anos 1920: “Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”. A constatação melancólica do então aspirante a poeta é tradução da filosofia de vida e de história que se depreende do capítulo 3 de *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco, de onde extraímos esta curta passagem:

As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do velho Louvre. No meio do luxo dos teatros, da moda, da política, somos sempre *squatters*, como se estivéssemos ainda derribando a mata virgem.

Pouco convencido pelas primeiras lições patrióticas de Mário, o jovem Carlos não titubeia e reafirma sua crença: “Acho o Brasil infecto. Perdoe o desafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo”. De novo, Carlos ecoa Joaquim Nabuco: “De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia”.

Como tinha investido contra Anatole, agora Mário investe contra Nabuco. Perde o tom grosseiro e ganha o irônico. Inventava um trocadilho. A “tragédia de Nabuco”, de que fala o jovem Carlos, é apenas uma doença tropical, que não fora transmitida aos jovens pelo inseto chamado *barbeiro*, mas, sim, pelo bacilo das

ninfas européias – a tragédia de Nabuco é, segundo o riso de Mário, a *moléstia de Nabuco*. Escreve Mário:

Você fala na “tragédia de Nabuco, que todos sofremos”. Engraçado! Eu há dias escrevia numa carta justamente isso, só que de maneira mais engraçada de quem não sofre com isso. Dizia mais ou menos: “o doutor [Carlos] Chagas descobriu que grassava no país uma doença [transmitida pelos barbeiros] que foi chamada moléstia de Chagas. Eu descobri outra doença, mais grave, de que todos estamos infeccionados: a moléstia de Nabuco”. É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil...

Em entrevista concedida a um jornal carioca, do mesmo ano, Mário vai definir o que entende pela expressão que tinha cunhado:

Moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta de Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente. Estilize a sua fala, sinta a quinta de Boa Vista pelo que é e foi e estará curado da moléstia de Nabuco.

Abrasileirar o Brasil, referir ao presente o passado nacional, eis a grande tarefa a que tem de se entregar os jovens intelectuais brasileiros antes mesmo que comecem a escrever a obra literária que os tornará famosos. Invertendo a proposta de Carlos, Mário de Andrade dá-lhe em troca um trocadilho: “Avanço mesmo que, enquanto o brasileiro não se abasileirar, é um selvagem”. Nas terras brasileiras, o verdadeiro selvagem não é o tupi-guarani, é antes o brasileiro que não se abasileira, que fica sonhando a-criticamente com o estrangeiro. Mário, vimos no seu elogio a Tarsila, não é xenófobo. Pelo contrário. Sempre admitiu que o nosso futuro teria de passar pelo conhecimento profundo das grandes culturas estrangeiras, do passado greco-latino. *Passar por* não significa *abandonar o solo natal para fincar raízes em*. Mário é contra a transferência das nossas raízes para outro e estrangeiro solo, isso porque tem uma noção ultra-moderna de universalismo. Entre as cartas que enviou a Carlos Drummond, encontramos estas palavras que traduzem uma notável e pluralística concepção de civilização, um total respeito à diferença e à cultura do outro e uma violenta crítica da cultura mundial ao centramento nos valores europeus:

Porque também esse universalismo que quer acabar com as pátrias, com as guerras, com as raças, etc. é sentimentalismo de alemão. Não é pra já. Está longíssimo. Eu creio que nunca virá. [...] Os tupis nas suas tabas

eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização [com c maiúsculo]. Há civilizações [com c minúsculo].

O que estava em jogo nos exemplos de Graça Aranha, Anatole France e Joaquim Nabuco – independentemente do valor intrínseco a cada uma das grandes obras que nos legaram – era a idéia de uma *educação* fora dos bancos escolares. Uma educação travada corpo a corpo com o livro. Estava em jogo a experiência de vida do jovem jogada na arena da reflexão sobre o Brasil. Vida pessoal e leitura tinham de se casar de maneira harmoniosa para que pudéssemos pensar num outro e diferente Brasil. Havia, portanto, algo no cotidiano brasileiro que os grandes pensadores e escritores do passado tinham menosprezado. Não tinham enxergado. Se houvesse discrepâncias entre o almejado pelo jovem e o oferecido pelos mais velhos, havia necessidade de recusar a palavra do conservadorismo para poder exigir deles mesmos e com mais coragem a boa palavra sobre a nação. Havia necessidade premente de re-interpretar o Brasil pelo viés da juventude. Era preciso buscar novos e surpreendentes dados, novas e audaciosas configurações. Em suma, havia necessidade de propor uma nova leitura do passado nacional e da situação da nação no redemoinho enlouquecido da modernidade ocidental.

A cultura livresca e cosmopolita precisava ter como companheira e conselheira a reflexão crítica que levava em conta a condição miserável em que vivia e vive o grosso dos brasileiros. Não se devia chegar ao exagero pau-brasil de Oswald de Andrade, que negava radicalmente a erudição e a civilização ocidental. Se no meio social em que vivia o artista brasileiro modernista, predominava o analfabetismo, havia a necessidade de conhecer melhor os conterrâneos e contemporâneos *desprovidos de escrita e de conhecimento livresco, mas não desprovidos de fala e de saber*. Eram providos de falar, saber e sensualidade. Era preciso saber ouvi-los e vê-los.

Para os modernistas da década de 1920, sentir passa a ser tão importante quanto pensar. Observar o outro é tão importante quanto ler. Conversar é tão importante quanto refletir. Entre um livro e o outro, aconselha Mário ao jovem Carlos, é preciso parar e “puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca”. “Puxar conversa” não é diferente de trocar cartas entre os letrados. Puxar conversa na rua é o modo de se aproximar agressiva e despididamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxara a conversa em objeto. A idéia mestra que deveria comandar a futura obra dos jovens artistas não se encontra inteirinha na cultura sofisticada

importada da Europa, embora em parte também lá esteja, está de maneira concreta e enigmática na atividade e no gozo corporal dos despossuídos. O literato 24 horas de plantão cede lugar ao etnólogo amador e diletante: o coração do homem tanto bate lá na biblioteca, quanto bate cá no espetáculo das ruas. Por isso, quando em 1942 Mário faz um retrospecto do movimento modernista, ele pôde afirmar de maneira categórica: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição”.

A lição a que ele se refere está na descrição que faz da gênese do poema “Carnaval carioca”, escrito em 1924. O poeta tinha se deixado contaminar pelo espetáculo ao ar livre do folião negro carioca; neste se combinam arte e espírito religioso (ou seja, vida, felicidade). Mário não é niilista. O verdadeiro *modelo* para o jovem artista que quer conhecer mais profundamente o Brasil e os brasileiros não é Graça Aranha, Anatole France ou Joaquim Nabuco. E muito menos os jovens modernistas. O verdadeiro modelo para Mário, para Carlos e os demais engenheiros da modernidade brasileira, é a negra moça que dança em plena Avenida Rio Branco, ao lado de outros negros que dançavam burocraticamente. Mário singulariza:

Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.

O conagraamento do escritor com a gente sofrida e alegre do povo visa a um destino mais amplo para a nação: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade”.

Silviano Santiago
Ensaísta e Escritor

Nota

1. Como exemplo, leia-se este trecho de *O espírito moderno* (1924): “O nosso privilégio de não termos o passado de civilizações aborígenes facilitará a liberdade criadora. Não precisamos como o México e o Peru, remontar aos antepassados

Maias, Astecas, ou Incas, para buscar nos indígenas a espiritualidade nacional. O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus”. Contraste-se com a fórmula de Oswald de Andrade: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (“Manifesto Antropófago”, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”).

Resumo

Pergunta-se se se pode julgar como intérpretes do Brasil três dos grandes artistas modernistas brasileiros (Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade). O autor mostra como, à estreira dos grandes intérpretes do Brasil na década de 1930 (Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.), aqueles artistas também o foram de maneira *precursora*, já que mantiveram acesa a discussão sobre o moderno Brasil durante a década de 1920. A publicação recente não só da correspondência que mantiveram entre eles e com outros artistas como também de velhos e esquecidos artigos de jornal demonstram que a questão nacional foi longamente debatida entre eles *antes* de terem escrito as grandes obras literárias que escreveram.

Palavras-chave

Modernismo brasileiro, textos não-canônicos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, interpretações do Brasil.

Abstract

The author asks if it is possible to consider and analyze as interpreters of Brazil three of the major Brazilian modernists (Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Carlos Drummond de Andrade). To answer the question the author uses recently published non-canonical writings of these authors, like the correspondence they entertain between them and with other artists and old and neglected articles published in daily papers. It seems that during the 1920's, before writing their works of art, they debated extensively the problems of the new modern nation, presenting themselves today as precursors of 1930's great interpreters of Brazil (Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda and Caio Prado Jr.).

Key-words

Brazilian modernism, non-canonical texts, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, interpretations of Brazil.