

Dos conceitos na trajetória de Mário de Andrade

*Elaine Aparecida Lima**

RESUMO

O presente artigo tem como proposta perscrutar as conceituações de arte e de intelectual defendidas por Mário de Andrade ao longo de sua carreira. O objetivo é analisar como o autor constrói seu discurso em prol de uma arte que seja, concomitantemente, comprometida com a realidade brasileira e possuidora de qualidades estéticas. Inserindo-se no interior da trajetória de busca da identidade brasileira e, ao mesmo tempo, dinamizando os pressupostos da literatura nacional, Mário de Andrade conjuga tradição e modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Intelectual; Arte; Brasilidade e Modernismo

ABSTRACT

This article aims at exploring the concepts of both art and the intellectual supported by Mário de Andrade throughout his career. The objective is to analyse how he builds his discourse towards a kind of art that, simultaneously, shows a commitment to the Brazilian culture and possesses aesthetic qualities. By engaging himself in the quest for a Brazilian identity and, at the same time, by revitalizing the presuppositions of the national literature, Mário de Andrade brings together tradition and modernity.

KEYWORDS: Mário de Andrade; Intellectual; Art; Brazilian Identity and Modernity

* Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – UEL e servidora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil, elpli.lima@gmail.com

Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirma que “a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações [...]” (MORAES, 2001, p. 72). No septuagésimo aniversário da morte desse grande intelectual brasileiro, não seria possível nos furtar à merecida homenagem. O pequeno espaço de um artigo, entretanto, não é suficientemente compatível com a grandiosidade da figura marioandradiana. Estamos obrigados a selecionar. A escolha recai sobre sua concepção de arte e, por consequência, o posicionamento do autor acerca do papel da intelectualidade no Brasil. A eleição do tema propicia a oportunidade de versarmos sobre um dos aspectos centrais da tradição literária brasileira, a saber, a relação entre literatura e realidade social.

Não se trata, nos termos realizados por Flora Süssekind (1984), em *Tal Brasil, qual romance?*, de encontrarmos a linha naturalista/realista tradicional que transpassa a literatura brasileira e, aqui, a demarcarmos na obra de Mário de Andrade, buscando, especialmente no que tange as suas concepções de arte e de intelectual, aspectos que denunciem a presença de modelos clássicos. Pretende-se, isto sim, perceber como, defensor de uma produção marcada pela realidade brasileira e interessada na transformação do país e da arte nacional, Mário de Andrade concilia “a arte interessada” (1983, p. 104) com a defesa da qualidade estética.

Por outro lado, não se pode incorrer no equívoco de apartar Mário de Andrade de seu tempo e espaço, e, por óbvio, do grupo artístico ao qual se interligou. Seu pensamento foi construído e ganhou fôlego no Brasil do início do século XX, sob a influência das ideias do Modernismo, e desconsiderar este contexto seria repetir o erro metodológico já afiançado por Antonio Gramsci:

O erro metodológico mais difundido, o que me parece, é ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, em vez de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram no conjunto geral das relações sociais (GRAMSCI, 2001, p. 18).

Em entrevista concedida em 1944, um ano antes de sua morte, Mário de Andrade é explícito a respeito das configurações de arte e de intelectual que nortearam sua trajetória:

[...] Não faço arte pura. Nunca fiz. [...]. Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir. [...]
A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que

tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro (ANDRADE, 1944, p. 105).

Dez anos antes, o autor já reconhecia a mesma concepção pragmática de sua obra:

Faz 15 anos que minhas cartas respiram sempre este ideal que estou realizando: ser útil, e eu posso orgulhosamente dizer que jamais saiu uma palavra pública de mim, meramente jogada pelo prazer inefável de pensar. Esse individualismo eu escorracei completamente de mim. Minha obra é [...] pragmática [...]. Se o pragmatismo é mais útil, mais disfarçado – o que é incontestável – por outro lado eu responderei que é mais humano (ANDRADE, 1934, p. 100).

Em ambas as citações, o que se destaca é a defesa de um engajamento artístico, o qual não se opõe à necessidade do trabalho estético. Mário de Andrade, conforme excertos, parece tomar partido de uma arte caracterizada pela atualização da produção nacional, que conjugue a adoção das vanguardas e a realidade brasileira; que seja principalmente marcada pela criação objetiva e coletiva e, assim sendo, consiga manter qualidade estética, preservando o desfrute, enquanto conscientiza o leitor sobre o Brasil, sua cultura e seus problemas.

Os posicionamentos do autor parecem refletir os debates de sua época. Intentando o afastamento dos excessos cientificistas e positivistas, percebe-se, nas décadas de 1920 e 1930, que as discussões sobre a arte e o artista estavam marcadas por três aspectos gerais: a relação entre a tradição e a renovação estética, no período marcado pela adoção das vanguardas ou pelo império do Realismo, do Romantismo e/ou do Parnasianismo; o estatuto do artista, considerado como criador individual e subjetivo ou como criador coletivo e objetivo, e a melhor composição estética da arte, tendo por escopo a facilitação da fruição e, portanto, o alcance de seus objetivos junto ao leitor.

Três anos antes de sua morte, Mário de Andrade resume, em conferência, os princípios básicos do Modernismo e, com eles, expõe as características que acreditava deveriam nortear a construção artística, mais uma vez confirmando a ligação aos debates de seu tempo: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”

(1974b, p. 242). De acordo com o vulto modernista, essas são peculiaridades diametralmente opostas à “[...] inflação do individualismo, [...] [à] inflação da estética experimental, [...] [à] inflação do psicologismo”, as quais “desnortearam o verdadeiro objeto da arte” (ANDRADE, 1963, p. 32). Nesses termos, compreende-se que, embora a arte possa surgir do “gozo sublime e sensual do indivíduo”, “é o homem-operário, o homem-coletivo que sofre no trabalho perigoso e interrogativo de converter o êxtase do indivíduo num valor humano” (ANDRADE, 1963, p. 156).

À vista das colocações reproduzidas, a compreensão marioandradiana de intelectualidade desconsidera qualquer conotação divina que possa perpassar o trabalho intelectual e afastá-lo da sociedade. Entendendo a construção artística como um trabalho comprometido, meticuloso e artesanal, Mário de Andrade concebe o intelectual, ao modelo de Gramsci (2001), como aquele que, fazendo parte de um organismo social vivo e pertencendo a determinada classe social, está ciente de seus vínculos e trabalha, com os instrumentos que melhor domina, em prol de um projeto no qual acredita. Em entrevista, Mário de Andrade lança mão da descrição histórica para defender a necessidade do compromisso de um artista:

Até o século 18, o intelectual era um empregado dos príncipes. Vivia portanto preso aos seus Mecenas. Ele era pago para louvar. Com o século 19, veio a arte livre. O intelectual se libertou. E com a liberdade se desmandou. Tornou-se um irresponsável. Foi o seu grande erro. Liberdade não quer dizer irresponsabilidade. Isso porque entre o escritor e o público há uma relação, um compromisso. É o público, ou melhor: a sociedade, quem protege o escritor, quem lhe dá tudo, inclusive dinheiro, até o aplauso, duas coisas indispensáveis para a vida de qualquer um. Por conseguinte, também do artista. Porque eu estou me referindo a todo artista de modo geral. Não só aos escritores, prosadores e poetas, ficcionistas ou não. Mas também aos pintores, escultores, arquitetos, músicos. Todos eles, todos nós, somos responsáveis. Perante o público, perante a sociedade. O escritor então é responsável até pela grafia das palavras, quanto mais pelo que transmite por elas. Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la (ANDRADE, 1944, p. 104).

Desde os primeiros anos de sua carreira intelectual, o autor de *Macunaíma* entrevira em seu trabalho um sacrifício pragmático. Uma das principais vozes do Modernismo, seus primeiros textos, desencadeados pela exposição de Anita Malfatti, em 1917, apontam para a defesa da arte moderna inspirada nas vanguardas europeias, mas pautada na realidade nacional. Seja por meio de cartas ou pelos muitos textos que

publicou na imprensa, percebe-se em Andrade o afã pela atualização de seu conhecimento artístico e, ao mesmo tempo, pela divulgação de suas descobertas. No período, publica inúmeros artigos nos quais defende a modernização da arte nacional. Sua participação na revista *Klaxon* é ilustrativa do tema. Em meio aos colaboradores da publicação, seus textos se destacam por abarcar a discussão de diversos tipos de arte e por possuir um caráter quase didático, no qual, em meio a ironias e ao tom polêmico que usa para atacar a arte academicista, ele orienta detalhadamente seus leitores, tentando conscientizá-los em relação à nova arte. Em suas palavras, ecoa a percepção da necessidade de uma arte que, atual, correlacione nacional e internacional; progresso e passado:

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente.

KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade. [...]

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e tecnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhard = século 19. Perola White = século 20. a cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. É preciso observar-lhe a lição. [...]

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista (KLAXON, maio/1922, p. 2).

Já abordando a literatura, percebe-se, ainda, que advoga uma arte renovadora, dotada da capacidade de síntese, liberta do romantismo, do parnasianismo e do cientificismo. Como exemplo, vejamos sua crítica ao livro de Afrânio Peixoto:

Livro tristonho. Quando iniciará o Brasil a literatura da alegria? Páginas de amor e rugas que não terminam mais. Para divertir o A. divide o assunto em dois. Há o amor de Jorge e Bugrinha e a anedota da festa do Divino. Mesmo dualismo da Esfinge. Mais ou menos também como em Fruta do Mato. O A. se repete. Não faz o mínimo esforço para progredir. Para quê? Já pertence à Academia — pináculo da ambição literária do país (KLAXON, ago./1922, p. 15).

Frutos de uma dedicação intensa, seus textos e posicionamentos nascem de seu interesse de atualização. Abordando a vida intelectual de Mário de Andrade, Ruy Espinheira Filho observa nele

[...] certas virtudes indispensáveis ao artista e ao intelectual ligado às artes: estudo, investigação, persistência, coragem de perguntar e de

afirmar, destemor quanto ao risco de cometer erros, humildade, generosidade, consciência profissional, atitude crítica responsável (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 297).

Além do estudo de línguas estrangeiras que lhe permitiu a leitura de revistas como *L'Esprit Nouveau*, *Novelle Revue Française*, *The London Mercury* e *Der Querschnitt*, dentre outras, e da leitura de Marinetti e de outros representantes das vertentes vanguardistas, Mário de Andrade recorre aos amigos em viagem à Europa para obter maiores informações e obras que o auxiliem na construção de seu entendimento sobre o que seria a arte moderna. Em famosa conferência, realizada no ano de 1942, o autor revela ter realizado “leituras desarvoradas” (ANDRADE, 1974b, p. 233) de autores vanguardistas e descoberto o poeta belga Émile Verhaeren, que o inspirara na construção de “um livro de poesias modernas, em verso livre” (ANDRADE, 1974b, p. 233) sobre a cidade de São Paulo. Na mesma ocasião, relatando uma confusão caseira despertada pela “Cabeça de Cristo” de Victor Brecheret, desenha o confronto entre a arte passadista e moderna, concebendo a última como parte de um processo de atualização da “inteligência nacional” (ANDRADE, 1974b, p. 235):

Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesto dele que eu adorava, uma cabeça de Cristo. Mas "com que roupa"? eu devia os olhos da cara! Não hesitei, fiz mais conchavos financeiros e afinal pude desembulhar em casa a minha Cabeça de Cristo. A notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa para ver. E brigar. Aquilo até era pecado mortal, onde se viu Cristo de tracinha! era feio, medonho! (ANDRADE, 1974b, p. 233-234).

É interessante perceber que, para Mário de Andrade, a atualização da inteligência brasileira passava, também, como já dito, pelo conhecimento do próprio país. Assim, foi um dedicado estudioso das características nacionais. Sua obra *Macunaíma*, por exemplo, conforme revelam prefácios não publicados em vida pelo autor, resultou da leitura do livro do etnólogo alemão Koch Grünberg, *Vom Roroima Zum Orinoco*, de obras sobre a língua dos Caxinauás, de Capistrano de Abreu, de produções de Couto de Magalhães, de Barbosa Rodrigues, de Gustavo Barroso, de Basílio de Magalhães e de Sílvio Romero acerca de expressões culturais do Brasil.

Ultrapassando a teoria, para melhor conhecer o país, Mário de Andrade também fez viagens pelo interior do Brasil. Além da famosa viagem a Minas Gerais, esteve no Norte e no Nordeste brasileiros. Durante tais incursões, fez diversas anotações que apontavam não apenas para as características dos locais visitados, mas refletiam

sobre o tipo de representação intelectual e artística que se produzia sobre tais espaços. Ilustrativas desse ponto são as considerações andradianas sobre a representação do Nordeste na literatura nacional. Pensando sobre a produção de Euclides da Cunha, Mário de Andrade anotou seu clamor por um maior aplainamento entre a realidade e a representação nordestina. Mesmo não fazendo um pedido em favor da ruptura com a estereotipia Nordeste-seca, percebe-se em suas palavras a exigência de um aprofundamento literário da realidade daquela região, corroborando com seu ideal de uma arte representativa das verdadeiras realidade e cultura brasileiras:

Pois eu garanto que *Os Sertões* é um livro falso. [...] O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial, porém uma falsificação hedionda. [...]. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão (ANDRADE, 1983, p. 294).

Especialmente a partir de 1924, os rumos nacionalistas do Modernismo brasileiro são fortalecidos e com eles a preocupação constante de Mário de Andrade em abrasileirar o Brasil. Na já citada conferência de 1942, Mário de Andrade aborda a questão, destacando quanto a nacionalização da arte conviveu, durante o Modernismo, com as “modas” “diretamente importadas da Europa”:

[...] É mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós [modernistas] um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela *Revista do Brasil* primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa (ANDRADE, 1974b, p. 235).

Em carta enviada a Joaquim Inojosa, no ano de 1924, ao anunciar a futura publicação de *A escrava que não é Isaura*, e indicar a necessidade do abrasileiramento do brasileiro, o autor explica sua concepção de abrasileiramento. De acordo com ele, abrasileirar o brasileiro indicava, acima de tudo, garantir que a essência, os diferenciais nacionais fossem destacados e, com eles, se formasse a verdadeira arte brasileira:

Nós só teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas

necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima pro concerto dos homens terrestres (ANDRADE, 1924, p. 339).

Neste momento da história, a percepção de que a Europa, tendo passado pelos grandes abalos da Primeira Guerra Mundial, se compunha de características distantes do Brasil de domínio oligárquico, levava intelectuais como Mário de Andrade a recusar a transposição direta das inovações europeias, reavivando uma literatura preocupada com a realidade popular brasileira e com um nacionalismo de cunho crítico. Ensina Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade:

Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la (ANDRADE, 1982, p. 30).

E também fala, no ano de 1925, a Manuel Bandeira:

Quanto ao Graça penso que ele já descobriu a mesma coisa que eu porque não me lembro de ter falado pra ele sobre essa de que só sendo brasileiro é que nos universalizaremos. Essa ideia é minha já faz tempo. Mas explicitamente já tenho dito isso em discussão epistolar com os mineiros e com os nortistas. Não sei se já disse pra você. Sei que o Inojosa de Pernambuco já publicou no *Jornal do Comércio* de lá uma carta minha em que eu falava sobre isso. Minha ideia exata é que só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos (ANDRADE, 1979, p. 113).

José Aderaldo Castello fornece-nos um exemplo de como as palavras de Mário de Andrade refletem o novo rumo tomado pelo Modernismo brasileiro e a missão tomada pelo autor durante seu percurso: a defesa de uma arte moderna e brasileira. Em estudo sobre o movimento modernista, o crítico esforça-se para comprovar que o regionalismo não pitoresco, vigorante a partir de 1926, decorre do sentimento de

brasilidade predominante já nos nomes do modernismo inicial, pois:

[...] aspirava a uma organização do Brasil, em que cada brasileiro, despido da roupagem europeia, se voltasse para o seu meio e penetrasse natural e sinceramente, sem complexos coloniais, em nossa realidade, visando sempre a uma “articulação inter-regional”, para melhor compreensão dos problemas e definição da unidade nacional (CASTELLO, 2004, p. 101).

Longe dos fortes abalos da Primeira Guerra e, ainda, com bases rurais a se contraporem a uma indústria incipiente, o Brasil, no início dos anos vinte, ganhara contornos literários que, segundo Nelson Werneck Sodré (1964), davam ao país uma face pitoresca, dificultando o apreço de boa parcela da população e de muitos intelectuais¹ pelas pregações de princípios de vinte que não tratavam de comungar as vanguardas europeias à realidade brasileira. Em termos de formatação linguística, por exemplo, percebe-se que em prol da linguagem literária de contornos agressivos, indicativa da modernidade e das vanguardas, representativa do “[...] rufo de um automóvel, nos trilhos dos [...] versos” (PICCHIA apud MORAES, 1978, p. 65), detectam-se, como assume o próprio Mário de Andrade, alguns exageros de experimentações, os quais passados os momentos de oposição ferrenha ao erudito ou ao regionalismo ou de recuperação irrestrita da fala regional, são substituídos pela prevenção “[...] contra os usos e abusos” (ANDRADE, 1983, p. 106) de um ou de outro lado. Novamente, a lembrança de Mário de Andrade é esclarecedora, pois expressa sua consciência estética: “Estávamos caindo no excesso contrário, como muito bem observou um dos redatores de *Estética*, não me lembro se Sérgio Buarque de Holanda ou Prudente de Moraes, neto. Estávamos criando o ‘erro brasileiro’” (ANDRADE, 1983, p. 106).

As colocações de um dos maiores representantes do Modernismo, reproduzidas acima, evocam outro aspecto importante quando colocamos em pauta o engajamento intelectual e a concepção de arte defendidos por Mário de Andrade. Essas são contumazes reflexões do autor sobre a dificuldade em se contrabalancear, garantindo

¹ Exemplo clássico sobre o assunto é o debate público entre Monteiro Lobato e os modernistas da Semana, por ocasião da famosa exposição de Anita Malfatti. Dizia Lobato: “[...] seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador” (LOBATO, 1948, p. 61).

qualidade estética, a dedicação da obra à realidade nacional e o trabalho artístico nela presente. Seja falando sobre sua própria obra ou refletindo sobre o assunto, é evidente sua inquietação sobre o tema. Em texto publicado em junho de 1929, o autor chega a interligar a beleza artística às produções desconectadas de interesses pragmáticos. Diz ele:

Desinteresse e Beleza não são elementos desrelacionados e esta é filha daquele. A gente se servindo da Beleza pra criar a obra de arte e atingir a Arte enfim, não faz mais do que empregar um elemento que fortifique a função de desinteresse que a Arte tem. A beleza artística não é senão mais um meio com que a gente consegue tornar a obra de arte e a Arte desinteressadas (ANDRADE, 2005, p. 97).

E, falando de sua produção, com a costumeira excessiva autocrítica, volta a destacar a dificuldade supramencionada:

Não fosse a minha vontade deliberada de escrever brasileiro, imagino que teria feito um romance melhor [refere-se a *Amar, verbo intransitivo*]. O assunto era bem bonzinho. O assunto porém me interessava menos do que a língua, nesse livro. Outro exemplo é *Macunaíma*. Quis escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que, como já disseram, me fiz incompreensível até pelos brasileiros (ANDRADE, 1983, p. 105).

Embora, falando sobre *Macunaíma*, exponha, ao amigo Sérgio Buarque de Holanda sua verdadeira pretensão, a construção artística:

Fantasei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. [...] Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca (ANDRADE, 1976, p. 294).

Em sua maturidade intelectual, Mário de Andrade sugere a “técnica pessoal” como solução para o impasse entre engajamento e qualidade estética. Em *O artista e o artesão*, de 1938, o autor discursa em prol da possibilidade de que o artista seja conhecedor de técnicas pertinentes ao seu *métier*:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser

artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (ANDRADE, 2015, p. 04).

Conhecedor de técnicas, o artista seria capaz de revelar o “justo equilíbrio” entre a expressão subjetiva e a tradição coletiva. Em outros termos, apresentados em *Elegia de abril*, Mário de Andrade esclarece:

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos. [...] Se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista (ANDRADE, 1974a, p. 194).

Mais uma vez, a exigência de equilíbrio entre engajamento e qualidade estética parece explicar a opinião andradiana sobre o regionalismo, exemplificando-a. Desconfiado em relação ao regionalismo fundado no exotismo, no qual a linguagem de personagens está submetida “ao nível fônico, um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte” (CANDIDO, 1972, p. 808), entendendo-o como possibilidade de constituir amarras de “artificialidade na língua e de alienação no plano de conhecimento do país” (CANDIDO, 1972, p. 807), Mário de Andrade costuma ressaltar quanto o discurso regionalista pode servir a uma amostragem equivocada e pouco produtiva do que é o brasileiro:

Regionalismo é mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco [...]. Regionalismo esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe estreitando por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português (ANDRADE, 1928, p. 10).

A crítica costuma entender as palavras supracitadas como prova de um rechaçamento absoluto de Mário de Andrade ao regionalismo. Em verdade, cremos não ser essa a melhor interpretação. Vemos nos ditos marioandradianos, a defesa de uma arte capaz de conjugar a realidade, a cultura brasileira com a qualidade estética. Fosse de maneira distinta, não seria possível lermos elogios de Mário de Andrade a produções marcadas pela abordagem regional, tal qual *Fogo Morto*, de José Lins do Rego:

[...] os personagens eficientemente dramáticos de *Fogo Morto* são os

no entanto realizados como personalidade e ideais, os que de alguma forma foram obrigados a se completar num todo inteiriço e insolúvel, porque aquela sociedade medonha em que viviam os expulsou de si e eles vivem em luta, nem mesmo José Amaro que aspira a ser do que nesse impagável e magistral capitão Vitorino, completado porque não tem lugar possível pra ele naquela sociedade. A não ser o manicômio. E, com efeito, além do manicômio, é só a cadeia e os asilos que essa sociedade pode propor aos personagens de eficiência dramática e integralmente realizados do livro: além do genial capitão Vitorino, o cangaceiro Antônio Silvino e seu grupo, o comboeiro Alípio e cego Torquato. São estes os personagens que congregam drama dentro de si e espelham em torno a nossa insatisfação revoltada. São mesmo trágicos em sua fatalidade. É o destino, é o *fatum* (social) que os determina e move (ANDRADE, s/d, p. 28-9).

Estudando o desenvolvimento do romance de trinta, Luis Bueno fornece novo argumento para a afirmação que fazemos acima. Ele assegura que Mário de Andrade, em livro que não chegou a publicar em vida, *Café*, tomaria “como tema a decadência de uma família a partir de 1928”, realizando um feito “bem ao gosto do romance de trinta” (BUENO, 2006, p. 68). Para Bueno, a atitude de Mário de Andrade, em meio a ações similares de seus colegas da Semana, comprova os novos rumos dados à literatura no interior da década de vinte e, por consequência, a não condenação unilateral do romance regionalista. De acordo com ele, o romance planejado por Mário de Andrade lembraria *Cacau*, de Jorge Amado, pois seria uma narrativa capaz de articular o enredo ao desenvolvimento de uma região dependente da monocultura.

Resultado das pregações de Mário de Andrade a respeito da arte e do engajamento intelectual, bem como de sua dedicação às pesquisas sobre a arte ou a cultura brasileira, *Macunaíma* pode ser compreendida como uma das obras artísticas que melhor traduzem os ideais apregoados pelo autor. Rompendo com a linearidade temporal e espacial, trabalhando com aspectos culturais diversos (mitos indígenas, rituais africanos e tradições europeias) e ressignificando símbolos, a produção traz ao lume as desigualdades próprias da década de 1920. Se, por um lado, vê-se no livro a modernização de São Paulo, por outro, reconhecem-se as características primitivas de outras partes do Brasil. Com uma fórmula estética única, Mário de Andrade implode as divisões regionais, ao mesmo tempo que as admite. Em suas palavras “Assim, desregionalizava o mais possível a criação, ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico” (ANDRADE, 1976, p. 291).

De acordo com Murilo de Carvalho, a “ausência de uma revolução nacional

fundadora” ou, ainda, de um “grande mito político nacional” (CARVALHO, 2003, p. 405), construiu, no Brasil, uma ideologia pátria assentada, sobretudo, em dois pilares: o discurso sobre a natureza e a afeição por heróis marcados pelas tragédias. Logo, a obra *Macunaíma* parece estar intimamente relacionada à referida construção ideológica, pois, concomitantemente, expõe a paisagem brasileira, livre de estereótipos, e é marcada pela tristeza que, ao fim, mata a personagem principal. Leiamos o desfecho da obra:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando uma fala mansa, muito nova, muito! que era canto e era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato. A tribo acabara, a família virara sombras, a maloca ruína minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não (ANDRADE, 1996, p. 168)

Preponderantemente escrito em terceira pessoa, *Macunaíma* ganha, em seu desfecho, a voz de um narrador em primeira pessoa. A alteração de foco narrativo parece demonstrar a separação que Mário de Andrade realizava entre o povo e o intelectual, entendendo o segundo como aquele a quem compete conscientizar o primeiro a respeito de sua realidade e as contradições que a demarcam. Trata-se, aparentemente, como se pode inferir, de posicionamento integrado à compreensão do autor sobre o papel pragmático de uma obra e, por consequência, da grande responsabilidade social de um artista.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade faz uma afirmação que parece esclarecer o método que utilizou em *Macunaíma* e também, apontar para mais uma característica de sua concepção de arte brasileira e da responsabilidade de um escritor. Para o intelectual, era “preciso desprimitivizar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la”, de forma a se conhecer o Brasil e, conseqüentemente, constituir uma arte marcada pela universalidade. Dizia ele:

[...] De que maneira nós podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sentimental, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização (ANDRADE, 1982, p. 14-5).

A proposta de se colocar em primeiro plano o que “está desta banda do mar” (DUARTE, 1971, p. 95), a intenção de “abrasileirar o Brasil” (DUARTE, 1971, p. 176), de falar de sua realidade, liga-se diretamente à história das diversas tentativas literárias e científicas de se forjar uma identidade consistente para o país e para o brasileiro. É importante lembrar que o intelectual das décadas de 1920 e 1930, ao se dedicar à questão da origem colonial, ao abordar, sem laivos cientificistas, as diversidades étnica e cultural, ao levar em conta a situação condição social, política e econômica brasileiras, propõe uma reconstrução de tudo o que a tradição estereotipou como Brasil e como homem nacional, mas não deixa, de perseguir os mesmos trilhos identitários de toda a história do país. A ideia de que, para entender o país e encontrar sua essência, sua brasilidade, é preciso localizar todas as diferentes culturas e meios geográficos que o formam, é retomada continuamente e, no Modernismo, conforme demonstramos, não foi diferente.

Por meio das pregações quase messiânicas de Mário de Andrade, podemos verificar como a tensão entre consciência social, cultura e sensibilidade artística justificou as opções estéticas defendidas e praticadas pelo autor, dinamizando a história da literatura brasileira e acreditando que o intelectual não deveria “esperar a graça divina de braços cruzados”:

Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende da nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho pra abrasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. Como você vê eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho um grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal (ANDRADE, 1982, p. 71).

Percebe-se que Mário de Andrade representa uma linhagem moderna de escritores para os quais a superação de uma escritura desgastada e, ao mesmo tempo, desligada da realidade brasileira era necessária. Inserido em uma realidade nacional em transformação, Mário de Andrade representa um grupo de intelectuais que, vivendo um período em que a noção de realidade passa a ser caracterizada pela fragmentação, compreende a impossibilidade de uma transposição pura e direta do real para as páginas de seus escritos. Nesse contexto, o debate de temas como nação, cultura popular e identidade, interligados a outros como atraso, desenvolvimento, modernidade e modernização não é admitido como forma de reprodução direta de uma realidade posta, mas como maneira de se descobrir a(s) faceta(s) brasileira(s), conscientizar o povo a respeito delas, e, fazê-lo por meio de um trabalho artístico, no qual se esmera pela qualidade estética.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Carta a Joaquim Inojosa, Comercio de Recife, 28 dez. 1924. In: INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, 1968.

_____. Regionalismo. *Diário nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928, p. 09.

_____. Carta a José Osório de Oliveira, 12 ago. 1934. In: SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português – Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: Rocha, 1986, p. 100.

_____. Todos são responsáveis – Entrevista para Francisco de Assis Barbosa. *Diretrizes*, n. 184, p. 01, 6 de jan. 1944. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1963, p. 104-8.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. Elegia de abril. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974a, p. 193-4.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974b, p. 231-55.

_____. Prefácios para Macunaíma. In: BATISTA, Marta Rosseti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares. *Brasil: 1º Tempo modernista: 1917/29*. Documentação. São Paulo: IEBUSP, 1976, p. 289-95.

- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, 1979.
- _____. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2 ed. Madri: ALLCA XX, 1996.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- _____. O artista e o artesão. Disponível em:
<<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Mario-de-Andrade-O-ARTISTA-E-O-ARTES%C3%83O.rtf>>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- _____. Dois Estudos. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, s/d., p. 28-30.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de trinta*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 09, n. 24, p. 803-809, setembro de 1972.
- CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise do estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 397-418.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- DUARTE, Paulo (Org.). *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDARTE, 1971.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- KLAXON*: Mensário de Arte Moderna. São Paulo: nº. 1, maio 1922, Edição Fac-similar, São Paulo: Martins, 1972.
- _____. São Paulo: nº. 04, ago. 1922, Edição Fac-similar, São Paulo: Martins, 1972.
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* - Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Data de submissão: 18/08/2015

Data de aprovação: 25/09/2015