

DEPARTAMENTO DE LETRAS

MARIO DE ANDRADE
NACIONAL, TRADICIONAL E MODERNO

Marcia Reis (UFF)

PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Só o passado verdadeiramente nos pertence.

O presente ... O presente não existe:

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

O futuro diz o povo que a Deus pertence

A Deus ... Ora, Deus! (MANUEL BANDEIRA)

Em sua maioria, os textos que visam tratar da Modernidade tendem a iniciar sua reflexão partindo e ratificando o seu caráter de ruptura. O moderno rompe uma ordem pré-existente e estabelece uma outra ordem. A ordem rompida constitui o passado, e a nova, o moderno. É possível, portanto, perceber uma relação de paralelismo entre os termos moderno e novo, relação para a qual o passado representava algo totalmente descartado. A reflexão contemporânea, entretanto, e principalmente o poeta e crítico mexicano Octávio Paz em *Os filhos do barro* (1984), tem procurado rever e redimensionar a compreensão do que é e do que representa o moderno. Em sua obra, Paz inicia por afirmar que o moderno, justamente por valer-se continuamente da ruptura, constitui também uma tradição. Tradição singular, que se afirma como ruptura de uma tradição imperante, que será substituída por uma outra, a qual também será substituída e assim sucessivamente. Portanto, embora o crítico ratifique a noção do moderno como algo que difere e, a princípio, se opõe ao passado, a relação que estabelece entre o moderno e a tradição, assim como a consciência que o “novo” tem de sua efemeridade indicam uma espécie de “latência da condição de passado” no moderno. Ou seja, o moderno só o é na sua atualidade, o futuro o transformará em uma tradição. É na tentativa de escapar a este destino que o moderno busca priorizar o tempo presente, faz dele o seu “tempo ideal” e se opõe às tradições anteriores enquanto forma de permanência inalterável do passado.

Entretanto, ao referir-se à semelhança entre os termos com que Friedrich Von Schelegel, um século antes, define o amor, a poe-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

sia e a ironia dos românticos e aqueles que André Breton emprega para falar de erotismo, imaginação e humor dos surrealistas, Paz assinala a irrefutável “persistência de certas formas de pensar, de ver e de sentir”. Assim, nos leva a atentar para a complexidade da relação entre o moderno e a tradição. O moderno reconhece na história a mudança contínua e, por esta razão, reconhece a si próprio como parte também de uma tradição. Essa consciência o leva a ser (auto)crítico com relação à mesma.

O poeta e crítico T. S. Eliot também desenvolve considerações a respeito da relação entre a tradição, a crítica moderna e o talento individual do artista. Segundo Eliot, a crítica moderna tende a valorizar em um poeta, ou artista, aquilo que ele apresenta de original, de diferente em relação aos seus antecessores. Eliot procura inverter esta ordem, pois considera que a riqueza, e mesmo a individualidade de um poeta, se afirmam a partir de sua capacidade de fazer viver em sua obra a tradição:

... se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [o da exigência de originalidade, diferença em relação aos antecessores] muitas vezes vamos descobrir que não só as melhores, mas as partes mais pessoais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus antepassados, afirmam sua imortalidade de maneira mais vigorosa. (ELIOT, 1985: 33)

Contudo, seu conceito de tradição não se refere à mera aquisição ou cópia de procedimentos utilizados por uma geração anterior. Tradição para Eliot é algo obtido através de grande esforço, tendo por fundamento o senso histórico. Esse permite ao homem realmente vivenciar o passado não como algo morto, o que seria feito pela memória, mas como algo que persiste no presente. A grande distinção entre o tempo presente e o tempo passado consistindo na amplitude do conhecimento daquele sobre este.

Outro elemento de grande importância no ensaio de Eliot é a intertextualidade. Para o crítico, nenhum poeta ou artista, seja qual for sua arte, pode ser inteiramente compreendido se considerado isoladamente “*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone*” (1985:39). Sua obra há de ser relacionada a toda uma ordem que lhe é anterior, e na qual influi, para que possa ser compreendida. Para Eliot, mais importante que a ênfase a sentimentos e características pessoais é a necessidade de que o artista desenvolva esta “consciência do passado”. Segundo Silviano Santiago (1989), o que há de

DEPARTAMENTO DE LETRAS

negativo na visão de Eliot é o seu eurocentrismo. Isto é, sua noção de como se atualiza a tradição está condicionada à existência de uma única e exclusiva “tradição ocidental”, que teria suas bases em Homero e se expandiria através da literatura européia. Assim, as outras realizações (africanas, indígenas e americanas) estariam excluídas. Por tal razão, juntamente com sua concepção histórica de permanência do passado no presente, Eliot teria sido rejeitado por nossos primeiros poetas modernistas. Vejamos, entretanto, como é possível relacionar a visão de Paz e Eliot e a forma pela qual Mário de Andrade, um dos expoentes do modernismo no Brasil, concebe e atualiza a questão da tradição tanto em sua obra crítica, quanto na literária.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade (Cf. Carta XIII, **In**: ANDRADE, 1988), Mário refere-se a uma entrevista concedida ao jornal do Rio intitulado *A Noite*.³⁴ Este organizara um “Mês Modernista”, i.e., durante um mês seriam publicados, diariamente, artigos, poemas, etc, de autores ligados ao movimento. Carlos Drummond fora, então, indicado por Mário para integrar a publicação. Segundo o próprio Mário, Drummond encontraria na entrevista “a maneira de tradição pra qual sou favorável”, ou seja, sua concepção de tradição e a forma como esta deveria atualizar-se. Na verdade, o vínculo entre Mário e a questão da tradição é um dos elementos determinantes em sua obra. Impossível ignorar o interesse que nutre pelas lendas e costumes populares que o levava a estudar, organizar cursos e escrever sobre os mesmos. Para Mário, como veremos adiante, tradição e nacionalidade eram temas complementares. Ao examinarmos sua atuação no Departamento de Cultura de São Paulo podemos observar o seu empenho em promover projetos que conservassem e, simultaneamente, divulgassem nosso patrimônio histórico. Este é o caso dos museus municipais a que Mário se refere em carta a Paulo Duarte (Cf. DUARTE, 1977). Tais museus deveriam ser, ao mesmo tempo, um monumento ao passado e ao presente, contendo tanto elementos arqueológicos, folclóricos, históricos e artísticos, como também áreas em que a natureza e a indústria se fizessem presentes. Este desejo de que passado e presente estivessem juntos em um espaço de caráter educativo deve ser compreendido como parte integrante de sua forma de perceber a relação entre a arte e o processo histórico. Tor-

³⁴ A entrevista em questão pode ser encontrada na seção de microfimes da Biblioteca Nacional.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

nemos à entrevista para que possamos melhor compreendê-la. É interessante mencionar uma espécie de polêmica que antecedeu a realização do “Mês Modernista” (Cf. Nota 1 à carta XII de *A lição do amigo*). O evento foi inicialmente anunciado com o título de “Mês Futurista”. Como os artistas convidados não se consideravam futuristas e sim modernistas, houve um protesto por parte de Mário de Andrade e o título passou para “O Mês Modernista que ia ser Futurista”, em aparente ironia por parte dos editores. Novo protesto de Mário e, então, o título “O Mês Modernista” foi definitivamente adotado. Referimo-nos a uma possível ironia, somemos a ela, talvez, a ignorância quanto à precisão dos termos. O futurismo foi um movimento artístico de vanguarda lançado por Marinetti na Itália, em 1909, através do “Manifesto Futurista”. Tinha por base uma concepção excessivamente dinâmica da vida, direcionada para o futuro e combatendo o culto ao passado e à tradição. O desenvolvimento do modernismo no Brasil, e também as alusões que fizemos à forma de compreender a relação entre o moderno e a tradição preconizadas tanto por Paz quanto por Eliot nos permitem ver com maior amplitude tal relação, sendo mesmo possível utilizar-se a expressão “tradição moderna”. Nosso modernismo caracterizou-se pela ruptura com as tradições acadêmicas, pela liberdade de criação e de pesquisa estética, mas também pela busca e valorização de nossas tradições culturais. As próprias considerações desenvolvidas por Mário sobre a tradição e o modernismo apontam não só para a impropriedade, assim como a total inadequação de utilizar-se o termo “futurismo” para denominarmos o movimento brasileiro. Não nos esqueçamos de que o poeta moderno elege para si o tempo presente. Embora o futuro não seja algo completamente descartado, não é ele o objeto da arte moderna. A partir desta concentração no presente, Mário estabelecerá, também, o elo entre os modernos e a tradição mais remota:

Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Vergílio, como Dante, o que cantam [os poetas modernos] é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos. (ANDRADE, [s/d.]: 224)

Acentue-se também a crítica feita por Mário a Marinetti em “A escrava que não é Isaura”. Segundo ele, na utilização exagerada dos novos recursos e preceitos do movimento, Marinetti estaria priorizando só o meio (a técnica) em detrimento do fim (o objetivo renovador do movimento) e, por conseqüência, tornando-se uma virtuose,

DEPARTAMENTO DE LETRAS

ou seja, aquele que possui habilidade artística meramente malabarística, destituída de sentimento e ou de capacidade interpretativa. E uma virtuose não é um verdadeiro artista.

Poderíamos, neste instante, estabelecer uma distinção, e também uma aproximação, entre o pensamento de Eliot e de Mário no que tange à questão do artista a partir do já mencionado texto de Eliot e de “O artista e o artesão” de Mário (1976). Eliot prega a “despersonalização”. Para ele, a maturidade de um artista deve ser considerada a partir de sua capacidade de tornar-se um meio (*médium*) através do qual os sentimentos, compreendidos como matéria poética, podem descobrir novas combinações, e também por sua capacidade de anular-se enquanto indivíduo, dotado de personalidade própria, em sua obra. Ao terminar seu ensaio, Eliot acentua que existe um grande número de pessoas que aprecia a expressão de emoções sinceras em forma de verso - isso, entretanto, não é poesia - e um número menor que pode apreciar a excelência técnica. Tal excelência apenas seria obtida se o poeta fosse capaz de expressar a emoção artística de forma impessoal, o que se alcançaria a partir da consciência em relação ao que do passado permanece vivo, ou seja, a tradição. Mário aproxima-se de Eliot quando destaca a necessidade de viver-se o passado e não revivê-lo - o que classifica de passadismo - de referi-lo ao presente, o que só é possível a partir da emotividade histórica, compreendida como o que Eliot denomina de *historical sense* (sentido histórico).

Entretanto, diferentemente do poeta inglês, Mário considera o que denomina de “solução (ou técnica) pessoal” uma das etapas da “técnica de fazer obras de arte”. A solução pessoal constituiria uma parte imprescindível desta técnica e impossível de ser ensinada porque corresponderia a uma verdade interior do artista. Contudo, Mário parece acordar com Eliot quando assinala o equívoco a que “a inflação do individualismo” estaria conduzindo tanto a arte quanto a crítica: o de transformar em objeto da arte não a obra de arte, mas sim o artista. Nesta exacerbação do individualismo estaria expresso o desejo do artista de participar da divindade - e não mais de tentar alcançá-la simplesmente. Na tentativa de fazê-lo, o artista estaria se afastando “do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo”, pois para a arte verdadeira, como declara no fim de seu texto, *ser humano é fatal, indispensável*.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Portanto, a crítica a Marinetti e ao seu individualismo e a exigência de que se distinguísse o movimento modernista brasileiro do Futurismo parecem-nos plenamente justificadas. Retomemos, então, a partir da entrevista já mencionada, suas considerações sobre a relação entre o modernismo brasileiro e a tradição. Primeiramente, Mário dedica-se a comentar a revolução, a ruptura inicial que o movimento procedeu e a reconhecer sua importância. A revolta é definida por ele como um momento de exceção, ou seja, o homem “se exce-tua para conquistar mais liberdade e maior visão da torrente huma-na”. Mário ratifica a consciência de que para influir nesta “torrente humana” o homem precisa estar dentro dela, pois a crítica só se atualiza a partir da (participação) do homem na história. A função da re-volta, portanto, teria sido a quebra momentânea da tradição, que en-tão se revelava improdutivo, a introdução de novas questões e novos valores e o conhecimento mais profundo do passado. Tendo alcança-do seus objetivos, especialmente o de fazer que nossas artes voltas-sem realmente a produzir, seria inútil permanecer apenas na revolta. O primeiro momento, o da ruptura, o da destruição, poderia ser, en-tão, substituído por um momento de construção.

É nesse novo momento que a tradição assume grande impor-tância. Mário a compreende como elemento imprescindível à afirma-ção de nossa identidade nacional. Somente a partir do momento em que nos “tradicionalizássemos” e que “contribuíssemos com algo nosso para a humanidade” é que estaríamos configurando nossa na-cionalidade. Note-se, entretanto, que o conceito de nacionalidade de Mário não envolve a clássica oposição nacionalismo/universalismo. Como afirma em carta a Drummond, nacionalismo significa sim-plesmente 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, com a terra, com a família etc, ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional.. (ANDRADE, 1988:30)

Somando-se a esse ser que se define como vivência real no contexto brasileiro, Mário alude constantemente à necessidade de se criar, com base nessa própria vivência, o ideal, a orientação brasilei-ra. Deixaríamos, então, de ser apenas imitadores de “outras civiliza-ções” e alcançaríamos a universalidade à medida que assumíssemos as nossas peculiaridades, i.e., que fôssemos *nacionais*. É justamente esta consciência que o leva a ser tão incisivo em sua crítica a Paulo

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Duarte³⁵ quando este insiste em não reconhecer a importância da produção brasileira de então. Segundo Mário, a atitude de Paulo estaria equivocada porque teria como base critérios externos, eurocêntricos. Além disso, a longa ausência do Brasil, que lhe fora imposta, o impediria de uma vivência real em meio às questões que determinavam a produção da época. Como em “A raposa e o tostão” (1977), Mário reconhece que muitas obras mereceriam a alcunha de menores e que a atitude do crítico não deveria ser a condescendência, entretanto, destaca o papel essencial que tais obras cumpriam: serviam “para uso e definição *interna*” (grifo do autor), “acentuavam traços e tendências, fortificavam ideais”. E se eram “menores”, eram simultaneamente parte constituinte e produto da realidade (intelectual) brasileira.

Contudo, o empenho de Mário para que se atingisse esse *ser Brasil* não se restringiu somente a sua crítica. Dedicou também sua obra literária a este projeto. Atitude consciente e que se faz explícita nas considerações que desenvolve sobre a forte presença de Machado, assinalada pela crítica, no seu *Amar verbo intransitivo*:

... a tendência especializada do sr. Mário de Andrade é trabalhar a substância brasileira. O que a gente besta mais tem percebido é o trabalho da língua porém o sr. Mário de Andrade mesmo já falou em artigo que trata de trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos. E mesmo que não falasse isso se percebe do livro pelos tipos gerais que escolheu Souza Costa dona Laura e principalmente a filharada. Além disso trabalhou a língua, ora por que o sr. Mário de Andrade trabalhou Machado? Naturalmente é porque quis tradicionalizar alguma coisa também a mais. E eu (o crítico) que tenho obrigação de saber certas coisas sei que um dos traços específicos do brasileiro é o humorismo. Entre os caipiras isto é desenvolvidíssimo. A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora se o sr. Mário se *inspira* em Machado de Assis é porque quis *tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro que parece à primeira vista. Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especialmente portuguesas.

(ANDRADE, 1988:105-106, Grifos do autor)

Substância brasileira e tradição são, portanto, elementos indissociáveis. E se Mário alude à presença de Machado em sua obra co-

³⁵ Cf. Carta de 7 de setembro de 1942., Op.cit.:246-250.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

mo forma de “*tradicionalizar* a orientação humorística brasileira”, somos imediatamente levados a perceber o vínculo entre a forma como Mário concebe a nacionalidade (“substância brasileira”) e a apresentada por Machado em “Instinto de Nacionalidade”: uma espécie de “sentimento íntimo” que faz com que, independente do tempo ou local a que se refiram (ou remetam) os escritos de um autor, ele se afirme enquanto “homem do seu tempo e do seu país”. Esta retomada de Machado que constitui, ao mesmo tempo, permanência do pensamento machadiano, remete-nos, mais uma vez à forma específica de Mário perceber a importância da relação com a tradição. Segundo ele, faltava-nos tomar consciência de nosso passado, *sistematizá-lo*. Somos, então compelidos a estabelecer o elo entre o seu pensamento e o conceito de literatura enquanto sistema apresentado por Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira* (1981). Um sistema literário pressupõe continuidade e continuidade é tradição, permanência e questionamento da lição que gerações anteriores foram pouco a pouco nos deixando:

... espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 1981: 24)

É exatamente isto que Mário propõe: que o passado seja referido ao presente; que se possa viver o passado e não re-vivê-lo. Uma vivência da realidade brasileira implica também uma vivência histórica e esta significa presença do passado no presente, consciência de que, atingidos os objetivos da ruptura, o recurso ao passado é indispensável:

Mas lá seguimos todos irmanados por um mesmo ideal de aventura e sinceridade, escoteiros da nova Poesia.

Não mais irritados! Não mais destruidores! Não mais derribadores de ídolos! Os passadistas não conseguem tirar de nós mais que o dorso da indiferença. O amor *esclarecido* ao passado e o estudo da lição histórica dão-nos a serenidade.

A certeza de uma ânsia legítima, dum ideal científico, dá-nos o entusiasmo. (ANDRADE, *op. cit.* [s./d.]: 274)

DEPARTAMENTO DE LETRAS

A distinção faz-se cada vez mais cristalina: re-viver remete à memória e envolve uma certa passividade; viver implica ação. É antes de tudo à ação que se dedica Mário. Ação peculiar, própria ao intelectual, pois, como declara em “O Movimento Modernista”, “não me imagino político de ação”, mas ação efetiva que faz com que o homem paute toda a sua vida na realização de seu ideal - aqui sem qualquer conotação utópica. Mário não esteve intelectual, *ser* intelectual era sua característica fundamental. *Ser* intelectual e *ser* brasileiro. Foi o reconhecimento da importância da tradição para que nos (a)firmássemos enquanto participantes e contribuintes da universalidade que o levou a valorizar não só o movimento Romântico brasileiro, mas também os diversos escritores que contribuíram para tal. Mas, foi principalmente aquele íntimo a que Machado uma vez se referiu que o levou a fundar uma nova tradição cultural brasileira.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário. Entrevista ao jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1925. (Encontra-se na seção de microfílmes da Biblioteca Nacional).

———. A raposa e o tostão. **In:** ——. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins/INL, 1977.

———. O Movimento Modernista. **In:** ——. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

———. A escrava que não é Isaura. **In:** ——. *Obra imatura*. São Paulo: Martins.

———. O artista e o artesão. **In:** ——. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1976.

CANDIDO, Antonio. Introdução. **In:** ——. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. **In:** ——. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1985.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Instinto de Nacionalidade. **In:** ——. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1945.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. **In:** ——. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.