

DIALÉTICA DO NEGACEIO

Bildung e cabotinismo na correspondência de Drummond e Mário de Andrade

Emílio Maciel*
Universidade Federal de Ouro Preto

RESUMO

Leitura da correspondência de Drummond e Mário de Andrade, este ensaio expõe e analisa o jogo autobiográfico e ficcional encenado nas cartas, tomando como ponto de partidas as tensões entre engajamento político e autonomia estética.

PALAVRAS-CHAVE

Autobiografia, comunidade, retórica

Vocês inda estão convencidos que eu
faço obras, enquanto eu não faço senão
ações.

Mário de Andrade

Extraída de uma carta enviada a Drummond, em janeiro de 1928, a frase convertida em epígrafe para este ensaio é uma boa sùmula daquela que talvez seja a principal linha de força do complexo *Bildungsroman* formado pela correspondência entre o poeta mineiro e o autor de *Pauliceia desvairada*. Surgindo linhas após uma digressão sobre o conto, a importância crucial dessa assertiva – soando quase como uma inscrição na lápide pela precisão como define o rosto do poeta – será devidamente sublinhada na resposta de Drummond, quando o trecho voltará monumentalizado em forma de dito entre aspas, em que o próprio Mário irá reconhecer sua mais apurada sinédoque. É uma frase que se presta também a leituras múltiplas: por um lado, ao estabelecer a primazia dos atos concretos sobre o *exegi monumentum* da obra, pode-se ler nela uma variante em primeira pessoa do tema sacrificial tão caro ao poeta paulista, motivo que, operando como baixo-contínua na correspondência, aponta quase sempre para a prontidão a renunciar à autonomia estética em nome de um objetivo maior, que nesse caso consistiria em nada mais, nada menos que “dar uma alma ao Brasil”. Se visto um pouco mais de perto, no entanto, a felicidade como o dito resume uma constelação de tensões nos

* *emaciel72@gmail.com*.

convida também a ler a contrapelo a reivindicação de humildade que encerra, aspecto que tende a ser deixado de lado se pensarmos no lusco-fusco que provoca entre as instâncias de vida e obra. Numa primeira tentativa de aproximação, na abrangência e ambiguidade dessa frase pode-se ler tanto o signo da autoconsciência de Mário como formador de almas – sempre disposto a infeccionar os mais novos com sua palavra-carbúnculo – quanto um aceno ao insistente estribilho político que atravessa sua obra. Ao mesmo tempo – e eis talvez o ponto mais interessante desse imbróglio –, ao dar a Drummond a chance de devolver a Mário a sua própria imagem, a ressonância que a frase irá adquirir de uma carta a outra gera um notável efeito de inversão sobre os lugares de mestre e discípulo – lembrando um pouco o gesto de um analista que corta a fala do cliente num ponto crucial. Nos primeiros dez anos de correspondência pelo menos, a tensão mantida ainda sob controle nesse trecho específico – quando Drummond produz um enclave de consenso em meio a um surdo mas nem por isso menos intenso cabo-de-guerra – tomará a forma de uma encenação na qual, face às insistentes exortações do paulista para deixar de seu lado o “desaniminho” e o “restico de Anatole”, o mineiro limita-se a resistir e se esquivar com uma estranha mistura de altivez e autoironia. Nos anos seguintes, contudo, à proporção em que o desfibramento tão criticado nas primeiras cartas será cristalizado na dicção inconfundivelmente *gauche* do primeiro Drummond, isso que poderia parecer à primeira vista um embate insanável irá se reequilibrando em pequenas soluções de compromisso, cuja síntese encontra-se exatamente no episódio em que Mário comenta o volume hoje conhecido como *Alguma poesia*, em formulações depois reaproveitadas num texto de *Aspectos da literatura brasileira*. Na narrativa construída pelas cartas, no entanto, a trilha conduzindo ao texto-síntese tem seu ponto de partida no momento especialmente delicado em que Drummond volta a viver em Itabira – mais especificamente na passagem em que o receio de que o espírito do mais moço “desapareça chupado pela terra boa, mas traíçoeira”, leva Mário a exigir que ele lhe remeta imediatamente todos os poemas escritos até então.

Estendendo-se de 1926 até em 1930, os debates tendo por foco a coleção de início intitulada “Minha terra tem palmeiras” – e que tomam por base o envelope enviado em resposta à solicitação de Mário – incluem desde a conversa sobre a regência mais adequada do verbo “chegar” até a tentativa de definição daquilo que depois Antonio Candido chamará de uma “certa consciência funcional da inteligência brasileira”. Num jogo marcado por uma curiosa mescla de franqueza e evasividade – na qual a negociação jamais de todo pacífica entre os dois pontos de vista lembra uma série de marcas inscritas e apagadas sobre um bloco mágico –, é curioso notar como o que pode muitas vezes parecer, em Drummond, sugestão de desistência se dá a ver *a posteriori* como uma espécie de golpe enviesado, a serviço de uma estratégia na qual a dicção deceptiva do autor de *Claro enigma* – não raro soando quase como uma versão mineira de Frederic Moreau – opera também como contraponto à nota edificante de Mário. Apenas para ficar num caso óbvio, é uma atitude muito bem ilustrada, por exemplo, na desenvoltura como, ao comentar o “Noturno de Belo Horizonte”, Drummond demonstra sua insatisfação com o trecho que para ele lembra um pouco demais um “discurso de 15 ou 19 de novembro”, observação, mais tarde, ecoando no comentário de que o amigo talvez fosse “universal demais para ser poeta”. Em ambos os lances, portanto, ao fazer com que este experimente

um pouco do seu próprio veneno, é como se Drummond redescrisse como jogo de perde-ganha uma dicotomia que para o outro só poderia se solucionar pela vitória total de um dos termos, dobra que assinala então o sutil destronamento do mais velho de seu lugar de saber. Via de regra – se considerarmos a inteligência com que Drummond estabelece um vínculo extremamente ambíguo com essa figura de tutor tentando aconselhá-lo –, é um lugar que aparece muito menos como uma referência sólida do que uma abstração a ser posta à prova pela fricção do mundo. No que diz respeito a *Alguma poesia*, contudo, é verdade que a insistência com que o refrão antiindividualista se repete nos comentários de Mário não chega a ser empecilho a que ele reconheça a validade da obra do efebo rebelde, que é o que parece claramente se dar quando, ao perceber o perigo de que o mais novo ponha a perder sua vocação, este intervém negando a Drummond o direito de propriedade sobre seus poemas – simplesmente porque este não teria mais licença para “rasgar o que já não é seu”. Como consequência mais palpável de tal ingerência, está precisamente o compromisso de tentar pôr termo à proliferação de rascunhos, tarefa da qual resultará um todo que se, de uma parte, seria praticamente impensável sem as intervenções de Mário, de outro, pode ser visto também como a convicta declaração de independência do seu pupilo, devidamente coroada e respaldada pelo precioso comentário crítico do mestre.

Texto que é também como uma reflexão enviesada em torno do legado do Modernismo, é possível que o aspecto mais chame a atenção, na primeira leitura, seja o tato como, pondo termo a longas rodadas de negociações, Mário termina reconhecendo a legitimidade da assinatura do Carlos, mediante um desenho argumentativo, por sinal, que, quando toma também a liberdade de dizer que “meus atuais instintos e minhas atuais idéias de poeta são as mais distantes de tudo o que representa como poesia o livro de você”, dá a impressão de querer claramente conjurar a ameaça de uma possível rivalidade mimética. Ligando logo nos primeiros parágrafos a estreia de Drummond ao legado da Semana de 22, a tentativa de definir a especificidade do discípulo toma, neste texto, a forma de um incessante ir e vir entre observações de talhe mais genérico e/ou biográfico e uma aguda sensibilidade para os dispositivos formais em que estas se decantam, como é o caso ritmo de “explosões sucessivas” tão louvado por Mário. Por outro lado, fazendo às vezes de contracanto disfórico a tais elogios, há a passagem na qual o autor desqualifica o caráter irreversivelmente datado do poema-piada modernista, seguida da digressão em que a ênfase sobre o desajuste entre a alma do poeta e o curso do mundo revela um involuntário parentesco com muito do que Lukács escrevera poucos anos sobre o “romantismo da desilusão”, em sua *Teoria do romance*. Apenas que, enquanto na dicção caracteristicamente opaca e rarefeita do crítico húngaro, esse tardo-romantismo surge como um monograma abstrato clamando por atualizações, no caso de Mário, a inflexão coloquial imprimida sobre o problema parece quase desdramatizar como “cisma de moço” o aparente obstáculo intransponível. Se isso implica sem dúvida um ganho de concretude em relação a Lukács, é certo que resulta também no adoçamento da força crítica latente na negatividade identificada ao indivíduo problemático, figurado no raciocínio do poeta brasileiro menos como um poder desestabilizante do que como um resto de excentricidade a ser suprimido. No conjunto daquilo em que iremos identificar mais tarde o legado ensaístico do autor, outra clara reverberação desse

problema encontra-se na ampla síntese retrospectiva que abre a “Elegia de abril”, ensaio que dá a impressão de apenas traduzir para um auditório anônimo o raciocínio antes elaborado em forma de endereçamento pessoal. À primeira vista, não há dúvida de que a abrangente ressonância daquilo que a carta articula – conferindo uma inteligibilidade seminal a alguns dos grandes temas drummondianos, como o “seqüestro da vida besta” e o “bocejo de felicidade” – tampouco impedirá Mário de incidir no P.S. em desleitura flagrante, ao tentar imprimir uma espécie de modulação positiva ao corrosivo *happy end* de “Balada do amor através das idades”. Para quem veja o problema a distância, contudo, é certo que mesmo um deslize como esse tende a ganhar significações inesperadas dentro dessa extraordinária narrativa a quatro mãos, quando mais não fosse por dar nitidez a um trajeto na qual, nas defasagens indissociáveis ao jogo de remessas, cada discordância pode se revelar mais tarde a prolepse de uma nova reviravolta, e o eventual reposicionamento de um dos autores torna-se, não raro, corolário do poder de tirar implicações daquilo que lhe dissera o outro. Embora isso exija um olhar a distância para ganhar evidência, é surpreendente perceber como – para um leitor que já tenha em vista aquilo que Drummond escreverá em volumes como *Sentimento do mundo* (1942) e *A rosa do povo* (1945) –, no falso lapso identificado por Mário no modo no final de “Balada...”, é quase como já fosse possível identificar o germe remoto desse vindouro salto participante. Tudo somado, se a força de autoridade de que hoje se reveste esse texto emblemático decorre em grande parte do poder de se equilibrar firmemente sobre uma discordância, impressionante notar ainda como, no Drummond engajado dos anos de 1940, a mesma voz que falava de fora nas cartas de Mário surgirá reencarnada numa instância que dramatiza de dentro a angústia e a inevitabilidade da passagem-à-ação. Em condições normais, é um detalhe que pode muito bem fazer de com que, em suma, o momento em que Mário fará uma apreciação entusiástica de *Sentimento do mundo*, quase 20 anos depois, opere como efeito de clausura sobre o problema deixado em suspenso na primeira síntese; impressão endossada ainda pelo modo como, na carta datada de 15 de agosto de 1942, a diferença entre o volume mais recente e a dicção de *Alguma poesia* é lida por Mário como signo da emergência de uma “grandeza nova”, pautada no “sofrimento pelos homens”. O mais intrigante, contudo, é que, na medida em que adota uma dicção bem mais impessoal do que a dos anos de 1920 – num tom que sugere muito mais um esboço de ensaio que uma conversa desabrida entre amigos –, essa carta termina se investindo uma ironia tão diabólica quanto aparentemente involuntária. Afinal, se, tomada apenas pelo que se diz na letra do texto, ela parece reduzir praticamente a zero a diferença de perspectiva entre os dois poetas – selando assim a *Aufhebung* do “individualismo exacerbado” que para Mário comprometia de forma tão nociva o primeiro Drummond –, a carta marca também o *fade-out* da voz de Mário enquanto figura de autoridade, coisa que tampouco a impede de fazer aqui e ali observações que ainda hoje impressionam pela lucidez, como é o que se vê na referência à “perversidade rítmica” de Drummond. Embora esse esteja longe de ser o único ponto alto da análise – que encontra ainda outro momento precioso no comentário sobre a ambiguidade paroxística do verso final do poema-título –, não há dúvida de que o aspecto que mais chama a atenção, a princípio, é o intenso contraste que o texto provoca no cotejo com os poderosos efeitos de presença criados pelas cartas dos anos de 1920.

Capazes de muitas vezes simular o mesmo calor e urgência de uma interação face a face, tais efeitos ficam, por isso mesmo, à milhas de distância da sobriedade um tanto empertigada da carta de 42, em que Mário interpela Drummond com o mesmo pé-atrás cerimonioso de quem se dirige a um estranho.

Tentar entender que motivos teriam conduzido à mudança de registro – que tem, como se vê, a complexidade e obliquidade de um episódio ficcional – é uma tarefa que dá muito bem a medida da sutileza um tanto evasiva desse longo embate epistolar – cujo cerne aponta agora para uma artilosa decalagem entre tema e modo de exposição; entre a reivindicação de consenso que a análise de Mário atesta e a quase inabólvél distância com que isso é apresentado. Ao menos em parte, contudo, é uma hipótese que concorre para projetar uma unidade ilusória sobre o que talvez seja apenas uma convergência fortuita, passível até de soar como extrapolação indevida caso estivéssemos diante de dois anônimos. Nessa situação específica, entretanto – em que é muitas vezes difícil definir onde termina o detalhe espontâneo e começa a figuração do escritor –, o fato é que tal cuidado torna-se perfeitamente defensável dada a exacerbada consciência retórica dos dois personagens, que, em suas cartas mais memoráveis pelo menos, jamais deixam de ter em mira o auditório imaginário da posteridade. Mais que isso: numa inversão digna de fazer a glória de qualquer romancista, é quase como se, no tom da carta agora destacado como bifurcação central, encontrássemos uma espécie de alegoria em miniatura do jogo de duplicação inerente ao trabalho da escrita, cujo êxito se dá muitas vezes ao custo de uma violenta desfiguração da máscara identificada ao eu empírico. Nessa espécie de “escritor multiplicado” que é Mário de Andrade, é certo que esse termo se torna apenas uma opção a mais em meio a uma intimidadora massa de rascunhos; daí, enfim, por que o fato de que os dois poetas nunca parecerem ter estado tão distantes quanto no momento em que concordam soe também como um evento perfeitamente ajustado à lógica desse jogo de assíntotas. Longe se ser apenas um expediente crítico entre outros, contudo, é um jogo que surge sobredeterminado de forma implacável no modo como cada um deles se pensa e se expõe a si mesmo como personagem literário, traço suficiente para nos levar a conceder ao volume *Carlos e Mário* o mesmo estatuto de um “manuscrito encontrado” do qual seríamos por assim dizer os editores tardios. Nessa direção, para retomarmos mais uma vez os termos de Lukács, curioso notar como, numa leitura interessada em explorar o contágio entre vida e categorias literárias nessa *mise en scène*, a longa duração em que se estende a troca de cartas tem tudo para soar como a moldura perfeita para o desgaste promovido pela corrosão do tempo. Capaz de ajustar-se à perfeição à figura do jovem “desbatizado” que vem a ser o alvo do esforço paidêutico do nosso polígrafo, é bem verdade, porém, que a decantação provocada nesse intervalo corre de par nesse pseudoromance com um nó dramático incontornável, que poderia até passar despercebido dada a reticência com que Drummond reagirá à carta datada de 6 de novembro de 1932, na qual Mário narra em riqueza de detalhes suas reações à revolução em São Paulo. Começando pelo louvor à perfeita amizade demonstrada na resposta anterior de Drummond e terminando com aquela que é provavelmente, a frase mais desconcertante de toda a correspondência (“Você, nacionalmente falando, é meu inimigo agora”), o traço marcadamente excessivo do que aí se diz – já destacado com muita propriedade por Silviano Santiago no belo

prefácio que abre a correspondência – torna-se ainda mais perturbador tão logo nos damos conta de que a carta tem como matéria-prima tropos já repisados à exaustão em momentos anteriores, desde a referência à necessidade de vender a sua alma nas linhas finais até a imprecisão dirigida contra os “abstencionistas” padecendo de “indiferentismo às causas da coletividade”. Porém, ao passo que nas cartas dirigidas ao jovem Drummond, tal crítica podia ser ainda entendida como uma medida estratégica dentro de um projeto até segunda ordem defensável – pouco importa o grau de discordância do poeta mineiro em relação a ele –, o mesmo já não se pode dizer, contudo, diante da moldura inequivocamente agressiva em que a imprecisão agora retorna, em passagens que geram uma instantânea reverberação desagradável se lidas a distância:

Era um povo inteiro que se levantava numa unanimidade pânica, numa energia assombrosa, absolutamente inesperada. Impossível até de imaginar, para mim, que tinha da raça paulista a mais cética das opiniões. Mas tanto bastaram dois anos de abatimento, a noventa ocupação gaúcha de 30 e a não menos noventa avança nordestina em seguida para tomar um povo que se vendera à ambição do ganho e aos prazeres da sua civilização numa raça homogênea, dotada de coragem coletiva, capaz de guerra e sacrifício. Não estou exagerando patrioticamente a verdade, acredite.¹

Na melhor das hipóteses, é uma dissolução que parece mil furos mais perigosa do que aquela que antes ameaçara o Drummond imerso na terra itabirana, o que tampouco nos impede de estabelecer um elo entre as duas cenas, se pensarmos que, tanto num caso quanto no outro, estamos diante de vetores capazes de desestabilizar com igual eficácia a inteireza do eu. A grande diferença, contudo, é que, se nas passagens em que Drummond é devolvido à sua terra natal, a dissolvência tem ainda a sutileza de dissimular-se no moroso suceder dos dias – perigo muito bem detectado na habilidade com que Mário transforma a cidadezinha-qualquer em prosopopeia –, o assomo de unanimidade descrito no trecho acima tende a antes soar como um duplo goyesco do mesmo sacrifício à coletividade que atravessa de fora a fora as discussões estéticas – com o agravante de vir aqui acompanhado de convicção e cegueira em doses suficientes para fazer dessa carta a mais constrangedora e infeliz de toda a correspondência de Mário. No andamento da narrativa da qual se extraiu trecho em questão – em que, graças ao uso e abuso de metáforas orgânicas e totalizantes, a revolução constitucionalista parece quase ganhar ares de uma nova “Sagração da primavera” –, esse trecho serve de trampolim para um salto exortativo ainda mais chocante, no qual, tendo por alvo os paulistas ainda alheios à “festa coletiva”, o escritor limita-se a reciclar sem pudores muitos dos traços por ele depreciados no jovem Drummond. Aliás, a julgar pela intensa ressonância temática que isso provoca, não parece descabido dizer que, se levadas às últimas consequências tais aproximações – que apontam no limite para uma sobredeterminação figural assombrando e confundindo situações remotas –, a semelhança entre a figura do abstencionista e a de Drummond daria a estes bons motivos para se considerar alvo de outro endereçamento não nomeado. De sorte que, se é o caso de se explorar um pouco mais tal reincidência temática – reedição do mesmo conflito entre

¹ COELHO FROTA. *Carlos e Mário*, p. 423.

indivíduo e comunidade já exposto nos anos 1920 –, forçoso concluir que, ao desembocar explicitamente na linguagem da violência, o caráter inegavelmente assustador desse bizarro simulacro – capaz de converter em termos intercambiáveis amigo e *pharmakós* – acaba também por evidenciar uma inesperada virtude oculta no suposto abstencionismo de Drummond, que é ao que tudo indica o que lhe permite se manter a salvo de regressões desse naipe. Dessa perspectiva, portanto, que a resposta do nosso indivíduo problemático à interpelação do tutor se dê em forma de um silêncio só quebrado na carta remetida mais de um ano depois mostra-se um gesto perfeitamente de acordo com a sua *persona* feita de reticências e meios-tons, traço a reverberar com clareza na própria dicção adotada nessa resposta tardia, que, ao melhor estilo do amanuense de Cyro dos Anjos, dá a impressão de querer converter a críspação política em simples diferença de temperamentos. A essa altura, porém, a verdade é que, colocada diante da prova de fogo da agitação política, a intimação generosa de Mário de Andrade parece nitidamente enfraquecida em face ao recuo cético do poeta mineiro, que irá a partir de então ceder terreno a um registro cada vez mais impessoal, distante e telegráfico. Na configuração geral do nosso *plot*, trata-se de uma mudança que ecoa também na dicção epistolográfica de Mário, ao fazer com que a correspondência se converta daí em diante em simples troca de bilhetes – a milhas de distância, portanto, da tocada digressiva e torrencial dos primeiros anos. Tomando por referência a já citada carta sobre *Sentimento de mundo* – texto que, se nada tem de aberrante se lido em separado, torna-se contudo um inconfundível sinal de ruptura no cotejo com o tom dos anos 1920 –, essa inflexão marca ainda a retirada estratégica de Mário do posto de sujeito-suposto-saber; papel, diga-se a seu favor, no entanto, que sempre deu também margem à possibilidade de um deslocamento entre lugares divergentes. Coincidência ou não, se é certo que já não há qualquer sombra dessa velha agilidade na carta de 1942 – na qual ele parece ter definitivamente trocado o “pijama e chinelo” pelo “terno e gravata” –, não é menos verdade que, uma vez transformado esse tipo de negaceio em chave de leitura, tal habilidade já surge muito bem figurada no texto que parece ter ocasionado a ruptura em surdina, numa passagem que desestabiliza discreta mas radicalmente todo o sentido do resto:

Mas tanto esforço, tanta vontade de iludir, tanta raiva a princípio duríssima, não ficou sem seu castigo. Aos poucos eu mesmo me convertia num patriota e num patrioteiro. Se em nenhum momento me recusei a essa coisa incompreensível que é querer bem à terra em que se nasce e à gente de que se é nascido, até que ponto isso admite o ser que sou agora, nem posso julgar. Talvez tudo passe, não sei. Mas agora tenho um orgulho contundente de São Paulo.²

Comprazendo em desdizer a si mesmo a cada mudança de frase, o vaivém exposto no trecho acima poderia até ser descartado como mera bagatela face o tom convicto cristalizando-se na cena de conversão final, quando todas as hesitações são repentinamente suspensas num golpe incisivo. Imperativos à parte, contudo, o fato é que o percurso que o trecho desenha para chegar a ela dá corpo a uma voz infinitamente

² COELHO FROTA. *Carlos e Mário*, p. 427.

mais interessante do que a do trecho anterior: se por um lado isso pode ser insuficiente para aliviar a responsabilidade de Mário por mais essa recaída, por outro, o personagem criado nessas linhas não deixa de ter algo de monstruoso na própria clareza como descreve a sua dissolução no todo; processo que corre em paralelo agora a uma drástica inversão de perspectiva, a ter lugar precisamente quando – como numa peça em que este fosse ao mesmo tempo o protagonista e o autor-diretor – o êxito do eu em conseguir a sua adesão à farsa autoimpingida se equaciona na metáfora que deixa nítida a sua distância em relação à conversão súbita. Que, aliás, dificilmente seria chamada de “castigo” se estivéssemos apenas diante de um chauvinista comum. Num trajeto que leva portanto esse sujeito a se ver insistentemente a si mesmo como se fosse um outro, é possível que o traço mais perturbador dessa narrativa seja precisamente o fracasso em converter distância em autodomínio, inépcia responsável por um tipo de clivagem na qual a hesitação que atravessa de cima a baixo os gestos do eu torna-se claramente impotente diante da unanimidade violenta gerada pela pulsão coletiva. Por outro lado, entre os fatores que poderiam bloquear um pouco essa adesão irrestrita, pode-se citar a curiosa hendíade explicitando o duplo vínculo da adesão a São Paulo, convertida num sintagma que liga e separa por um mero “e” as figurações positiva e negativa da mesma atitude (“patriota e patrioteiro”). Tomada nova distância, aliás, nessa vertiginosa oscilação entre perto e longe, o leitor da obra ensaística de Mário de Andrade não terá grande dificuldade em reconhecer todos os traços do cabotinismo abordado num célebre texto incluído em *O empalhador de passarinhos*, que escolhe exatamente por foco o jogo com o auditório *in absentia* que a última citação encena. Convertido em programa estético consciente no ensaio de 39 – quando este é alçado ao posto de atributo mais essencial da prática artística *tout court* –, no momento em que Mário narra a Drummond a sua conversão política, a estranheza criada pelo traço cabotino opera claramente como vetor a serviço de certa suspensão dubitativa, num *glissando* que dá a ver o autoengano voluntário naquilo que gostaria de se apresentar como convicção. Por mais breve que seja o recuo corporificado no “talvez” da penúltima frase, trata-se de um negaceio que funciona sem dúvida como parábase crítica dentro da tonalidade mitologizante da carta, ao colocar em destaque o que há de contingente e hesitante num processo figurado em outros trechos como perda de lucidez completa, efeito que coincide com a retirada para segundo plano do deliberado traço de (auto)encenação que sabota o trecho por dentro. O mais impressionante, porém, é que, se entendido como uma espécie de jogo de morde-assopra com o interlocutor – que, a julgar pela forma como o eu saboreia longamente o espanto e desconcerto que gera, parece aqui ter desafiado o seu poder de sustentar o voto de amizade face a tantos absurdos –, o intrincado enlace de olhares que o trecho encena provoca um imediato curto-circuito com aquela que é incontestavelmente a grande cena originária da nacionalidade nas cartas de Mário a Drummond, tendo lugar na passagem onde, ainda nos remotos idos de 1924, narra-se o episódio que teria inspirado o poema “Carnaval carioca”:

Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor 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, o automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava para lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso que tenho pensado várias vezes. Aquela negra me ensinou milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.³

À primeira vista, ao contrapor a expressão espontânea da negra ao saber livresco, o trecho parece apenas retomar a mais que surrada oposição romântica entre ingênuo e sentimental, numa epifania que talvez hoje soe um pouco perfeita demais para poder ser crível. Por outro lado, por mais que a previsível generalização com a qual o trecho acaba corra o risco de transformar tudo em mera imagem turística, desconcertante perceber como, ao apresentar a negra como um ser completamente alheio aos olhares de todos, a imagem coloca-se exatamente nos antípodas do *ethos* praticado e teorizado por Mário em uma série de outros momentos, quando a consciência de um outro a ser inevitavelmente visado em cada gesto artístico anda de mãos dadas ao compromisso do eu do poeta a se distanciar de si mesmo. Com efeito, se é certo que, entre os aspectos mais interessantes dessa teorização, está exatamente a ênfase que esta coloca sobre o caráter necessariamente artificioso da prática artística, uma leitura que tentasse chegar a bom termo com tal discrepância – que a princípio parece abrir uma brecha intransponível entre teorização e exemplo – poderia começar acusando o traço claramente livresco dessa dita cena originária, que, no palco agitado das cartas, funciona também como um convite a trocar a reclusão introspectiva pela participação no mundo. Visto mais de perto, aliás, o trecho revela ainda um narrador extremamente lúcido ao peso significativo das posições e olhares, ao construir uma linha ascendente onde os gestos maquinizados e decorados da maioria deles servem apenas para dar mais realce a essa negra dançando sem olhar para ninguém. Como se sabe, é uma postura diametralmente oposta àquela identificada por Mário ao artista moderno, num texto que opera tanto como reflexão estética quanto como imersão autobiográfica. Razão por que – pode-se supor –, diante do abismo assim criado entre os dois extremos – quais sejam, entre a impressão de autossuficiência destacada na cena da negra e o incurável pendor daquele que o narra a prever e direcionar eventuais reações e objeções de seus interlocutores –, a contraposição tenda a soar simétrica demais para não ser deliberada, em que pese também a chance de se ler nessa mesma autossuficiência a cifra de uma espécie de artificialidade de ordem superior. No que diz respeito a Mário, mais especificamente – que, ocioso lembrar, não parece em 1924 nem um pouco interessado em erigir uma hipótese capaz de desmistificar sua dançarina –, trata-se de um ideal que funciona antes de tudo como espelho-em-negativo, mesmo se, na encenação que tem agora como alvo o jovem Drummond, isso ganhe bem menos importância do que o desejo de fornecer uma imagem capaz de prover novas possibilidades de identificação. Vale destacar ainda que, nas duas últimas linhas do trecho, essa vigilância incansável sobre o olhar do outro aparece curiosamente sublinhada no recuo diante da hipérbole dos “milhões de livros”, gesto que não deixa de colocar de novo em destaque o jogo em negaceio do texto de Mário com as expectativas jamais de todo antecipáveis do seu leitor – ao mesmo tempo

³ COELHO FROTA. *Carlos e Mário*, p. 48-50.

que reforça o intervalo entre o que se narra e o modo de narrar. Conclusão: se tomada como um marco de referência para todo o restante, a figura dessa dançarina que “não olhava para lado nenhum” aparece como um lance particularmente elucidativo de um trajeto em paralaxe, no qual o ângulo privilegiado em cada uma das intervenções deve medir forças o tempo todo com o efeito de rasura gerado pela sobreposição de duas afirmativas contraditórias sobre um mesmo tema – dissonância particularmente notável, por exemplo, quando a falta de artifício louvada na carta de 24 parece criar um imediato contraste com os raciocínios expostos em muitos dos textos teóricos. Os quais, por sua vez, ao serem friccionados com a lógica de idas e vindas que dá o tom das cartas – onde é quase como se o artista denunciasse exaustivamente seus próprios truques –, tornam-se também um modo de ampliar infinitamente o escopo de posições ocupadas por sua assinatura. Nesses termos, seja quando se trata de articular um evento narrado a uma proposição geral, seja quando, como na minidecupagem de citações que acabo de fazer, o foco incide sobre uma eventual discrepância entre teoria e prática, não há dúvida de que a implicação mais interessante desse perde-ganha dá-se exatamente no ponto onde, confrontado com a ambigüidade vertiginosa das auto-retificações de Mário, o leitor se vê forçado a trair uma ordem expressa para poder melhor atendê-la. Em muitos casos, aliás, isso implica apenas reconfigurar de modo inesperado o leque de possibilidades aberto pelo “mestre”, compromisso que parece informar ainda aquele que talvez seja lance mais arriscado do próprio Drummond, quando tomará a iniciativa de publicar alguns trechos das cartas particulares de Mário na *Folha carioca*.

Gesto que implicava, portanto, ferir frontalmente as recomendações do amigo, a acintosa insubmissão do poeta mineiro será o tema central do belíssimo texto em que Mário começa se referindo “a comoção horrível” causada pela leitura dos excertos, apenas para depois louvar a capacidade do poeta mineiro de escolher “com agudeza perfeita aquilo que mais essencialmente sou”. Marcando ainda o retorno triunfante de uma voz que se supunha enterrada, o mínimo que se pode dizer de tal acontecimento é que ele irrompe quase como um *deus ex machina* em meio o que parecia ter tudo para terminar em afastamento irreversível – mesmo se, a rigor, ao reenviar a Mário postas em bronze as suas próprias palavras, Drummond não faça senão repetir agora em escala mais ampla o gesto do texto que forneceu a minha epígrafe. Não bastasse o perfeito domínio que o texto demonstra de suspense e dicção – claramente comprovado no sobressalto que um termo como “comoção horrível” geraria, se destacado sozinho do entorno –, o percurso desenhado na resposta de Mário dá a ela também certo lastro de testamento antecipado, sem significar exatamente a sua última palavra. Como de hábito, é um trajeto que faz um uso muito interessante de detalhes aparentemente laterais, como é o caso do comentário sobre o emprego de termos chulos como estratégia para tornar impúblicável sua correspondência privada. Articulado logo depois a uma digressão sobre o que poderia haver de afetado e posado nos gestos do escritor, o texto irá desaguar então num parágrafo aparentemente adventício sobre problemas de saúde – convertido em seguida no impulso para novo salto generalizante, quando, a pretexto de justificar a sua renitente desobediência às ordens médicas, Mário passa a defender a necessidade de “gastar a vida”, e não poupá-la. Num giro que extrai assim do cotidiana uma das melhores frases-epígrafe de toda a sua obra (“Para mim, viver é gastar a vida”), entre os

fatores que mais contribuem para o seu impacto retórico, é provável que nenhum seja mais decisivo que o modo como, nesse trecho, a especificidade de um sofrimento que incide sobre o próprio corpo fornece uma poderosa caução de legitimidade ao dito em abstrato que lhe serve de cúpula. Ato contínuo, pela violência com que inverte de forma implacável o senso comum, esse *insight* tem ainda o mérito de tornar praticamente impossível uma ulterior domesticação sapiencial, ao mesmo tempo que convida ainda a pensar a relação entre o suposto enclave aforístico e a sua respectiva moldura dramática, posta aqui a serviço de um programa ético-estético que se casa impressionantemente bem ao *potlach* epistolar de Mário. Gerando, portanto, uma imediata ação retroativa sobre o conjunto das cartas, é uma frase que não deixa de ser outra reatualização do *topos* da desculpa antecipada; e no entanto, na medida em que transforma a própria turbulência da dor em matéria de reflexão, o resultado parece suprimir a incômoda decalagem verificada na cena da negra, quando a magnífica sensibilidade de Mario para o enlace dos olhares terminava enfraquecida pela banalidade da palavra-de-ordem final. Felizmente, é um defeito que passa inteiramente ao largo da digressão sobre os médicos, que tem ainda a vantagem de concentrar num único nome próprio os papéis do contemplado e do contemplador. Em última análise, portanto – e nesse caso pouca diferença faz se iremos acreditar ou não na sinceridade do poeta –, esse detalhe sem dúvida em muito contribui para reforçar a beleza desse *memento mori*, fecho de um trajeto que acaba assim por se revelar como uma vertiginosa sucessão de saltos extáticos, começando pelo labirinto de espelhos ativado pela transgressão de Drummond, para, após a pequena digressão sobre o cabotinismo, ancorar-se finalmente num processo que tem como sede o próprio corpo adoentado do poeta.

Supondo-se que fosse o caso de se conferir um pouco de ordem a tal somatória, interessante perceber ainda como a enumeração em sequência dessas variáveis dicções acaba produzindo quase sem querer outra miragem teleológica bastante poderosa, decorrência muito menos da presença de um plano consciente ligando os três momentos do que da inegável força impositiva investida nessa aparente palavra final. Observe-se, porém, que, por maior que seja o efeito de intensificação desse falso desfecho, o fato de que ainda assim a narrativa tenha de esperar pelo menos mais um ano para conhecer seu termo é o que basta para nos colocar de sobreaviso diante dessas mesmas soluções teleologizantes, tornadas particularmente convidativas no caso de um autor como Mário – que no momento em que extrai um dito moral de sua própria dor física, nunca esteve tão próximo de abolir inteiramente a distância entre vida e arte, entre ação e obra. Sob vários aspectos, é um feito estreitamente articulado à intimação totalizadora implícita no instante em que o poeta vislumbra como quase certeza sua morte próxima, para só depois desaguar no ponto onde, convertido em pasto de si mesmo graças à doença, o sujeito adquire toda a clarividência antes negada enquanto suas ações teimavam em permanecer presas de abstrações sem rosto – como “Brasil”, “São Paulo”, ou “universalismo pragmático”. A rigor, ao substituir tropos como “vender” e “sacrificar” por um gesto que resiste acirradamente a quantificações, o mais suave que se pode dizer desse salto abrupto é que ele sumariza à perfeição o dispêndio glorioso que constitui o monumento epistolar do escritor; e todavia, se há um risco tornado particularmente premente em tais raciocínios, este não diz respeito senão ao perigo de que, feitas as contas, a catacrese de

um eu que só adquire a plena inteligibilidade de si mesmo quando se vê definitivamente preso ao seu próprio corpo passe a ser lida como uma espécie de estado final desejável em que todos os momentos anteriores desembocam. Coincidência ou não, é uma possibilidade definitivamente conjurada na penúltima carta de Mário, que acrescenta uma nova volta-do-parafuso à nossa cronologia:

Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso ser legitimamente uma torre de marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confucionismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, torre de marfim, não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder sua profissão, se duplicando na posição de político. Ele pensa, meu Deus, e a sua verdade é irrecusável para ele. Qualquer concessão interessada para ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É de sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na casa grande, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes, nem subterrâneos.⁴

Para um crítico que passara a vida toda defendendo um ideal de arte pautado na transitividade e na participação social, o trecho tem tudo para soar como uma palinódia feroz, impressão realçada ainda pela alusão do escritor ao escândalo que tais palavras gerariam se publicadas. Contudo, não obstante a rasura que isso imprime na imagem do artista engajado, deve-se convir que, na medida em que a torre é aí refuncionalizada como um *locus* privilegiado para que o artista lance seus da(r)dos, o trecho nada tem em si de volúvel ou incoerente, resultado que é de um movimento onde o compromisso de pôr sistematicamente em xeque as próprias certezas – de “duvidar sempre e testar sem descanso” – converte a encenação-raciocínio da carta em um agônico diálogo em contraponto entre o eu e o “eu”. Ou seja, se entendida menos como uma assertiva abstrata do que como um novo lance atestando a capacidade do autor-ator de pensar contra si próprio, a ideia de arte autônoma preconizada no trecho é perfeitamente compatível com as estratégias já explicadas em outros momentos, quando a multiplicação disparatada de dicções e cacoetes avança ao lado da necessidade de confeccionar a máscara mais adequada a cada situação específica, coisa que resulta por vezes numa cisão aparentemente inconciliável entre duas angulações de um mesmo rosto, capazes de remeter tanto a Gustav Von Aschenbach quanto ao conde Drácula. Guardadas as devidas distâncias e proporções, é o que se vê, por exemplo, quando as mesmas metáforas orgânicas usadas para figurar a nação como todo coerente, ao longo dos anos 1920, retornam no texto sobre São Paulo como um vetor inequivocamente a serviço de um desejo de fratura e confrontação. Se isso está longe de minimizar o efeito de surpresa gerado entre uma carta e outra, fornece no mínimo uma pista valiosa para entender o algoritmo presidindo essa oscilação entre extremos, da qual o trecho acima transcrito é sem dúvida um dos lances mais categóricos, lúcidos e perigosos. Surgindo após o azedo

⁴ COELHO FROTA. *Carlos e Mário*, p. 539-542.

comentário do poeta sobre recente Congresso de Escritores, é uma passagem decisiva também para dar conta de certo efeito de transmissão-de-tocha entre os dois escritores, tendo agora como ponto de partida uma voz que, em seu desejo de opacidade e isolamento, funciona como inegável prolepse da guinada classicizante da dicção poética de Drummond, nos anos 1950. Nada a espantar, portanto, que ao samplear algumas palavras do parágrafo anterior para servir como dístico que fecha a primeira estrofe de “Oficina irritada” (“ando fazendo um poema chato, pesado, difícil de ler”), o poeta mineiro mostre também uma perfeita compreensão desse dispositivo de *shifters* em revezamento, ao fazer com que então um enunciado periférico na carta de Mário retorne quase como se fosse uma frase gravada em mármore logo no início do soneto. Descontado esse componente profético, contudo, é claro que, muito mais importante do que a vitória de uma determinada posição estética sobre as concorrentes, é a forma como esta posição se vê dramatizada como um jogo teatral em aberto, no qual a mesma frase que seria pedra-de-escândalo no debate público se revela em perfeita harmonia com o movimento de balança tendo vez no espaço muito mais dilatado da troca epistolar. Diga-se passagem, aliás, que, para quem quer se detenha um pouco mais no correlato objetivo do anjo – aí representado como responsável por impedir Mário de Andrade de incorrer num pequeno suicídio intelectual –, mesmo essa suposta admissão de incoerência torna-se no mínimo questionável à luz da impressão provocada do raciocínio exposto num texto como “Atualidade de Chopin”, de *O Baile das quatro artes*, em que se pode perceber já estenografada a tal torre de marfim. Por aí se vê como, na medida em que nos vamos dando conta dessas conexões longínquas – postas a serviço de um mecanismo que, se poderia estar claramente prefigurado no verso mais famoso do poeta (“Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta”), precisou, no entanto, esperar o evento-emergência das cartas para poder se dar a perceber com clareza –, é quase como se, no limite, confrontado com as erratas em cascata da correspondência, o próprio estatuto dos textos escritos e assinados por Mário de Andrade como figura pública aparecesse como uma provisória solução de compromisso em meio a uma incessante multiplicação de possibilidades, situação que não é mais do que o corolário do embevecimento que provoca no escritor o permanente “espetáculo de si mesmo”. Se é o caso de explorar um pouco mais a citação acima, é possível que o ponto que mais chame a atenção, na primeira leitura, seja o curioso equilíbrio entre proximidade e distância que constitui a cifra oculta desse movimento, no qual a criação de um imediato efeito de presença e intimidade sobre o interlocutor – a quem é confiado um ponto de vista mantido de fora da arena pública – avança em paralelo à intimação de distância latente na retomada do velho clichê parnasiano, convertido, todavia, dessa vez em fio de prumo de um trajeto que, após trocar um tanto perversamente o gênero da palavra, culmina com o saboroso efeito de mistura estilística provocada nas enumerações finais. Percurso capaz de colocar em condições de igualdade uma secreção corporal e Zeus amplividente, esse poder de oscilar de modo vertiginoso entre o alto e o baixo torna-se aqui um truque a serviço de uma pedagogia feita tanto de atos preempatórios quanto de golpes enviesados; processo figurado no trecho acima na forma de um sutil deslizamento da primeira para a terceira pessoa. E, todavia, no instante em que se dá então essa passagem do “eu” ao “ele” – que se parece também um pouco com a revolta de um tropo contra o seu próprio dono –, é

como se a oscilação ecoando ainda como marca tênue na década de 1920 adquirisse de súbito uma qualidade próxima à de um jogo autoconsciente, em que a unidade aparentemente assegurada pelo efeito assinatura – que, como se vê, pode com frequência resultar na cisão completa entre persona pública e persona privada – acaba então desdobrada numa série de angulações escarpadas – embora não exatamente contraditórias. Até depois se concretizar no trajeto no qual o compromisso com o “pensar alargado” que o trecho acentua – atestado na forma como o eu apaga a si mesmo nesse artista resolutamente irreconciliado com o Mário de antes – dá ensejo a bifurcações que podem resultar também em denegação drástica, fruto da temerária coragem com que esse sujeito converte em *work in progress* a sondagem de si mesmo. Quer quando adota a dicção abstrata e professoral do ensaísta engajado, quer quando faz da autodramatização das cartas o laboratório incumbido de pôr à prova sua nova encarnação-errata, tal inquietude encontra sem dúvida um de seus momentos supremos no impressionante testamento em negaceio que é o trecho da Torre de Marfim, quando, para a eterna perplexidade da audiência, o empenho em sondar e auscultar as arestas do eu se revela nada mais que a via para dar corpo e rosto a uma inevitável proliferação aberratória.



ABSTRACT

A reading of the correspondence of Drummond and Mario de Andrade, this essay exposes and analyses the autobiographical and fictional game enacted by the letters, taking as a point of departure the tensions between political engagement and aesthetic autonomy.

KEYWORDS

Autobiography, community, rhetoric

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- COELHO FROTA, Lélia. *Carlos e Mário*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Trad. Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MORAES, Marcos Antônio. *Orgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp, 2007.