

LITERATURA E MILITÂNCIA: O ESCRITOR BRASILEIRO E SEU OFÍCIO EM SOCIEDADE NAS DÉCADAS DE 1930-1950

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos¹

RESUMO

A demanda de militância à literatura dos escritores brasileiros em exercício durante as décadas de 1930 a 1950 enseja uma discussão acerca do papel do homem de letras – e do artista, por extensão – em sociedade. O homem de contemplação deve comprometer-se com o projeto de transformação social ou deve salvaguardar sua liberdade crítica? No Brasil do período referido, a cooptação dos segmentos da elite pensante pelas esferas do poder tem em Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre muitos outros, exemplos proeminentes, e a proximidade dos intelectuais com o Estado Novo varguista gera essa que é uma das contradições fundantes da história da intelectualidade brasileira, cindida entre a realização artística individual e a burocratização em nome da necessidade do ganha-pão.

Palavras-chave: *Homo faber*, *homo contemplativus*, militância, liberdade criativa, burocratização.

1 HOMO FABER VERSUS HOMO CONTEMPLATIVUS

“Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde / dos pássaros / serve pra poesia” (BARROS, 2001, p. 12). Para Manoel de Barros, é do reino da poesia – e, creio, da arte de modo geral – tudo o que no mundo objetivo foi descartado como sem finalidade, por não ser comercializável ou aproveitável em qualquer outro nível utilitário. Esse parece ser um dos aspectos que primeiramente definem o artista: sua especial afeição por aquilo que é desprovido de valor material ou útil, ou talvez, mais

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Estudos Literários da Fale-UFMG, com área de concentração em Literatura, história e memória cultural (LHMC). E-mail: nathaguiarcampos@gmail.com

precisamente, sua atitude diante de todas as coisas, que não é a de atribuir utilidade ou funcionalidade a elas, mas de contemplá-las, e esse estar diante delas constitui, por excelência, o seu papel.

Como na fábula da cigarra e da formiga, em que a primeira, ociosa, passa seus dias a cantar, e a segunda, obreira, aprovisiona alimento para o inverno, o artista é – como se convencionou entendê-lo – aquele que, impenitentemente, ocupa-se da beleza, enquanto o *homem do mundo*, o burguês civil e tributável, está inscrito na ética capitalista do trabalho e movimenta a engrenagem econômica.

Ambos, homem prático e homem de contemplação, entesouram capital. O primeiro, monetário, quantificável; o segundo, estético, imponderável. O que os distingue fundamentalmente está associado ao que, para Olavo de Carvalho, é expresso pela antinomia *theoria* X *práxis*, referentes à atitude de cada uma frente a seu objeto. Enquanto a *theoria* vê no objeto sua essência, ou arquétipo, à qual subjazem inúmeras possibilidades (exemplo: o arquétipo de mesa pode realizar-se em uma mesa de mármore, madeira, vidro etc.), a *práxis* prioriza a forma imediata assumida pelo objeto. Mais importante, “a *theoria* se interessa pelo que um ente é em si”, na sua integridade ontológica, de maneira que ele não é mero meio, mas seu fim. A *práxis*, em contraparte, “se interessa pelo que ele não é”, ao buscar transformá-lo em outra coisa, destinada ao uso (CARVALHO, 2000, p. 112). Em outras palavras, a *theoria* contempla o objeto, de maneira filosófica, já que busca captar sua essência; a *práxis*, por sua vez, quer transformá-lo em utilidade. Por exemplo, a atitude teórica apreciaria a flor pelo que é, seu encanto, cor e perfume; a prática a converteria em cosmético.

A distinção entre *theoria* e *práxis* está no centro do comentário que Carvalho faz para rebater o posicionamento de Hannah Arendt em *A condição humana*. Ao definir *trabalho* – transformação do mundo que corresponde à necessidade de adequá-lo às necessidades que transcendem a dimensão puramente biológica (*labor*) –, a filósofa considera o artista como “a forma mais alta”, por assim dizer, daquilo que chama *homo faber*, pois, para ela, o que resulta do ofício artístico não exige consumo imediato, ou seja, é perene, resistente ao tempo:

Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objetos estritamente sem utilidade e que, ademais, por serem únicos, não são intercambiáveis, e portanto, não são passíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostos no mercado de trocas, só podem ser apreçados arbitrariamente. Além disso, o devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é “usá-la”; pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo. (ARENDR, 2005, p. 180)

(...) os homens que agem e falam precisam da ajuda do *homo faber* em sua mais alta capacidade, isto é, a ajuda do artista, de poetas e historiadores, de escritores e construtores de monumentos, pois, sem eles, o único produto de sua atividade, a história que eles vivem e encenam não poderia sobreviver. (ARENDR, 2005, p. 187)

Olavo de Carvalho, então, ao refutar esse pensamento, argumenta que se a manifestação artística é o primado da ideia, da busca da essência pelo estado de contemplação filosófica – a *theoria* –, o artista jamais poderá atender por *homo faber*. “A ação produz apenas transformação” (CARVALHO, 2000, p. 112), e tomar o artista por *homo faber* significaria o desvirtuamento da atitude teórica em nome da demanda de transformação do objeto. Melhor dizendo, a estabilidade e a permanência que, como grifa Arendt, são valores que redundam do fazer artístico não podem ser consideradas como produto de uma versão elevada do *homo faber*, senão forma concretizada do saber teórico frente ao mundo problemático sobre o qual se debruça.

A *práxis*, por sua vez, conceito incorporado pelo marxismo para opor-se a uma visão interpretativa da filosofia clássica, dentro de uma alegada improficuidade do empenho meramente contemplativo, vem ao encontro de uma defesa da ação política, de modo que o produto da reflexão seja aplicado a serviço da transformação do mundo. Exigir do homem que se consagra ao exercício teórico que dê a seu pensamento valor participante na esfera sociopolítica convida a pôr em discussão o papel do artista, dessa vez, inserido em um meio e em uma contingência histórica. Interessa-me, no presente artigo, a figura do escritor e a situação da literatura diante da demanda de engajamento político e de meditação acerca da realidade externa. Incumbe à literatura radiografá-la? Enquanto expressão

artística, deve ela arrogar-se o direito de ser inútil, servindo tão somente à beleza e voltando-se para dentro de si mesma, de maneira a funcionar precisamente como contraponto a uma sociedade que exige produção? O que define, em primeira instância, o ser escritor – sacerdócio, missão ou vocação estética e imaginativa? Qual lugar corresponde a esse sujeito em sociedade, entre a necessidade – biológica – do sustento pessoal e o imperativo – metafísico – de escrever?

Para empreender tal análise, lançarei foco sobre o contexto brasileiro, em que terá especial relevo a trajetória de Mário de Andrade, cujo notável compromisso com um projeto coletivo de cultura dificulta, não raro, sua atuação como escritor. Tal compromisso parece ter inviabilizado a realização daquela que seria sua tão sonhada “obra-prima”, como revelam trechos significativos de sua correspondência pessoal. Nela, o escritor em Mário de Andrade deitará, com grande entusiasmo, suas altas ambições para a literatura, muitas das quais se concretizaram em projetos frustrados. É o caso da ópera-coral inacabada *Café*, escrita entre 1933 e 1942, e de *Quatro pessoas*, tentativa de romance psicológico iniciada em 1938 e interrompida em 1943. Esta última merecerá comentário em item a seguir.

2 ESCREVER VERSUS TRABALHAR

Não respondi antes, questão de doença que não mata mas maltrata. Me obrigaram a ficar imóvel, imagine! Agora mesmo estou estendido e por isso que escrevendo a lápis. Só me levanto mesmo por causa de alguma lição mais bem remunerada. Estou carecendo de arames pra pagar o médico... Então me levanto, ganho um pouco e zaz! cama outra vez... (Mário de Andrade em carta de 26 de novembro de 1925 a Luís da Câmara Cascudo)

Arriscaria dizer que aquilo que a filosofia verificou por meio da oposição entre *theoria* e *práxis* está presente, no senso comum, com a corrente associação que se faz entre, de um lado, arte e *deleite*, *êxtase*, *diversão* e *liberdade*, ou

inconformismo; e de outro, trabalho e *desprazer*, *repetição*, *dever* e *privação da liberdade*, ou institucionalização. O fato de relacionarmos, com tanta naturalidade, o esforço intelectual/artístico – produção de pensamento e valor simbólico – e o trabalho remunerado – produção de ação e capital – como frontalmente opostos, é reflexo de uma cultura que privilegia a *práxis*, que, apropriada pelo marxismo, compreende o homem como um ser capaz de trabalhar e desenvolver a produtividade do trabalho, de maneira a, assim, diferenciar-se dos demais animais e alcançar o progresso.

Tal visão do homem, baseada numa concepção materialista da história e na luta de classes como força motriz da economia, impele, sobretudo, a que esse seja mensurado segundo a cessão de sua força de trabalho, para a qual recebe, das mãos do capitalista, ou detentor dos meios de produção, um salário. Assim enquadrado, esse homem passa a ser definido como peça da engrenagem capitalista, que produz a mercadoria em troca de capital. Para Marx, o trabalho se incorpora ao sujeito (ARENDETT, 2005, p. 110).

Necessário se faz, a esta altura, esclarecer que tais apressadas associações – de um lado, *theoria* e arte; artista e capital estético; fazer artístico e liberdade; e, de outro, *práxis* e dever; homem de ação e capital monetário; trabalho e obrigação – têm o simplismo próprio das generalizações. A elas escapa que a teoria é também regra, dever – a exemplo do filósofo que entende seu trabalho como o mais profundo dever moral – e que prática também pode trazer êxtase e alegria – veja-se o músico que toca ou o atleta que faz o gol. O que se propõe, por ora, não é corroborar com as distinções estanques entre *theoria* e homem de contemplação, *práxis* e homem de ação, mas perceber em que medida tais arquétipos, nos casos a serem analisados, caminham ou não juntos.

Se a tônica do artista – o escritor, dentro do que aqui interessa – não é ser homem de ação, não estar, portanto, a serviço tão somente da produção de capital financeiro, onde situá-lo socialmente, como homem biológico e portador das mesmas necessidades vitais? Sujeito que se propõe a viver para e do intelecto, ele, naturalmente, não está dispensado de ser homem de carne e osso, que necessita comer, vestir-se, dar sustento à sua família e mesmo investir em sua formação cultural por meio dos livros, viagens e atividades culturais que deverão nutri-la. Se

produzir beleza e conhecimento é algo que, por princípio, o insere no avesso na máquina do mundo, como ele sobreviverá?

Para os escritores brasileiros ativos ao longo das décadas de 1930 a 1950, período, não por acaso, em que a doutrina do realismo socialista está em voga, esse é o dilema fundamental. O segmento, além de lidar com o conflito entre a necessidade do ganha-pão e o compromisso com a escrita, vê-se ainda premido diante da demanda de militar tendo a literatura por instrumento, ou fazer da palavra uma arma. É imprescindível assinalar que, nesse momento, a neófito *literatura brasileira* ainda reclama, com timidez, uma maturidade estética e, sobretudo, a consolidação de um caráter próprio, que só poderá nascer em uma situação de independência das pressões externas por explicar e pensar o Brasil, suas contradições e arestas em nível histórico, social, político e cultural. A bem dizer, se o país ainda claudicava na superação do estatuto colonial, sendo a modernidade ainda um projeto longe da conclusão, como reivindicar uma literatura diferente, isto é, segura e livre? Defendo, por ora, a hipótese de que um país jovem, ainda inteiramente por fazer, com identidade em estado larval, crivado de incoerências e indefinições, passava, em tal momento, por uma fase de decisiva transição, de modo que exigir que a literatura e todo o dispositivo literário ostentassem segurança e clareza de suas feições e de seus papéis apresentava-se ainda pouco razoável. Outra hipótese, a reforçar a primeira, pode ser extraída do pensamento do Machado de Assis crítico, em seu célebre texto “Instinto de nacionalidade”. O escritor denuncia a escassa prática de gêneros como filosofia, linguística, crítica histórica e alta política no Brasil, com, de outro lado, o farto cultivo do romance e da poesia lírica (ASSIS, 1997, p. 136), uma assimetria possivelmente reveladora da escassez de lugares de reflexão no país a respeito de temas formadores da cultura, em que está incluído o próprio Brasil ². Assim, argumento que restava ao romance – estimado no Brasil como a forma literária por excelência, ou a própria literatura – a tarefa de meditar sobre o país, refletir a

² Vale também ressaltar, aqui, que as chamadas *disciplinas científicas* ainda não possuíam, à época referida, discriminação tão nítida de seus limites. Academicamente, os saberes estavam mais intercambiados entre si e influenciavam-se mutuamente. As “incumbências” de uma ou outra disciplina, desse modo, ainda se confundem.

respeito de sua formação histórica, conjecturar os rumos futuros, além de apontar as feridas da sociedade.

De volta ao tema do lugar do escritor – entenda-se, na esfera pública –, não é exagero afirmar que o homem de letras equilibra-se, como malabarista, entre salvaguardar a liberdade da escrita, o ideal estético que sociopoliticamente se exigia que praticasse e as dificuldades de sobrevivência em um país onde as alternativas de trabalho para o escritor, sobretudo para o homem culto sem diploma superior, minguavam. Eram poucos os que podiam ostentar o título de “homens sem profissão”, como Oswald de Andrade, que, tendo herdado vasta fortuna do pai, grande especulador urbano e vereador, pôde dedicar-se por inteiro à literatura e ao projeto vanguardista brasileiro de que foi protagonista. Os chamados “primos pobres”, protótipo encarnado, como nenhum outro, por Mário de Andrade, herdeiros de fortunas dilapidadas que conservaram de sua origem ilustre apenas o sobrenome, viam-se obrigados a exercer atividade remunerada no “mercado de trabalho intelectual” (MICELI, 1979, p. 118), em que seu rico capital cultural podia ser aproveitado: na vida acadêmica, no jornalismo ou no funcionalismo público. A cooptação dos segmentos da elite pensante pelas esferas do poder perpassa toda a história da intelectualidade brasileira na modernidade e tem exemplos proeminentes pelas décadas de 1930 e 1940: Carlos Drummond de Andrade integra o gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação; Mário de Andrade dirige o Departamento de Cultura do Município de São Paulo e é líder do Partido Democrático; Graciliano Ramos, Erico Verissimo, Gilberto Freyre e Cecília Meireles escrevem para publicações governamentais durante o Estado Novo de Vargas; Otto Lara Rezende e Rubem Braga escrevem para os grandes jornais do Rio de Janeiro.

A proximidade do escritor com o aparelho do Estado cria, para o primeiro, a delicada problemática das concessões ideológicas: a aceitação de um cargo oficial significa, para muitos, trair suas convicções políticas e princípios mais arraigados e, sobretudo, o desvirtuamento de sua tarefa como escritor, ao assumir um papel – incômodo – que não é o de escrever. Silviano Santiago, em “O intelectual modernista revisitado”, salienta que Mário de Andrade mostrava-se amplamente consciente das implicações, para o homem de letras, de seu rebaixamento a funcionário público. Ao aceitar a proposta do então prefeito de São Paulo, Fábio

Prado, em 1935, para dirigir o recém-criado Departamento de Cultura do Município de São Paulo, o homem que já havia se “suicidado” na década de 1920 por praticar a chamada “arte de ação”, o faz mais uma vez (SANTIAGO, 1989, p. 171).

Bem longe do burocrata, o homem que escreve é aquele que colhe a vivência livre para retirar-se da cena a qualquer momento, de modo a ficar diante dela. Ele é o *outsider*, que, no empenho de observação e imaginação do qual se origina a escrita, deve dispor de tempo e liberdade; o homem inadequado, estranho, dissonante do meio que o cerca. Estar no mundo, mas liberado do compromisso de posicionar-se na linha de frente da ação, eis o lugar ideal do escritor.

4 LITERATURA INCUMBIDA

Diante da demanda de cooperar com a transformação social imposta à intelectualidade brasileira das décadas de 1930 e 1940, torna-se desafiador e controverso resguardar a liberdade da forma literária. Os escritores – e artistas em geral – veem-se sob as chamadas “patrulhas ideológicas”³, ou a pressão por conformar sua arte em um modelo consentido de expressão, colocado inteiramente a serviço da propaganda revolucionária socialista e da representação de novas formas da realidade, em que deveriam tomar parte ativa, para além da mera descrição da realidade presente (realismo).

A estética do que viria a ser o chamado *realismo socialista* tem sua essência formulada por Fadeiev, um intelectual ligado ao Estado russo, em 1929. Nela, estabeleceu-se o princípio de que o artista deveria, a partir de então, “servir conscientemente à causa da transformação do mundo” (FERNANDES, 2011, p. 1). Foi somente em 1932, contudo, quando Stalin passa a impor um controle ainda mais ferrenho sobre a produção artística, que surge a expressão *realismo socialista* para designar a então arte oficial. Entre os compromissos da doutrina estavam

³ A expressão foi cunhada pelo cineasta brasileiro Cacá Diegues, em 1978, em entrevista concedida ao *Estado de São Paulo*, quando do lançamento de seu filme *Chuva de verão*, na qual denuncia o patrulhamento de jornalistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) sobre os produtos culturais realizados fora dos padrões estéticos admitidos pela doutrina comunista (HOLLANDA, 1980). Sobre o tema, ver a coletânea de entrevistas organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*.

representar a classe trabalhadora, seus interesses e seu cotidiano, além de declarar a burguesia como inimiga do proletariado.

O assédio da orientação doutrinária a todos os veículos e suportes artísticos passa a ser legitimado dentro do discurso utilitarista do realismo socialista, segundo o qual todos os membros e forças da sociedade deveriam prestar-se à satisfação das necessidades básicas do organismo social, o que, obviamente, não exclui a literatura e o escritor. Sob o argumento de ser despojada de utilidade e lugar, a literatura não poderia furtar-se à militância, sendo-lhe possível somente por meio desta recuperar sua função. É Sartre quem sustenta, sem qualquer pejo, em um dos textos capitais da defesa do realismo socialista, *Que é literatura?* (1948), que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (SARTRE, 2004, p. 34), afirmação capciosa, que apela de maneira subliminar para o discurso do *bom, justo e nobre*, frente à urgência da problemática social. Munido de exemplos de poderoso efeito, Sartre (2004) evoca ainda a tragédia do negro nos Estados Unidos, focalizada exemplarmente na obra do escritor Richard Wright, americano negro no Sul dos Estados Unidos. Advogado do engajamento, Sartre (2004) dispara: “Poderia R. Wright escrever sobre a Verdade, a Beleza e o Bem quando 90% dos negros do Sul estão privados do direito ao voto?” (SARTRE, 2004, p. 72). A consciência naturalmente responderia: “Não”.

Medir o impacto de tal posicionamento é ficar diante, mais uma vez, de uma atribuição de função, em princípio, à arte literária. Se a literatura define-se, em primeiro lugar, como arte, e a arte de contar histórias inventadas, e o escritor, como o intérprete do reino da fantasia no mundo real, no referido momento histórico, a literatura é chamada a ser raio-x eficaz da realidade, e o escritor é um militante dotado de um influente instrumento. Novamente, Sartre (2004) faz-se ouvir, desta vez, a defender que o caráter artístico da obra, com o engajamento, permanece intacto e até mesmo se enriquece e diversifica em sua presença:

A arte não perde nada com o engajamento; ao contrário. Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o

artista a descobrir nova língua e novas técnicas. (SARTRE, 2004, p. 23)

O social iguala-se, para ele, a qualquer outro assunto, e se é forçoso que o escritor fale de alguma coisa, para além dos limites do purismo estético, por que o social estaria excluído das opções de que dispõe? Sartre (2004) deseja demonstrar, ao que parece, que o escritor não deixa de gozar de liberdade na então contingência histórica, mas, sendo o social imperioso, como poderá ele voltar-se para outro tema e fazer da literatura mero objeto autista de seu culto estético? Segundo o filósofo, a literatura não é deliberadamente mobilizada para a divulgação ideológica; antes, os responsáveis por ela são constrangidos ao reconhecimento da realidade social como a temática mais premente, e por isso legítima, de ser representada.

A concepção de escritor apresentada por Sartre (2004) interessa igualmente à justificativa do social como objeto da obra literária: “O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor.” (SARTRE, 2004, p. 62). “Mediador” sugere alguém que está no meio, a estabelecer ponte ou comunicação entre as partes envolvidas. Assim, o escritor seria o arauto ou porta-voz, aquele que tem a habilidade de articular o pensamento, da qual o homem comum não é possuidor, e de transmiti-lo a todos os segmentos da sociedade com finalidade transformadora.

Nessa perspectiva, não surpreende acrescentar ser inconcebível que o ofício do escritor torne-se serviço remunerado, isto é, que o escritor se profissionalize. Para Sartre (2004), a escrita, precisamente porque engajada, não pode ser senão gratuita e desinteressada; do contrário, ela representaria o triunfo da burguesia, o que “questiona a própria essência da literatura” (SARTRE, 2004, p. 86). No que concerne ao universo brasileiro, para Sartre (2004), os escritores enfrentariam duplo impasse: além da pressão pela prática engajada da literatura e o não lugar na esfera pública, ver-se-iam ainda diante do difícil impasse entre ceder aos ditames ideológicos e a necessidade de sustento, pois, ainda que satisfazendo a demanda da

militância por meio da literatura, não lhes seria legítimo obter qualquer contrapartida financeira.

Contudo, parece-me justo e acertado fazer a defesa, não de uma arte alienada, refratária aos problemas de seu tempo-espço, mas de sua liberdade para tratar, *ou não*, *ou também*, daquilo que corresponde à sua realidade visível e imediata. Não é acessório dizer que é a liberdade da arte, produto da atividade de contemplação, a assim defini-la, isto é, seu direito de desincumbir-se da *ação* em nome da *criação*. Ademais, eximindo-me por ora de um maior aprofundamento no mérito do que é arte, não se pode ignorar que ela se constitui, primordialmente, a invenção criativa e está a serviço da beleza e do prazer, além de comportar a expressão da subjetividade. A literatura, em particular, celebra a imaginação, sendo ficcional por excelência. Desse modo, ela está livre para transitar pelo infinito dos mundos, do absurdo, do insólito, do extraordinário. Desde que seja consistente internamente, ela tem vida independente do mundo exterior.

O escritor *pode*, igualmente, tematizar sua época e sua aldeia, desde que, ao fazê-lo, se conserve *artista* – rejeitando abraçar o projeto messiânico, lançado sobre seus ombros, de curar as mazelas da realidade em que está inscrito como homem empírico – e não reprima sua índole imaginativa pressionado por circunstâncias políticas. Seu primeiro compromisso está em proporcionar prazer e entretenimento ao leitor, fazê-lo percorrer a rica paleta das emoções humanas e tornar crível a história que conta, seja ambientada no bairro onde mora ou em um planeta distante. Em se tratando de literatura, a *realidade* que sobretudo importa é aquela a que as palavras dão vida e as personagens, corpo e voz.

Exemplar dessa consciência sobre o papel da literatura em um escritor, no Brasil, é Carlos Drummond de Andrade. Na crônica “Divagações sobre as ilhas”, publicada na década de 1950 no *Correio da Manhã*, põe-se a salvo de eventuais acusações de covardia e abstenção ao escolher por seu *lócus* discursivo uma antiutópica ilha, meio-termo entre evasão e presença, longe o suficiente para preservá-lo das inconveniências exteriores, perto o bastante para que pudesse contemplar a paisagem circundante:

Minha ilha (e só de a imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto dos ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente. Porque esta é a ciência e, direi, a arte do bem viver; uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização. De há muito sonho esta ilha, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: “Como podemos amar as ilhas, se buscamos o centro mesmo da ação?” Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável. (DRUMMOND, 1975, p. 3)

A crônica, escrita pouco depois de o poeta haver abandonado o Comitê de Redação da *Imprensa popular*, alguns meses depois de aceitar o convite de Luis Carlos Prestes para integrar o órgão, dispara alfinetadas aos “participantes” sociais – também eles habitantes de ilhas, saibam-no ou não –, num clima de manifesto pela liberdade do escritor e da literatura. É importante dizer que Drummond foi sempre figura ambígua do ponto de vista político – de um lado, autor de uma poesia com momentos de marcada sensibilidade social; de outro, chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, de 1937 a 1945, durante a Ditadura Vargas. Além disso, foi também editor, na década de 1920, de um veículo de agremiação política conservador, o *Minas Gerais*, sob direção de Abílio Machado. Convicções políticas à parte, Drummond reagiu firmemente contra o controle empreendido pelo Partido Comunista sobre os cânones estéticos, atitude que demonstra a aversão do poeta pelos rebanhos, cuja habilidade de asfixiar a criação tantas vezes ameaçou os escritores brasileiros, quando não foi fatal.

5 MÁRIO DE ANDRADE: UM HOMEM CINDIDO

(...) pra meu espírito vale mais lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima. (Mário de Andrade em cartade 29 de outubro de 1926 a Otávio Dias Leite)

Mário de Andrade pode ser considerado o representante máximo da contradição de que padecem os escritores brasileiros ao longo das décadas de 1930 a 1945. O revolucionário em Mário toma a peito a necessidade inalienável de mudar os rumos do Brasil, de maneira a inseri-lo no rol das nações modernas e civilizadas. Para tanto, entende ser imprescindível, primeiro, “descobrir o Brasil” – este então ilustre desconhecido dos próprios brasileiros – pelo caminho da cultura, entrando em contato com as expressões populares, as variedades linguísticas, manifestações folclóricas e todo o rico patrimônio inexplorado do “continente” Brasil.

O projeto modernista de desbravamento do país – a viagem ao interior do Brasil – estava na base da aspiração estética dos modernos: engendrar uma arte e cultura que se relacionasse com a tradição europeia ao mesmo tempo que ostentasse uma cor genuinamente e inconfundivelmente brasileira, para além dos estereótipos do exotismo que sempre acompanharam qualquer referência ao Brasil. Do barroco mineiro, do carnaval carioca e do índio do Norte seria, pois, extraída essa quintessência. Mas, diante de uma ocupação tão nobre e absorvente, que espaço restava à expressão do escritor em Mário de Andrade?

Naturalmente, como embaixador da modernidade e autoridade estética entre seus contemporâneos, Mário sofre com o “complexo do polígrafo”, ou o acúmulo de funções do “intelectual total”, cuja competência cultural abrange muitos domínios, “da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história” (MICELI, 1979, p. 25-26). Contudo, jamais escondeu que seu compromisso social vinha antes de sua realização como escritor. E mesmo a literatura é usada como instrumento para civilizar o Brasil, indagar a respeito de sua formação histórica, propor reflexão sociológica e elaborar teses que possivelmente contribuíssem para a compreensão de um país ainda incógnito para os seus. Não por acaso, ser o bastião cultural da modernidade no Brasil soma-se à necessidade do “arame” para viver. Mário buscou estar no exercício direto de seu ideal, sobretudo, quando ocupa o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, no qual pôde desenvolver seu projeto em pesquisas folclóricas e colocar-se como formulador de políticas culturais que pretendiam atingir as camadas menos privilegiadas da sociedade. Além disso, faz militância estética nas inúmeras publicações periódicas para as quais contribuiu – que se encarregavam da

divulgação do projeto modernista – e em sua correspondência pessoal. E, ao adentrar o terreno franco da literatura, Mário não se destitui de projeto. O compromisso é evidentemente demasiado forte, mesmo quando o ficcionista entra cena. Como revelam duas de suas obras – a primeira, certamente a mais célebre e emblemática, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) – e a segunda, pouco conhecida – *Quatro pessoas* (1938) –, a ficção marioandradina é tímida, isto é, não desobrigada da necessidade de pesquisar o caráter nacional, levanta um voo que se poderia dizer “rasante”, a despeito do sincero esforço de um aplicado Mário.

Guardada a importância de *Macunaíma* para a literatura brasileira, com a sintonia com a renovação estética empreendida pelas vanguardas, e para a consolidação do estatuto da modernidade no Brasil a partir de uma tomada de consciência da ausência de um caráter na cultura e no homem brasileiro, representada em *Macunaíma*, o livro não existe como ficção independente – ou “caso inventado”, nas palavras de Mário – e dificilmente pode ser lido de forma descontextualizada, sem evocar os muito particulares caminhos da formação histórica, social e cultural do Brasil. No processo de composição, Mário procedeu de modo a criar uma mistura de elementos culturais tipicamente brasileiros, ou seja, ligados às muitas e diversas tradições populares que povoam o celeiro cultural brasileiro, as quais ficaram silenciadas sob as tradições do homem branco. Para lograr o que pretendia com a obra, Mário se serve das inúmeras viagens que fez pelo Brasil, conforme o propósito modernista de desvendá-lo. Em carta de 1 de março de 1927 a Luís da Câmara Cascudo, o escritor assim explica o empreendimento:

Não sei se te contei ou não mas em dezembro estive na fazenda dum tio e...escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se *Macunaíma*. É um herói taulipangue bastante cômico. (...) Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter quase sempre lendário porém como lenda de índio e negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por *Macunaíma* e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. (...) Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro.

Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que tentei me abrigar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. (MORAES, 2010, p. 123)

Trata-se, como definiu o próprio Mário, de uma coletânea de lendas e costumes brasileiros, o que dá a estrutura de uma rapsódia, e não de um romance, como ainda hoje é erroneamente referido. A escolha de tal gênero, ao lado da intenção confessa em sublinhar um aspecto brasileiro, significativamente revela um voltar-se da obra para fora, em que a invenção literária – embora naturalmente ela não possa ser negada na obra, já que existe uma manipulação criativa na maneira como os traços culturais são arranjados – parece não ser a tônica, nem mesmo a prioridade. Do ponto de vista da criação, *Macunaíma* é exemplar da obra comprometida com a representação – e demonstração – da realidade, como o é também *Quatro pessoas*, caso interessante do excesso de projeto, do vezo de explicar e teorizar a realidade, sem afirmação da independência criativa da literatura em mergulhar em seu próprio mundo – e buscar outros.

Quatro pessoas, por sua vez, é um romance – ou, a bem dizer, um projeto de romance – bastante sugestivo da dificuldade, por assim dizer, em levar a bom termo a intenção de produzir uma verdadeira obra de ficção. Em 1938, Mário pede demissão da chefia do Departamento de Cultura de São Paulo e se muda para o Rio de Janeiro, onde assume o cargo de professor na Universidade do Distrito Federal. É quando dá início à escrita do livro – proposta de “estudar por meio de dois amigos íntimos a doutrina de Marañon sobre ser o verdadeiro macho o que se fixa em amar uma fêmea só” (ANDRADE, 1985, p. 35). O texto, que se constrói em torno de quatro personagens – dois casais –, nasce como um projeto glorioso de uma espécie de romance psicológico, no aparente intento de usar o fluxo de consciência como procedimento romanesco, ou mesmo de realizar o texto com um narrador em onisciência que “não fosse o próprio Mário”. O resultado, como se pode verificar à medida que progredimos na leitura do texto, é um desajeitado “meio do caminho” entre os dois processos: a análise psicológica é feita sem a técnica madura; as personagens não têm voz, o que fica evidente na carência de diálogos; o narrador é entidade massacrante e inoportuna, que conduz o romance à rédea curta, de modo

que o texto não ganha ritmo e fluidez. Por fim, o narrador não é uma instância textual, mas o próprio mal disfarçado Mário de Andrade a falar, com o brasileirismo linguístico por que se celebrizou, presente com a mesma pretensa naturalidade tanto nos textos literários quanto em sua correspondência. É provável que o próprio Mário estivesse ciente de tais problemas, já que abandonou a escrita do romance em 1943. Nas passagens a seguir, é possível ter uma amostra da pouca expressão nas falas das personagens ⁴:

Deixou os braços desalentado, num gesto de juvenildade graciosa, vagamente feminina. Abaixou o rosto para o lado, num desamparo infeliz, um daqueles seus gestos instintivos, sem nenhum cálculo, (...) Confessou:

— Eu gosto muito dela, sim... (...)

— Maria, o que ‘ocê tem! você está cansada, não!... e segurou-a pelos braços lhe soerguendo um bocado o busto, que ela largara sobre as ancas, acentuando ainda mais a sua incorreção de mulher um bocado baixa. (ANDRADE, 1985, p. 78 e 80)

De todas as suas contribuições para a cultura e a literatura brasileiras, o empenho contínuo de “fazer” o Brasil sobressai entre as atenções de Mário de Andrade, que encarna modelarmente o dilema – tantas vezes dramático – entre escrever em nome da militância e escrever em nome da literatura.

Bastante lúcido – pelo menos em teoria – do que lhe cabe como artista, Mário faz, em carta a Drummond, a defesa do escritor “torre-de-marfim”. Habitando-a, ele não se converte em um inquilino do sublime; a torre é a trincheira de onde deve combater como lhe é mais natural: com palavras. As mesmas mãos que, dispensadas de sujarem-se com a política dos homens, encontrarão na torre a situação de liberdade ideal à escrita:

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 e devo ser legitimamente um torre-de-marfim (...) *o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista não*

⁴ Para uma melhor perspectiva das ressalvas feitas ao romance de Mário, ver a edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida (1985), na qual consta, além do romance anotado, o projeto ou esquema original de Mário de Andrade para a obra.

pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável para ele. Qualquer concessão interessada pra 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. (ANDRADE, 1988, p. 243, grifos nossos)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À posição discursiva assumida por Mário, acrescente-se: o escritor, seja da ilha, da torre, de Pasárgada ou Shangri-Lá, é livre para eleger sua matéria, desde que o faça, primeiro, para contar uma boa história. Afirmar que a literatura – a arte da ficção – não tem o encargo de “salvar o mundo”, pela tematização do social, não corresponde à defesa, para o escritor, do “não-me-amolismo”⁵, ou do alheamento aos problemas que concernem à coletividade em seu tempo-espço. Antes, significa reconhecer que a literatura, indiferentemente de possuir ou não uma coloração ideológica, define-se pelo caráter imaginativo e por suas especificidades *enquanto linguagem artística*. Em outras palavras: ideologia por ideologia faz panfleto, mas não necessariamente arte. À guisa de conclusão sobre o vezo, na obra literária, de explicar e analisar, *em detrimento da fabulação*, Isaac Bashevis Singer sentencia: “A busca da mensagem fez muitos escritores esquecerem que contar histórias é a *raison d’être* da prosa artística.”

RESUMEN

La demanda de militancia a la literatura de los escritores brasileños en ejercicio durante las décadas de 1920 a 1945 implica una discusión acerca del papel del hombre de letras – y también del artista – en sociedad. ¿El hombre de contemplación se debe comprometer con el proyecto de transformación social o debe salvaguardar su libertad crítica? En el Brasil del periodo referido, la cooptación de los segmentos de la élite pensante por las esferas del poder tiene en Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre otros muchos, ejemplos destacados, y la proximidad de los intelectuales con el “Estado Novo varguista” cría esta que es

⁵ Expressão de Mário de Andrade.

una de las contradicciones fundamentales de la historia de la intelectualidad brasileña, dividida entre la realización artística individual y la burocratización en nombre de la necesidad del sustento.

Palabras clave: *Homo faber*, *homo contemplativus*, militancia, libertad creativa, burocratización.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Divagações sobre as ilhas. In: *Passeios na ilha*. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1975. p. 3-7.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988, p. 243.

ANDRADE, Mário. *Quatro pessoas*. Edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Coleção Buriti, 24)

ARENDR, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária. 2005.

BARROS, Manoel. I. Matéria de poesia. In: _____. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001. p. 12.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

CARVALHO, Olavo de. *O jardim das aflições*. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2000. Cap. VI § 17, p. 110-119. (Adaptado por Marcus Vinícius de Freitas).

FERNANDES, Karina Pinheiro. O povo é arte: as ilustrações em periódicos do PCB e o realismo socialista no Brasil. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. [*Anais eletrônicos...*]. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/oB8_gvWjrwU3ZdnZRaogrbTlrLVk/edit?pli=1>. Acesso em: 30 maio 2012.

FREITAS, Marcus Vinícius. A Literatura e os Ofícios. In: SEMINÁRIO ARTE EDUCAÇÃO, MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS, Belo Horizonte, 9 novembro 2006.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Nova Aguilar, 2000. v. 3.

MICELI, Sérgio. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário, Otávio*. Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite. São Paulo: IMESP, 2006. p. 75.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). Carta 26 de novembro de 1925. In: Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas, 1924-1944. São Paulo: Global, 2010, p. 75.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* 3. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SINGER, Isaac Bashevis. *47 contos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004. p. 16.