

# O Modernismo interdisciplinar do Brasil

Pedro Duarte

PUC-Rio

## Resumo

O artigo levanta a hipótese de que o Modernismo brasileiro teve um caráter interdisciplinar. Para tanto, considera o perfil de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, líderes do movimento, que eram literatos, poetas, teóricos, críticos e polemistas; aponta a comunicação entre as artes plásticas e a literatura em momentos capitais do Modernismo; mostra a interdisciplinaridade dos eventos da Semana de 22; identifica a estrutura musical de *Macunaíma*, obra-prima de Mário; e explora a relação entre estética e política na forma dos manifestos. Por fim, sugere que essa interdisciplinaridade foi um legado do Modernismo.

**Palavras-chave:** Modernismo; Brasil; interdisciplinaridade.

## Abstract

The article raises the hypothesis that Brazilian Modernism had an interdisciplinary character. To prove this thesis, it considers the intellectual profile of Mário de Andrade and Oswald de Andrade, the movement's leaders, who were writers, poets, theorists, critics and polemicists; points out the communication between fine arts and literature in capital moments of Modernism; it shows how interdisciplinary was the Semana de 22; identifies the musical structure of Mario's masterpiece *Macunaíma*; and explores the relationship between aesthetics and politics in the form of manifestos. Finally, it suggests that interdisciplinarity was a legacy of Modernism.

**Keywords:** Modernism; Brazil; interdisciplinarity.

Papa do Modernismo brasileiro, como ficou conhecido, Mário de Andrade nem sempre esteve convicto de seu próprio talento poético puro. Numa carta ao amigo e discípulo Carlos Drummond de Andrade, admitira que seus poemas não eram inteiramente arte, mas também polêmica e teoria (ANDRADE, 2002, p. 103). O intelectual combativo sentia-se inseguro da vocação de artista, sem perceber que a sua importância e a do movimento por ele liderado, ao lado de Oswald de Andrade, foi precisamente tal entrelaçamento de arte, polêmica e teoria. Muitos ataques ao Modernismo, até hoje, sustentam-se pelo isolamento de uma dessas dimensões, em geral a da arte, como se ela fosse o único e absoluto critério de sua avaliação. Embora a arte seja capital para o movimento, sua contribuição ao panorama brasileiro foi associá-la à polêmica e à teoria. Estavam juntas as três dimensões: a estética com as obras, a política com as polêmicas e a filosófica com as teorias. Isso explica o motivo de tantos manifestos e o estilo de manifesto de tantas obras. Era a forma de atrelar, num só lance,

poesia, combate e reflexão. Tudo foi situado historicamente dentro de um projeto cultural de nação, entendida como “comunidade imaginária”, para usar o conceito de Benedict Anderson (2008). Na primeira revista modernista, *Klaxon*, de 1922, somos informados que seus autores preocupam-se principalmente com arte, mas querem atualizar o Brasil às condições modernas de sua época (KLAXON, 1972, p. 3, 5).

Oswald de Andrade, o maior mestre brasileiro no gênero dos manifestos, também trazia, junto com a sua poesia, a reflexão. Menos erudito e analítico que Mário, mais fragmentado e conciso, Oswald compôs um estilo próprio de pensar, que recusava o idealismo afastado da vida. Criticou, no *Manifesto antropófago*, o que chamava de ideias objetivadas ou cadaverizadas (ANDRADE, 1995, p. 48). Mas, ao criticá-las, estava criando suas próprias ideias. Imbricavam-se, na sua figura, artista e pensador. O filósofo Benedito Nunes acertou ao dizer que, “por trás do teorizador, há o poeta que vê e o romancista que sintetiza, como por trás do poeta e do romancista está o teorizador que pensa” (NUNES, 1968). Por isso, o manifesto foi a forma feliz na qual Oswald encontrou a si mesmo, misturando imagens poéticas e conceitos filosóficos. Sem ideias cartesianas claras e distintas, ele pensava descontinuamente. Note-se que, quando tardiamente Oswald procurou sistematizar suas percepções em formato acadêmico, o resultado permaneceu atrelado às intuições originais, provenientes da ação em manifestos, críticas, poesias e romances. Empregando o que chamava de “estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, 1972, p. 10) – ou seja, uma escrita enxuta com alusões velozes – é que ele estava em seu elemento e ficava à vontade.

Esse perfil dos dois autores que capitanearam as primeiras aventuras de vanguarda no Brasil expõe uma característica marcadamente interdisciplinar do Modernismo no país. Não se tratava somente da disciplina estética, ou apenas da disciplina filosofia, ou ainda de política ou sociologia. Encerrar a compreensão do movimento em uma dessas disciplinas é perder de vista que sua constituição foi fundamentalmente interdisciplinar, ou seja, que não estavam em jogo ali nem só obras de arte, tampouco apenas formulações teóricas, ou exclusivamente frases polêmicas e abordagens sobre a nação. Todas essas disciplinas, por assim dizer, misturavam-se no Modernismo. Eis porque a dúvida de Mário de Andrade sobre a qualidade de seus poemas estava, ao mesmo tempo, certa e errada. Certa pois, de fato, seus versos provavelmente são inferiores, da perspectiva de uma estética pura, aos de seus amigos

Drummond e Manuel Bandeira. Errada pois, ao julgá-los por esse critério, Mário ignorava, por um instante, a própria singularidade da sua produção, cuja estranha força esteve sempre nessa impureza disciplinar, na qual criar obras de vanguarda e pensar o Brasil tinham o mesmo peso.

Reatualizando o discurso acerca da nação que prosperara no Romantismo alemão desde o século XVIII, o Modernismo brasileiro considerava que o espírito do país encontrava-se nas fontes culturais do povo, e procurou então articulá-las numa arte vanguardista. “Conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o quanto importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc.”, reconheceu Mário de Andrade, “tive intenção de seguir, abasileirando-o, o processo cantador desses alemães” (ANDRADE, 1968, p. 55). E assim foi. O exemplo alemão era seguido, mesmo que nem sempre de forma consciente. É que, assim como os alemães no alvorecer da época moderna, os brasileiros no começo do século XX constituíam uma periferia da cultura ocidental, e precisavam procurar sua identidade entre o já inevitável pertencimento a este todo e a descoberta de sua diferença enquanto uma parte dele. Por isso, o Modernismo, embora seja um movimento artístico, foi também um movimento de pensamento. O lugar dos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade nas prateleiras da estante pode ser tanto próximo de obras literárias quanto de clássicos sobre a formação do Brasil, como aqueles de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr. Todos perguntavam: quem somos nós, brasileiros? No caso modernista, a resposta passava pela arte, pois a brasilidade, se existisse, seria tanto descoberta quanto criada.

Na vertente desse Modernismo que, apesar das diferenças, alinha-se com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o Brasil perguntou pelo seu próprio ser em relação com o mundo estrangeiro – sem copiá-lo de modo subserviente, mas sem se isolar dele. Tratava-se não só de produzir arte e vida modernas no Brasil, mas de compor arte e vida modernas brasileiras. Não bastava ser feito no Brasil, era preciso ser do Brasil – “o que não se deu sem alguma *patriotice*” (ANDRADE, s. d., p. 243), de acordo com Mário. Por isso, Oswald exigia contato do nacionalismo com o internacional: “querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que

avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (ANDRADE, 1971, p. 95).

Logo, o pensamento de Mário e Oswald excluía derivações como a Escola da Anta, ou o Verde-Amarelo, de Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, ufanistas com o país e diluidores da potência inovadora na estética. Encaixam-se estes, segundo Haroldo de Campos, no fenômeno do *kitsch*, isto é, tornam aguada, conservadora e superficial a força da vanguarda modernista de que descendem (CAMPOS, 1977, p. 199). Inclusive por isso, é importante frisar que, conceitualmente, toda a investigação sobre o Brasil de Mário e Oswald era atrelada à renovação estética cosmopolita. O “desrecale localista” junto à “assimilação da vanguarda europeia” (CANDIDO, 2000, p. 121) – como viria a sintetizar Antonio Candido posteriormente – foram as conquistas modernistas.

Nesse contexto, tentava-se atualizar o Brasil para que ele se encaixasse no projeto civilizacional moderno, ou se cogitava, em oportunidades mais ousadas, que a sua contribuição alterasse esse projeto em um novo – e melhor – sentido. O Modernismo brasileiro foi uma espécie particular dentro do gênero mundial das vanguardas, entretanto, a pergunta que interessa fazer é se, além da participação nessa categoria geral, a sua singularidade a põe em questão. Lendo o que Oswald de Andrade dizia após a Segunda Guerra Mundial, suas opiniões revelam que sim, que o Brasil podia oferecer uma diferença frente à Europa.

Perguntavam-me [...] que se devia fazer com a Alemanha depois da guerra? Esfolar inteira? Comunizar? Entregar todinha aos noruegueses, aos gregos e aos russos? Aos filhos dos fuzilados, dos enforcados e dos bombardeados do mundo inteiro? Dá-la aos judeus? – Não! É preciso alfabetizar esse monstrengo. [...] A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot*. Precisa mulatizar-se. (ANDRADE, 1971, p. 62)

Curiosamente, a singularidade que o Brasil teria a oferecer para o mundo, portanto, não era um dado essencial específico, mas sim a prática de misturar os supostos dados essenciais específicos. O mulato é o atestado da mistura étnica e o signo da mistura cultural. O purismo pelo qual a filosofia tradicional ocidental definiu a identidade de tudo aquilo que é – inclusive das nações – era criticado pelo Modernismo

brasileiro. Oswald entendia a cultura nacional, em 1928, pela metáfora da antropofagia: assim como os índios do Brasil canibalizavam outros homens para absorver seus predicados, a sociedade brasileira devoraria outras culturas para adquirir suas virtudes. “Só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 1995, p. 47), dizia Oswald. Ou seja, a unidade do Brasil seria constituída não por uma pureza intrínseca de si, mas pela assimilação impura do outro. Não por acaso, a vanguarda estética do país, nos anos 1920, foi chamada de Modernismo, nome que, no resto do mundo, designou o conjunto das várias vanguardas. É que, no Brasil, a vanguarda não era nova por excluir outras, mas por misturá-las, quase como se estivesse, desde seu começo, destinada ao que hoje em dia chamamos de interdisciplinaridade.

Também a aproximação coletiva entre as diferentes formas de arte seguia essa tendência. Nesse sentido, a Semana de 22 é exemplar, pois queria atualizar o cenário estético brasileiro através de pinturas, esculturas, concertos, maquetes, recitais, poemas, palestras e tudo o mais, como se houvesse antropofagia entre as formas de arte. Embora a literatura tenha se tornado historicamente dominante, “o impulso inicial do movimento modernista veio das artes plásticas” (BANDEIRA, 1996, p. 654), segundo notou Manuel Bandeira. Primeiro, com a exposição das telas modernas de Anita Malfatti, em 1917, motivo das fortes polêmicas que aproximaram os mentores do movimento. Segundo, com Victor Brecheret e sua escultura da cabeça de Cristo cujo cabelo tinha trancinhas, pois o horror que ela causou na família de Mário de Andrade é que o levou a, enfurecido, escrever sua *Pauliceia desvairada*. Terceiro, com o quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, pois ele foi o pontapé inicial para o *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade. Portanto, sobretudo a literatura e as artes plásticas, mas não só elas, “funcionaram como vasos comunicantes” (SCHWARTZ, 2013, p. 10) no Modernismo, observou Jorge Schwartz. Se a pureza dos meios era investigada, só o era na mesma medida em que todos os meios faziam acordos na cultura para que a liberdade de criação tivesse vida. Ou seja, a autonomia de cada suporte de arte não excluía o movimento de união dos artistas e dos seus meios.

Se os esforços do Modernismo brasileiro cristalizaram-se com o evento da Semana de 22, é porque seu sentido foi tanto estético quanto político. Reunindo – de uma maneira interdisciplinar – pinturas, esculturas, declamações, concertos, e maquetes, mas também palestras, polêmicas na mídia e embates intelectuais, ela não se identifica

só com a quantidade e a qualidade das obras expostas entre 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. Nossa Semana de Arte Moderna foi mais do que a soma das suas partes. Foi um manifesto, que defendia uma posição e atacava outra. Nem tudo que ali se expôs tinha a verve radical que a estética moderna exige. Defendia-se, porém, o que Mário de Andrade chamaria depois de “direito permanente à pesquisa estética” (ANDRADE, s. d., p. 242). E isso era moderno.

Incompreensão e vaia misturavam-se à admiração e ao choque, embora as obras nem sempre justificassem tal reação, pois ainda lidavam formalmente com códigos apenas hesitantemente modernos. Se foi um exagero comparar a Semana ao terremoto que dias antes chacoalhara a cidade de São Paulo, como fez Oswald, é verdade, contudo, que se desestabilizara certa cena cultural conservadora. Em suma, as obras da Semana de 22 não eram todas modernas, mas a Semana de 22 era. Isso tornou possível sua transformação em símbolo da arte moderna do país, embora a relevância, avaliada pelos depoimentos de seus produtores, tenha sido às vezes exagerada. Descontados excessos, o evento teve o espírito moderno.

Tanto que trouxe para dentro da cultura brasileira elementos estéticos e políticos dos manifestos, por sua vez fundamentais para o furor das vanguardas no mundo todo. “A Semana de Arte foi o primeiro protesto coletivo que se ergueu no Brasil contra esses fantoches do passado”, asseverava com razão Paulo Prado, no ano de 1924, “graças aos seus ataques irreverentes – de um delicioso exagero – à virulência de sua inventivas, muito livro de versos de rima rica e ideia pobre, deixou de aparecer em público” (PRADO, 1972, p. 88). Lúcido, o ensaísta que foi o responsável pelo patrocínio da Semana destacava o seu caráter contestatório e coletivo, pois esse era o pioneirismo: atrelar a arte ao protesto de grupo (vários textos das revistas modernistas, depois, nem sequer seriam assinados individualmente, para deixar claro o compartilhamento de seus propósitos) contra o passadismo prescritivo e castrador. Por essas qualidades, Aracy Amaral apontou que “a exposição e os três festivais da Semana assumem, de certa forma, o cunho de manifesto” (AMARAL, 1998, p. 13). Estava certa: a Semana tem, mais do que qualquer outra forma, a de um manifesto.

Como a Semana de 22, várias obras de arte modernistas eram verdadeiros manifestos, e talvez os manifestos tenham sido as grandes obras modernistas. O gênero de texto ao qual chamamos “manifesto” é a pedra de toque para entender os

movimentos de vanguarda em geral e o Modernismo brasileiro em particular. Sonho e história, aposta e análise, poesia e reflexão, expansão e fragmentação, o manifesto traz as características cruciais das obras vanguardistas do começo do século XX. Isso significa que o manifesto é mais do que um tipo de texto. É o tipo de discurso que dá o tom para grande parte da expressão moderna em arte. Não são poucos poemas, quadros e romances desse momento, por exemplo, que soam como manifestos. Por sua vez, manifestos não são só o que dizem – mas também como dizem. São forma, e não apenas conteúdo. São imagem, e não só ideia. São ritmo, e não só dedução. Possuem caráter estético. Já são interdisciplinares.

Numa espécie muito singular de prosa poética, o manifesto divulga a arte moderna, sendo ele mesmo artístico e moderno. Não existem manifestos antes da Modernidade, pois eles simplesmente não fariam sentido. O gênero dependeu de uma articulação entre arte, pensamento e política cujas condições históricas de possibilidade floresceram somente nesse momento. Impuro, um manifesto é, na verdade, um texto híbrido, que mistura diversos gêneros antigos sem se encaixar em nenhum deles especificamente. É criação, teoria, intervenção: tudo ao mesmo tempo agora. E sem disciplina. Impede a aplicação de classificações tradicionais sobre si e desafia assim o leitor a decifrá-lo. De qualquer jeito, esse leitor acabará devorado. Pois o manifesto o implica na leitura. Exige que ele tome posição.

Isso é especialmente importante porque os manifestos não foram apenas o acompanhamento exterior da arte moderna, mas, enquanto seu discurso ou sua palavra, foram parte de seu processo de desenvolvimento. Na mesma medida em que essa arte abandonou a ingenuidade e deixou de se oferecer à fruição estética pura, sua discursividade crescia. O papel dos manifestos na época moderna está vinculado à “profunda intuição do caráter problemático da arte” (BENJAMIN, 1984, p. 198), assinalada no drama barroco desde o século XVII, segundo Walter Benjamin. Essa arte exige as sensações e a inteligência. Suas obras, menos perfeitas do que desafiadoras, são o atestado disso que, para o gosto genérico, tornou-se difícil. Manifestos compõem, bem como uma produção crítica abundante, tal arte problemática, uma arte que passou a ter o discurso como um elemento não estranho ou alheio, e sim interno, fazendo a disciplina da estética entrar em contato íntimo com a da filosofia.

No Modernismo brasileiro, o caráter problemático da arte está nas obras e nas ponderações dos seus autores. Mário de Andrade, por exemplo, escreve ao seu amigo Manuel Bandeira, em carta de 30 de dezembro de 1922, que se sente pouco poeta naquele momento, pois se dedica basicamente aos estudos. “Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão”, confessa, “meus poemas atuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos” (ANDRADE, 2000, p. 78). Se as frases denunciam a personalidade intelectualizada de Mário, expressam junto a época histórica à qual ele pertence – de uma arte reflexiva, problemática, inclusive para o artista. Virando o ano, em 6 de janeiro de 1923, vem a resposta à carta. Entre observações certeiras sobre o amigo, Bandeira diagnostica que “a arte moderna é profundamente intelectual e precisa ser explicada” (ANDRADE, 2000, p. 81). Ele admitia o contexto de uma arte cujas obras exigem mais que contemplação ingênua, e é a esta arte que pertencem explicações, sugestões, proposições e provocações de manifestos.

No prefácio para *Pauliceia desvairada*, primeiro livro de poesias moderno do país, Mário de Andrade, mais uma vez, sinaliza a situação reflexiva da arte, a partir de sua produção. O *Prefácio interessantíssimo* é mais um manifesto que um prefácio,<sup>1</sup> tanto no estilo formal quanto no seu conteúdo. Podia ser chamado de “Manifesto do Desvairismo”, já que que isto é o que ele pretende fundar. Nesse texto, chama a atenção que Mário sinta necessidade de explicar a razão de ser do prefácio às suas poesias, em uma atitude típica do Modernismo. “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.” (ANDRADE, 1993, p. 59.)

Nesse sentido, os manifestos são sempre metalinguísticos. Eles criam, eles explicam e eles se explicam. São um “discurso misto de linguagem (de criação) e metalinguagem (de crítica)” (TELES, 1989, p. 46). Sua disciplina poética deve ter afinidade com sua disciplina teórico-explicativa. Sua forma e seu conteúdo devem andar juntos. No caso de Mário de Andrade, pode-se notar que seu prefácio não é só interessante, mas interessantíssimo. O sufixo de intensidade é barroco e exagerado, expondo a estética desvairada que quer fundar. Manuel Bandeira o considerou

---

<sup>1</sup> Silviano Santiago, em notas escritas para a correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 2002, p. 64), afirma que a coleção de poema *Pauliceia desvairada* é precedida por um “manifesto”.

“verdadeiro poema” (BANDEIRA, 2000, p. 70). De quebra, o prefácio se quer interessante, não belo ou útil, marcando sua modernidade, respectivamente, contra o esteticismo vazio da arte pela arte e contra a ordenação regrada das obras. Trata-se de uma reflexão manifesta.

Desde o manifesto que fundou o gênero como o conhecemos, o *Manifesto comunista*, de 1848, esse tipo de discurso preocupava-se tanto com seu assunto quanto com o modo de expressá-lo. Ler o texto de Karl Marx e Friedrich Engels é uma experiência tão política quanto é estética. Sua força veio dessa aliança. Já a primeira frase, “um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo” (MARX, ENGELS, 1967, p. 93), cria uma emoção de suspense, misto de ameaça e expectativa, que prende o leitor. O que virá depois? Essa é a pergunta que nos acossa, armando a estratégia retórica explosiva graças à qual o texto esprou-se pelo mundo. O futuro revolucionário em que Marx e Engels apostaram no manifesto não veio até agora, mas o próprio manifesto teve um grande futuro. É um documento histórico fundamental da era moderna. Marshall Berman observa – levando em conta uma transição que vai da disciplina política à estética – que a imaginação do *Manifesto comunista* captava possibilidades luminosas e perturbadoras da vida moderna, concluindo que era a “primeira grande obra de arte modernista” (BERMAN, 1986, p. 101). Não exagerou muito.

Esse trânsito do político ao estético e do estético ao político foi decisivo na história das vanguardas em sua vontade revolucionária. Não foi diferente no caso do Modernismo brasileiro. O movimento foi feito por uma elite social, entretanto, como nunca antes, procurou contato com a cultura popular do país. Olhava-se o futuro com otimismo, pois a crítica presente alteraria as relações com o passado. O povo – até outrora constituído por escravos e ainda basicamente analfabeto – converteu-se em um involuntário educador dos artistas alienados do país, isto é, os “despaisados” (ANDRADE, 2002, p. 51), para empregar uma expressão cara a Mário de Andrade – que por isso empreendeu viagens etnográficas pelo Brasil como “turista aprendiz”. O aprendizado tinha em vista não a sua reprodução ingênua ou *naif*, mas sim a sua assimilação moderna. O próprio Mário se encarregava de esclarecer que “se trata de sistematização culta e não fotografia do popular”, admitindo portanto: “se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um

escritor culto e literário” (ANDRADE, 2000, p. 182). Tanto isso é verdade que seu intrigante romance *Macunaíma* aproveita o folclore, mas é experimental, irônico, moderno. Mais uma vez, a característica interdisciplinar aparece aqui, afinal, foi da aliança entre a pesquisa etnográfica, estudo bibliográfico e criação estética que surgiu a obra-prima da literatura modernista brasileira. O gosto vanguardista apropriava-se do popular, e não o contrário – embora esta reversão fosse a profunda utopia modernista, cuja origem romântica é indisfarçável.

Contudo, a vontade socializadora de aproximação do povo era tensionada pelo zelo modernista com a distância que garantia um experimentalismo crítico, livre de amarras exteriores: a autonomia da arte. Radicalizando formalmente em obras inovadoras, como *Macunaíma*, os modernistas poderiam até incluir nelas o conteúdo popular, mas não as tornariam populares. O gosto posto em xeque era elitista, proveniente de um tradicionalismo subserviente a tudo o que era de fora, mas o novo gosto tampouco era um facilmente popularizável. Inovar e comunicar eram pretensões difíceis de harmonizar para vanguardas em todo o mundo, pois exigiam a conciliação de autonomia e participação na práxis vital, como percebeu a teoria de Peter Bürger (BÜRGER, 2008, p. 54-66). Não foi diferente no caso do Modernismo brasileiro. O dilema, pelo contrário, era agudo, dado o passado colonial que fazia a sociedade particularmente desigual. Em 1923, Mário escreveu a Manuel Bandeira:

sei muito bem a repugnância que nos dá, a nós – poetas de nós, qualquer concessão feita aos outros. E essa concessão é necessária, entretanto. É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. [...] Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. (ANDRADE, 2000, p. 101.)

Sem abrir mão dessa radical liberdade criativa do artista, os modernistas queriam dar a suas obras importância social, o que não implicava embutir nelas qualquer caráter panfletário. O meio para fazê-lo era fundamentá-las em um solo comum entre autor e leitor, produtor e espectador. Esse solo seria a brasilidade. Nesse sentido, embora o nacionalismo seja uma nota mais típica da vanguarda no Brasil do que na Europa ocidental, ele atendia a uma exigência que perpassava os movimentos artísticos de então: aproximar a arte e a vida. Se exageros podem ter feito a arte da época descambar para símbolos nacionais simplórios, perdendo o vigor da nova

linguagem, a preocupação modernista tocava, porém, no problema fulcral da diminuta relevância política da atividade estética no mundo. Conforme afirmou Joan Dassin, “através do nacionalismo, Mário procurou, pois, socializar o artista brasileiro” (DASSIN, 1978, p. 127). Por isso, a radicalidade inovadora era contrabalançada pelo compromisso com a arte enquanto base coletiva da sociedade. Quando discute a sua estética na correspondência com o amigo Manuel Bandeira, Mário enfatiza a relevância da recepção da arte para que esta exista. Uma obra realizada, mas que não aparece, deixaria de existir. Seu fundamento é a “mensagem-do-amigo”, pois o amor ao outro é que a move, ela é sempre “construída para interessar” (ANDRADE, 2000, p. 222).

Nesse contexto, a música pareceu, a Mário de Andrade, uma forma de arte privilegiada, por sua capacidade comunicativa mais direta. Já filósofos do século XIX, como Schopenhauer e Nietzsche, atribuíram à música essa condição especial por ser uma “linguagem imediata” (NIETZSCHE, 1992, p. 101), capaz de atingir as pessoas universalmente. Isso servia como uma luva às pretensões de um projeto de formação, como Mário o concebia. Ele pôde tomá-la, entre todas as artes, como a “que mais unanimita, mais socializa o povo” (ANDRADE, 1963, p. 267), afastando o individualismo burguês. Isso elucidava porque *Macunaíma* busca a sua estrutura narrativa em processos musicais de suítes e de variações, conforme identificou Gilda de Mello e Souza (MELLO E SOUZA, 2003, p. 12). Paralelamente, o *Ensaio sobre música brasileira*, também de 1928, prescreve a nacionalização nos moldes feitos pelo romance: inspiração no folclore para criar composições eruditas (ANDRADE, 2006). O sentido salutar das transições interdisciplinares aparece em exemplos assim.

Esse projeto, em princípio generoso, foi prejudicado, entretanto, por dois preconceitos do próprio Mário de Andrade. Primeiro, ele permaneceu agarrado à valorização do estilo musical grandiloquente, àquilo que Santuza Naves chamou de “estética da monumentalidade” (NAVES, 2013, p. 96). Segundo, ele equacionou o popular ao rural, distinguindo o bom material folclórico tradicional do mau material popularesco, que seria desprovido de fonte autêntica e imiscuído no que, mais tarde, o filósofo Theodor Adorno chamaria de “indústria cultural” (ADORNO, 1985). Isso explica a pouca atenção dada pelo Modernismo paulista à música urbana, como o samba carioca. Os dois preconceitos ameaçaram fazer da música menos o elo da arte com a

vida do que com a política de Estado, como ocorreu nos anos 1940, com o governo de Getúlio Vargas. Regendo obras nacionalistas sublimes, Villa-Lobos virou signo estatal.

Descontados os preconceitos, porém, o compromisso ético modernista de socializar a arte teve expressões tardias já desatreladas de excessos doutrinários. Tom Jobim e Chico Buarque, por exemplo, alcançaram esse feito nos anos 1960, cumprindo, a seu modo, a antiga promessa modernista – músicas esteticamente sofisticadas cuja comunicação rompeu barreiras de classe econômica. Na época, Joaquim Pedro de Andrade adaptou *Macunaíma* para o cinema e alcançou grande sucesso popular, pois fugiu do hermetismo, “adotou uma estrutura mais simples, empregando uma dicção mais comunicativa, até para atingir um público maior” (GOMES, 1998, p. 74-75), como notou Renato Cordeiro Gomes, uma vez que o filme filtrara experiências radicais do Modernismo literário mas as combinara com a chanchada popular. O biscoito fino chegava às massas segundo um projeto de formação do país.

O sentido coletivo das vanguardas negadas e negadoras, bem como a sua pretensão de constituir um movimento que envolvesse formas de arte diferentes entre si, permaneceram na história do Brasil após o Modernismo dos anos 1920 ter chegado ao fim. Mais que este ou aquele estilo, o Modernismo fixou um pacto entre liberdade de inovação estética e conhecimento do país. Basta saltarmos até os anos 1960, que o confirmamos. Se Mário assumira protagonismo na memória do movimento, agora Oswald era trazido ao primeiro plano. Seus agentes foram os poetas Haroldo de Campos e Augusto de Campos; José Celso Martinez Correia, que fizera a histórica montagem da peça *O rei da vela*, em 1967; Hélio Oiticica e Lygia Clark na arte, ele propondo uma “super” antropofagia e ela criando a *Baba antropofágica*; Joaquim Pedro de Andrade, que adapta *Macunaíma* de Mário para o cinema com o espírito antropofágico de Oswald; Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros na música. Impressiona que a energia modernista, após mais de 40 anos, impulsionasse Concretismo, Teatro Oficina, Neoconcretismo, Cinema Novo e até Tropicália. Em *Verdade tropical*, escrito já em 1997, Caetano lembra que Oswald era o denominador comum pelo qual as diferentes formas de arte, àquela altura, aproximavam-se em um movimento geral da cultura no Brasil (VELOSO, 1997, p. 241-249). Se o movimento era geral, devia-se justamente ao fato de que abandonara qualquer compromisso disciplinar exclusivista. Poesia, teatro, artes plásticas, cinema e música podiam – sem grilos, para falar a gíria da época – se

encontrar. Se isso puder ser chamado de interdisciplinaridade, então este foi um dos legados que o Modernismo deixou não somente para a arte, mas para a cultura brasileira como um todo.

### Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. O ditador e a música. In: \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- \_\_\_\_\_. Prefácio interessantíssimo. In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Carlos e Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s. d.
- ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido; Sol da meia-noite. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. A exposição Anita Malfatti; Formalistas negados e negadores; O meu poeta futurista; O Modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. Manifesto antropófago; Manifesto da poesia pau-brasil. In: \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira; Os sapos; Poética. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda e kitsch. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura – de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Renato Cordeiro. Cultura e formação: Modernismo, antropofagia e invenção. In: ROCHA, Everardo (Org.). *Cultura & imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de ideias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- KLAXON. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. In: HAROLD, J. Laski (Org.). *O Manifesto Comunista de 1848*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. A metáfora lancinante. In: \_\_\_\_\_. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 13 jan. 1968.

PRADO, Paulo. Brecheret. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972.

SCHWARTZ, Jorge. *O fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### **Minicurrículo**

Pedro Duarte é doutor e mestre em Filosofia pela PUC-Rio, onde é professor na graduação, na pós-graduação e na especialização em Arte e Filosofia. Foi professor visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörns (Suécia). É membro do grupo de trabalho em Estética na ANPOF.