

III

O modernista paradoxal

Procurei no primeiro capítulo levantar o processo historiográfico que transformou o modernismo em um movimento revolucionário, criador da arte e da cultura verdadeiramente brasileiras. Indiquei também quais pareciam ser as razões que motivaram esse processo e, ainda, colocamos a “virada” nacionalista do movimento dentro de sua contextualização.

Faço agora outro tipo de pergunta: por que o grupo com o qual Mário de Andrade convivia, cosmopolita por tradição e por educação, adere tão pronta e fortemente à causa do nacionalismo cultural – e qual o papel de Mário nisso tudo?

Sabemos que na sociedade brasileira culta pós-proclamação da República, no início do século vinte, os critérios de beleza e de expressão estética eram inseparáveis das idéias e valores que eles mesmo recobriam. Estava-se numa época em que a literatura fora definida como sendo “o sorriso da sociedade”. A euforia que essa expressão parece definir era apenas aparente. A desilusão que se apoderou daqueles que haviam lutado pela implantação do regime republicano quando se deram conta do fosso existente entre a República sonhada e a República real levou, no decorrer do tempo, a que se dedicassem pouco a pouco à reflexão sobre o país e sobre a sociedade que permitiram a decomposição do ideal republicano. E essa reflexão era bastante pessimista.

Por outro lado, a euforia acima mencionada, retratada na expressão de Afrânio Peixoto, mostrava-se claramente no proceder das camadas dominantes, conseqüência da tranqüilidade que a consolidação do novo regime provocou, com a extinção dos conflitos maiores que sacudiram o país naquele início da República. Os dois maiores centros do país – Rio de Janeiro e São Paulo – passavam por um surto de prosperidade, que os contemporâneos viam como a chegada da modernidade.

É a relação dialética entre essas duas posições – a dos satisfeitos com o estado de coisas predominante e a dos desiludidos com a república – que, em última análise, vai propiciar o aparecimento do movimento modernista.

Em primeiro lugar, a desilusão com a realidade levou à percepção, por parte da intelectualidade, da falsidade das representações simbólicas e das idéias estéticas que elas exprimiam. Além de serem idéias e gostos transplantados, principalmente de fontes francesas, as formas artísticas estavam gastas e, principalmente na literatura, não exprimiam mais os anseios e as insatisfações latentes gerados pelas novas situações sociais.

Parte das camadas cultas ou, para usar a expressão mais correta, parte das camadas dominantes, percebia e temia o potencial desestabilizador desses anseios e insatisfações latentes. Havia que carregá-los para caminhos mais condizentes com permanência – em suas grandes linhas – do *status quo*. O nacionalismo foi um dos instrumentos utilizados para conter ou disciplinar as inquietações. Primeiro, em sua forma mais primária – o patriotismo – e, mais tarde, travestido de orgulho e ufanismo, o patriotismo se mescla à idéia de se estava em processo de criação de uma cultura verdadeiramente nacional.

No campo cultural o impasse vai-se resolver com o aparecimento do modernismo, que após o seu primeiro momento pretensamente “revolucionário” evoluirá para uma etapa nacionalista. É então que lançando mão do imaginário nacionalista ele vai aparecer como o fundador da nova cultura brasileira.

Mas o que foi e o que representou o modernismo?

Digamos logo de início que o movimento artístico e cultural chamado de modernismo “não cria um novo esquema, um novo código de expressão, mas cria uma própria lógica independente”, aparecendo muito mais “como uma atualização aparente de valores eternos”¹

¹ As expressões são de Carlos Zílio em seu *A querela do Brasil* e se referem às artes plásticas. Acho porém que podem ser estendidas a toda a produção modernista e é nesse sentido que são aqui empregadas.

Ao assumir a temática nacionalista, o movimento vai fixar uma estrutura estética que se baseia na representação. Se consideramos com Zílio que “as transformações estéticas operadas na arte moderna implicam uma alteração simultânea de todos os seus componentes formadores”², não é isso o que se pode observar no modernismo brasileiro depois de 1924, quando o nacionalismo toma conta do movimento. A diversidade é abandonada, o que permite dizer que a partir de então o que se observa é uma forma única de expressão, baseada na representação “realista” do “real” nacional.

Segundo Isahia Berlin: “A doutrina estética da mímese, que une mundos antigo, medieval e renascentista com o grande estilo do século XVIII, pressupõe existir princípios universais e padrões eternos a serem incorporados ou ‘imitados’”³.

O dilema, então, que se colocava ao modernismo deveria ser assim formulado: poderia haver uma arte modernista nacionalista de vanguarda? Ou colocando a questão de outro ângulo: seria possível uma arte modernista nacionalista que não presupesesse a mímese? Como? E se verdadeiras as expressões de Berlin – “princípios universais” e padrões eternos”- como fazer uma revolução estética?

O que vai caracterizar em essência uma arte moderna de vanguarda, e é como vanguarda que os modernistas paulistas se definiram, é sua capacidade de perturbar, de alterar, de revolucionar o esquema estético vigente; é uma ruptura que tem como inerente ao seu conteúdo a própria crítica da arte como sistema. Não é esse o caso da chamada arte modernista brasileira, que desde os seus inícios caracterizou-se por uma marcada auto-complacência e em nenhum momento se criticou como sistema, muito pelo contrário.

Percebe-se que depois de adotada a opção nacionalista, a coesão inicial do movimento paulista acaba e começam as discussões sobre que tipo de nacionalismo seria o mais válido para a cultura brasileira. Essas discussões encobrem lutas políticas veladas que, como já vimos, eram disputas pela hegemonia no campo do modernismo propriamente dito e pelo poder cultural.

² ZÍLIO, Carlos – Ob. cit. p.106

³ BERLIN, Isahia – *Estudos sobre a humanidade: uma antologia de ensaios*, p. 564.

Quem mais detalhadamente vai procurar definir quais os caminhos da brasilidade que o movimento modernista deveria seguir é Mário de Andrade. Para ele, dentro da concepção e busca de uma arte verdadeiramente nacional, o papel do artista “seria o de observar na vida os fatos psicológicos e sociais e de os transmitir”⁴.

Como pano de fundo dessa concepção está o tipo de brasilidade ou de nacionalismo que deveria ser seguido pelo movimento. No caso específico de Mário de Andrade o elogio e o recurso à tradição vão ser os traços permanentes do seu projeto cultural.

De uma maneira geral, após a “vitória” do nacionalismo, o que se pode ver é que no modernismo não existe mais, do ponto de vista estético, a idéia de problematização. O que se vê é a afirmação contundente de um princípio – o da brasilidade. Estabelecer como meta a prática de uma arte com características estritamente nacionais acarreta o abandono de inovações ou vanguardismos estéticos, antes vocalizados.

Essa ausência de problematização contrasta com o clima político que predominava no país durante a eclosão e a implantação do modernismo, quando todos os aspectos da sociedade e da vida política estavam sendo postos em discussão. Os modernistas paulistas, no primeiro momento, mantêm em relação a esse clima político uma postura quase que olímpica, de não participação, restringindo-se a discutir apenas as questões culturais pertinentes exclusivamente à área da alta cultura.

Se no período que vai de 1917 a 1924 detectamos no grupo uma permanente inquietação estética, que se reflete na luta que empreendem contra o passadismo, contra o marasmo intelectual predominante, a partir de 1924 a posição de Mário de Andrade se modifica sensivelmente. Por quê o imobilismo, por quê o cessar da inquietação estética?

Isso a que chamo de imobilismo estético era consequência da adoção do conceito de brasilidade. Feita a opção pelo abandono dos princípios vanguardistas, o núcleo do grupo de Mário de Andrade vai-se encaminhando para uma posição de

⁴ ZÍLIO, Carlos – Ob. cit., p.105.

“estabilidade” estética, de apaziguamento das inquietações próprias às vanguardas, de modo a poder desenvolver o projeto cultural nacionalista.

O que podemos observar no pensamento de Mário de Andrade é que tendo chegado à uma conclusão ele não se questiona mais sobre as possíveis alternativas, sobre os caminhos que a cultura brasileira poderia trilhar. Para ele a rota está como que pré-determinada: é através da “nacionalização” que a cultura brasileira deve ser construída. Não há pois nenhum problema ontológico. O nosso ser – ainda em construção – deve se definir seguindo aquele caminho previamente traçado, como algo inerente à nossa própria essência, ao nosso caráter ainda não formado. É nesse sentido – o do caminho único – que afirmamos que Mário de Andrade não problematiza as nossas questões culturais. Ele irá questionar vários dos problemas que condicionam a produção cultural do país, mas fora isso não questionará em momento algum o arcabouço ideológico de sustentação dessa posição assumida.

Como se colocará para os modernistas o problema de uma cultura “nacionalizada”?

A ânsia de retratar o nacional seja na pintura, na música ou na literatura acarreta a necessidade da criação de uma forma de expressão que Carlos Zílio vai definir como sendo o “estilo brasileiro”, seguindo a definição dada por Meyer Shapiro:

“um estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e um expressão significativa, através das quais serão visíveis a personalidade do artista e a visão de mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura que contém a totalidade dos signos visíveis de sua unidade”⁵.

Seguindo Zílio, adotaremos a posição de que “identidade da arte brasileira” e “estilo brasileiro” são termos que significam a mesma coisa. Prosseguindo: “A ambição modernista não era outra senão a de criar um estilo e, conseqüentemente, ser

⁵ Apud, ZILIO, Carlos – Ob. cit, p.16. Grifos meus.

capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro”⁶. O resultado foi importante para o desenvolvimento do movimento modernista

“No que se refere então, ao estilo brasileiro, segundo o ponto de vista modernista, ele se atualizaria através de uma dupla redução. A primeira diz respeito ao confronto em um estilo de um centro internacional e as condições próprias à produção de arte na sociedade brasileira (seus condicionamentos econômicos, sociais e culturais). A segunda se dá ao nível do próprio estilo brasileiro e se refere a uma solução específica que a individualidade do artista vai dar a esse estilo”⁷.

No modernismo brasileiro, a partir de um certo momento, há uma primeira redução, onde se percebe o caráter comum assumido por todo o movimento, que é a interpretação nacionalista que se dá à arte moderna e que se substanciaria na criação de um estilo brasileiro. A segunda redução se dará na repercussão individualizada que essa leitura nacionalista da arte moderna terá na obra dos artistas.

É justamente nessa repercussão individualizada que Mário de Andrade pretende intervir com sua pregação nacionalista.

A opção nacionalista terá efeitos profundos nos critérios críticos e artísticos de Mário, afastando-o enormemente das posições esposadas no início do movimento. Vejamos um exemplo claro dessa afirmativa, que é comentado por Zílio no seu livro, que neste trabalho citamos abundantemente:

“Em 1939, ele (Mário de Andrade) escreve uma crítica intitulada ‘Esta Paulista Família’, onde afirma que a “Família” representa um ‘reflorescimento excepcional da legítima técnica de pintar’, que o crítico atribui às induções de Lasar Segall, Paulo Rossi e Vittorio Gobis, ‘estes homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Raphael e um Ticiano e sabendo o que é ligar uma cor à sua vizinha’. Conclui com uma afirmação importante, que nos mostra a evolução de seu pensamento: ‘Pouco importa mesmo o aparecimento temporário de expressões originais, como o caso de Anita Malfatti com o expressionismo de sua pintura (?) e tempestuosa exposição de 1917 ou 1918, ou do modernismo cubistizante de Tarsila do Amaral. Tais golpes, que socialmente se assemelham muito ao que está

⁶ Idem, p.17.

⁷ Idem, ibidem.

*praticando atualmente Flávio de Carvalho em sua pintura, foram úteis, porém menos fecundos para a orientação plástica da pintura paulista, que o tradicionalismo minucioso e bem educado de Paulo Rossi e Vittorio Gobbis*⁸.

Fica evidente, com a afirmação de que, por exemplo, Anita e Tarsila foram socialmente mais úteis, mas que mais fecundo “para a orientação plástica da pintura paulista” teria sido o tradicionalismo de Paulo Rossi e Vittorio Gobbi, que a concepção que Mário tinha da arte moderna ou mesmo de como encarava o modernismo brasileiro era muito mais a de “estilização do clássico e não como ruptura”, como uma espécie de *aggiornamento* de linguagem e não como uma nova forma de expressão para novos tipos de circunstâncias sociais. O elogio do “tradicionalismo minucioso e bem educado” dos dois pintores citados reporta-nos a uma posição sobre o artesanato baseado nas técnicas da pintura tradicional, que teriam muito mais utilidade artística que a utilidade social das “expressões originais” de Anita e Tarsila.

Há ainda dois aspectos a destacar nessa crítica, relacionados com o que poderia ser qualificado como o “cárater conformista” do pensamento estético de Mário de Andrade. Por essa época, Mário estava muito preocupado com o que chamava de artefazer, conceito que vai discutir detalhadamente mais tarde, quando escrever *O Artista e o Artesão*. Isto não quer dizer que Mário só então passara a se preocupar como o *fazer* da obra de arte, que a seu ver compreendia o artesanato, a técnica e a solução do próprio artista. Essas foram preocupações constantes, e muitas das reflexões que fez ao produzir suas próprias obras podem ser acompanhadas em sua correspondência com Manuel Bandeira, por exemplo. Por essa época, Mário está sistematizando suas reflexões sobre o assunto. Estava muito preocupado com o que qualificava de inflação de individualismo que, a seu ver, acontecia então na arte brasileira. Notava também que existia muito amadorismo por parte de pseudo-adeptos do modernismo. Mas mesmo essas preocupações não encobrem o fundo de conservadorismo que as considerações acima revelam, principalmente quando parece estar fazendo uma reavaliação não só das pinturas de Anita e de Tarsila, mas também

⁸ ZILIO, Carlos – Ob. cit, p.109.

da importância que teriam tido no processo de implantação do modernismo. Na realidade, Mário está “reduzindo a importância delas a um mero efeito tático”⁹.

Durante a década de 1930, com a crescente hegemonia do nacionalismo no movimento cultural, ocorre como que um congelamento dos processos técnicos empregados na criação artística. Carlos Zílio, referindo-se ao mundo das artes plásticas, afirma ter ocorrido aqui “um fenômeno semelhante ao *retour à l'ordre* francês”. Segundo ele “os artistas modernistas, como Tarsila e Di Cavalcanti, ao buscarem uma conciliação na linguagem, racionalizavam em nome de uma posição política o convencionalismo a que haviam reduzido o seu repertório”¹⁰.

O mesmo fenômeno de *retour à l'ordre* pode ser observado na música. Villa-Lobos, que durante a década de 1920 havia produzido a maravilhosa e inovadora série dos *Choros*, na década seguinte começa a produção de suas *Bachianas Brasileiras*, que representam na sua obra uma conciliação entre os propósitos avançados pelos *Choros* e o retorno a um certo tipo de bom comportamento musical, mais convencional e portanto mais fácil de ser aceito por um público ainda muito conservador.

Nessa mesma década de 1930 a predominância, na literatura, cabe ao romance. A eclosão do chamado ciclo do Nordeste me parece nada mais ser que o reflorescimento de uma das mais marcantes tradições da literatura brasileira e que era atacada e ridicularizada nos primeiros tempos do modernismo, o regionalismo. A temática social que domina este ciclo, que é vista por muitos críticos como uma característica “modernista” encobre a permanência de uma estrutura técnica tradicional. E o mesmo pode ser detectado na poesia.

O que acontece, na verdade, é que no decorrer da década de 1930 os modernistas se assenhoram de grande número dos postos de relevo na estrutura do poder cultural e como, devido ainda à inexistência de um mercado independente, os intelectuais, de uma maneira geral, continuam sendo “subsidiados” pelo governo (federal e

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

estaduais). Óbvio que essa condição, pelo menos no Brasil, tem efeito restritivo em pesquisas artísticas que se querem de vanguarda.

Como se chegou a essa posição? Qual o caminho estético seguido pelo movimento de 22 até então?

A transgressão inicial do Modernismo na realidade não chega a contestar de forma radical a ideologia estética dominante. O grau de transgressão é que é o problema crucial para se determinar até que ponto o moderno vai-se fazer presente no modernismo de 22.

Mário de Andrade se refere à “irresponsabilidade” social dos modernistas do primeiro momento. A “alienação” constatada não é devida unicamente à essa “irresponsabilidade”. Há muito de auto-ilusão quando os jovens modernistas transformam São Paulo em uma megalópole ultramoderna, que precisa de uma nova linguagem para exprimir as transformações da cidade que teriam criado novas formas de sentir. Essa atitude tem um “quê” de postiço, de *avant la lettre*, principalmente se considerarmos o tipo de vida que a maioria deles levava. Viviam ainda com padrões muito próximos daqueles do final do século XIX, com viagens às fazendas de café, suas ou de amigos seus, e com uma convivência quase diuturna nos salões da aristocracia cafeeira, o que contrastava enormemente com o desejo de um modo de viver moderno. Quase todos os modernistas paulistas dessa fase tinham estudado, ou viajado, na Europa onde, de uma forma ou de outra, tomaram conhecimento das vanguardas. Parece, entretanto, que o conhecimento que tinham das correntes de vanguarda se limitava àquelas mais em evidência em Paris. Desse conhecimento para a transplantação foi um pulo, principalmente face a constatação do nosso atraso cultural e artístico. Tínhamos que nos atualizar.

O pensamento estético, artístico, social e político de Mário de Andrade está espalhado na sua ensaística, crítica e correspondência. Condensou-o, porém, se a palavra condensação é a correta, em alguns longos ensaios onde mais sistematicamente expôs seus pontos de vista. Com exceção, talvez, do texto de *O Artista e o Artesão*, os outros trabalhos podem ser encarados aos pares, onde, pode-se

dizer, um deles expõe a prática e o outro aparece como a explicação teórica ou ideológica, ou ainda, como complementação do anterior.

Assim ao “Prefácio Interessantíssimo” corresponde *A Escrava que não é Isaura*, o *Ensaio sobre a Música Brasileira* vai ter sua justificativa histórica anos depois com o “A Evolução social da Música no Brasil”. Mesmo a exceção que apontamos acima, *O Artista e o Artesão*, poderia ser ligado com a “Oração de Paraninfo”, e de certa forma “Elegia de Abril” complementa algumas reflexões de “O Movimento Modernista”.

Os ensaios de Mário de Andrade correspondem sempre a um conjunto de problemas que em determinada etapa estavam centralizando sua atenção e estão ligados à conjuntura vivida por Mário quando da sua composição. Mas excetuando-se as duas reflexões iniciais (“Prefácio Interessantíssimo” e *A Escrava*), todas as demais sobre arte, cultura e estética, girarão em torno de um mesmo eixo: a nacionalidade.

Dentro do eixo da nacionalidade, ao longo dos anos, o pensamento de Mário vai-se cristalizando, formando um núcleo “duro”, que ele defenderá com unhas e dentes, até o final de sua vida. Apesar disso, vamos encontrar ao longo de seus trabalhos muitas posições contraditórias, às vezes em função de uma dada conjuntura específica, e muito também das ambigüidades de seu próprio pensamento.

Não são apenas esses textos cardeais os que definem o pensamento de Mário. Muitos pontos são abordados, desenvolvidos ou mesmo expostos de forma tentativa, em sua vasta correspondência. Nela podemos ler um Mário mais espontâneo, que discute os seus pontos de vista com um grau menor de censura prévia e que não têm o tom de coisa definitiva, quase como pronunciamentos *ex cathedra*, que encontramos nos referidos ensaios.

Que fique bem claro que quando faço essa menção ao tom de quase *ex cathedra* exibido por Mário nos seus ensaios, esta observação não se refere nunca à qualidade ou à forma do ensaio mas sim a um traço que é fundamental em Mário (assim acho), e sem o qual não poderemos entendê-lo: sua convicção de que era preciso ensinar as pessoas a serem brasileiras.

E não se pode entender esse aspecto da atuação de Mário de Andrade se não levarmos em conta o seu diagnóstico sobre o país e sobre os brasileiros, quais os pontos de vista que tinha sobre isso. Eles são discutidos de forma mais livre em sua correspondência, e em artigos menores, muitas vezes circunstanciais, publicados na imprensa diária.

Procuremos então, antes de analisarmos seu pensamento propriamente dito, ver o que ele achava do Brasil.

Em 1931, em longo ensaio crítico sobre Tristão de Ataíde, afirma que ainda não existimos como nação¹¹. Criticando o instintivismo entre nós deixa claro que ele não representa nada, é dissocializante, é uma coisa ignara e contraditória. No fundo do pensamento de Mário está a sua convicção da necessidade de o país ser aculturado:

“Entre nós o instintivismo é outro, é ignaro e contraditório e não representa nenhuma cultura nem nenhuma incultura propriamente dita : é apenas uma coisa informe, hedionda, dissocializante, ignara, ignara. É o instintivismo bêbado e contraditório dum povo que já se lembra só fracamente do importante Diabo e inda poética popularmente sobre as sereias e Cupido; é o instintivismo que se deixa abater por 30 anos de miséria política, cria de sopetão o entusiasmo revolucionário de 1930, sem razão objetiva pro povo; e depois dessa unanimidade que se acreditara nacional, rompe num rush de cavação, de novo empregadismo-público mamífero da espécie mais parasitária, pedindo paga pessoal do sacrifício coletivo; e cria mais essa macaqueação indecente do ‘batismo de sangue’ pela qual agora mandam os espadas-de-ouro, só porque mandaram a soldadesca...ensanguentar-se nas avexadas Itararés”¹².

Este é um bom exemplo de como a conjuntura determinava certas declarações de Mário de Andrade. Evidentemente está aqui dando vazão à sua desilusão com o movimento de 1930., desilusão, me parece, eivada da frustração experimentada pelos paulistas, que são os perdedores iniciais da revolução getulista. O parágrafo a seguir explicita bastante bem o sentimento “paulista” de sentir-se humilhado com o que estava acontecendo em 1931:

¹¹ ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.8.

¹² Idem, p.10

“E isso enquanto, como jamais, deslustra a consciência, não a necessidade econômica, não a realidade geográfica do separatismo, porém a queixa, o despeito, a irritação, o sentimento de separatismo. Tudo isso é que nossas artes desmandibuladamene instintivas de agora representam. Frutos azedos, embora muitas vezes admiravelmente líricos, duma contradição nem mesmo sistemática, duma desorganização nem mesmo bárbara. Fruto do nada que somos como entidade”¹³.

Vemos Mário, ainda em 1931, com os mesmos pontos de vista que tinha quando do início do nacionalismo modernista, isto é, ainda não tínhamos uma arte completamente nossa (no parágrafo acima referia-se ele especificamente à literatura) porque ainda não éramos uma entidade. Seu diagnóstico é tão macunaimaico como fora em 1926 ao escrever a primeira versão de sua rapsódia: não tínhamos *ainda* o caráter brasileiro.

Por outro lado, o que parece ser apenas a condenação do instintivismo, duma ausência de racionalidade e de cultura, é também a defesa de uma visão completamente oposta à da antropofagia e à dos movimentos de coloração também nacionalistas que começavam a aparecer no que veio a se corporificar mais tarde no nacionalismo modernista de direita, com colorações fascistas. No estudo a que nos estamos referindo discute a idéia de que a adoção da perspectiva católica perturba ou prejudica a visão crítica de Tristão de Ataíde. Mário não parece se dar conta de que o mesmo tipo de crítica pode ser a ele dirigido, já que com a adoção da “brasilidade” como eixo diretor e critério de seu pensamento, e também com a incorporação da idéia de que ainda não tínhamos um caráter distintivamente “brasileiro”, ele estaria sujeito a cometer os mesmos tipos de erros de avaliação cujos perigos apontava em Tristão.

Essa posição de Mário de Andrade, em 1931, não está influenciada apenas pelos acontecimentos vividos então, era já um diagnóstico consolidado. Escrevendo em 1923 (fevereiro de 1924 na *Revista do Brasil*): “O brasileiro não é sério, leva tudo na brincadeira. É, na realidade, mariqueiro (vem do Marquês de Maricá)”¹⁴. Do mesmo teor é uma observação que faz sobre a falta de profissionalismo artístico, quando

¹³ Idem. Grifo meu

¹⁴ Ver *1º Tempo Modernista*, p.66.

escreve apreciando laudatoriamente o gravador Goeldi em 1930: “O amadorismo artístico dos países ainda sem civilização organizada, como é o nosso...”¹⁵.

Mário de Andrade defendia a tese de que a consciência nacional tinha ainda que ser construída. O processo de construção que teoricamente deveria ter-se dado no correr da história, para ele, Mário, não funcionou corretamente. Em uma longa explanação num artigo de 1924 que escreveu sobre Oswald de Andrade, afirma que o que até então aconteceu, em termos de formação de uma consciência nacional, é que ela não aconteceu. A fonte dos escritores, que poderia ter gerado a tradição não o fizera. As tentativas que ocorreram (Mário cita Basílio da Gama, Gonçalves Dias, José de Alencar) falharam porque se deram no plano intelectual “em vez de sentidas”, não foram experimentais, eram dogmáticas, e se caracterizavam pelo seu idealismo em vez de serem críticas e práticas.

Para completar a caracterização dessas tentativas, acrescenta que elas eram “divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorante dos fatos e da realidade da terra”¹⁶. Dentro desse quadro pouco animador, concede que nas obras de Gregório de Matos, Casimiro de Abreu, Alvares de Azevedo, por exemplo, aparecem alguns traços do nosso caráter (ou não caráter). A enumeração que faz desses traços é, em si, reveladora de como pensava Mário: a ironia do caboclo, o sentimentalismo do brasileiro, urbano, o pernosticismo do mulato junto com a chalaça lusa¹⁷.

Nos autores citados, segundo Mário, não se poderia constatar nenhuma teoria subjacente que permitisse ver em suas obras uma tentativa coerente e contínua de construção de uma consciência nacional. Em todas as figuras citadas o que se podia perceber eram apenas manifestações individuais, quando muito tentativas frustradas de se construir uma idéia de Brasil. Mário completa seu raciocínio afirmando que o propósito dos modernistas de colocar a consciência nacional “no presente do universo”, isto é, como diria em 1942, “a atualização da Inteligência nacional”, falhara porque se dera cedo demais.

¹⁵ Idem, p.164.

¹⁶ Ver *1º Tempo Modernista*, p. 224.

¹⁷ Covenhamosque essa é uma leiura muito dentro do convencional da época e está presa aos preconceitos do grupo social onde vivia.

Entendo que com isso Mário de Andrade está querendo dizer que ainda não seria possível, em torno de 22, fazer coerentemente o processo de “atualização da inteligência brasileira” porque ainda não possuíamos caráter racial brasileiro. Só como a virada nacionalista feita é que começara o processo de construção da nossa consciência nacional. É essa interpretação que vai permitir que Mário de Andrade possa fazer as afirmativas que fez na conferência de 1942, e que já discutimos amplamente.

“Era preciso ascultar, desabrir antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional. As pesquisas se multiplicam nesse sentido entre os modernistas brasileiros. Estão nos Epigramas irônicos e sentimentais, embora tímidos e esparsos. Da mesma forma no próximo Meu de Guilherme de Figueredo. Existem já francas e confiantes na tendência pau-Brasil de Oswald de Andrade. Falo só de obras de ficção. E luminosas. Violentas na obra pós-cubista de Tarsila do Amaral. O Brasil não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gostos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos”¹⁸.

Posto em letra de forma estava o objetivo a ser alcançado, na realidade o programa ideológico do modernismo marioandradino. A esse seguir-se-ão textos, programáticos ou de circunstância, onde Mário teorizará sobre os caminhos a seguir nessa construção da “consciência nacional”. Era necessário analisar os caracteres dos personagens não realizados, fazer o levantamento de defeitos e virtudes, não estaticamente mas sempre em evolução, porque essa era a forma apropriada para se mapearem as tendências psicológicas brasileiras. Através desse tipo de análise seria possível fixar, um dia, “em sínteses possivelmente gerais e mais ou menos eternas a psicologia nacional. Muito mais facilmente que como tipos específicos”¹⁹.

¹⁸ Ver 1º Tempo modernista, p. 224.

¹⁹ Idem, p. 228.

Formula em conclusão o que poderíamos considerar como a síntese do seu pensamento, naquele momento, sobre a construção da consciência nacional, que só estará pronta e em “sínteses mais ou menos eternas” quando houver o “acomodamento na nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira”.

Parece-me que com isso Mário está defendendo a adoção de uma prática artística que leve em conta o nosso primitivismo e não mais práticas da vanguarda artística européia²⁰. Como formulará posteriormente de forma mais completa, o nosso primitivismo era social e portanto socialmente para fazermos a adequação entre nossa sensibilidade e nossa realidade teríamos que ser conservadores do ponto de vista de uma evolução artística. Tínhamos ainda que ser primitivos. Como vimos, ele achava que o modernismo de 22 acontecera antes da hora. Teríamos que retroagir. Antes de tudo precisávamos nos curar da “doença de Nabuco” (“isso de andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista”).

A aceitação desse primitivismo social leva ao abandono dos pressupostos da arte européia de vanguarda (curar a “doença de Nabuco”) e à assunção dos nossos próprios pressupostos culturais. A conclusão desse raciocínio aqui exposto é aquela que Mário de Andrade repetirá ao longo dos anos de sua pregação “nacionalista” e que, como veremos, disputou a originalidade da formulação com Graça Aranha: “Nós só seremos de deveras uma raça quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura”²¹.

Macunaíma é um bom exemplo para mostrar como Mário de Andrade concebia o Brasil, ou melhor, quais eram na época de sua composição, em torno de 1926, seus pontos de vista sobre a “entidade nacional”. Apesar do que dirá em outras situações, isto é, que *Macunaíma* era uma brincadeira, com o tempo e para o próprio Mário, sua rapsódia vai aparecer – já me referi ao fato – como um retrato-do-Brasil. Apesar do

²⁰ É dessa época (13 de outubro de 1923) a carta que escreve a Tarsila do Amaral, convidando-a a ser nacionalista: Vocês (Tarsila e Oswald) se parisiinizaram na epiderme. Isso é horrível!. Tarsila, Tarsila. Volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estusias decadentes!. Abandona Paris!. Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam”. Correspondência MárioxTarsila, p.79.

²¹ Ver 1º *Tempo Modernista*, p.336.

tom jocoso e otimista, esse retrato é devastador enquanto registro de como estaria então o Brasil, na visão de Mário de Andrade.

Nos dois prefácios – não publicados – que escreveu para o livro²², Mário declara que o que o levou a se interessar por Macunaíma foi a preocupação que tinha de conhecer o caráter dos brasileiros (“a entidade nacional dos brasileiros”) e que chegou a seguinte conclusão, que lhe parecia correta: “o brasileiro não tem caráter”.

As causas dessa falta ou ausência de caráter era consequência da inexistência de uma civilização própria e de uma “consciência tradicional”. Mário lança mão de três exemplos para explicar o que queria dizer com isso, ou seja, povos com caráter. Os franceses, os jorubas e os mexicanos, afirma, têm caráter porque ou têm uma civilização própria, ou têm consciência dos séculos (ou seja “consciência tradicional” ou consciência histórica) ou por perigo eminente. Isso não acontece com os brasileiros.

Para Mário, o brasileiro seria assim como um rapaz de vinte anos em quem podemos perceber “tendências gerais”, mas a respeito do qual não podemos ainda fazer afirmações definitivas. E prossegue:

“Daí nossa gatunagem sem esperteza (a honradez elástica, a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloqüentes na terra um Eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chão e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade, poderia atravessar. É feio”²³.

Essas são para Mário características que geram uma cultura socialmente primitiva. É fundamental a utilização da argamassa da tradição para que se possa construir uma cultura que à medida que se for constituindo reflita e ajude a consolidar a “entidade nacional”.

²² Embora não os tivesse publicado, Mário enviou-os a Tristão de Ataíde, que deles se utilizou na crítica que fez de *Macunaíma*, quando do lançamento do livro.

²³ Ver *1º Tempo Modernista*, p.289.

Como essa “entidade” ainda não existia para trazê-la à existência Mário advogará, não explicitamente, mas de forma sutil e às vezes ambígua ou mesmo paradoxal, uma espécie de *retour à l'ordre*. Essa ordem seria uma ordem cultural primitiva. Primitiva era a cultura, mas não os homens cultos. Então, a eles, caberia o papel de construtores, que vão buscar no passado, numa ordem cultural ainda bastante isolada dos contatos exteriores – onde estariam as tradições – as ferramentas para forjar o futuro.

Partindo daí, Mário procurará estabelecer uma difícil ligação coerente entre dois polos antinômicos, classificando esse trabalho que se propõe a realizar como a missão de sua vida. Tem desse fato, acho, um certo orgulho quase masoquista, mostrando-se aos outros e se vendo como o herói romântico que tudo sacrifica em nome de um ideal:

“Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso e sublime. E nos dá felicidade”.

“Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleora da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. A minha vaidade hoje é ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só para chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso que ainda é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a atitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que minha obra não fique?”²⁴.

Estabelecida a meta trata-se de lutar para atingi-la. Mário vai-se utilizar de dois processos para propagar sua “missão”: um público, através dos livros e nos ensaios e artigos em jornais e revistas, e outro, privado, através da sua vastíssima correspondência.

Essas reflexões sugerem que se pergunte: Será possível traçar a história dos efeitos, a *Wirkungsgeschichte* dos alemães, dessa opção modernista sobre a cultura

²⁴ ANDRADE, Mário e ANDRADE, Carlos Drummond – *Correspondência*, p.51.

brasileira que lhe é posterior? E inevitavelmente a complementação: até que ponto essa opção nacionalista serviu para atualizar, ou atrasar, os caminhos do modernismo no Brasil?

Já vimos no primeiro capítulo como a historiografia brasileira determinou e determina muito ainda hoje as idéias (preconcebidas) das interpretações sobre o modernismo. Por trás delas paira sempre a presença marcante, quase dominante, das visões de Mário de Andrade e do seu grupo. Quais seriam?

*

É em função do diagnóstico que fez da situação da cultura brasileira (socialmente primitiva) que Mário vai traçar a sua estratégia de atuação, que começava pela elaboração do papel do artista nessa sociedade. No caso do Brasil a função primeira do artista era a de colaborar para a definição ou, como gostava de dizer, para a estabilização da “entidade nacional”.

E para defini-la, ou estabilizá-la, , como nos mostra a citação acima, o artista tem que sacrificar sua obra, seu anseio de permanência, suas veleidades de glória. Caso contrário estaria fugindo de sua missão. Mário defendia também a necessidade de harmonia entre o homem e a obra. O que queria ele dizer com isso? Os dois exemplos abaixo talvez sirvam para mostrar o que Mário entendia por essa harmonia, bem como a necessidade de uma integração social do artista com o seu tempo.

Em um longo estudo dedicado a Machado de Assis²⁵, Mário confessa que Machado como homem lhe desagradava e que não o queria para o seu convívio, reconhecendo porém que a obra machadiana possuía o “mais alto valor artístico, prazer estético de magnífica intensidade que me apaixona e que cultuo sem cessar”. A presença do homem Machado na obra é que faz com que Mário frequentemente se irrite com a obra. Por que isso?

É, parece, uma desarmonia entre o homem e a obra. Machado, por se sentir desgraçado, foi o anti-mulato. Venceu numa sociedade escravagista branca, mas nessa vitória ele não revela aquilo que Mário considerava ser representativo do

²⁵ ANDRADE, Mário – *Aspectos da Literatura Brasileira*, pp. 89-108.

Homo brasileiro, “as constâncias em que já conhecemos reconhecidamente o homem brasileiro”, que seriam “a generosidade, o ímpeto de alma, a imprevidência, o jogo no azar, o derramamento, o gosto ingênuo de viver, a cordialidade exuberante”.

Reconhece que, apesar disso, Machado criou “uma boa coleção de almas brasileiras e uma língua que, apesar de castiça, não é positivamente mais o português de Portugal”. O que Mário condena no homem-obra de Machado de Assis é o fato de que, como artista, ele se constituiu um “acadêmico ideal, no mais nobre sentido que se possa dar a ‘academismo’ ”.

Ao se tornar acadêmico, Machado deixou de preencher as funções que, para Mário, um escritor deveria cumprir em uma literatura que ainda não era nacional: desobedecer a academia, estragar a língua, isto é, “enriquecendo-a no vocabulário, nos modismos expressionais, lhe dilatando a sintaxe, os coloridos, as modulações, as cadências, asselvagando de novo para lhe abrir as possibilidades de um novo e mais prolongado civilizar-se”.

Evidente o anacronismo da análise, mas que serve como exemplo de como Mário de Andrade utilizava os seus escritos críticos para propagar sua “ideologia” modernista...nacionalista. O que verificamos aqui é extensão da crítica que o nacionalismo modernista fizera aos seus antecessores imediatos a uma situação inteiramente diferente. Mário estava aplicando a outro contexto critérios que com ele não se coadunavam, pois nasceram para atender a outras necessidades, cobrando de Machado de Assis algo que ele não poderia ter feito. E mesmo que ele possa alegar, como o fez, encontrar em Álvares de Azevedo, Castro Alves ou Euclides da Cunha, o estragar a língua, esse estrago estava limitado pelas condições da época.

Com a crítica a Castro Alves acontece algo semelhante. Contraditoriamente à maneira como procedia com os jovens de seu próprio tempo, Mário de Andrade cobra cultura a Castro Alves, morto aos 24 anos. E aqui é até engraçado o *part-pris* de Mário, a quase cega defesa do “seu” modernismo. Na correspondência que mantinha com os jovens poetas modernistas seus amigos, Mário aconselha-os a serem jovens, a cometerem erros porque a idade, a juventude deles exigia isso (ver, por exemplo, sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, principalmente a do ano de

1924). Mas com Castro Alves, a idade não é documento (“busca-se em vão uma terra firme de maior gravidade, como a paciência por exemplo, ou a cultura”). Destacando o fato de que, na sua interpretação, Castro Alves era um satisfeito, porque acreditava nas doutrinas que adotava e das quais se tornou cantor incomparável, Mário afirma que a satisfação é o retrato, é a extensão artística da classe dominante.

Vivendo em um país que não tinha ainda propriamente povo, do qual pudesse vir a se tornar a expressão, Castro Alves se mantinha distanciado igualmente da aristocracia e do povo. Mário formula então o que me parece ser os seus pontos de vista então:

“Povo, mas sem a menor consciência de si mesmo, seriam os mestiços. E talvez buscando outra arte que não as literárias, encontraremos um século antes, uma legítima expressão culta (ou quase...) de povo entre nós, em Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Tudo nele, o realismo, o expressionismo, a adaptação ao meio e à tradição (por assim dizer, folclórica em Minas) da técnica e da estética da escultura e da torêutica, se acha representado no Aleijadinho. E este foi o mestiço que Castro Alves não quis ser, se aburguesando por demais...”

Embora essa afirmativa, Mário destaca o pragmatismo da poesia do poeta baiano que ao lutar contra o regime da escravidão se tornou um poeta social.

Os dois textos acima citados, sobre Machado e Castro Alves, são da mesma época, 1939, e refletem muito das preocupações e frustrações de Mário de Andrade então. Ele os escreve ainda sob a pressão dos acontecimentos que levaram a decidir morar no Rio de Janeiro. Tendo saído da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo como vítima indireta do golpe de 37, Mário entrava numa fase em que afloram de forma mais aguda suas preocupações com o social, com o papel do intelectual e da obra de arte na sociedade. Isto fica muito claro nas observações críticas de Mário a respeito da não assunção pelos dois escritores, de resto tão díspares, das posições e condição que Mário achava ser dever deles assumir.

Ao se referir ao Aleijadinho como a prova da existência de uma legítima expressão culta do povo entre nós, Mário mantém os pontos de vista que expôs, como veremos mais adiante, em *O Artista e o Artesão*, sobre a arte, o estilo e o artesanato, e

as suas embricações para a produção de uma arte brasileira. Nessa concepção, portanto, Machado de Assis e Castro Alves não seriam representantes totais, expressões de uma cultura racial brasileira, porque não absorveram os sinais de caracterização que começava a aparecer no seio da sociedade. Veremos, quando formos analisar seus ensaios, uma formulação mais clara dessa idéia marioandradina.

Podemos ver também, nos exemplos acima, o caminho que o ideário de Mário de Andrade segue. Ele tem sempre uma linha básica, a da procura do estabelecimento ou da estabilização da “entidade nacional”, embora, às vezes, situações conjunturais ocasionem o aparecimento de contradições no seu ideário. Mas além de serem apenas pontuais, essas contradições permitem que presenciemos quase “ao vivo” como as emoções influenciam os pensamentos de Mário, por mais que ele negue tal coisa.

Para Mário, Machado de Assis e Castro Alves produziram arte, embora o primeiro, ao se fixar na sua grande fase de criação no romance psicológico, não preencheria o papel que o artista deveria desempenhar naquele estágio cultural e de indefinição da entidade nacional em que o país estava. Castro Alves, ao menos, devido ao já referido pragmatismo poético, representara um pouco esse papel.

Mário fazia essas anacrônicas cobranças por se ter convencido, como costumava dizer, da verdade de suas convicções. Tinha mais é que proclamá-las, isto é, tinha que propagar e convencer os intelectuais e os artistas a desempenharem o papel que lhes designava na fase de construção cultural que o país atravessava. E vai usar, sem pejo, sua própria atuação na cultura brasileira como exemplo.

Em uma longa exposição-confissão de como se via e porque assim se tornara, escreve a Drummond, em 18/02/1925, extensa carta onde mostrava como o interesse prático que dava à sua obra (trabalhar para a estabilização da “entidade nacional”) tirava-lhe aquela qualidade de criação livre e pura do espírito que devia ser a característica da verdadeira obra de arte. A citação é muito longa, mas através da própria palavra de Mário de Andrade podemos ter uma definição ampla e detalhada de como ele entendia o seu próprio papel de artista e intelectual e como o usava como exemplo:

“Um dia Drummond, quando eu tinha vinte anos mais ou menos eu comecei a ser artista. Lia versos e gostava. Depois comecei a escrevê-los e etc. Fiquei então artista de verdade. Esse meu artistismo afinal deu num estouro de boiada: Paulicéia Desvairada. Mas Paulicéia já não é inteiro arte. As ‘Enfibraturas do Ipiranga’ não são arte. É polêmica e é teoria. Realmente continua o ‘Prefácio’ (Interessantíssimo). Daí uma diferença essencial entre vocês , artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista. Isto parece blague como outra qualquer mas não é. Continuo a embelezar minhas obras, torná-las agradáveis pra interessar, atrair, convencer. Mas lhes falta aquela qualidade artística primeira que uma infinidade de estetas e entre os últimos recentes Croce de maneira berrante estabeleceram: ausência de interesse prático, criação livre e pura do espírito. Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. Nisso sou tão primitivo como um homem das cavernas quaternárias. Só que além do interesse por assim dizer físico, interesse sexual, interesse de socialização, tenho ainda um interesse espiritual mais largo que o dele que só se dirigia aos deuses amedrontadores. Ainda é preciso distinguir entre primitivismo. Tem o que vem da precariedade técnica. Condenável. Tem o que vem da exata realização psíquica (Negros, Bizâncio, Puvis de Chavannes, Aleijadinho). Admirável e louvável. Tem o que vem da consciência de uma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário, é intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição. E só aparentemente se aparta dela. É o meu. É necessário. Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu não fosse um homem que antes demais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. E não o diria em público mas escolho a quem, e sei pra quem o digo. Minha vida é uma erupção de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural pois que os motivos de inspiração nasçam do que torna todo o meu motivo de viver. Daí o lado intelectuaal, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático imediato, que nunca abandonou. Essa diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálice da

boca porque me embebedo com ele deliciosamente. Aliás é repugnante esta comparação. Desculpe”²⁶.

Fica claro o programa de Mário. Para ele o papel do artista na fase cultural por que passava o país era o de produzir uma arte-ação que se destinasse a definir, consolidar a “entidade nacional”. Em nenhum momento, assim acreditava, essa arte-ação tinha relação direta com opções político-partidárias.

Mário de Andrade sempre se considerou visceralmente apolítico (em que pese sua adesão em 1926, ao Partido Democrático). Em 1936 confessa isso em carta a Murilo Miranda, justificando porque sua ação se configurou no terreno da arte e, como faria na conferência de 1942, credita à época em que se formou as “determinações” que como uma fatalidade *determinaram* suas opções: “Minha ação se configurou no terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes, sou um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde de qualquer ação política”.

No mesmo teor escreveria cinco anos mais tarde a Moacir Werneck de Castro e já então impressionado com o envolvimento político de Moacir e seus companheiros, que faziam parte da jovem roda que convivia com ele, confessa:

“Você reparou que dos da minha geração nenhum nunca levou cadeia, a não ser como motivo de orgulho, como os da revolução de 30, meu mano inclusive? E no meu ‘caso’ pessoal, você sabe que simplesmente a possibilidade me horroriza. EU TENHO MEDO, Moacir!” ²⁷.

E se justifica dizendo que a sua “ação” máxima, no sentido de intervenção no social, foi a proposta de criação das Casas de Cultura Popular, que não chegou a poder concretizar devido à sua saída da Secretaria de Cultura. Quanto ao medo que confessa ter, argumenta que não se trata propriamente de covardia, de um medo fídico, mas sim de uma espécie de medo moral, que funcionaria como uma cortina para encobrir o seu temor referencial à autiridade, qualquer tipo de autoridade e não só as públicas.

²⁶ ANDRADE, Mário e ANDRADE, Carlos Drummond – *Correspondência*, pp. 103/104.

²⁷ “Mário de Andrade no Rio, p. 170.

Acredito que mais do que esse temor referencial à autoridade, o que acontecia com Mário é que, muito possivelmente, sua rejeição visceral à política estava ligada a um aspecto contraditório de sua *weltanschauung*: sua posição fundamentalmente aristocrática em relação à cultura. Tento explicar-me melhor. Mário via a cultura – a alta cultura – que era a única, no resumo das coisas, sobre a qual teorizava, como sendo o resultado de um processo social para o qual muitas coisas contribuiriam. No caso do Brasil a contribuição fundamental seria a da cultura popular, aquela que era resultado da manifestação coletiva, oriunda do povo e a única capaz de fornecer uma base de sustentação para a fixação da “entidade nacional”. Mas essa contribuição só seria válida, só se transformaria em ‘alta cultura’ com a intervenção do erudito, do intelectual, que saberia o que fazer com essa massa bruta fornecida pela cultura ‘popular’.

Nessa visão-de-mundo o intelectual se aproximaria do ‘povo’, mas sempre de uma posição de ser superior, que vai interferir no processo como o professor que vai pesquisar e ensinar (embora em Mário, essa posição de superioridade em relação ao popular tenha sido, acredito, na maioria das vezes inconsciente, tão convencido estava ele da verdade dos seus pressupostos).

É análoga a posição de Mário em relação à política. O intelectual vai falar, quando fala, sobre política, de uma posição “de fora”, superior, preocupado que está com as coisas da cultura. A intervenção no processo político exigia quase sempre sujar as mãos, descer à arena popular, fazer concessões etc., coisas que não agradavam ao seu proceder. Há uma passagem, relatada pelo próprio Mário, que me parece típica e que revela a sua posição “aristocrática”. Em um artigo – “Noção de responsabilidade – de 1939 e que faz parte de *O empalhador de passarinho*, Mário assim se refere à sua participação na formação do Partido Democrático:

“Me lembro mesmo de uma das reuniões preliminares da formação do Partido Democrático, quando ainda o velho conselheiro Prado hesitava comprometer-se nele. Na casa de Paulo Nogueira Filho formávamos quase exclusivamente uma repetição da Semana de Arte Moderna. Eu seria o decano entre os presentes e por certo o único que descrevia daquilo tudo. Mas ninguém falou literatura nem poesia, esgarrou-se ódio ao regime, descreveu-se lutas

políticas, sonhou-se um caminho melhor para o país, voto secreto. Eu mudo, imensamente insulado no ambiente. Que era confortável e com ótimo uísque”²⁸

De alguma forma, Mário considerava que as suas intervenções no mundo prático da política como, por exemplo, a chefia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, ou suas participações em alguns projetos e serviços no governo federal, feitos através do Ministério da Educação, seriam autônomos em relação àquela política da qual dizia ter medo. Mário estava sempre reivindicando a cultura como instrumento de intervenção social, mas em um processo que seria – ou deveria ser – totalmente independente da militância político-partidária.

Como sugere Roberto Barbato Jr.:

“Na defesa de uma aparente neutralidade talvez houvesse a necessidade de negar o valor da política como instrumento de intervenção social. A idéia de cultura era, pois, advogada com vistas a prescindir da política, deslocando-a para um patamar anódino. Com efeito, os discursos em favor dessa neutralidade se inscrevem na tentativa de transformar a questão política em uma discussão administrativa”²⁹.

Embora tenhamos visto acima Mário de Andrade declarar-se à margem, quando das reuniões preliminares para a criação do Partido Democrático, a própria presença nessas reuniões demonstram uma posição política, mesmo que negue a política como instrumento de intervenção no social, atribuindo esse papel à cultura, que seria autônoma. Essa forma de colocar o problema é cômoda e permitia ao intelectual Mário justificar para si mesmo a participação, por exemplo, no governo ditatorial de Getúlio Vargas, mas continuando a afirmar que mantinha a “pureza” de seus princípios democráticos.

Realizar projetos culturais no Brasil de então era praticamente impossível fora do circuito público. O grande projeto que Mário se atribuiu e atribuiu ao modernismo, o da fixação da “entidade nacional” vai, me parece, determinar as atitudes de Mário em relação à sua participação no espaço público. Quer no âmbito do estado de São Paulo, quer, mais tarde, na esfera federal:

²⁸ ANDRADE, Mário – *O empalhador de passarinho*, p.28. .

²⁹ BARBATO JR., Roberto – *Os intelectuais, a política e o Departamento de Cultura..* Comunicação apresentada no seminário “A idéia do Brasil moderno”, UNICAMP, Campinas (SP), 2000, p.4, mimeo.

“O imperativo de construir a nação e a problemática de um Estado centralizado e forte fez com que fosse necessária a criação de um aparato ideológico capaz de integrar as características díspares da nacionalidade. O ponto de importância nesse processo situava-se frente a possibilidade de cooptação de indivíduos interessados em contribuir, de alguma maneira, para o objetivo de construção nacional, tão em voga nesse período”³⁰.

Podemos dizer então que teria havido uma grande dose de ambigüidade nas posições de Mário de Andrade. Mas as justificativas *post facto* continuam a aparecer.

Antônio Cândido diz que seria preciso distinguir entre intelectuais que “servem” e os que se “vendem”. Cita como exemplo Carlos Drummond de Andrade, que “serviu” e não “se vendeu”, já Cassiano Ricardo apoiou inteiramente o regime:

“(...) Carlos Drummond de Andrade ‘serviu’ o Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienava por isso a menor parcela de sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que as suas idéias contrárias eram patentes e foi como membro do gabinete do Ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de Sentimento do Mundo e compôs os de Rosa do Povo. Já um Cassiano Ricardo se enquadrou ideologicamente e apoiou pela palavra e pela ação, porque o regime correspondia à sua noção de democracia autoritária e nacionalista ...”³¹.

Esse tipo de raciocínio defendendo que intelectuais e homens de cultura que tenham sido colaboradores do Estado ditatorial e que “não tiveram necessariamente de reproduzir ou mesmo apoiar as diretrizes autoritárias que então se sobrepunham à ordem”³² é que permite que a historiografia “absolva”, por exemplo, Drummond e Mário, e “condene” Cassiano Ricardo. Esse processo reflete muito mais a posição do historiador do que as dos historiados e acaba contribuindo para aquela “dialética de reforço” de que já tratamos.

Vejamos como Carlos Nelson Coutinho vê o processo de cooptação dos intelectuais pelo Estado:

³⁰ Idem, p. 12

³¹ CÂNDIDO, Antonio – Prefácio para *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)* in MICELLI, Sérgio – *Intelectuais à Brasileira*, p.74.

³² BARBATO JR., Roberto – Ob. cit., p.13

“O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo: ou seja, não o obriga a criar ou defender apologias diretas do existente. O que a cooptação faz é induzi-lo – através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais anódinas, neutras, socialmente assépticas. O ‘intimismo à sombra do poder’ lhe deixa um campo de manobras ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não por em discussão os fundamentos daquele poder a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’ ”³³.

Antônio Cândido considera que muitos desses intelectuais acabaram por criticar os “fundamentos” do poder em vigor³⁴ Na realidade, apesar de tudo que se tem escrito sobre esse ambíguo período da nossa história, o que aconteceu é que muitos intelectuais mesmo que dissessem na esfera privada que não concordavam com os fundamentos políticos do Estado, acabaram não colocando em discussão esses fundamentos .

Enquanto Carlos Nelson Coutinho acentua o termo cooptação, que de uma certa forma carrega a concordância dos cooptados, Milton Lahuertas se manifesta contrário a essa tese:

“Para realizar essa ‘missão’ (a do projeto cultural nacional) o ‘Estado Novo’ chama os intelectuais para participarem da obra de construção da Nação, procurando incorporá-los oferecendo-lhes uma alternativa à sua crise de identidade. É por isso que não cabe tentar explicar o fenômeno recorrendo à categoria de cooptação; em realidade trata-se da constituição de um novo bloco de poder que busca consenso entre os intelectuais, chamando-os para participar do processo, realizando a fusão de modernidade e projeto nacional”³⁵.

Acredito ter sido esse projeto de fusão de modernidade e projeto nacional (aqui entendido como sendo o projeto nacionalista de “criação” da nação, desenvolvido na década de 1930) que exerceu sobre Mário de Andrade a atração que o levou a

³³ COUTINHO, Carlos Nelson – *Cultura e Sociedade no Brasil*, p.46

³⁴ Ver prefácio de Cândido em DUARTE, Paulo- *Mário de Andrade por ele mesmo*.

³⁵ LAHUERTA, Milton – *Elitismo, Autonomia,, Populismo: os intelectuais na transição dos anos 40*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1992, p.06, apud BARBATO JR, Roberto – ob. cit. p.14.

participar dos trabalhos públicos. Cabe perguntar se os seus projetos seriam os mesmos dos dois governos a que serviu. Parece-me que Mário se propunha a influenciar esses projetos de modo a se coadunarem com suas próprias convicções sobre o assunto. No caso específico da Prefeitura de São Paulo esse problema não chega a se colocar porque é o seu próprio grupo que vai trabalhar com o prefeito Fábio Prado. Em relação à sua colaboração com Capanema, sua correspondência com o Ministro deixa evidente suas tentativas de influenciar a política cultural do governo Vargas³⁶.

Qual o tipo de influencia pretendido?

De modo simplificado, podemos dizer que o projeto nacionalizador do Governo Vargas poderia ser resumido como sendo a tentativa de compatibilizar um certo tipo de processo modernizador para o país com um aprofundamento da fixação da identidade nacional. Nesse aprofundamento o papel do imaginário seria fundamental, imaginário que passa a ser construído com apelo à tradição, projeto que tinha inúmeros pontos de contato com o que Mário propunha.

*

Tentemos ver agora como Mário de Andrade, através de seus textos ensaísticos mais substanciais (aos quais nos referimos no decurso desse texto), vai procurar construir a estrutura teórica de sustentação de seu projeto cultural: compatibilizar a atualização da inteligência brasileira com o desenvolvimento da “entidade nacional”, dentro do quadro de um nacionalismo cultural.

Essa compatibilização, para ele, só poderia se dar através da criação do “estilo brasileiro”, a que aludimos. A definição de Meyer Shapiro, da qual já lançamos mão, se referia a um sistema de formas, mas deixava subtender que existia um campo de aplicação maior. Acho possível ampliar o sentido dessa definição usando-se do conceito de “estilo de pensamento” (*style of thought*) formulado por Karl Mannheim no seu ensaio *Conservative Thought*. Segundo ele, na maior parte das nossas respostas intelectuais repetimos idéias e juízos que absorvemos do grupo social com o qual convivemos. É nele que vamos buscar os termos sob os quais concebemos o

³⁶ Ver *Tempos de Capanema*.

mundo. Esse processo não é mecânico, pois se assim fosse estaríamos perpetuando a mesma forma de pensar, e modificações ou novos hábitos seriam raros. Numa sociedade dinâmica, diferenciada, aparecem sempre novas formas de pensamento. Ao se apropriar do termo “estilo”, que também foi buscar na História da Arte, Mannheim defende o ponto de vista de que o pensamento também se desenvolve em “estilos”, e que existem diversos estilos que podem ser diferenciados, já que eles se apresentam com categorias e esquemas de pensar diferentes uns dos outros.

Para o sociólogo alemão existe o estilo de pensar de uma época, dentro do qual a contribuição individual se distingue e adquire significação. Até aqui, não há muito o que diferenciar entre Shapiro e Mannheim. O que vai diferenciá-los é que o conceito de Mannheim é muito mais amplo porque contempla não só a política, objeto principal do seu ensaio, mas a arte, a literatura, a filosofia, a história da arte etc.

Como já foi assinalado, Mannheim chama nossa atenção para o fato de que, numa mesma época, o mesmo termo quando utilizado por grupos distintos carrega significados diferentes. Por isso, é necessário fazer-se análise dos significados para que se possa ter uma análise do “estilo de pensamento” de um grupo.

O “estilo de pensamento” de um determinado grupo se expande através dos “transmissores sociais”, conjunto de pessoas que se encarregam de “transmitir” esse estilo para os outros grupos ou para a sociedade como um todo.

Importante para a análise que aqui pretendemos fazer é a observação de Mannheim a respeito do que ele chama de *art motive*. Segundo ele a história da arte só se tornou científica quando se tornou uma história dos estilos de arte (*stilgeschichte*) e uma caracterização exata de cada estilo só ficou possível depois da introdução do conceito de *art motive*, do qual cada estilo é a expressão.

Similar ao *art motive*, no campo mais amplo do pensamento é a “intenção básica”, que está por trás do *art motive*. O estilo de pensamento está sempre ligado à intenção básica do grupo social que é o transmissor desse estilo. Tenhamos sempre em mente que “mesmo no processo de experimentação, certos princípios que são determinantes no grupo, estão agindo no indivíduo” à medida em que ele vai desenvolvendo sua potencialidade e seu conhecimento. Ou seja, há no estilo de

pensamento manifestado na esfera individual um núcleo que é originário do grupo social ao qual o indivíduo pertence. Os princípios determinantes surgirão de causas sociais que estão agindo, independentemente do grupo social cujo estilo de pensamento se quer investigar.

Esses conceitos, que vamos aqui utilizar mais livremente, permitem-nos, juntamente com o de estilo, já visto, formulado por Shapiro, situar no tempo e no espaço social o projeto marioandradino de compatibilizar a “atualização da inteligência brasileira” com o desenvolvimento da “entidade nacional” ou de forma mais simples, talvez até simplória, o que queremos ver aqui é como Mario de Andrade pretende teorizar um modernismo nacionalista no contexto de seu tempo.

Uma premissa básica da corrente marioandradina é que o movimento modernista procurava refletir as condições cambiantes do país, onde *parte* da classe dominante procurava, do ponto de vista social, ultrapassar o arcaísmo vigente, do ponto de vista artístico, superar o que tanto Mário de Andrade como Paulo Prado, por exemplo, classificavam de *macaquice*, a mania de se copiarem modas e estilos estrangeiros. A superação desse estado de coisas se daria com a criação do “estilo brasileiro”.

No Brasil, os movimentos “radicais” de alteração da ordem social e política sempre foram, paradoxalmente, “gradualistas” e o que poderíamos classificar como o estamento conservador moderno acabou sempre por dirigir esses movimentos. Embora houvesse choques e dissensões internas, foi sempre o estamento como estamento, grupo coeso que se propõe a fazer as modificações básicas, porque, se não as fizesse, acabaria perdendo o poder de liderança e, conseqüentemente, o poder político propriamente dito.

No caso de modernismo em São Paulo, o que estava em disputa era o poder simbólico. No grupo (ou estamento dominante) havia “passadistas” e “modernistas” ou “futuristas”, que viviam de forma razoavelmente civilizada nos “espaços de sociabilidade” que lhes era comum (por exemplo, alguns dos salões aristocráticos como a Vila Kyrial ou o salão de Olívia Guedes Penteadado, para citar apenas aqueles em que os patrocinadores eram politicamente conservadores). E mesmo entre os

“modernistas” ou “futuristas” vai haver, passado o primeiro momento de eufórica comunhão, choques e dissensões.

Já vimos que Mário de Andrade, declaradamente, evitava imiscuir-se nas lutas políticas. Mas, como afirma Mannheim, “a luta política exprime os propósitos e objetivos que coerente e conscientemente estão por trás de todas as interpretações do mundo características do grupo, quer elas seja conscientes ou semi-conscientes”.

Tentamos caracterizar o grupo ou o espaço social de São Paulo onde Mário de Andrade convivia, grupo basicamente aristocrático, que tinha objetivos políticos. Poderemos então imaginar que ele, mesmo que conscientemente não estivesse atento a isso, defendia “ideologicamente e politicamente” os pontos de vista do grupo.

Uma boa pista está no paralelo que podemos traçar entre *Macunaíma* e *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Os capítulos de *Retrato do Brasil* são assim denominados: “A Luxúria”, “A cobiça”, “A Tristeza” e “O Romantismo”. Macunaíma é luxuriante, cobiçoso, romântico e, às vezes triste, preguiçoso e muito, muito intuitivo. O intuitivismo que Mário tanto condenava.

Havia que se combater o caos intuitivista que predominava de uma maneira geral no país. A ordem e a razão deveriam prevalecer. Restava definir que ordem e que razão. Muito em concordância com o grupo social com o qual convivia, e evitando a esfera política, Mário vai encontrar na cultura o instrumento para estabelecer essa ordem desejada, que corresponderia à formação do caráter brasileiro, à estabilização da nossa “entidade nacional”.

É nos escritos sobre música, área privilegiada no pensamento de Mário, que encontraremos as formulações mais claras a respeito dos problemas da nossa “entidade nacional” e a melhor maneira de enfrentá-los. Nas suas teorizações sobre o assunto confluem dois conceitos que o ajudam a formular suas questões.

Embora não o afirme explicitamente, Mário estabelece um paralelismo entre o que considera a “liberdade excessiva” que o Modernismo internacional de alguma forma veio a causar e a situação da cultura nacional que, pelo fato de inexistir, ou de ser intuitiva e sem caráter definido, também vivia num tipo de liberdade excessiva, macaqueando as “modas” estrangeiras sem nenhum critério.

Em suas anotações sobre estética musical (que escreve entre 1925 e 1938) Mário refletindo sobre o problema diz que a música, como aliás todas as outras artes, estava “trespassada de teorias e tentativas caóticas” que cada vez mais convidava seus criadores “à anarquia ao niilismo à ilusão de liberdade absoluta”³⁷.

Faz-se mister o estabelecimento de uma ordem tanto à essa anarquia a que estava submetida a criação artística sua contemporânea, quanto à falta de caráter de nossa cultura. Mário rejeitava a idéia de que a expressão artística pudesse gozar de liberdade absoluta. Para ele a arte era expressão e como tal entendia que a expressão deveria responder despoticamente à circunstância que a fazia nascer (para ele, o contexto) e a determinava e a organizava.

É essa idéia que está por trás da argumentação da “fatalidade” da música de caráter nacionalista no período em que escreve o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).

O contexto estava a exigir que a expressão artística se fizesse em termos nacionais, pois aquele era o momento em que se procurava construir a nacionalidade, o que exigia se criasse aquilo que Carlos Zílio chamou de “estilo brasileiro”. Esse estilo vai exigir um discurso em linguagem nacional.

Mário, assumindo essa “fatalidade”, vai pretender intervir com sua pregação nacionalista, procurando com ela influir na “solução específica que a individualidade do artista vai dar a esse estilo”.

Constatando que a música é, entre todas as artes, aquela que revela o maior grau de compreensão pelo povo a que pertence o compositor, Mário de Andrade vai expor, em suas grandes linhas, seus conceitos sobre a música brasileira, o papel e a função que deveria desempenhar na contemporaneidade.

“Em qualquer manifestação sonora se dá compreensão? Não. Estudando as manifestações artísticas se observa o seguinte: uma composição é tanto mais compreensível quanto mais ela se aproxima de nós, não só no tempo como na raça, no temperamento e na identidade de sensibilidade, ‘afinidades eletivas’ como geralmente se diz. Pode-se dizer que uma composição é tanto mais

³⁷ ANDRADE Mário - *Introdução à Estética Musical*, p.10/11.

compreensível na medida em que desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades eletivas)”³⁸.

O retrato que Mário traça sobre a situação da nossa música erudita é radical. Ela ainda não existe, tinha de ser construída. E referindo-se ao nosso primitivismo, que como já vimos, não era estético, era social, afirma que como toda arte socialmente primitiva nossa música tinha que ser “social, tribal, religiosa e comemorativa. Uma arte de circunstância. E interessada.”, como afirma no *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Reconhecia esse estado de coisas baseado não em critérios filosóficos, mas sociais. Nessa circunstância não tinha cabimento a existência de uma arte “exclusivamente artística e desinteressada” pois esta é intrinsecamente individualista, fugindo assim do critério social (e “os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos”)³⁹.

Naquele momento particular em que escrevia o *Ensaio*, momento que para Mário era o da nacionalização das manifestações artísticas, o músico teria de se submeter a essa imposição histórica e compor música...nacional, porque só nela é que estariam refletidas as características musicais da raça, que só poderiam ser encontradas na música popular (folclórica).

Partindo dessa colocação, Mário faz o levantamento dos elementos constitutivos dessa música popular e como que dá a “receita” do que para ele deva ser a verdadeira música erudita nacional. Não pretendo aqui entrar nos detalhes técnico-musicais do *Ensaio*, mas quero destacar o papel pedagógico desse texto e a influência marcante que teve no processo de “nacionalização” da música brasileira, seja através de sua influência direta em compositores como Francisco Mignone e Carmargo Guarnieri, seja na área da musicologia e do folclore, em Renato Almeida, Andrade Muricy e

³⁸ Idem, p,42.

³⁹ Idem.

Luiz Heitor, por exemplo. Todos são confessadamente seguidores de Mário no plano da “ideologia musical nacionalista”⁴⁰.

Se, como havia confessado em carta a Drummond de Andrade, sua arte aparente era “antes de mais nada uma pregação” e “uma demonstração”, ele agora convidava, através de um outro tipo de pregação os músicos a embarcarem com ele nessa aventura de nacionalização. Convocava os compositores a abandonarem sua condição de “despaizados”. No *Ensaio* Mário está reforçando com argumentos técnicos os mesmos princípios que utilizou para convidar, quatro anos antes, em 1924, Carlos Drummond de Andrade a se juntar as hostes nacionalistas:

*“Nossos ideais não podem ser os da França porque nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra, etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase de mimetismo pra fase de criação. E então seremos universais porque nacionais”*⁴¹.

Mário é muito cuidadoso nas suas recomendações sobre a construção da nossa música. Para ele é “com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”. O artista, além de selecionar a documentação que vai utilizar, não deve ser exclusivista: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”⁴².

Por outro lado se se cair na armadilha do “excessivo característico” vai-se praticar um exotismo “que é exótico até para nós”, pois “todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso”.

Mas esse caráter excessivo tem sua função, desde que não utilizado como norma única porque “Ele faz parte dos elementos úteis e até, na fase em que estamos deve de entrar com freqüência. Porque é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira”.

⁴⁰ Lembremos, porém, que Heitor Villa-Lobos não pode ser enquadrado como seguidor das premissas de Mário de Andrade, na medida em que já era músico nacionalista perfeitamente formado antes dessas teorizações.

⁴¹ ANDRADE, Mário e ANDRADE, Carlos Drummond – *Correspondência*, p.71.

⁴² *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 9.

De qualquer modo deviam os compositores brasileiros aproveitar de “todos os elementos que concorrem para a formação permanente de nossa musicalidade étnica”. Seguindo essas linhas gerais será possível ao compositor brasileiro criar a música artística (erudita), que estará baseada no folclore:

“O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista, se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não”⁴³.

Para ele os compositores nacionais se confrontam com um dilema, dilema oriundo duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética, e reflete:

“A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanência do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet e Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós. A fatalidade da educação consiste no estudo necessário e cotidiano dos grandes gênios e da cultura européia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles. E a ignorância estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista”.

Após listar e analisar os elementos musicais que devem ser utilizados na criação da verdadeira música brasileira e que serão observados através da constância com que aparecem em nosso populário – o ritmo, a melodia, a harmonização(polifonia) , a instrumentação e a forma – vem seu juízo conclusivo sobre a situação vivida então:

“A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebados pela cultura européia em vez de esclareados”⁴⁴.

⁴³ Idem, p. 11.

⁴⁴ Idem, p. 32.

Desses defeitos alguns seriam “facilmente estirpáveis pela cultura e por uma reação de caráter que não pode tardar mais”. Só se vencerá essa “crise” quando se seguir a *orientação brasileira*.

A conclusão desse seu manifesto já deixa claro que não mais se preocupa em ser adepto indiscutível do novo⁴⁵. Seu intuito era o de contribuir para a implementação ou estabilização da “entidade nacional” através da construção de uma música nacional, e por extensão, de uma cultura nacional e para isso vai pugnar por uma “arte de ação”- prática de uma música nacional cujo caráter propunha aos músicos. Não seria ainda a grande arte, ou no caso aqui em questão, a grande música, que só poderá ser realizada quando se atingir um “justo equilíbrio entre o artista e a sociedade”⁴⁶, como dizia o seu ideário nacionalista. Mas àquela altura, no Brasil, ainda não se tinha alcançado esse equilíbrio.

É em outro grande ensaio interpretativo sobre a música – a *Evolução Social da Música no Brasil*⁴⁷ – que Mário de Andrade vai construir a cadeia histórica que leva à exigência de criação de uma música de caráter nacional, e vai servir de sustentáculo “ideológico” à sua obra pedagógica em prol da música nacional.

Mário vê o desenvolvimento geral da música brasileira seguindo obedientemente o modelo que pode ser observado, segundo ele, em qualquer outra civilização: “primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade”

Nos primeiros tempos da colonização, a música “foi necessária e social, enquanto a religião é necessária e social”, funcionando como força de coesão “defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais que se ajuntavam sem lei nem rei no ambiente post-cabralino (...)”

Essa música necessária, imprescindível mesmo, vai perdendo sua função à medida que a colonização se estrutura, deixando de ser necessária, não mais vindo de baixo para cima, do seio da comunidade, mas transformando-se em um elemento de enfeite, desligada de suas raízes viscerais.

⁴⁵ Em carata a Manual Bandeira diz, a certa altura, que não é mais modernista, mas sim moderno. Voltaremos a essa conceituação de Mário.

⁴⁶ ANDRADE, Mário - *O Baile das quatro artes*, p.30.

⁴⁷ Ver *Aspectos da Música Brasileira*.

A perda da visceralidade vai produzir uma música epidérmica que, embora européia, “não é mais popular, mas erudita e nobre”, que vai esquecer o nacional. Para Mário, não há mais música propriamente na colônia – no sentido em que ele entendia a música – mas sim “uma enfeitação totalmente desrelacionada com o progresso espiritual da coletividade”.

Com a independência, “politicamente lógica, mas socialmente apenas uma aspiração”, a música se afasta de seu centro “nacional”, que seria o povo e toda uma aristocracia de tradição regional, que tínhamos aqui, e se fixa numa nobreza falsa, sem raízes sociais, “burguesa por excelência” surgindo então o “predomínio da profanidade e da música amorosa”.

Modinha e melodrama serão as manifestações marcantes dessa fase. Mas o que vai predominar no Império é mesmo o melodrama, “uma excrecência imperial e ricaça...(que) não tinha nenhuma base em nosso teatro cantado, então no seu período mais brilhante com os reisados, os pastoris, os congos, as cheganças...era importada e solitária como o próprio Império”.

O resultado dessa situação é uma fase que Mário chama de “Internacionalismo Musical”, pelo qual o compositor é levado devido à fatalidade da sua educação a ter uma inspiração livre de sua nacionalidade, indo “cair noutra nacionalidade que não é a sua”.

No advento da República ainda tínhamos uma música que “era internacionalista em suas formas cultas e inspiração” e que estava muito distante da pátria.

O quadro começa a mudar quando, ainda nos primórdios da República, com a criação do Instituto Nacional de Música, este vai proporcionar a toda uma geração de compositores a aquisição de “uma técnica suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si”.

Esse início de caminhar por si é que vai propiciar as “primeiras composições euditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução da nossa música, o nacionalista”, com Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, e que será reforçado com a definitiva e impressionante fixação da nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular”.

Para Mário, de todas as fases pelas quais passou a música brasileira, sem dúvida a mais empolgante era aquela sua contemporânea, quando se estava lutando por uma “criação mais funcionalmente nacional”. Uma fase que não seria a última e por suas características sociais estava a exigir do compositor o enorme sacrifício de sua liberdade criadora, já que ele não poderia ser um “ser estético, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações”. O compositor brasileiro tinha naquele momento uma tarefa a realizar: a construção da música nacional.

Só numa etapa posterior é que os compositores poderiam atingir a “fase cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”.

É dentro desse quadro evolutivo que podemos ver como mais clareza o conceito que Mário tinha de música funcional, música de caráter social. Ela é o resultado da transformação do popular em erudito, consequência do trabalho técnico do compositor, que deve respeitar a integridade da manifestação artística popular, procurando “determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira”.

Esses caracteres étnicos não são mais os encontrados na música ameríndia ou negra isoladamente, de per si. São, sim, o produto de um amálgama já trabalhado no inconsciente do povo e que é o resultado de todo um processo histórico. Mas não se pode esquecer que muito do que aqui foi criado é uma herança européia.

O que Mário está tentando nesse texto é traçar o caminho que vem sendo percorrido pela música e pela cultura de uma maneira mais geral, na tentativa de criar o “estilo brasileiro”, do qual ele procura justificar o alicerce.

Não podemos esquecer que, para Mário, música funcional tem um caráter bem específico socialmente falando e não excluía a pesquisa estética e a renovação técnica. Mas é justo também que não esqueçamos que essa liberdade de pesquisa e de renovação técnica terão, pelo próprio contorno estabelecido pelo conceito de “música nacionalista”, certos limites que não deverão ser ultrapassados sob pena de descaracterizá-la, levando-a a um distanciamento social e, como afirma ainda Mário,

impedindo “uma sadia e harmônica fusão social entre arte erudita e povo”, uma das grandes aspirações do seu ideário”⁴⁸.

Há um outro aspecto, pouco discutido, e que deve ser lembrado no que se refere a essa “limitação” da música, além dos canônes nacionalistas. Os compositores dessa fase do modernismo, assim como os outros artistas, já se preocupavam com a recepção. O crescente cisma entre a chamada música moderna e o público funcionava também como elemento instigador da procura de formas de expressão que fossem mais facilmente aceitos pelo público. Esta preocupação, ao que parece, também contribuía para o abandono do emprego de linguagens mais “modernas” ou “vanguardistas”⁴⁹.

Lançada estava a justificativa histórica para as posições de Mário de Andrade, posições que como temos tentado demonstrar se aplicavam a todos os campos da produção artística e cultural brasileiras.

Mário, permanentemente, ressalta que a cultura verdadeiramente brasileira estava em processo de se formar na sua época porque então ela estava sendo pensada de forma teórica e crítica pelos modernistas. Mas para avançar esse processo era preciso ultrapassar os “particularismos culturais originários”, isto é, os regionalismos, e procurar os elementos de criação no que já estava fundido socialmente. Vem daí a posição contrária de Mário, que é também a dos modernistas de uma maneira geral, ao regionalismo, principalmente no campo literário. Não porque o regionalismo fosse um particularismo cultural originário, mas porque embora não mais originário era ainda um particularismo cultural, e como tal era um óbice à criação de uma cultura nacional unificada, expressão de todo um povo e não de uma parcela regional desse povo.

⁴⁸ ANDRADE, Mário - *Música, doce música*, p.364. No seu esquema evolutivo, Mário de Andrade achava que nos países culturalmente derivados (os americanos, por exemplo) “tanto os indivíduos como as artes têm que passar por três fases: 1^ª) a fase da *tese*, nacional; 2^ª) a fase do *sentimento* nacional; 3^ª) a fase de equilíbrio, que é na qual atingiremos o patamar superior da criação esteticamente livre. Ainda não estávamos lá. Ver *Ensaio sobre a música brasileira*.

⁴⁹ Francisco Mignone declarava em seu livro *A parte do Anjo*: “Ninguém é inteiramente pessoal. O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me apropriar do alheio, transformando esse alheio em aquisição minha(...). A minha música deverá ser, dia a dia, mais refinada, como técnica, mais clara, franca, facilmente compreensível pela maioria”. Apud José Maria Neves – *Música Brasileira contemporânea*, p.65. Vemos nessas declarações de Mignone nitidamente a influência do pensamento de Mário de Andrade.

As preocupações em teorizar e normatizar se manifestam desde sempre em Mário de Andrade. Num longo ensaio de 1926 – “Crítica ao Gregoriano (Estudos para uma História da Música)” –, incluído em *Música, doce música*, ele reflete sobre o que entendia por teorias e normas: “O criador tem normas e o repetidor teorias”. Só quando uma arte caminha para a academização no sentido de estratificar-se, é que aparece o período das teorias – “teóricos...gente que surge da morte e se alimenta do que passou”.

A idéia subjacente parece guardar uma analogia inversa àquela de Hegel, do surgimento da filosofia. Mário precisa mais suas idéias quando afirma que embora os artistas geniais estabeleçam um ou outro princípio teórico, esses não têm a função básica de teoria, têm função normalizadora. Conclui que para os grandes artistas “a teoria existe em função da Arte”, não é lei, é norma. “Só nos períodos de estratificação de uma modalidade artística, é que verdadeiramente a teoria se organiza, tirando das criações do passado regras que se fingem de lei”.

No contexto em que essas reflexões foram feitas, podemos perceber a gênese dos pensamentos que Mário irá desenvolver no seu *Ensaio*. Resta discutir se estava apenas estabelecendo normas ou erigia leis que deveriam ser seguidas para que se pudesse criar um verdadeiro “estilo brasileiro”. A idéia básica para a estruturação desse estilo é a de que o artista deve procurar a *presença permanente* dos traços nacionais que permitirão captar e desenvolver o que realmente pertence à “entidade nacional”.

*

Quando João Luiz Lafetá destacou dois planos no projeto do modernismo, o estético e o ideológico, este representava a visão de mundo de uma época. Mas, se levarmos em conta as colocações de Mannheim, o modernismo, do ponto de vista ideológico, estava muito mais representando a visão de mundo de um grupo social específico do que propriamente a da sua época, se bem que condições do momento facilitassem o seu aparecimento no Brasil.

Para Mário de Andrade, particularmente, o modernismo vai, a partir de cerca de 1924, se transformar em um projeto totalmente ideológico, no sentido de procura de

definição da “brasildade”. Vejamos como se dá esse percurso no pensamento de Mário de Andrade e como seus pontos de vista foram afetados por essa opção “nacionalista”.

No final de 1924, escrevendo a Manuel Bandeira, Mário diz que era chegado o momento de “realizar o Brasil” e expõe os seus argumentos para isso (argumentos que repetirá, quando convoca Carlos Drummond de Andrade a engajar-se na aventura a que ele, Mário, se lançava). Para “realizar o Brasil”, afirma, está disposto a sacrificar-se e enfrentar a incompreensão e a crítica. Sua proposta para essa “realização” é a de “escrever brasileiro”. Nesse esforço de escrever brasileiro, que nada mais é do que seu projeto maior de encetar o “estilo brasileiro”, Mário o justifica com uma outra idéia a que já nos referimos – a de arte-ação –, de reunir em um mesmo plano tanto a estética quanto a ideologia.

Correndo o risco de mais uma vez ser redundante, transcrevo abaixo um texto bem característico de seus pontos de vista nessa época, no qual ele fala do sacrifício que fazia em prol da implantação desse “estilo brasileiro” e que nos deixa entrever tanto a sua justificativa ideológica para essa posição quanto nos permite ver o *work in progress* das suas idéias:

“Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sozinho. Antes dele uma porção de poetas menores começaram a escrever em língua vulgar e prepararam Dante. Não são os regionalistas grifando os erros ditos pelos seus personagens que prepararão Dante, mas os que escrevem por si mesmos na língua vulgar, lembrando erros possíveis de serem legitimados. Tudo está em observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é. O pronome complemento pode iniciar o discurso. Eu o emprego. Ir na cidade é regência perfeita. Em italiano já se diz andare in città. Em francês allez en ville. Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros na cidade. Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de ficar. O que quero e viver o meu destino, e ser o badalo do momento. Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil”.

Esse escrever brasileiro vai-se tornar a opção “modernista” de Mário, sua missão e objeto principal de sua pregação, e o prisma crítico que passará a adotar. Será também a sua justificativa para o que considerava ser a ação e a funcionalidade de sua arte: “Se conseguir que se escreva brasileiro, sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino”.

Mário de Andrade, ao fazer o percurso da “vanguarda” para a “brasilidade” tinha plena consciência que do ponto de vista estético estava abandonando os pressupostos do modernismo. Sua tentativa de teorizar a construção de um “estilo brasileiro” no escrever, apesar do maior grau de liberdade que dava aos escritores, pressupunha a centralização da tradição como base de todo o processo (principalmente quando fosse procurar no interior, no sertão, formas de falar). A instrumentalização desse “escrever brasileiro” se baseava na constância, na permanência de certos elementos que, por definição, seriam os psicologicamente representativos da “entidade nacional, elementos que se constituiriam em algo cuja fixidez era quase inalterável.

É então que o pensamento marioandradino vai-se defrontar com o impasse modernismo/tradição. O modernismo e a modernidade estão comprometidos com a mudança e todas as suas estratégias estão informadas por uma “tradição antitradicional”⁵⁰. Ser modernista e ser tradicional criam uma tensão dialética no pensamento crítico de Mário de Andrade, gerando o que Ronaldo Brito chamo de “paradoxal modernidade”⁵¹.

“O que faço é uma distinção entre modernos e modernistas”, escreve Mário a Manuel Bandeira. Para ele, então, ser moderno era ser “brasileiro” e, implicitamente, ser modernista era ser cosmopolita, ser internacionalista.

Aparentemente a opção pela necessidade de criar o “estilo brasileiro” apazigua o conflito entre o seu ideal de como deveria ser uma verdadeira obra de arte (sem finalidade, no seu conceito de arte pura) e a arte-ação, que concluiu ser a única

⁵⁰ Ver CALINESCU, Matei – *Five faces of Modernity*.

⁵¹ BRITO, Ronaldo – A Semana de 1922: o trauma do modernismo, in *Sete Ensaios sobre o Modernismo*: “(...) paradoxal modernidade” ...“projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado”, p.15.

possível de fazer na nossa cultura socialmente primitiva, se quiséssemos estabilizar a “entidade nacional”.

Repete quase que como num cantochão, para Manuel Bandeira, o bordão que exprime o que se propunha fazer e a necessidade de fazê-lo, o seu “apostolado”. Ainda no ano de 1925 escreve para Bandeira: “Eu não sei nada, Manuel, meus estudos são muito apressados”, mas reconhece sua superioridade intelectual em relação a seu grupo. Estavam todos juntos quando fora o tempo de destruir, em que a blague e o espírito valiam mais que o saber. Mas passado esse tempo, diz Mário, “jurei para mim que havia de provar que não era o cabotino besta que pensavam e que a verdade em que estávamos (a procura do “estilo brasileiro”, da “brasilidade”) era justa e propícia”. E continuando: “Minha vida e o meu trabalho não têm sido mais do que isso e como minha verdade é apaixonante me apaixonei por ela e toda minha vida se dedicou a ela (...). *Eu tenho certeza de que estou num apostolado*”⁵².

O “apostolado” exigia dedicação integral e um enorme grau de rigidez na defesa dos seus conceitos, pois caso contrário não seria exercido. A partir dessa época o ideológico apontado por Lafetá passa a se sobrepôr ao estético e este, agora vestido de brasileiro, passa a se enrigecer.

Em 30/12/1924, Drummond, escreve longa carta a Mário, comentado sugestões feitas por este a poesias, pedindo sua opinião a respeito de algumas de suas poesias. Rejeitando algumas observações de Mário sugerindo modificações de regências, que considerava serem portuguesas e não brasileiras, Drummond diz não poder aceitá-las e que, sim, sofre da “doença de Nabuco”, e deixa subentendido achar paradoxal a defesa do “escrever brasileiro” de Mário e a preocupação que tem de intransigentemente propagá-la, pois, como diz “Você (Mário), que tão ardorosamente campa de brasileiro, foi fazer a sua cultura na França, na Inglaterra, na Alemanha. Universalizou o mais que pôde a sua inteligência...”. E se sai com essa observação que ia contra tudo o que então Mário defendia:

“(...) se nós quisermos ser brasileiros de fato, sejamos burros, bárbaros, primitivos; não façamos pesquisas psicológicas; não viajemos com Joyce,

⁵² BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Mário - *Correspondência c/ Bandeira*. Grifo meu.

Conrad, Proust, Jacob e outros ilustríssimos estrangeiros. Ah! Se o obrigarem a isso meu velho... você preferiria suicidar-se.

Repito: há mil maneiras de ser (brasileiro). A pior e ser nacionalista”⁵³.

Feita essa exposição, Drummond sutilmente introduz a idéia de que essa nacionalização, proposta por Mário, castra a liberdade criadora e que poria a perder as conquistas do modernismo. Porém, Drummond atenua a crítica com a concordância manifesta a respeito do papel da tradição (aparentemente em contradição com o que escreveria no *Mês Modernista*):

“Agora, de pleno acordo com você: ‘É preciso desprimitizar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la’. Aí, cada um ajudará na medida de suas forças, como puder e, principalmente, como quiser. Enfim, liberdade! Ela é uma conquista de vocês, modernistas de São Paulo e Rio. Não a ponham a perder. Valia a pena fazer uma revolução literária para chegar a semelhante resultado? Vencer a rotina, o preconceito, a imitação, o lugar comum, as academias de letras que florescem dentro e fora de nós – para, depois, acabar com as mesmas idéias de João do Norte (pseudônimo de Gustavo Barroso), por exemplo”⁵⁴.

Depois dessa profissão de fé modernista e um pouco antinacionalista, Drummond responde rejeitando algumas das observações de Mário e diz:

“ ‘O poeta chega na estação’. Você gostou da regência...Pois eu não gostei, e agora que peguei o erro, vou emendá-lo. Isto é modo de ver personalíssimo: correção ou incorreção gramatical. Sou pela correção. Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos. Aceitar tudo que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do ‘me deixa’ você encontra Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável

⁵³ ANDRADE, Mário e ANDRADE, Carlos Drummond -*Correspondência*, p.80. Em uma de suas colaborações para o *Mês Modernista*, publicado pelo jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, em dezembro de 1925, Drummond de certa forma se contrapõe à tendência nacionalizante que o modernismo adquirira. Para ele, o modernismo brasileiro precisava abandonar de todo o “respeito de papão da tradição” e, embora timidamente, opunha-se à “virada “do modernismo, pedindo a presença do presente: “Ao princípio dissolvente da tradição devemos opor o princípio construtivo da evolução”. Para Drummond, pelo menos até aquele momento, não havia nenhuma lição no passado e seria bobagem pensar que “o passado é mais inteligente que o presente”, para concluir dizendo: “o modernismo tem sua melhor defesa no princípio da evolução. Agora deve pedir a esse princípio tão velho e tão milionário tudo o que ele contém de aproveitável. E por outro lado que nos adiantaria o princípio contrário? Graças a Deus o Brasil não tem tradição”. Ver *1º Tempo Modernista*, p.259.

⁵⁴ Idem, p.80.

aproveitador comercial do Jeca. Há erros lindos, eu sei. Mas que diabo, a cultura!... E poesia é também cultura”.

Mário não deixa passar em branco essas observações críticas e em 18 de fevereiro do ano seguinte (1925) responde com uma longuíssima e cuidadosamente pensada carta, que funciona como um manifesto em defesa dos seus pontos de vista. Com os mesmos argumentos utilizados na carta a Manuel Bandeira a qual nos referimos acima, justifica a escrita que estava usando:

“A aventura em que me meti (de escrever brasileiro) é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira. Não. É possível que por enquanto eu erre muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural”.

Como está na completa escuridão de um país novo que não tem ainda cultura “tradicional”, é preciso criá-la. Afirma não estar fazendo regionalismo e sim uma estilização *culta* da linguagem popular “da roça como da cidade, do passado e do presente”. Não está “pitorescando” o estilo, colecionando “exemplos de estupidez”. O povo não é estúpido, ao contrário, é inteligentíssimo na sua aparente ignorância

“porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. Nessa estrada me meti”.

Esse verdadeiro “manifesto”, o correspondente para a literatura do seu *Ensaio sobre a música brasileira*, verbera o “preconceito civil adquirido na leitura de livros cultos”, preconceito que impede que se ouça o falar brasileiro⁵⁵. Essas barreiras à língua nova que prega é preconceito, diz ele: “Tudo preconceitos e a nossa vida é feita de preconceitos eu sei. Por isso falo em criar uma linguagem *culta* brasileira e

⁵⁵ Parece-me que ao defender o emprego de termos brasileiros (por exemplo, *munheca*), Mário estaria inconscientemente? fazendo um paralelismo com o uso de temas musicais folclóricos, como defende no *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

falo em adquirir novos preconceitos porque assim se move a vida do homem e se torna nova e se torna bonita”.

Sabe que seu trabalho não é simples nem é pequeno, que muito há de errar, voltar atrás, praticar exageros e se iludir e que, para muita gente a língua que pratica cheirava a caipirismo exótico. Mas, diz, “tenho a experiência histórica que está do meu lado”⁵⁶.

O “apostolado” de Mário em prol do escrever brasileiro é, por essa época, intenso. Não deixa crítica sem resposta e defende ardorosamente seus pontos de vista. É através dessa enorme campanha de propaganda que Mário de Andrade vai conseguindo aumentar sua influência no movimento modernista e, principalmente entre os paulistas e mineiros. No Rio de Janeiro, a ele se oporá o grupo em torno de Graça Aranha (principalmente Ronald de Carvalho e Renato Almeida) e, curiosamente, Manuel Bandeira. Quero deixar bem claro que a oposição, ao menos no caso de Manuel Bandeira, se situa exclusivamente as formas de “escrever brasileiro” de Mário. O diálogo sobre o abasileiramento da língua entre Mário e Bandeira é intenso e longo, e pode ser seguido na correspondência entre os dois, principalmente entre 1924 e 1925, quando se situa a parte mais substancial do debate.

A idéia central de Mário de Andrade tinha as mesmas raízes da que ele utilizou na sua “receita” para a música brasileira, querendo procurar “os erros possíveis de serem legitimados”. O critério de escolha desses “erros possíveis”, Mário define como sendo “o que é psicologicamente aceitável e o que não é”. Embora não defina com clareza o que, na sua construção teórica, é psicologicamente aceitável, Mário, tanto na correspondência com Bandeira como na com Drummond, vai se utilizar, para mostrar quais são eles, de exemplos tirados da “prática existente” na “língua vulgar”.

No esquema marioandradino há a recusa total aos regionalismos, *grifados* como erros pelos escritores regionalistas. Entretanto, muitas vezes Mário os emprega, embora sem explicar qual o critério “psicologicamente aceitável” para incluir certas

⁵⁶ Todas as citações estão na correspondência DrummondxMário, pp. 100/101. Talvez tenha sido esta carta, mas de qualquer modo, pouco tempo depois Drummond se “converterá” ao “apostolado” marioandradino e durante algum tempo tentará “imitar” mesmo as indiossincrasias de Mário tanto na sintaxe como na grafia de palavras foneticamente. Tal era a força da influência da personalidade de Mário.

formas regionais de falar e escrever no seu “estilo brasileiro” e excluir outras. A idéia central me parece, é a da desgeografização, que expõe nas notas que escreveu para os dois prefácios preparados para *Macunaíma*, e que não publicou. Em uma dessas anotações para o segundo prefácio, Mário diz que o livro não passa de uma antologia de folclore e deixa explícito que:

“Um dos meus critérios foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas. Assim despersonalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea em conceito étnico nacional e geográfico”⁵⁷.

É uma idéia recorrente no pensamento de Mário a intenção de “homoginizar” a “entidade nacional”. O perigo que vejo nesse conceito é o da estratificação não só da linguagem, mas da própria cultura e ele traz embutido o risco de se apagar todas as diferenças regionais (o que traz à lembrança a queima das bandeiras estaduais na ditadura de Vargas), empobrecendo em muito o panorama cultural. Além disso, essa “homoginização” teria por conseqüência a imposição de uma “fala brasileira” (cultura brasileira, por conseguinte), que afinal de contas não se originava do povo mas da erudita cabeça do intelectual que saberia selecionar o que era “psicologicamente aceitável” para o povo.

Em um longo artigo de crítica sobre as *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado na *Revista do Brasil* de setembro de 1924, Mário, argumentando que a língua brasileira ainda se estava formando, faz o seguinte comentário, onde deixa claro sua concepção sobre a formação da língua: “Uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis”. É essa fixação e inalterabilidade, me parece, que Mário de Andrade pretende se atinja. Embora de forma na inteiramente clara, ele, ao longo do artigo, vai expondo suas idéias sobre o assunto. Assim é que defende limites à liberdade expressional quando essa, a procura de objetivar-se, desrespeita leis que seriam universais e básicas. Não é possível ignorar as regras. Do contrário se cairia em um individualismo desvairado, o que Mário veementemente condena. Da mesma forma que mais tarde exporá em *O Artista e o Artesão*, esse tipo de postura (que parece procura condenar em Oswald) “é

⁵⁷ Ver *1º Tempo Modernista*, p.

exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhe desrespeita mesmo ao razão de existência. Um erro se justifica por aceitação inconsciente e unânime. Então não é mais erro”⁵⁸.

Uma língua existe porque tal coisa é certa e tal coisa é errada e é também “colaboração coletiva”. Parece que o critério para o aproveitamento dessa “colaboração coletiva” é o seguinte: “O escritor fixa a filha de todos, traçando-lhe os cabelos, limpando-lhe o nariz por ventura; e se o faz com genialidade se chama Dante ou Camões”⁵⁹, ou seja, cabe ao escritor culto fazer o trabalho de “limpeza” da língua.

Essa “limpeza” Mário julgava a estar fazendo, já em 1924. Escrevendo a Manuel Bandeira em 16 de dezembro, diz estar evoluindo para “uma arte cada vez mais simples e natural”, arte de conversa que toda a gente entenda, cuja finalidade seria a “de introduzir e justificar sistematizando-os certos chamados erros”⁶⁰. Estava também lutando contra a influência portuguesa que considerava pior para “toda gente brasileira” do que a francesa.

Mas Mário se encrespa quando Bandeira critica as experiências marioandradas, e afirma que ele está escrevendo paulista e “ficando afetado de tanto buscar naturalidade”. Diz ainda Bandeira: “A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma idéia evidentemente boa e sadia”.

Mário, que no meu entender, muitas vezes reage mal às críticas (com Bandeira só aceita as sobre poesias, talvez porque reconheça nele um poeta superior), responde veemente e ressaltando, mais uma vez, as suas dificuldades e o isolamento em que estava, na tarefa de procurar e sistematizar “uma língua que ainda não é língua”. Reclama, na carta de janeiro de 1925, das injustiças que Bandeira estava cometendo com as críticas que fez. Reconhece que a tentativa em que se lançou é imensa, tal coisa não era obra para um homem só. Precisava de ajuda dos outros para que realizasse sua intenção: “*ajudar* a formação literária, isto é, culta da língua brasileira”. E prossegue:

⁵⁸ Ver *1º Tempo Modernista*, p.222.

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁰ BANDEIRA Manuel e ANDRADE Mário – *Correspondência*, p.160.

“Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, como se diz que fizeram Dante e Camões, principalmente o primeiro. Ora isso é idiota, porque Dante seria incapaz de escrever no italiano da Comédia se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles é que permitiram a existência de um Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores portugueses permitiram o português de Camões”.

Hoje, continuava Mário, não se poderia mais repetir esse processo, que era intuitivo, pois que já se contava com a existência da crítica, da questão filológica já bem estudada: “Por isso o que eles faziam intuitivamente eu hoje faço com críticas, sistematizações”. E refuta que esteja agindo com leviandade. A citação a seguir me parece importante não só porque revela a quase total impermeabilidade de Mário às críticas às suas teorias de como escrever brasileiro, como expõe a metodologia que segue, afirmando buscar na empiria popular as bases de sua pretendida sistematização:

“Tenho pensado muito no que estou fazendo e creio que já não tem caso a esse respeito que eu não tenha observado e pensado comigo. Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita agora. Mais tarde vamos ver o que a gente pode aproveitar deles. Por enquanto o problema é brasileiro e nacional. Agora você deve ver que pequenas diferenças entre falar duma para outra região brasileira são fatais não só de pronúncia como de sintaxe. Em todos os países grandes se dá e até nos pequenos. Diferenças léxicas e sintáticas. Não estou escrevendo paulista não. Ao contrário. Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do Norte e do Sul. Mas, e vem outra injustiça, vocês não viram senão a parte que eu já fiz nesse sentido. Viram um artigo ou dois e já fazem críticas como se fosse uma obra inteira. Mais calma, esperem por um livro ao menos”⁶¹.

Prossegue nesse tom lamentoso afirmando que o que fazia tratava “de uma sistematização culta e não fotografia do popular. Mas essa sistematização tinha que ser fatalmente pessoal. Não tinha a pretensão que o brasileiro que adotou – *o estilo*

⁶¹ Idem, p. 182.

que adotei, é a expressão usada por Mário – venha a ser o brasileiro de amanhã. Reconhece ser um fenômeno culto e disso não se afasta.

No restante dessa carta Mário vai procurar responder e justificar, ponto por ponto, as críticas de Manuel Bandeira e assume o tom sacrificial que lhe é recorrente sempre que recebe de amigos algum tipo de crítica às suas posições “ideológicas” no que diz respeito ao aspecto de criação do “estilo brasileiro” em suas obras. Ou seja, está se sacrificando, nunca vai escrever nada definitivo, sua obra é passageira, etc., etc. Essa é sua sina.

A sensibilidade de Mário de Andrade às suas críticas é prontamente percebida por Bandeira, que na carta resposta à enorme catilinária que Mário lhe enviou responde com cautela:

“A carta. Diante do mundão de mal-entendidos que surgiu como tiririca da minha carta anterior...perco a coragem de conversar em carta sobre a questão da língua.

Em todo caso rebato as argüições de injustiças que parece terem machucado você. Haverá erros de juízos, incompreensões. O problema, como você diz, não é de um só homem. Você pede opinião, a gente vai dando do que vai aparecendo, errando aqui, acertando acolá. E essa crítica mesmo com todas as injustiças (inintencionais) é mais útil agora no período de elaboração do que mais tarde quando aparecesse “o livro ao menos”⁶².

Essa resistência de Mário às críticas, diria quase incompreensão, parece refletir uma tendência de enrijecimento de suas idéias, após as primeiras formulações. Se certeza – apesar das afirmativas que faz em contrário – de suas posições, se incapacidade de dialogar quando seus pontos de vista não são aceitos, suas idéias revelam uma faceta que, queiram ou não, mostra uma rigidez que muitas vezes impedem Mário de enxergar o óbvio. Mais importante é que para aqueles que ao contrário de Bandeira não dialogam com Mário em pé de igualdade – como é, nessa época, o caso dos jovens mineiros –, essa rigidez pode aparecer como plataforma imutável, a ser seguida segamente.

⁶² Idem, p.187.

Outro aspecto dessa “liderança” de Mário, em relação aos jovens que pedem o seu conselho, é que Mário, seguidamente usa da correspondência para fazer prozelitismo para seus pontos de vista sobre o modernismo, espalhando a sua versão – sempre a única correta, e muitas vezes reescrevendo versões anteriores – das dissensões e brigas pessoais, que sempre transforma em “ideológicas”. Quando leio essas partes na sua correspondência não posso fugir de fazer analogia com as brigas de Freud, que vai afastando de seu convívio todos aqueles que não concordavam com a sua versão da psicanálise. Assim, com Mário, que se afasta de Graça Aranha, de Menotti del Picchia, de Oswald de Andrade....

Do ponto de vista da história do modernismo brasileiro, o que ficou dessa tentativa marioandradina de “escrever brasileiro”?

Embora este não seja um texto sobre literatura, acho que sem invadir seara alheia posso dizer, por exemplo, que a experiência tentada em *Macunaíma* não teve seguidores no plano da experimentação e da desgeografização linguísticas. Sobre a efetividade, ou não, das experiências de Mário de Andrade com a língua brasileira será melhor transcrever o que dela dizem dois grandes escritores – Manuel Bandeira e Guimarães Rosa.

No prefácio que escreveu quando da publicação da primeira edição, em 1958, na editora Simões, das cartas de Mário de Andrade, Manuel Bandeira assim se manifesta:

“Sempre fui partidário do abasileiramento do nosso português literário, de sorte que aceitava em princípio a iniciativa de Mário. Mas discordava dele profundamente na sua sistematização, que me parecia inteiramente pessoal, resultando de uma construção cerebrina, que não era língua de ninguém. Eu não podia compreender como alguém, cujo fito principal era ‘funcionar socialmente dentro de uma nacionalidade’, se deixava levar, por espírito de sistema, a esvrever uma língua artificialíssima, que repugnava à quase totalidade de seus patrícios. Mário, que se prezava de psicólogo, escrevia-me, para justificar-se de seus exageros, que era preciso forçar a nota: ‘exigir muito dos homens para que eles cedam um poucadinho’. O reformador não se limitava a aproveitar-se do tesouro das dicções populares, algumas tão saborosas como esse ‘poucadinho’, nascido por contaminação de ‘pouco’ e

‘bocado’. Ia abusivamente além, procedendo por ‘dedução lógica, filosófica e psicológica’⁶³.

As observações de Guimarães Rosa são mais contundentes ainda:

“Mário de Andrade, polêmico, ligado a um movimento, partiu de um desejo de ‘abrasileirar’ a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeá-la, demonstrando irremediável mal gosto. Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. Apoiava-se na sintaxe popular, filha da ignorância, da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. (Ao contrário, procuro a condensação, as cordas tensas). Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um ‘milhor’ por melhor que eu só seria capaz de usar com referência a ‘milho’. (Em todo caso, adorei ler Macunaima, que na ocasião me entusiasmou. Será que há influências sutis que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?)”⁶⁴.

*

Já vimos que duas das idéias fundamentais do pensamento de Mário de Andrade era a de atualizar a “Inteligência Brasileira” e a de fazer aparecer ou estabilizar a “entidade nacional”, e que a medida em que avançava suas reflexões, essas idéias se iam cristalizando em posições bastantes rígidas.

Parece-me que a primeira tentativa consciente de procura da atualização da “Inteligência Brasileira” foi a publicação de *Paulicéia Desvairada*. Em várias ocasiões, Mario se refere ao fato de que a publicação teria um efeito educativo, no sentido de despertar a atenção para um processo modernizante que era necessário acontecesse nas letras brasileiras.

Refiro-me à publicação, porque quanto à composição, Mário confessou mais de uma vez, a mais pública delas na conferência de 1942, que *Paulicéia* surgira como uma bomba que explodira de seu inconsciente, como que sem controle.

Para “explicar” *Paulicéia* escreve o “Prefácio Interessantíssimo”. Diante das reações negativas suscitadas tanto por uma como pelo outro escreve, à guisa de

⁶³ Idem, p.679, Anexo I.

⁶⁴ As observações constam de uma carta de Guimarães Rosa à Mary E. Daniel, citada em MARIZ, Vasco – *Três musicólogos brasileiros*, p.58, nota 12.

explicação da explicação *A Escrava que não era Isaura*. Com o título parodiando o romance de Bernardo de Guimarães, *A Escrava Isaura*, de 1875, Mário desenvolve e aprofunda, nesse livro, os fundamentos de sua poética, que já havia exposto um pouco, de forma simplificada, no “Prefácio Interessantíssimo”. Como diz Gilberto de Mendonça Teles: “São as mesmas teorias do “Prefácio Interessantíssimo” somente que retocadas, ampliadas e submetidas a uma comprovação mais rigorosamente científica”.

Escrevendo em 23.08.1925, a Carlos Drummond de Andrade, Mário justifica seu cabotinismo no *A Escrava* dizendo que o livro é uma quebra na sua tentativa de “falar como brasileiro” que já teria vindo desde a *Paulicéia* e que se tornara necessário porque tinham dito que era “um ignorantão”: “Quis mostrar que não era e mostrei. Sempre fazendo bem pros outros que não tinham as mesmas possibilidades que eu para conhecer o que se estava fazendo e quais as tendências do modernismo universal escrevi um livro em português de lei”.

Mário sentia a enorme necessidade de se explicar. Dez anos depois dessa justificativa, escreve a Souza Bandeira uma carta onde repete a explicação dada ao poeta mineiro, ampliando-a:

*“E veio a qualificação generalizada logo (em face do “Prefácio Interessantíssimo”): eu era um burro, um louco e principalmente um ignorante. E um cabotino. Mas eu estava de boa saúde intelectual, como lhe falei. Resolvi fazer cabotinismo, mas sempre sem perder tempo. Conscientemente (...). O cabotinismo consistia no momento em bancar o erudito, como os outros compreendiam a erudição, com citações e mais citações eivando meus escritos de nomes científicos. Mas aproveitava isso, explicando certos princípios psicológicos e técnicos, e certas circunstâncias da poética moderna”*⁶⁵.

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário se utiliza de analogia com a música para explicar determinados processos poéticos que utilizava em *Paulicéia*, definindo em função dessa analogia o que chamava de versos melódicos e harmônicos e como entendia a polifonia em uma composição poética.

⁶⁵ BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Mário – *Correspondência*, pp. 142/143.

Tomando como base a fórmula de Paul Dermé (Lirismo+Arte=Poesia), Mário se dispõe a explicar sua teoria poética, segundo a qual, após a explosão lírica o poeta tem que “mondar...o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos nascidos do lirismo desatado”.

Em tom irônico, tomando posição (“Não sou futuista (de Marinetti)”), utilizando a psicologia de Ribot e Freud e demonstrando todo o seu conhecimento da tradição literária ocidental, o “Prefácio” aparece como um pequeno tratado sobre a poética modernista.

Tratado que ampliará com *A Escrava*. Na primeira parte deste livro começa por definir o que entende por Belas Artes, que nascem da necessidade de expressão+necessidade de comunicação+necessidade de ação. A necessidade de expressão, inconsciente, surge porque existe a necessidade de comunicação entre os seres, e a expressão tem por objetivo recriar no espectador “uma comoção análoga” àquela sentida primeiro por outro. Isso porque, estamos sempre nos movendo no corpo e no espírito, declara Mário. E da ação surge a necessidade de lembrar e reconstituir os gestos. O artista critica esses gestos e procura reproduzi-los de maneira “mais expressiva” e “mais agradável”, atingindo o Belo.

A poesia é uma das Belas Artes, aquela “que se utiliza de vozes articuladas” e então, ampliando ainda mais o conceito de Paul Dermé, assim define agora a poesia: Lirismo puro+Crítica+Palavra=Poesia, conceito que amplia ainda mais, dizendo: “Dei-vos a receita...Não falei da proporção, será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir máximo de expressão”.

Agora, de forma mais técnica e generalizando os conceitos que particularizara no “Prefácio”, quando os procurava remeter diretamente ao que escrevera na *Paulicéia*, Mário vai desdobrando seus conhecimentos (sua erudição) para fazer um “passeio” em torno das teorias da poesia modernista. Ainda na primeira parte do texto, vai tratar do conceito de beleza (é apenas uma consequência da obra de arte e não o seu objetivo, e é alguma coisa que depende, uma moda, que está presa ao tempo), para defender os modernistas dos que os acusavam de “degenerados, amadores da

fealdade”. Conclui que o Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural.

Explicita ainda as proposições modernistas de ampliar os motivos poéticos – agora qualquer coisa pode despertar a impulsão lírica, que nasce no subconsciente e envia sua mensagem à inteligência, que a transforma em palavra: “E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta e não o poeta que deve baixar à sensibilidade do leitor”.

Façamos um parêntesis nessa exposição para uma observação. Essa proposição de que ao leitor se alçar à sensibilidade do poeta e não o contrário, além de ser altamente elitista, contrasta com a idéia de que a poesia (ou qualquer outra arte) tenha uma função social de expressão de uma sensibilidade coletiva, tese abraçada por Mário, que não vê nessa afirmativa o quanto nela existe de individualismo. Coisa que também condena.

Retomando ao que diz *A Escrava*, , assinalemos ainda o fato de que Mário friza bastante que a abundância de assuntos cotidianos que podem ser poetados não significa que os ex-assuntos poéticos, os de antigamente, tenham sido abandonados. Essa constatação acarreta, da parte de Mário, uma observação que já tem conteúdo conservacionista: “Destruir um edifício não significa abandonar o terreno” . O edifício destruído é o do passadismo, mas o que é “eterno”, imutável, não é destruído nesse processo. Já aí, sutilmente, vislumbramos a permanência do passado, da tradição. A observação seguinte deixa-nos antever o que existe por trás de toda essa elaboração: apenas a atualização de uma linguagem, não uma linguagem nova. No modernismo o amor existe, “mas anda de automóvel”

“Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinários, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos. Acontece porém que no palco do novo século se representa essa ópera brilhantíssima a que Leigh Henry lembrou o nome: Men-in-the-street...Representemo-lo”.

Toda a segunda parte de *A Escrava* se propõe, agora sim, a estabelecer leis que permitam a expressão do impulso lírico pela poesia modernista, leis que Mário divide em técnicas (verso livre, rima livre, vitória do dicionário) e estéticas (substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, rapidez e síntese, polifonismo). A aplicação de cada uma dessas leis é mostrada através de exemplos poéticos, o que dá ocasião a Mário de ir atacando a cidadela do passadismo, com seu engessamento poético, à medida em que ressalta a liberdade conquistada pelos modernistas (liberdade que Drummond, poucos anos depois, sentiria ameaçada, como já vimos, com a adoção da “língua brasileira” marioandradina).

Apesar da observação elitista que destacamos acima, Mário, paradoxalmente, vai afirmar ser necessário combater “sem quartel” o que chama de hermeticismo da poesia moderna, embora aristocraticamente ainda afirme: “Não quero porém significar com isso que os poemas devam ser tão chãos que o caipira de Xiririca possa compreendê-los tanto como o civilizado que conheça psicologia, estética e evolução histórica da poesia”.

Não há desordem na poesia modernista, apenas a substituição de uma ordem por outra, ordem nova que Mário procura explicar e “sistematizar”. O período de destruição do modernismo, o período revolucionário, já tinha acabado. Na construção que então se estava processando era preciso evitar a todo custo certos erros, e é então que podemos ver aparecer, ainda de forma embrionária, certos conceitos que passarão a fazer parte do instrumental crítico de Mário até o final de seus dias.

O primeiro dos erros a evitar é o da virtuosidade, “indumentária brilhante com que os sentidos traidores escondem o ogre odiado do sentimentalismo”. Devemos evitar também cair no erro do “mau” romantismo e do individualismo.

Após esse longo passeio expositivo dos conceitos ou leis que devem reger a poesia modernista, Mário conclui afirmando que, “além de ser brasileiro sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nénia dos povos ensangüentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras”.

Depois dessa profissão de fé internacionalista, termina sua exposição com outra profissão de fé, essa agora construtiva, defendendo o amor *esclarecido* ao passado, o apelo à tradição, o que marca, pelo menos no meu entender, a primeira grande inflexão do seu pensamento em direção ao conservadorismo e ao conformismo, mostrando que esses conservadorismo e conformismo eram parte inerente de sua estética inicial, características que iriam se acentuar com a adoção do nacionalismo:

“(...) seguimos todos irmanados por um mesmo ideal de aventura e sinceridade, escoteiros da nova Poesia. Não mais irritados! Não mais destruidores! Não mais derrubadores de ídolos. Os passadistas não conseguem tirar de nós mais do que o dorso da indiferença. O amor esclarecido ao passado e o estudo da lição de história dão-nos a serenidade. A certeza duma ânsia legítima, dum ideal científico, dá-nos o entusiasmo”.

*

Tendo explorado e definido suas posições teóricas no campo da poesia (com o “Prefácio Interessantíssimo e *A Escrava que não é Isaura*), no campo da música (*Ensaio sobre a Música Brasileira* e “Evolução social da música no Brasil”) e especulado e teorizado sobre a “Língua brasileira” tanto em seus ensaios críticos quanto em sua correspondência, Mário de Andrade vai como que coroar esse feixe de reflexões com “O artista e o artesão”, onde coordena suas idéias sobre a arte e o papel que o artista e o artesão têm no artefazer.

Nesse texto, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, pronunciada em 1938 e publicada em 1943, Mário vai completar e aprofundar seus pontos de vista sobre a matéria, ordenando-os e explicitando-os.

Já vimos como desde que começou seu “apostolado” para a criação do “estilo brasileiro”, ele vai atribuir, à medida que o tempo passa, uma importância crescente à função social da arte. No Brasil, essa função poderia ser resumida em um conceito de “realizar” o Brasil, ou como escrevera a Drummond, ainda em 1924, cabia aos artistas criarem uma arte brasileira que permitisse “dar ao Brasil o que ele não tem...nós (artistas) temos que dar uma alma ao Brasil”.

Embora as considerações de Mário se desenvolvam no plano mais geral da arte do modernismo, o que leio em “O artista e o artesão” é um ensaio sobre a ética do artista no desempenho do seu papel como ser social, e como pano de fundo não explicitado sobre como deveria proceder o artista brasileiro. Ainda há, no texto, reflexões e recomendações de como o artista deveria se colocar para não cair no que considerava o caos conceitual e o experimentalismo desvairado em que estava mergulhada a arte moderna. Esta tinha chegado a um impasse: pelo seu formalismo e pelo individualismo a arte moderna estava perdendo sua função social e caminhava para o isolamento total dentro da sociedade (estaria atacada pelo “hermeticismo”, como já assinalara estar a poesia em *A Escrava*). Era necessário que esse estado de coisas fosse superado. Mas como se chegou a isso?

Para Mário a arte começa a ser dominada pelo artista, pela individualidade dele, a partir da Renascença. Tanto na Antigüidade como na Idade Média a “arte constituía a possibilidade daquelas civilizações expressarem seus valores fundamentais”⁶⁶. Nessas épocas passadas “os diversos princípios de utilidade dominavam a criação artística e esta sujeitava-se aos ritos, às liturgias inamovíveis tanto de ordem religiosa como de ordem profana”⁶⁷.

Enquanto a arte teve uma finalidade unicamente utilitária, esse princípio de utilidade “condicionava de tal forma a criação artística, que a beleza era muito mais uma consequência que uma das finalidades da obra de arte”⁶⁸. Só a partir do Renascimento é que a beleza começou a se impor como finalidade nas artes plásticas. Os gregos, por exemplo, criticamente falando, não procuravam o ideal da beleza, mas atingiram um conceito de beleza ideal, não porque o procurassem, mas porque ele surgia na obra de arte por causa “das exigências espirituais do indivíduo” e da sua finalidade. “Era um ideal necessário à coletividade”. Não assim no Renascimento.

Neste, “especialmente já no alto Renascimento”, “a beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo”. A partir

⁶⁶ MORAES, Eduardo Jardim de – *Limites do Moderno*, p.50.

⁶⁷ ANDRADE, Mário de – O artista e o artesão. In *O Baile das quatro artes*, p.19.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

daí “o individualismo vai se acentuando sempre cada vez mais, até culminar no desbragado experimentalismo contemporâneo”⁶⁹.

O texto de “O artista e o artesão” vai revelar em toda a sua agudeza a posição antiformalista e antiindividualista de Mário face à criação da obra de arte. O estado de coisas diagnosticado por ele na arte moderna – o exagero do experimentalismo e a inflação de individualismo – tinha que ser superado, se a obra de arte devesse voltar a ter sua função social. No nosso tempo, “em que campeia o individualismo mais desenfreado”, “o artista se tornou um joguete de suas próprias liberdade. Para se superar isso é imprescindível que os artistas se imponham uma limitação dos conceitos estéticos. É essa limitação “que deve e pode dar ao artista uma atitude estética diante da arte, *diante da vida*”⁷⁰.

Deixemos Mário falar:

“E é isso justamente, essa atitude estética, o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: essa contemplação, essa serenidade oposta ao engeuecimento de paixões e interesses, como caracterizava Schiller. E é justamente por isso que também, numa enorme maioria eles puseram de lado essa importantíssima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela pra que ela se torne legitimamente arte”⁷¹.

A atitude estética pressupõe a eliminação do auto-interesse do artista, do seu individualismo e do seu formalismo. O formalismo seria eliminado através da adequação da técnica ao material. Para Mário, “nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase que inteiramente com o artesanato”⁷² e o artista tem também que ser artesão, já que “o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro”⁷³. Artesanato e técnica formam um todo.

Em 1943, escrevendo na sua coluna *Mundo Musical*, publicada no jornal paulista *Folha da Manhã*, e referindo-se ainda a “O artista e o artesão”, Mário vai definir sucinta e claramente o que entende por técnica: “(...) pra esclarecimento dos meus

⁶⁹ Idem, pp. 22/23.

⁷⁰ Idem, p.30

⁷¹ Idem, p.30.

⁷² Idem, p.11

⁷³ Idem, p.12.

estudos eu dividi (e divido) a técnica em três manifestações: o artesanato, as diferentes técnicas históricas e a técnica pessoal”. O artesanato e as diferentes técnicas históricas podem ser ensinadas. A técnica pessoal não se ensina, pois é pessoal.

Se na arte grega ou egípcia “a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte não é imprescindível” com a “pesquisa experimental da beleza e com esse individualismo que se impuseram na arte desde o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade”⁷⁴. Hoje ela é uma “necessidade imperiosa e imprescindível do vastíssimo personalismo da arte contemporânea”, conseqüência do “espírito do tempo”.

Mário vai caracterizar esse “espírito do tempo” dizendo que hoje os modernos, os modernistas, cubistas, futuristas etc. e também os reacionários, os que se revoltam contra os modernos, os antimodernos, todos são representantes fatais do mesmo espírito do tempo, que exige de cada um deles uma receita, uma solução, uma verdade pessoal. Então o que se vê é a desorientação de grande parte das artes contemporâneas e para Mário, “a técnica por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e a desorientação”⁷⁵.

A atitude estética é o que permite se ultrapasse esse caos e essa desorientação. Ao artista cabe então se inteirar do sentido de sua época para dar à obra de arte sua *utilidade*. Já vimos que para Mário as atitudes, os gestos, os trabalhos intelectuais tinham um significado estreitamente ligado ao tempo onde se inscreviam. Ora, nos tempos de primitivismo artístico social, como no Brasil, a obra de arte deveria ter uma destinação coletiva, que seria a de ampliar a “entidade nacional”. Era mais do que uma destinação coletiva, era quase uma destinação “religiosa”, no sentido de ligação do artista com sua gente. De outro ângulo de visão, era também a participação da gente brasileira na obra de arte. Isso seria, na concepção de Mário, *realizar* o Brasil. É então a atitude estética que vai permitir a integração do artista no social.

⁷⁴ Idem, p.24.

⁷⁵ Idem, p.25.

A nostalgia sentida por Mário de um tempo em que a *utilidade* da obra de arte era o fator determinante da sua inclusão no social, permite supor que ao pugnar pelo “estilo brasileiro”, com a finalidade de resgatar nossa arte do seu primitivismo social, sua idéia era que os artistas deveriam se aterem a uma “ideal” fase técnica brasileira, onde individualismo e formalismo seriam disciplinados de tal forma que fosse revelada na obra de arte a “entidade nacional” em toda a sua pureza: o artista teria de *realizar* o seu país e o seu tempo através da expressão artística. E aquele era o tempo da criação do “estilo brasileiro”, de *realizar* o Brasil. Como já afirmara no *Ensaio sobre a música brasileira* “o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o da *nacionalização*”. Tínhamos que “conformar a produção humana do país com a realidade social”.

A “ideal” fase técnica brasileira pressupunha que o artista tinha que subordinar sua técnica pessoal às exigências do material, e o material era o nacional. Não mais uma produção individualista, não mais o artista “desvairadamente” individualizado. Agora o artista ‘socializado’, produzindo uma arte útil à sociedade, que fatalmente saberia compreendê-la e gozá-la esteticamente. Quebrada estariam as barreiras entre a obra de arte produzida e a sua recepção.

“Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, diria mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apenas na insubmissão, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo se tornará humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade”⁷⁶.

Terminada estava a viagem iniciada com o “desvairismo” da *Paulicéia*. Terminados estavam também os tempos das propostas revolucionárias ou renovadoras para a arte e cultura brasileiras. Voltava-se ao leito antigo, percorrido desde o romantismo, agora apenas um pouco modificado com uma atualização da linguagem. A ordem, a disciplina, a conformidade ao “espírito do tempo”, tempo que era também o da ordem e da disciplina.

⁷⁶ Idem, pp. 32/33.