

Cintia Camargo Vianna

Mário de Andrade, Antropólogo: Um
Projeto de Nacionalização para a
Arte Brasileira



1910001081



CINTIA CAMARGO VIANNA

MÁRIO DE ANDRADE, ANTROPÓLOGO: UM
PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO PARA A
ARTE BRASILEIRA

**MÁRIO DE ANDRADE, ANTROPÓLOGO: UM
PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO PARA A
ARTE BRASILEIRA**



Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siqueira

2002

São José do Rio Preto



CINTIA CAMARGO VIANNA

MÁRIO DE ANDRADE, ANTROPÓLOGO: UM PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO PARA A ARTE BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Letras, área de
Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, como requisito para a obtenção do título de
mestre em Teoria da Literatura.



T1.081/02

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

2002

São José do Rio Preto

†B869.09
V617m

80206000

CINTIA CAMARGO VIANNA

MÁRIO DE ANDRADE, ANTROPÓLOGO: UM

PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO PARA A

ARTE BRASILEIRA

Vianna, Cintia Camargo.

Mário de Andrade, antropólogo : o projeto de nacionalização para a arte brasileira / Cintia Camargo Vianna. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002

123 f. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antonio Siscar

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Modernismo. 3. Cultura popular. 4. Mário de Andrade. I. Siscar, Marcos Antonio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)"19"



2002

São José do Rio Preto



A Beti e Milton, que juntos são a explicação de Cintia.

A meus irmãos Mário e Marli pela parceria na diferença.

Agradeco

ao professor Marcos Antonio Siscar pela dedicação nesse longo período de orientação e formação que vêm se estendendo desde os tempos de graduação, quando meus problemas ainda eram só os verbos. Agradeço também pela amizade e paciência na convivência com meu temperamento.

ao [redacted] pela dedicação e amor durante todo o desenvolvimento da pesquisa. Nesse tempo, leu pacientemente todos os meus originais, desde os resumos para congressos até o texto da dissertação, além de ouvir todas as minhas reclamações e sofrer com a chatice das minhas novidades.

aos amigos Elias, Graciele e Cristina pela amizade dedicada e pela disposição para ouvir meus comentários e sofrimentos sobre o andamento da minha relação com Mário de Andrade.

aos funcionários da biblioteca, especialmente a Elza Sato pela amizade e simpatia com que sempre me atendeu.

à Dona Zu e seu Mané, que mesmo sem entender exatamente o que eu fazia, sempre incentivaram meus estudos.

a todos que, direta ou indiretamente, estiveram perto nesta trajetória.

ao financiamento da Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo -, sem o qual a exeqüibilidade deste trabalho poderia ter-se prejudicado.

Agradeço.

Mário de Andrade, Alceu e Tereza Minuzzi

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - Mário de Andrade e o Modernismo	11
CAPÍTULO II - Nacional e popular em Mário de Andrade	22
A gênese do nacional	26
Elemento popular e influência do que é considerado nacional	43
CAPÍTULO III - Um projeto para a nacionalização da arte	51
A música como eixo	53
Processos de tentativas de criação do nacional	61
CAPÍTULO IV - A manipulação da nacionalidade na música	79
Vestígios de manipulação na formação da música popular	82
Música e cultura nacional: relações entre o popular	89
CAPÍTULO V - A criação de uma nova arte brasileira	96

CONCLUSÃO *“Não sou folclorista. Me parece que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mas é um indivíduo que, quando sozinho quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gosado, morto de curiosidade por tudo que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de ‘quasi amor’. Isso me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom.”*

BIBLIOGRAFIA

Mário de Andrade, *Música, Doce Música*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – Mário de Andrade e o Modernismo	12
CAPÍTULO II – Nacional e popular em Mário de Andrade	22
A gênese do nacional	26
Elemento popular: a instauração de um pensamento nacional	43
CAPÍTULO III – Um projeto para a nacionalização da arte	51
A música como objeto	55
Processos de autenticação do nacional	61
CAPÍTULO IV – A manipulação da nacionalidade na música	79
Vestígios de manipulação na formação da música popular	82
Música erudita nacional: relações com o popular	89
CAPÍTULO V - A geração de uma nova arte erudita	96
CONCLUSÃO	111
BIBLIOGRAFIA	115



de 1960, a cultura popular brasileira foi objeto de estudos e pesquisas de caráter científico. A partir desse momento, a cultura popular passou a ser considerada um campo de conhecimento legítimo e a ser estudada com o mesmo rigor acadêmico que a cultura erudita. Essa mudança de perspectiva foi influenciada por fatores como a valorização da cultura popular por parte da sociedade, a influência da cultura popular na cultura erudita e a necessidade de se compreender a cultura popular em sua totalidade, incluindo suas manifestações artísticas, literárias, musicais, etc.

Nesse contexto, a cultura popular brasileira passou a ser estudada com o mesmo rigor acadêmico que a cultura erudita. Essa mudança de perspectiva foi influenciada por fatores como a valorização da cultura popular por parte da sociedade, a influência da cultura popular na cultura erudita e a necessidade de se compreender a cultura popular em sua totalidade, incluindo suas manifestações artísticas, literárias, musicais, etc.

INTRODUÇÃO

A cultura popular brasileira é um fenômeno complexo e multifacetado, que envolve aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. A cultura popular é aquela que é produzida e consumida pela maioria da população, em contraste com a cultura erudita, que é produzida e consumida por uma minoria privilegiada. A cultura popular é caracterizada por sua diversidade, sua acessibilidade e sua capacidade de refletir a realidade social e cultural de uma determinada sociedade.

A cultura popular brasileira é um fenômeno complexo e multifacetado, que envolve aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. A cultura popular é aquela que é produzida e consumida pela maioria da população, em contraste com a cultura erudita, que é produzida e consumida por uma minoria privilegiada. A cultura popular é caracterizada por sua diversidade, sua acessibilidade e sua capacidade de refletir a realidade social e cultural de uma determinada sociedade.

O trabalho que se apresenta a seguir tem como principal objeto as obras ditas “antropológicas” de Mário de Andrade. Nessas obras, o autor trata de muitos pontos importantes para a compreensão do conjunto de sua obra, dentre eles a natureza da manifestação de cultura popular brasileira e a relação entre elementos e estruturas *autenticamente* nacionais e a produção de arte erudita de fato nacional.

Nossos esforços centram-se na sistematização do projeto teórico de Mário de Andrade. Temos como objetivo descrever, de forma organizada, e discutir a formulação teórica do autor sobre a nacionalidade da arte e do povo brasileiro que aparece dispersa, podendo ser encontrada em cartas, artigos, ensaios e estudos “antropológicos” propriamente ditos sobre a manifestação de cultura popular do país.

Com esse esforço de sistematização, pretendemos tornar mais claras as concepções de Mário sobre como deveria ser a relação desenvolvida entre a *cultura popular* e a *cultura erudita* para que se tivesse como resultado uma *nova arte erudita* de fato representativa da nacionalidade.

Além disso, pretendemos demonstrar qual é o valor atribuído pelo modernista à cultura popular em seu projeto estético. Parece-nos imprescindível destacar que seria um equívoco acreditar que Mário de Andrade postula uma relação de *apropriação* entre a arte popular e a arte erudita. O que queremos mostrar é que o modernista prevê o empreendimento de uma relação de *reinvenção* entre o erudito e o popular. Com isso, Mário de Andrade não só redimensiona a arte erudita como também determina uma nova função social para o intelectual.



Num plano mais específico, tentamos examinar o tipo de tratamento que o modernista dispensa ao folclore ou a cultura popular. Para tanto, centramo-nos principalmente em seus estudos “antropológicos” e seus textos críticos ou ensaísticos, a fim de verificar como o autor trabalhava com a arte erudita e a arte popular e os diferentes níveis de nacionalidade.

Vale ainda ressaltar que nosso objetivo maior é o de aproximarmo-nos do *antropólogo* Mário de Andrade e da sua sistemática de trabalho, ficando para um plano secundário a demonstração de como sua atividade como antropólogo e teorizador da natureza da nacionalidade do povo brasileiro e de sua cultura influi ou define sua própria produção artística.

Assim, a contribuição desse trabalho para a fortuna crítica de Mário de Andrade concretiza-se por meio da tentativa de descrição de *como*, na opinião do autor modernista, deveria acontecer a passagem do popular para o erudito, sem que houvesse um processo de descaracterização de nenhum dos dois planos, mas sim que se estabelecesse uma relação de tensão que culminasse com a *reinvenção* e *reorganização* do plano popular e do plano erudito, concretizando a gênese da nova arte erudita, anunciada por Mário de Andrade em seu projeto.

Além disso, nosso esforço de sistematização do projeto estético para a nacionalização da arte proposto por Mário de Andrade poderá ser de grande valia para o desenvolvimento futuro de outros projetos de pesquisa sobre a obra do autor, pois será um elemento de “economia”, visto que agrupamos, descrevemos e discutimos as principais informações e formulações do modernista sobre a natureza dos elementos étnico-culturais que formam a manifestação de cultura popular, sobre suas concepções de *nacional*, *nação* e *nacionalidade* e sobre como essas concepções e formulações vão determinar uma nova arte e artista eruditos.



Para o bom desenvolvimento do trabalho, achamos por bem dividi-lo em cinco partes: Capítulo I – Mário de Andrade e o Modernismo, Capítulo II – Nacional e popular em Mário de Andrade, Capítulo III – O projeto de Mário de Andrade para a nacionalização da arte, Capítulo IV – A manipulação da nacionalidade na música popular e na música erudita, Capítulo V – A geração da nova arte erudita, além da Conclusão.

No Capítulo I, informamos o leitor sobre as condições gerais de gênese e desenvolvimento do Movimento Modernista brasileiro, tentando destacar, do panorama geral, a figura de Mário de Andrade e seu projeto para a criação de uma estética nacional, lembrando que, para ele, isso só é possível por meio do contato com as manifestações de cultura popular.

No capítulo II, discutiremos formulações gerais sobre a formação das nações e sobre a nacionalidade, a fim de compreender melhor as concepções de Mário de Andrade a esse respeito. A nosso ver, essa compreensão é fundamental para o entendimento do projeto do modernista para a nacionalização da arte e do artista, bem como de sua tentativa de caracterizar um perfil para o homem brasileiro (presente na arte nacional).

No Capítulo III, discutiremos as formulações feitas por Mário de Andrade sobre a caracterização dos elementos e estruturas étnico-culturais *autenticamente* nacionais. Para Mário de Andrade, é preciso compreender quais são os procedimentos utilizados pelo povo para tornar a manifestação de cultura popular característica; o artista erudito deve relacionar-se com esses elementos no momento da produção de arte erudita nacional.

No Capítulo IV, propomos a análise de alguns procedimentos de Mário de Andrade como crítico de música. Para tanto, utilizamos principalmente o livro



Música, Doce Música, que é uma coletânea de artigos originalmente publicados separadamente e depois organizados pelo autor em blocos de interesse comum para fazer parte de suas obras completas.

Na penúltima parte, Capítulo V, tratamos de questões concernentes à passagem do popular para o erudito com a finalidade de geração de uma nova arte erudita. O objetivo é demonstrar que Mário de Andrade não propõe em seu projeto a transposição pura e simples da fonte de cultura popular para a arte erudita, mas sim a *reinvenção* do popular no cerne do erudito. A este trecho do trabalho segue-se a Conclusão, em que procuramos organizar as formulações apresentadas ao longo do desenvolvimento do trabalho.

CAPÍTULO I

Mário de Andrade e o Modernismo

CAPÍTULO I

Mário de Andrade e o Modernismo



Mário de Andrade é um intelectual multifacetado. Essa é uma afirmação que já se tornou clichê, pelo menos no que diz respeito ao estudo da trajetória do autor modernista. Os assuntos tratados em suas obras vão desde questões sobre estética até questões sobre antropologia e etnografia – ainda que ele não tivesse clara a distinção entre os dois termos-, tudo isso permeado por uma grande preocupação com problemas sociais e políticos, tratados subliminarmente, não chegando a fazer uma literatura “engajada”, como a concebida modernamente.

Para que se possa perceber quais são os interesses que dizem respeito a esse ou aquele trabalho, especificamente, a aproximação da obra de Mário de Andrade requer sempre cuidado. Deve estar claro para o estudioso com qual das “facetas” do modernista está lidando e quais são as questões envolvidas nela.

A “faceta” sobre a qual nos debruçamos neste trabalho é a do intelectual preocupado com o estabelecimento de uma entidade nacional para o Brasil. Nosso objeto é o “antropólogo” Mário de Andrade. Para situá-lo dentro do panorama geral da obra do autor modernista, achamos necessária uma breve digressão sobre os principais elementos envolvidos na aproximação do perfil de antropólogo do autor modernista.

O início do século XX é marcado por inúmeras transformações de ordem sociocultural. O homem se vê em meio ao surgimento de mudanças nos meios de produção – marcadas principalmente pelo crescimento da indústria no período da primeira grande guerra mundial – e de conseqüentes transformações na configuração social como, por exemplo, a reivindicação das mulheres por uma posição de igualdade de direitos dentro da sociedade, e o crescimento da imigração e da urbanização.



Na Europa (transformada pela guerra), esse movimento de aproximação estética da realidade já vinha acontecendo e eclodia na forma de novos horizontes para a arte – eram os movimentos de vanguarda. Muitos dos preconizadores do Movimento Modernista brasileiro funcionaram, no início, como “importadores” do “espírito de ruptura” com a tradição que era disseminado na Europa. Segundo palavras do próprio Mário de Andrade “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa” (Andrade, 1942, p.26).

Os movimentos de vanguarda tomam força na Europa e a intelectualidade brasileira vê-se, da perspectiva que é a de Mário de Andrade, diante da necessidade premente de “atualização” da Inteligência brasileira, objetivando alcançar os padrões “civilizados”. Diante das transformações da realidade histórico-social parecia necessário instaurar uma nova realidade artística.

Pode-se, então, dizer que a primeira fase do Modernismo no Brasil – fase “heróica” – tem sua trajetória marcada pela tentativa de estabelecer uma nova forma de arte erudita que fosse mais condizente com as transformações pelas quais o mundo (e o Brasil) vinha passando.

Nesse momento, a arte brasileira passa por um período de ruptura e renovação, de experimentação. Era necessário criar uma expressão artística que fosse de fato nacional e que, de alguma maneira, estivesse dentro das expectativas da nova arte, anunciada pelas vanguardas européias.

De modo geral, a primeira fase do Modernismo é marcada por uma arte esteticamente revolucionária, em que se empreende um movimento de ruptura com a arte-mimese tão apregoada pelo Naturalismo, para tratar a arte como objeto de qualidade diversa (da natureza) e autonomia relativa. Além desse desmascaramento da estética tradicionalizada, há a tentativa de rompimento com a

visão de mundo difundida pelo pensamento que se associava à produção artística anterior.

Para Lafetá (2000), a ruptura empreendida pelo Modernismo é com a linguagem “bacharelesca”, que apresentava um caráter artificial e idealizante, representante da ideologia da oligarquia rural que estava no poder.

É necessário considerar que várias são as interpretações possíveis do período e que dentro do Movimento Modernista não existe uma só concepção para o processo de atualização da arte brasileira. Por isso, não se verifica um consenso geral no que diz respeito à concepção do modernista do que seja verdadeiramente nacional. Um exemplo clássico dessa disparidade é o aproveitamento feito por Plínio Salgado da necessidade de nacionalização, pois no seu caso, diferentemente de Mário de Andrade, o elemento nacional é associado à ideologia de extrema direita, de nuance fascista.

Interessa-nos, para a análise da obra de Mário de Andrade, a vertente do Modernismo que rompe com a linguagem estabelecida e se subsidia da possibilidade de ampliação e libertação oferecida pelo folclore e pela literatura popular, sem extremismos excludentes como no caso do Integralismo.

Nesse caso, o Modernismo rompe com a ideologia da aristocracia, veiculada pela arte erudita que pregava a segregação da manifestação de cultura popular e tenta a instauração de uma linguagem que estivesse de acordo com o estado de modernidade que se anunciava no século XX, não só no plano cultural, mas também no plano socioeconômico, transformações estas principalmente representadas no já aferido surto industrial dos anos de guerra além da imigração e do processo de urbanização.

Com esse panorama, verifica-se o surgimento de um Brasil novo e São Paulo já pode ser comparada aos grandes centros europeus, graças ao seu cosmopolitismo. Esse é um dado importante, porque a literatura moderna está em relação direta com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos¹.

Apesar dessa relação com a sociedade industrial, o Modernismo brasileiro é “patrocinado” pela parte mais refinada da burguesia rural (as grandes fortunas do café). Parece-nos interessante ressaltar essa relação de *mecenato* que se desenvolve entre as famílias “quatrocentonas” de São Paulo e o Modernismo, pois é essa classe social, esnobe e elitista – representante da ideologia dominante, que promove o estabelecimento de uma nova forma de representação do nacional na arte brasileira.

Essa relação com a burguesia rural talvez se devesse ao tipo de divisão social de classes, própria daquele período no país, pois as relações de produção no campo, em São Paulo, já eram marcadamente capitalistas e uma parte importante da burguesia industrial era oriunda da burguesia rural, conseqüentemente, parte do capital que financiava a industrialização.

A associação à burguesia rural paulista também justifica o caráter “localista” que marca o Modernismo, pois a aristocracia rural apresenta um caráter marcante e distintivo, associado ao caráter nacional em sua expressão mais refinada. A aliança entre os senhores do café e os artistas modernistas pretende realizar a junção do culto da modernidade internacional à tradição brasileira. Nota-se que a burguesia educada na Europa, já adaptada aos padrões e ao estilo da

¹ Esses procedimentos eram a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese. (Lafetá, 2000, p.23).



refinada vida moderna, julgava-se apta a receber a nova arte moderna. Na verdade, precisava dela para se justificar (Lafetá, 2000).

São Paulo pôde ser o palco da eclosão do movimento modernista por causa, sim, de seu cosmopolitismo, que a aproximava das metrópoles européias, mas também (e talvez, principalmente) por causa de seu provincianismo. Havia, como afirma Mário de Andrade, o “casamento” de um espírito moderno (resultante da economia do café e da industrialização) e de um “espírito provinciano e servil”, retratado, por exemplo, na política².

Nesse ponto, é pertinente distinguir o papel da aristocracia tradicional e da burguesia industrial dentro do Modernismo. O Movimento modernista é acolhido e incentivado pelos representantes das famílias tradicionais paulistas – que tem entre suas fileiras nomes como o de Paulo Prado, representante não só da elite intelectual, mas também da aristocracia tradicional de São Paulo –, apesar de se caracterizar como um movimento destruidor e de dar lá suas estocadas na pureza do espírito aristocrático.

Essa associação que, num primeiro momento, pode não parecer lógica, justifica-se na medida em que se verifica a franca decadência dessa classe em detrimento da ascensão da burguesia industrial. A ligação ao movimento modernista poderia encarregar-se da atribuição de significado social a uma classe que já não apresentava o mesmo prestígio do passado e que, de certa forma, consagrar-se-ia por meio de seu desmonte³.

² Sobre a convivência entre estados antagônicos em São Paulo, Mário de Andrade esclarece: “Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”. (Andrade, 1942, p.27).

³ No trecho a seguir, Mário de Andrade fala da relação do Modernismo com a aristocracia paulistana e com a burguesia “endinheirada”: “A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais significação legítima. Quanto aos aristos do dinheiro, esses nos odiavam no

Já a burguesia industrial emergente estava firmando-se enquanto classe (e ideologia) dominante e, para tanto, apresentava-se como uma espécie de guardião da tradição nacional. Não dava seu aval às “extravagâncias” modernistas, queria manter a ordem vigente (e nela se infiltrar).

Portanto, não se trata de acreditar que havia uma conjunção (gratuita) entre a aristocracia rural e os modernistas, mas sim que havia uma troca, um jogo entre as “classes” – a implementação do espírito modernista, baseado na revitalização da tradição tornaria mais tardia a decadência da aristocracia.

De modo geral, verifica-se no Modernismo a junção da *ordem artística* – mudança da linguagem a partir da incorporação do popular e do primitivo – com a *ordem ideológica* – revalorização, por meio da “transmutação estética modernizante”, dos hábitos e tradições representantes da cultura de um Brasil arcaico.

De fato, para Mário de Andrade, a ruptura com a tradição caduca, que já não representava mais a realidade histórico-social do Brasil e dos brasileiros – a ordem artística e a ordem ideológica – e a posterior instauração de uma nova estética, essa sim, verdadeiramente nacional e congruente com o novo tempo, só era possível por meio do contato com a manifestação de cultura popular.

Na verdade, o Modernismo deve ser considerado, assim como todos os outros movimentos artísticos, na condição de movimento híbrido, fruto da união inextricável entre um *projeto estético* e um *projeto ideológico*⁴.

princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Nenhum salão de ricaço tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais...” (Andrade, 1942, p.41).

⁴ Lafetá acredita que, no Modernismo, o projeto estético diz respeito à “renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional”; já o projeto ideológico, diz respeito à “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe e identidades e produções” (Lafetá, 2000, p.21).

O projeto estético de Mário de Andrade surge na primeira fase do Modernismo _ fase “heróica”, na qual o principal postulado era a ruptura com a linguagem. Nesse momento, o projeto ideológico correspondia à necessidade de atualização das estruturas propostas pela classe dominante. O que acontece é uma tomada de consciência tranqüila e otimista, que possibilita aos intelectuais a verificação das deficiências do país.

O projeto estético do autor modernista, baseado, principalmente, no contato com o elemento étnico-cultural oriundo da manifestação de cultura popular, traz implícitas preocupações não só de caráter estético, mas também de caráter social e político. A partir desse entrelaçamento, verifica-se a união entre as transformações da linguagem e as transformações do pensamento (visão de mundo própria da época).

Em Mário de Andrade, essa junção de planos complementares realiza-se em sua atividade como folclorista e “investigador” da natureza do homem brasileiro. Para o modernista, o *engajamento ideológico* ocorre por meio do “sacrifício” do artista em detrimento do estudioso de questões relacionadas ao homem e a cultura brasileira. Esse “sacrifício” acontece para concretizar o objetivo de atribuir um “valor utilitário” à arte e à condição de artista.

Tendo isso em vista, o movimento Modernista não deve ser considerado apenas do ponto de vista da inovação estética. É necessário concebê-lo como um movimento de ordem cultural, no qual as transformações estéticas acontecem em consonância com as transformações da realidade histórico-social.

O elemento sociológico entra no projeto estético de Mário de Andrade em virtude da necessidade apontada pelo modernista de o artista “participar” ativamente das transformações sociais que se operavam, de atribuir “valor

utilitário” à sua produção artística. Entretanto, o caráter ideológico que deve estar presente na obra de arte não está relacionado à veiculação de um determinado conteúdo . A obra de arte deve ser uma junção do fato estético (renovação do “artefazer”), do fato psíquico (congruência com as necessidades “psicoformadoras” do povo) e do fato social (configuração da entidade brasileira) (Lafetá, 2000).

Em seus textos ditos “antropológicos”, Mário de Andrade propõe um caráter nacional que surge a partir da pesquisa e sistematização da fonte de cultura popular feita pelo artista, pois é por meio desse tipo de atividade que, segundo o modernista, o artista poderá estar em contato com elementos, processos ou procedimentos necessários para a concretização da nacionalização da arte erudita (propostas de caráter estético).

Essas modificações no campo estético só serão possíveis se o artista empreender também a modificação de sua conduta diante de seu processo criativo (a criação de arte nacional só é possível mediante o “estágio” de contato com o folclore) e a consideração de seu papel (e também de sua produção) na sociedade da qual faz parte (propostas de caráter ideológico).

Assim, a atualização da produção de arte e do papel do próprio artista, no cerne do projeto estético de Mário de Andrade, dar-se-ia por meio da tarefa de pesquisa e sistematização da manifestação de cultura popular e do posterior aproveitamento daqueles elementos e estruturas de fato representativos da essência nacional no plano da criação erudita.

Dessa forma, Mário de Andrade propõe uma nova expressão de arte erudita que, entre outros fatores, envolve a determinação de elementos étnico-culturais que possam ser considerados representativos da nacionalidade no Brasil,

a determinação da configuração da entidade nacional a ser representada e a consideração da função social tanto do artista quanto de sua produção.

CAPÍTULO II

Nacional e popular em Mário de Andrade



CAPÍTULO II

Nacional e popular em Mário de Andrade

Uma das possibilidades de atualização da arte dentro do Modernismo brasileiro, defendida por Mário de Andrade, aconteceria a partir da aproximação com o folclore. A manifestação de cultura popular tradicional seria a fonte a partir da qual os artistas modernistas poderiam empreender os processos de *ampliação* e *libertação* da produção de arte erudita.

O processo de *ampliação* seria aquele que conduziria a produção artística erudita a atingir um número maior de pessoas (ter um maior alcance). Parece-nos que o principal fator envolvido no processo de ampliação é o *sentimento de pertença nacional*, alcançado a partir da inclusão, de forma criativa, no cerne da produção de arte erudita de elementos e estruturas retirados da fonte folclórica.

Além disso, para Mário de Andrade a *ampliação* é um processo relacionado à constante pesquisa de novas resoluções para a arte (pesquisa de caráter estético), enquadrando-se nos procedimentos ou princípios apontados por ele como fundamentais na tarefa de criação e estabelecimento de uma expressão de arte erudita “moderna”.

Segundo palavras do modernista, esses princípios são: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (Andrade, 1942, p.45).

O processo de *libertação* (da tradição erudita vigente) apresenta-se como a possibilidade de veiculação de uma ideologia contrária à ideologia dominante que se relaciona com a “atualização da inteligência”, à qual Mário de Andrade faz referência no trecho citado acima. No caso do processo de libertação, o principal fator envolvido é a possibilidade de instauração de uma “contra-hegemonia”, concretizada por meio da utilização de elementos retirados do cerne da manifestação de cultura popular, pois esse seria o espaço em que se

materializariam a *ideologia dos dominados* e a *nacionalidade* (delimitação da entidade nacional e do sentimento de pertença), a partir de uma concepção particular das classes menos favorecidas.

A relação desenvolvida entre o movimento modernista e a manifestação de cultura popular é permeada por implicativos de ordem vária, dentre os quais se alinham: *questões ideológicas* (de ordem social e política), *questões etnográficas* (determinação de perfil étnico e de sentimento de pertença a um grupo específico), *questões antropológicas* (determinação da natureza do “novo” ser brasileiro, natureza essa que deve ser expressa na produção de arte erudita), além, é claro, de *questões estéticas* (a transformação da linguagem a partir da incorporação do elemento popular e da lógica do primitivo).

Mário de Andrade aproxima-se do elemento étnico-cultural oriundo da manifestação de cultura popular na ânsia não só de atender aos ditames de nacionalização que norteavam o movimento modernista. O autor se ocupava em postular uma expressão de arte que fosse de fato representativa da entidade nacional brasileira e, assim, passível de figurar no panorama universal da arte. Para tanto, o modernista precisava esclarecer alguns pontos fundamentais para a efetiva nacionalização da arte como, por exemplo, a natureza dos elementos étnico-culturais representativos da nacionalidade a serem incorporados pela arte erudita e a configuração da entidade nacional a ser representada (dentro de uma perspectiva humana que, para o modernista, significava a junção de sentimento étnico, configuração “psicofisiológica” e formação social, etc).

Para esclarecer a concepção de Mário acerca do conceito de nacional e do tipo de relação que a nacionalidade desenvolve com o elemento popular é necessário compreender quais são os elementos envolvidos na formação de uma



nação – étnicos, culturais, sociais ou políticos – e qual a relação da nacionalidade com o popular, pois, para Mário de Andrade, a nacionalidade da arte erudita brasileira depende do contato com o elemento popular. Para o modernista, nacional é popular. Resta saber o que é popular para ele.

A associação da condição popular de um elemento ou estrutura ao estatuto de nacional traz à tona a discussão do conflito de classes. É necessário, portanto, considerar se Mário de Andrade associa ou não a manifestação de cultura popular à classe dominada e, mais, se a utilização que ele propõe de elementos e estruturas populares prevê a exposição da ideologia do dominado no cerne da manifestação de arte erudita.

A nosso ver, a preocupação de Mário de Andrade não estava diretamente associada ao estabelecimento de uma arte que fosse baseada numa contra-ideologia. Não estava interessado em estabelecer uma arte que rompesse com os interesses da elite.

Essa afirmação pode parecer precipitada, mas é absolutamente plausível. Mário de Andrade queria, sim, nacionalizar a arte e o artista e, para tanto, julgava imprescindível o contato com a fonte de cultura popular, mas não pretendia fazer arte para dominados.

Pode-se dizer, que a preocupação do modernista era com o rompimento da relação entre *centro* (Europa) e *margem* (o Brasil, por exemplo), com o estabelecimento de uma Inteligência de fato nacional, que se ocupasse ao menos em tornar os postulados importados adequados à realidade nacional.

Mário de Andrade tinha como premissa a condição plural da formação étnica no país que, naturalmente, impossibilitaria a verificação de manifestações ou elementos essencialmente nativos. Por isso, Mário de Andrade questiona-se

sobre a possibilidade de existência de uma manifestação cultural autóctone (nativa, primitiva) no Brasil.

Mário de Andrade achava imprescindível a consideração da presença de elementos estrangeiros (importados), já tradicionalizados, no cerne da arte popular brasileira. Pode-se dizer que, para o modernista, atribuir o rótulo de nacional para determinado elemento ou estrutura, implica a consideração de uma relação tensiva entre os conceitos de *autóctone* e de *estrangeiro* e é a partir dessa tensão que surgiriam elementos de fato representativos da entidade nacional.

A gênese do nacional

Tendo em vista que, segundo Mário de Andrade, o processo de gênese da entidade nacional prevê a convivência de elementos autóctone e de elementos estrangeiros, vemo-nos diante da oposição entre o elemento familiar (autóctone) e o elemento desconhecido (estrangeiro).

Sobre essa questão é elucidativo o texto em que Dante Moreira Leite (1969) discute as relações entre a formação do caráter nacional do povo brasileiro e a ideologia e, vale ressaltar, de qualquer povo, pois é quase impossível prever a formação de um Estado-nação que se baseie na homogeneidade, seja lingüística, religiosa ou étnica. O elemento nacional aparece como representativo de um universo *familiar*, *próximo* e o elemento estrangeiro estaria relacionado com o universo *desconhecido* e, em certa medida, *misterioso*. Talvez por isso, o

elemento estrangeiro desperte, a um só tempo, uma relação de *encantamento* e *apreensão* ou de *descoberta e conquista* (Leite, 1969, p.12).

O elemento estrangeiro é responsável por um estado de ambivalência fundamental, que foi amplamente discutido por Freud, em *Totem e tabu*, e também considerado por Mário de Andrade em seus escritos “antropológicos”. Esse sentimento de ambivalência apresenta como consequência, por exemplo, a atribuição de características fantásticas ou sobre-humanas ao elemento estrangeiro.

A propósito desse procedimento, é exemplar dentro da obra do próprio Mário de Andrade a construção da personagem que dá nome a sua rapsódia, o Macunaíma. Como já é sabido o *herói sem nenhum caráter* de Mário é retirado de uma lenda de um grupo de índios da Venezuela, os Taulipangues, e por isso pode ser considerado como um elemento estrangeiro, *deformado e adaptado* pelo autor, e que dentro da rapsódia vai fundir-se a outros mitos e elementos, retirados não só do ideário de grupos indígenas locais, como também da cultura popular.

Quanto às características fantásticas ou sobre-humanas, ou ainda, a capacidade de instaurar as personagens num plano fantástico, é ilustrativo o capítulo V da rapsódia, em que Macunaíma toma um banho de água encantada, enpoçada na marca do pé de um gigante e, quando termina, de negro transformou-se em branco.

Macunaíma vai, junto com os irmãos, cumprindo sua viagem num tempo e num espaço indeterminados quando:

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca do pé de um gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão

do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. (ANDRADE, 1992, p.30)

Diante disso, é possível afirmar que essa aceitação e até mesmo essa necessidade de contato com o estrangeiro postulada por Mário de Andrade talvez se devesse à busca de universalidades peculiarmente caracterizadas pelo uso na tradição popular brasileira, ou ainda, na tradição de outros povos, mas que devidamente adaptadas levariam para o cerne da arte erudita um elemento de novidade.

Entre os motivos que levariam a um maior ou menor nível de aceitação de um elemento estrangeiro pode-se considerar o nível de exotismo e o fato de o elemento introduzir ou não novidades no padrão tradicional de um determinado grupo, por isso, para Mário de Andrade, a transformação da arte brasileira se daria não só por meio do contato com a fonte folclórica (depositário do genuinamente nacional), mas também com o elemento “estranho” ou estrangeiro.

O modernista prevê uma entidade nacional que se caracteriza pela fragmentação, conseqüentemente, pela condição de inacabada, de constante transformação. Para Mário de Andrade, o elemento estrangeiro é integrado à entidade nacional na mesma condição que os elementos nativos – elemento de composição.

Essa busca de elementos universais na manifestação de cultura popular brasileira (que estivessem presentes na manifestação de cultura popular ou erudita de outros povos) pode ser vista como reflexo de uma concepção de cultura “universalista”, cujos elementos compositivos ultrapassam as fronteiras nacionais. De certa forma, Mário de Andrade vislumbrava a possibilidade de uma entidade

nacional que, do ponto de vista da formação cultural, acolhia elementos oriundos de diferentes nações.

A afirmação da possibilidade de uma manifestação de cultura nacional “universalista” parece contraditória, mas Mário de Andrade parte da premissa de que, para figurar no panorama da arte universal, a produção de arte deve ser primeiramente nacional.

No plano da construção nacional, os elementos universais são peculiarmente tratados. Dessa forma, pode-se dizer que a preocupação de Mário de Andrade não é com a universalidade do elemento ou da estrutura propriamente dita, mas sim com o tratamento peculiar dado pelo povo brasileiro a esses elementos no cerne da manifestação de cultura popular.

É ilustrativa dessa preocupação, a descrição e discussão feita em seu trabalho de sistematização das danças dramáticas brasileiras. Parece-nos exemplar dessa proposição universalista com a qual Mário parte para o campo e para a pesquisa sobre o homem e a cultura brasileira, o tratamento dado por ele ao elemento estrutural denominado *cortejo*, presente na maioria das danças. O autor tenta mostrar a origem étnica, a utilidade que tinha e a utilidade que passa a ter quando esse elemento chega aqui, além da forma como, por meio da utilização popular, esse elemento vai se transformando em peculiarmente nacional.

O *cortejo* é apontado pelo autor como um importante elemento dentro da estrutura das danças dramáticas. Segundo suas palavras, o cortejo foi herdado “... de costumes antiquíssimos, de fontes pagãs, a comemoração ritual da Calendas, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele.”¹ (ANDRADE, 1983, 1, p.31). Note-se, então, que os *cortejos* são uma herança diretamente européia,

¹ Escolhemos manter a ortografia original dos escritos de Mário de Andrade, visto que a escrita do autor era orientada por um projeto de nacionalização da língua.



trazidos pelos colonizadores com finalidade religiosa (note-se que os portugueses já haviam empreendido transformações nos cortejos, originalmente pagãos).

Estes cortejos religiosos, traduzidos pela Igreja na forma de procissões, aconteciam, segundo o autor, em virtude da necessidade de cristianização. No Brasil, as procissões cristianizadoras são utilizadas desde o início da colonização, tendo como principal objetivo a catequização, e é em virtude deste objetivo que muito cedo começa a acontecer uma “semiprofanização” do que primariamente seria exclusivamente religioso. Para conquistar a confiança do ameríndio e popularizar a religião da metrópole, os jesuítas permitem a entrada de elementos profanos no corpo das procissões trazidas pelos ameríndios. Esta seria sua *contribuição* particular. Além dessa contribuição, os cortejos sofreriam ainda a influência pagã dos africanos e acabaria por se tornar um evento profano, ainda que restasse um fundo religioso, representado, por exemplo, na escolha das datas para esses festejos.

Diante dessa disposição para a *manipulação* e conseqüente aceitação do “outro” que marca não só a pesquisa antropológica de Mário de Andrade como também o seu projeto estético, pode-se dizer que o nacionalismo de Mário de Andrade opunha-se, por exemplo, ao Integralismo “irracional” de Plínio Salgado, marcado pela presença de um nacionalismo abstrato, fundamentalista, que fanatizava os mitos do sangue, da força, da terra, da raça e da nação, baseado na ideologia nazista e fascista que não correspondiam à realidade brasileira, de mestiçagem e formação cultural. Já as formulações de Mário de Andrade traziam, subliminarmente, a consciência da necessidade de tolerância da diversidade cultural que compunha o país.

Vinculando-se a concepções tradicionalmente associadas ao marxismo, Mário de Andrade aponta a necessidade da concepção da nacionalidade a partir da ótica do excluído, presente na manifestação de cultura popular e não do dominante, presente na arte erudita.

Se nos apoiarmos no apanhado feito por Michael Löwy (2000) sobre a questão do nacional dentro da teoria marxista, é possível verificar que o marxismo não se identifica com o universalismo eurocentrista que, sob o rótulo de “civilização”, pretende impor, principalmente aos povos periféricos, a dominação da ideologia burguesa/industrial moderna. Na verdade, o marxismo prevê o estabelecimento de uma relação de coexistência dialética entre o *universal* e o *particular*: o universal se caracterizaria pelo respeito à diversidade cultural e se construiria a partir de valores autênticos de cada cultura².

Esse tipo de reflexão pode tornar mais clara a concepção de nacionalidade apresentada por Mário de Andrade, na medida em que o conceito *nação* é compreendido como um processo em permanente transformação. A condição de nacional dentro do projeto estético do autor modernista não é a de uma categoria estanque. Como já dissemos anteriormente, a entidade nacional caracteriza-se, justamente, por sua condição fragmentada, informe, sempre sujeita à influências e transformações, mediante o atendimento das necessidades “psicoformadoras” do povo.

Para Löwy, por exemplo, o *imaginário* – dimensão subjetiva da identidade nacional, reconstrução do passado e reinterpretação da história – constitui a comunidade de destino juntamente com os acontecimentos objetivos. Nesse caso,

² Segundo Löwy, a recusa do universalismo eurocentrista tenta apagar a diversidade cultural: “Trata-se simplesmente de recusar o falso dilema entre o pretenso universalismo ‘ocidental’ e o culto tacanho das diferenças culturais – ou, no caso do atual debate sobre a unificação européia,

a nacionalidade é fruto da junção de *critérios objetivos* e *critérios subjetivos* para a definição de nação. A *dimensão subjetiva* (fatores subjetivos são resultado de determinadas condições históricas) é o que confere a *consciência* da identidade cultural.

Para Mário de Andrade, os indivíduos estão culturalmente ligados ao Brasil. Por isso, podemos dizer que Mário enfatiza aquilo que, contemporaneamente, denomina-se como *critérios subjetivos* de determinação da identidade nacional brasileira. É claro que não se pode esquecer, por exemplo, o trabalho do modernista em torno do estabelecimento de uma *língua brasileira* (e língua é um critério considerado objetivo) que fosse a expressão das necessidades “psicoformadoras” do povo. Mas, mesmo nesse caso, a preocupação maior é de caráter subjetivo – criar uma língua nacional para que esta seja um elemento identificador do grupo.

A afirmação de que Mário de Andrade é norteado por critérios subjetivos de determinação da nacionalidade fica mais clara quando olhamos mais detidamente para a sua *Gramatiquinha*³. Nesse projeto de organização e explicação de uma língua brasileira, Mário mobiliza mais do que simplesmente o sistema lingüístico, pois o autor se ocupa principalmente do *sentimento de pertença nacional* que a utilização da língua deve despertar nos falantes e da necessidade dessa língua (assim como a literatura, a música ou a pintura) atender as necessidades “psicoformadoras” do povo. Sobre suas intenções com esse projeto, são esclarecedoras as palavras que constam do segundo prefácio daquela que seria sua gramática da fala brasileira:

entre a unidade (capitalista comercial) supranacional e o retrocesso nacionalista sobre ‘pátrias existentes’ ” (Löwy, 2000, p.60).

A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária. Dar a minha solução pessoal a um problema que pode comportar muitas soluções transitórias ocorrentes e que só muito mais tarde, tenho inteligência bastante pra saber isso, terá a sua solução definitiva – evolutiva que tem de ser inconsciente e unânime. (apud PINTO, 1990, p.316)

Diante disso, fica claro que, ao preconizar a utilização de elementos étnico-culturais oriundos da manifestação de cultura popular (que no caso da língua seria a oralidade, por exemplo), Mário de Andrade está justamente buscando subsídios de caráter subjetivo no imaginário popular, para determinar a identidade nacional do povo e da arte brasileira. A inserção desses elementos no cerne da produção de arte erudita faz com que se atenda aos critérios subjetivos de determinação da nacionalidade, denominados pelo modernista como necessidades “psicoformadoras” do ser brasileiro.

A utilização desse tipo de elementos étnico-culturais determina uma produção de arte erudita e, conseqüentemente, um artista erudito participante do sentimento de pertença nacional compartilhado pelo povo.

Tendo em vista que a nacionalidade dentro do projeto de Mário de Andrade está muito mais próxima dos critérios subjetivos de determinação de uma nação, julgamos necessário esclarecer quais são os critérios envolvidos diretamente na determinação da identidade nacional de um povo e, dentre eles, apontar quais são os adotados pelo autor modernista em suas reflexões sobre o ser brasileiro e a arte nacional.

³ O texto integral de Mário de Andrade, intitulado *A gramatiquinha da fala brasileira*, aparece como anexo do livro *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*, de Edith Pimentel Pinto (1990).



Há uma divisão dos critérios em *objetivos*, considerados mutáveis, insuficientes para o cumprimento da tarefa de determinação de identidade nacional e *subjetivos*, que dependem do discurso de afirmação nacional (forte caráter ideológico, que o afasta da realidade, pois o sentimento nacional subtrairia a história no que diz respeito à manutenção da comunidade – concebida enquanto Estado-nação). (Poutignat, 1998, p.45).

Mário de Andrade lançava mão de critérios que poderiam ser denominados como critérios *subjetivos*. Não havia preocupação com a determinação de fronteiras territoriais ou de limites para grupos étnicos fechados. Seu interesse era buscar elementos que pudessem determinar um perfil cultural para o brasileiro e fazer com que esse perfil passasse a fazer parte da arte erudita.

Os elementos que determinariam a particularidade da cultura e da arte brasileira, para o modernista, estão depositados na fonte de cultura popular. Apesar disso, a relação de dependência que Mário de Andrade estabelece entre os elementos e estruturas retirados da manifestação de cultura popular e a condição de nacional da arte erudita não está diretamente associada ao conflito de classes. É necessário dizer que o termo “popular”, no cerne de suas formulações sobre a identidade nacional da arte brasileira, não está relacionado, pelo menos não diretamente, à questão da luta de classes.

Em nossa opinião, as associações feitas pelo autor relacionam-se com a condição dos elementos que serão utilizados na construção de arte erudita. O termo “popular” para Mário de Andrade está relacionado com a condição *genuinamente* brasileira de um determinado elemento, ou seja, é necessário considerar o tipo específico de tratamento dispensado a esses elementos pelo povo brasileiro.

Todavia, é importante esclarecer que a tendência da crítica sobre o fenômeno da formação de nações e do surgimento de nacionalismos é de apontar para a necessidade de se observar tal fenômeno sob a ótica dos menos favorecidos, analisá-lo a partir das ânsias e posicionamentos das pessoas comuns e não do ponto de vista da elite. Segundo esse ponto de vista, as nações devem ser consideradas como:

...fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses de pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas. (Hobsbawm, 1998, p.20).

Ainda segundo Hobsbawm (1998), deve-se observar pela ótica do dominado e não do dominante por alguns motivos, dentre os quais o autor destaca:

1. a ideologia do Estado não serve como orientação para seus seguidores e os outros cidadãos e 2. não se pode considerar a identificação nacional como elemento de exclusão ou, até mesmo, de superação de outros elementos identificadores que constituem o ser social de um grupo (a identificação aparece sempre combinada a outros tipos de elementos identificadores).

O projeto estético do autor modernista é fortemente associado a um projeto ideológico de atualização da “Inteligência” nacional. O caráter ideológico dessa atualização diz respeito a uma espécie de negação do pensamento europeu e da necessidade de estabelecimento de um pensamento brasileiro, de uma forma brasileira de “resolver” a arte.

Há uma relação entre dominante e dominado – o Brasil enquanto cultura de margem, consumidora do pensamento da cultura do centro (européia). Quando Mário de Andrade busca a fonte popular é procurando a lógica do pensamento do

homem popular brasileiro que, naturalmente, diferencia-se da lógica do homem “civilizado”, integrante do que hoje denominamos “Primeiro Mundo”. O contato com a fonte popular possibilitaria não só a nacionalização da arte, mas também do pensamento no Brasil.

O fato de escolher a fonte folclórica como subsidiária para a libertação da estética nacional do jugo dos padrões importados, significava, a nosso ver, dar voz a ideologia que se opunha à ideologia dominante, veiculada pela arte erudita vigente. Nesse caso, a introdução de elementos e estruturas da manifestação de cultura popular é a maneira de fazer com que a realidade social entre no cerne da arte não mais na condição de acessório, mas sim de elemento construtivo relevante, que determina um tipo peculiar de organização do material estético.

Na obra crítica de Mário de Andrade verifica-se uma tentativa de ajustamento do projeto estético ao projeto ideológico, pois ele coloca num mesmo patamar as transformações de ordem estética e as transformações de ordem ideológica, estabelecendo, dessa forma, uma relação direta com a realidade social.

Entretanto, isso não significa dizer que o autor modernista tenha encontrado um ponto ideal de correlação para a tensão entre estética e ideologia.

Segundo Lafetá, Mário de Andrade

... vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, consciente das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social. (Lafetá, 2000, p.154).

O principal ponto da obra mariodeandradiana é a plena consciência da tensão estabelecida entre estética e ideologia. Ele tem consciência da obra de arte

enquanto fenômeno estético, da necessidade de o intelectual participar da vida de sua época, atribuindo, assim, função social para sua produção artística.

Em 1924, Mário de Andrade une ao par “psicológico/estético”, que norteava suas formulações até aquele momento, a categoria do enfoque sociológico que, para o autor, é o que confere características universais para a obra de arte. Isso se deve a tomada de consciência sobre a existência de uma função social da arte. Surge, então, no autor modernista, a preocupação em utilizar elementos que fossem verdadeiramente relevantes para o brasileiro (do ponto de vista psicológico). Nesse momento, surge a questão do “sacrifício” do artista, que se “desindividualiza” em função do cumprimento da função social da arte.

Entretanto, pode-se afirmar que o enfoque sociológico não elimina o aspecto individual da construção, trata-se sim da necessidade de transpor a experiência social para a linguagem artística.

No que diz respeito à atividade política, Mário de Andrade não desenvolveu, fora da atividade de escritor, militância política aberta, como o fez Oswald de Andrade por exemplo, na esquerda. Mário resistia ao desenvolvimento de atividade política direta, pois, considerava que, como escritor (preocupado com os problemas da nacionalidade), já desempenhava forte atividade política.

Mário de Andrade apresentava uma certa dificuldade em romper com o pensamento político da elite, da qual também fazia parte. Acreditando que na sua tarefa como escritor e pesquisador das “coisas nacionais” já estivesse cumprindo com o seu papel social, o modernista isentava-se do embate político frontal com a elite a qual ainda se sentia preso.

Mário de Andrade é, portanto, um ser político que vive sob o signo da contradição, pois não consegue encontrar uma solução satisfatória para superar o

conflito estabelecido entre sua consciência pequeno-burguesa paulista e a consciência de escritor culto que era⁴.

Quanto a aproximação de Mário de Andrade da psicologia popular, talvez se justifique pela necessidade de afastar a literatura de uma expressão individualista (própria das vanguardas européias) e aproximá-la de uma expressão coletiva e, por isso, mais fortemente engajada. Com isso, o autor modernista percebe a necessidade de formular uma teoria capaz de conjugar as exigências estéticas e a participação social como, por exemplo, formulações que conjugassem, como já foi dito, as oposições entre o *geral* e o *particular*.

Mário de Andrade apresenta duas diferentes concepções de ideologia: atitude perante a vida e atitude perante a vida que pode ser transformada em arte, consciente de si mesma (arte construída sobre a experiência real do artista). A partir dessas duas concepções pode-se definir o papel que deve desempenhar o escritor, a escritura e a obra.

O modernista revela a consciência de que a nacionalidade é um movimento que “surge de baixo”, apesar de ser sistematizado e imposto pela intelectualidade de elite, como nos esclarece Hobsbawm (1998).

Além disso, é no desenvolvimento da atividade de folclorista que o autor modernista consegue colocar em primeiro plano sua postura ideológica (política). Como dissemos, é como folclorista que Mário de Andrade pode, por exemplo, tomar consciência da luta de classes. Por isso é importante, para a compreensão geral das questões envolvidas no quadro teórico proposto por Mário de Andrade

⁴ Segundo Lafetá: “... Mário de Andrade se divide, incapaz de encontrar a saída correta que superasse a contradição entre a consciência do pequeno-burguês paulista, ansiando pelo poder e manobrando por setores da burguesia cafeeira, e a consciência do escritor culto, que já ultrapassara esse ‘sentido, político, exclusivista, proprietário, de pátria’”. (Lafetá, 2000, p.192-3).

para a nacionalização da arte, considerar os principais aspectos da determinação de uma nação, inclusive o da luta de classes.

O conceito de “nação” não aparece necessariamente associado a fatores territoriais, lingüísticos ou étnicos – critérios objetivos, mas pode sim tratar-se da reunião de pessoas em torno de laços culturais (costumes, leis e valores comuns – um determinado grupo ou toda a população de um país possui uma tradição comum) – critérios subjetivos. A nacionalidade como é concebida por Mário de Andrade enquadra-se nessa concepção de união de um grupo em torno de laços culturais.

Dentro dessa perspectiva, é necessário interrogar-se sobre quais seriam os elementos que constituiriam o povo, quais os fatores que permitem o reconhecimento coletivo de pertença de um indivíduo a um grupo.

Ao propor o conceito de “solução pessoal” em “O artista e o artesão” (19--e) é ao “reconhecimento coletivo de pertença” acima referido, ao qual Gramsci (1978) também faz menção, que Mário de Andrade se reporta. Em linhas gerais, quando um artista imprime uma “solução” individual para a realidade a ser reinventada, deixa que aquilo que o caracteriza como parte integrante da entidade nacional brasileira se manifeste e torne sua produção caracteristicamente nacional.

Dentro de uma concepção moderna de nação, na qual acreditamos Mário de Andrade está incluso, Hobsbawm (1998) nos esclarece:

A nação moderna é uma ‘comunidade imaginada’, na útil frase de Benedict Anderson, e não há dúvida de que pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais; mas o problema permanece na questão de por que as pessoas, tendo perdido suas comunidades reais, desejam imaginar esse tipo particular de substituição. (p.63).

O trecho acima talvez elucide a perspectiva que estava subliminar ao projeto de nacionalização da arte e da entidade nacional proposto por Mário de Andrade. O modernista tentava, por meio do contato com a fonte de cultura popular, despertar na intelectualidade brasileira o sentimento nacional, que tornaria possível a coexistência daquilo que Bosi (1987) denominou em seu artigo como “Plural, mas não caótico”.

Mário ocupa-se, pois, da existência de laços imaginários que unem diferentes grupos étnico-culturais, a fim de formarem uma “comunidade imaginada”. A entidade nacional prevista por Mário de Andrade em seu projeto forma-se mediante a consideração da existência de laços imaginários, o sentimento de pertença. Dessa forma, é um tipo de manipulação ideológica, pois não há a possibilidade de identificação de origens (étnicas) comuns para todo o povo.

Vieram negros de diferentes nações africanas para serem escravos no Brasil; os índios eram de diferentes tribos, falavam línguas distintas, tinham culto religioso diferenciado; e mesmo o branco europeu que, pelo menos aparentemente, parecia ser homogêneo, era dividido em cristãos e judeus, pelo menos, sem dizer que podiam ser de diferentes nações, entre elas, Portugal, Espanha e Itália.

Mário de Andrade tratava em seus textos “antropológicos”, por exemplo, em *Ensaio sobre a música brasileira* (19--a), sobre a presença de elementos étnico-culturais, oriundos de diferentes grupos étnicos na manifestação de cultura popular. Isso nos leva a indagar se o modernista estava preocupado em determinar grupos étnicos fechados que compunham a entidade nacional ou se, na verdade, seu interesse era o de estabelecer que as diferenças étnico-culturais convivem

(tensivamente) num mesmo plano, originando uma manifestação cultural autenticamente nacional.

O nacionalismo previsto por Mário de Andrade não é dependente da identificação de origens étnicas para os elementos e estruturas autenticamente nacionais, presentes na manifestação de cultura popular. A nacionalidade para Mário de Andrade depende, sim, de um determinado tipo de “realização” do homem brasileiro.

Isso pode significar que a origem reside justamente na condição de informe da entidade nacional, na condição de inacabada – o povo e a cultura em formação. Dessa forma, a arte nacional deve caracterizar-se pela expressão dessa realidade cindida e não pela busca de uma realidade uniforme, estanque.

É necessário dizer que, para Mário de Andrade, a diferenciação entre os elementos que são caracteristicamente nacionais e os que não são implica a consideração de diferenças psicológicas, que marcam a distinção entre “nós” e “eles” e não em diferenças de origem (biológicas). Não se pode perder de vista que a base de um grupo étnico, na condição de organização social, é de caráter cultural e não étnico.

É durante o processo de autenticação que os elementos étnico-culturais vão se tornar nacionais, ou seja, vão se tornar congruentes com as necessidades “psicoformadoras” do povo.

A exemplo dessa inserção criativa do popular no erudito, temos a relação que o próprio Mário de Andrade estabelece entre o *contador de causos* (popular) e o *narrador* (erudito) em sua prosa artística. Quando o contador de histórias, presente na figura de emboladores, de repentistas, do caipira contador de causos, inicia sua “briga” por espaço na literatura erudita nacional, tendo, nesse caso,



como palco os contos de Mário de Andrade, é possível observar o nascimento de uma nova forma de narrar, que conta com a presença de uma nova categoria que, grosseiramente, podemos chamar de *narrador/contador*.

Com esse novo elemento, surge um “novo” conto, que se constrói no limite entre o conto erudito e o caso difundido oralmente. Mário de Andrade joga com a tradição do narrador e também do leitor, redefinindo funções e reorganizando o material estético. Em “Vestida de Preto”, de *Contos Novos* (19--), o *narrador/contador* alerta sobre a fragilidade dos limites do próprio gênero do qual faz parte: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.” (p.9).

A partir desse exemplo, é possível afirmar que diante da ausência de identificação de elementos étnico-culturais autóctones, Mário de Andrade busca aqueles elementos que sejam representativos do homem brasileiro, como a oralidade, que é uma forte característica do nosso folclore, produção de um povo em sua maior parte iletrado.

Em “Vestida de Preto”, Mário de Andrade conduz a narrativa na condição de “causo”, prendendo a atenção do leitor/ouvinte ao acontecimento, tendo o espaço e o tempo uma importância, de certa forma, secundária ou menor. Por isso, o *narrador/contador* pode dar “pulos” no tempo, sem determinar com segurança quando as coisas acontecem, esforçando-se para não obscurecer, com outras informações, o “brilho” do acontecimento. Essa aparente “despreocupação” com o tempo também é outra característica que vem da oralidade, marca da cultura popular. O *narrador/contador* outra vez previne o leitor: “Agora que vem o mais esquisito de tudo, ajuntando anos pulados. Acho que não consigo contar bem claro tudo que sucedeu.” (p.15).

Finalmente, podemos afirmar que Mário de Andrade nacionaliza sua narrativa servindo-se do tom coloquial, próprio de relatos orais feitos para gente conhecida, próprio do homem comum. O autor dá a seu texto tom de “comunicação artesanal”; voltando a origem das narrativas orais, que tinham um núcleo fixo, justamente o acontecimento em torno do qual iam se juntando novas nuances a cada novo contar.

Elemento popular: a instauração de um pensamento nacional.

Não vemos na formulação de Mário de Andrade uma preocupação explícita com o conflito de classes e com a criação de uma arte que seja a representação do povo dominado. Segundo palavras do próprio autor em sua conferência de aniversário de vinte anos da Semana de Arte Moderna, o movimento modernista da primeira fase está preocupado com a instauração de um “espírito revolucionário e destruidor” e não exatamente com a implementação de transformações sociais, tarefa da qual se ocupará o movimento na segunda fase, a partir de 1930, esse, sim, preocupado em expressar a realidade proletária, o sofrimento popular.

Mário de Andrade não produz literatura panfletária, com o intuito de “difundir” a causa dos menos favorecidos, seu objetivo maior é despertar o interesse ou a sensibilidade da intelectualidade para a existência de uma outra realidade – do homem comum, com sua língua, sua arte -, realidade esta que para o modernista é a verdadeira representação da nacionalidade. Um exemplo disso é

o conto “Túmulo, Túmulo, Túmulo” (ANDRADE, 1988, p.111-124), narrado por *Belazarte*, um dos narradores dos contos de Mário, em que vem à baila a realidade do negro que continua servil. Nos dois trechos transcritos a seguir é possível perceber a intenção de mostrar o tipo de relação que o homem branco estabelecia com o homem negro e como esse se colocava em posição de superioridade, que reproduzia as relações sociais coloniais, mesmo levando em consideração que a relação entre os dois, o patrão – seu *Belazarte* – e o preto Ellis, era quase de amizade.

Ellis era preto, já disse . . . Mas uma boniteza de pretura que nunca eu tinha visto assim. Como linhas até que não era essas coisas, meio nhato porém aquela cor elevava o meu criado a tipo-de-beleza da raça tizia (...) A gente se punha matutando que havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde, mão que andou todo o dia apertando passe-bem de muito branco empregado e filho-da-mãe. (...) É verdade que os dentes eram brancos, mas isso raramente se enxergava, porque Ellis tinha um sorriso apenas entreaberto. Estava muito igualado com o movimento da miséria pra andar mostrando gengiva a cada passo. A gente tinha impressão de que nada o espantava mais, e que Ellis via tudo preto, do mesmo preto exato da epiderme. (ANDRADE, 1988, p.112)

Nota-se, a partir do trecho acima, que Mário aponta em sua narrativa o olhar preconceituoso do patrão para com Ellis, mesmo tendo simpatia e consciência do problema social que ele vive. O empregado não pode ser feliz, risonho, tamanha é a situação de pobreza que ele vive. É possível afirmar que esse texto é uma tentativa de mostrar como, mesmo após a abolição formal dos escravos no Brasil, não lhes foi dada nenhuma oportunidade de mobilidade social e que apesar de serem livres, continuam presos ou enredados em um grande estado de pobreza e ignorância.

Com isso, pretendemos ilustrar que, apesar dessa consciência da situação social do país, em nenhum momento o objetivo do autor foi ser a “voz do povo”.



O que ele queria era trazer a realidade do povo, as suas ânsias e necessidades, inclusive as de caráter social, para dentro da arte erudita e esse compromisso com a realidade faz parte do sentimento de pertença nacional que o autor queria ver desperto nos intelectuais brasileiros. Por isso, traz à tona em sua literatura a expressão de uma realidade que também não é sua se remetermos às primeiras páginas deste trabalho, em que chegamos a vislumbrar um Mário de Andrade dividido no que diz respeito a escolha de qual dos universos – do dominado ou do dominante – precisa e deve atender. Se Mário de Andrade está interessado na ruptura com um pensamento que não é caracteristicamente brasileiro e com a atualização da Inteligência nacional, é na medida em que está será capaz, quem sabe, posteriormente, de tocar nas mazelas sociais.

O elemento popular em sua formulação é aquele que pode atribuir valor nacional à produção de arte erudita, justamente porque a disposição para a pesquisa e sistematização da fonte folclórica, com a finalidade de localizar elementos caracteristicamente brasileiros, traz como implicativo a modificação de conduta e do pensamento do artista. O contato com o elemento popular, segundo o modernista, torna o artista capaz de presentificar o caráter nacional em sua obra.

A exemplo de Mário de Andrade, um filósofo do nacional popular como Gramsci (1978) também está preocupado com o estabelecimento de uma expressão artística – mais especificamente a literatura – que seja a presentificação do caráter nacional.

Para o autor italiano, o *popular* é visto segundo determinações socioeconômicas da divisão social de classes (obscurecida pelo capitalismo). Segundo ele, deve interessar aos que se ocupam do estudo do elemento popular, o

“estrato” da sociedade em que figuram aqueles que estão em contradição com a religião e a moral vigentes.

Diante da tarefa de criar uma arte *nacional-popular*, o intelectual surge como uma espécie de detentor do saber, de uma verdade absoluta e com a função de, teoricamente, unir aquilo que a própria realidade política muitas vezes encarrega-se de separar, isto é, os conceitos de Povo e Nação. É a partir dessa função atribuída ao intelectual que surge a necessidade de estabelecer-se uma identidade cultural e, conseqüentemente, uma unidade social.

O intelectual, segundo Gramsci, teria naturalmente uma concepção enviesada do popular por ser originário das classes dominantes. A erudição do intelectual está diretamente associada à elite.

Gramsci verifica a ausência de uma literatura nacional-popular na Itália e aponta como exemplo de escritores populares nomes como Shakespeare, Goldoni, Tolstói, Dostoievski, Vitor Hugo. Nesse ponto, parece-nos possível estabelecer uma ligação com as formulações feitas por Mário de Andrade a respeito de questões como a nacionalidade e a identidade cultural de um povo.

Tanto nos exemplos citados por Gramsci, quanto no caso do modernista brasileiro, a nacionalidade ou o nacional-popular não reside na origem do elemento (retirado da manifestação cultural das classes menos favorecidas), mas sim na representatividade desse ou daquele elemento.

Para Gramsci, o fato de a produção erudita de cultura (literatura, cinema, rádio, tv), muitas vezes, não satisfazer ou não “alcançar” o público popular deve-se ao fato de existir uma enorme distância entre a intelectualidade e o povo. Talvez, isso se justifique porque o intelectual desconhece as necessidades

“psicoformadoras” do povo, como diria Mário de Andrade e, por isso, o povo não “se vê” presentificado na obra de arte erudita.

Para o autor italiano, o conceito de “popular” é multifacetado, podendo tratar-se das universalidades reconhecidas, identificadas pelo povo. O elemento popular pode funcionar como momento de revelação, podendo transformar a visão de mundo do artista ou do intelectual e, conseqüentemente, a sua produção. Finalmente, o conceito de popular pode ainda ser associado à transformação de particularidades da formação social, na qual o povo se reconhece.

Gramsci lança uma questão que remonta à tradição marxista: até que ponto o artista pode tomar como elemento para a criação estética fatores sociais, morais etc., deixando de lado a arte pela arte, o puro “fazer artístico”.

É necessário dizer que a obra de arte, segundo Gramsci, é a conjugação de critérios ou valores estéticos e critérios ou valores políticos. Partindo dessa perspectiva de necessidade de relacionamento da produção de arte com a sociedade, o autor italiano interroga-se sobre a natureza de uma literatura popular, ou seja, que alcance o povo, no que diz respeito à satisfação de suas ânsias e necessidades. Postula, então, o surgimento de uma nova literatura.

Para Gramsci, a concepção de popular está, em grande parte, relacionada com o nível de aceitação dos textos por parte do povo. Literatura popular seria aquela que tivesse maior alcance ou que conseguisse atingir o gosto do povo (Gramsci, 1978, p.104). Na verdade, para o autor, é o gosto pela ideologia veiculada pela literatura que motiva a maior ou menor aceitação dos textos por parte do povo.

Diante dessas formulações e pensando no uso do termo “popular” feito por Mário de Andrade, vemos que não se trata exatamente do mesmo tipo de

concepção. Mário de Andrade está interessado nos procedimentos envolvidos na nacionalização da arte, seu objetivo é determinar os procedimentos e processos envolvidos nessa tarefa. Além disso, postula a necessidade de se produzir uma arte erudita que se construa a partir da integração de elementos étnico-culturais e estruturas da cultura popular que tenham sido submetidos a esses processos nacionalizadores.

Mário de Andrade não está preocupado com o futuro dessa arte nacional (com quem vai recebê-la), sua preocupação é com a produção da mesma. Para Mário de Andrade, o que importa é a nacionalização da produção de arte erudita e não sua popularização. Não era relevante para ele, pelo menos não naquele momento, saber se o processo de incorporação de elementos e estruturas populares ao processo construtivo erudito faria com que essa arte passasse a ser “consumida” pelo povo.

Por sua vez, Gramsci não prevê o envolvimento do artista com o processo de surgimento do nacional (processos nacionalizadores), mas sim com a *manipulação* da *ideologia* que sustenta essa nacionalidade. Seu objetivo é veicular, por meio da produção de literatura nacional, a ideologia da qual o povo é partidário – seja ela a do Estado ou não.

O autor italiano associa o termo diretamente a questões como, por exemplo, maior ou menor público atingido por publicações nacionais que apresentassem caráter popular, ao passo que para Mário de Andrade, o termo “popular” está associado à natureza genuína que os elementos retirados da manifestação de cultura popular podem apresentar.

A meu ver, a diferença entre a abordagem de Gramsci e a abordagem de Mário de Andrade reside no objetivo que os dois autores apresentam ao

preconizar a necessidade de o artista erudito aproximar-se da cultura popular: para o italiano é preciso detectar a ideologia do povo e difundi-la por meio da literatura, torná-la um produto de grande alcance. Já para o modernista brasileiro, é preciso aproximar-se do popular, verificar qual é a lógica que rege a organização do universo popular e incorporar essa lógica, que é detentora de uma forma nacional de produzir arte, ao universo da produção de arte erudita e assim torná-la também nacional.

Dessa forma, fica claro que a preocupação com o popular de Gramsci instaura-se no plano da “representatividade social” e no caso de Mário de Andrade essa preocupação instaura-se no plano da “representatividade nacional”.

Gramsci estava preocupado com a difusão da “voz” popular, mesmo que essa voz não fosse a do Estado. Seu interesse era fazer com que o povo estivesse representado na literatura; não na determinação de uma forma peculiar de construir essa literatura, mas sim na veiculação de um conteúdo ideológico específico.

O projeto para a nacionalização da arte proposto pelo modernista brasileiro era norteado pela necessidade de fazer com que a arte e o pensamento brasileiros passassem a ser representativos da entidade nacional, ou seja, que a produção artística e, conseqüentemente, a reflexão sobre arte fossem de fato representantes do “espírito” nacional.

Assim como Gramsci, Mário de Andrade acredita que a aproximação do elemento popular possibilitará ao artista o contato com as tensões e particularidades próprias de seu tempo e que caracterizam a entidade nacional.

Para o italiano, essa relação de satisfação acontece por meio da veiculação de ideologia que seja simpática ao povo. Já para o brasileiro a reflexão sobre essas

necessidades é o que vai determinar uma nova forma de organização e tratamento do material estético no cerne da produção erudita.

Tendo isso em vista, podemos afirmar que Mário de Andrade aproxima-se da fonte popular a fim de determinar um perfil sincrônico do homem brasileiro, não estando de fato interessado na determinação de questões étnicas, territoriais ou lingüísticas, apesar de não desconsiderá-las. Na verdade, a preocupação do modernista é procurar pelo que é *autenticamente* nacional e efetuar a integração desses elementos e estruturas no cerne da composição de arte erudita.

Por isso, é fundamental para a compreensão do projeto estético de Mário de Andrade a verificação do processo de “autenticação”, pelo qual todos os elementos étnico-culturais – nacionais ou estrangeiros – precisam passar.

CAPÍTULO III

Um projeto para a nacionalização da arte



Para Mário de Andrade, a cultura nacional não era simplesmente o conjunto de tradições e costumes, mas sim a expressão da vida social e econômica de um povo. Ele defendia que a arte deveria refletir a realidade brasileira, incorporando elementos da cultura popular e da natureza. Segundo ele, a arte nacional não se trata de imitar o estrangeiro, mas de criar algo novo a partir das próprias experiências e sensações.

A proposta de Mário de Andrade é a de uma arte que seja ao mesmo tempo moderna e brasileira. Ele defendia que os artistas deveriam buscar inspiração na vida cotidiana, nas festas populares, na música e na literatura tradicional. Para ele, a arte não é um fim em si mesma, mas um meio de expressão e de transformação social.

CAPÍTULO III

Um projeto para a nacionalização da arte

A ideia de nacionalização da arte não se trata de fechar as portas para as influências estrangeiras, mas de abrir espaço para a expressão da cultura brasileira. Mário de Andrade defendia que os artistas deveriam ter liberdade para explorar suas próprias fontes de inspiração, sem se preocupar com os julgamentos da crítica ou do público.

Este projeto de Mário de Andrade, de uma arte nacional e popular, não se trata de uma simples imitação do passado, mas de uma criação nova a partir das tradições. Ele defendia que a arte deveria ser acessível a todos, não apenas aos poucos privilegiados que tinham acesso à educação e à cultura. Para ele, a arte é uma forma de resistência e de afirmação da identidade nacional.

Para Mário de Andrade, o caráter nacional não está diretamente associado a um determinado conteúdo, mas sim aos elementos utilizados e ao tipo de construção que se elabora a partir desses elementos. Essa transformação de *ordem estética* (o tipo de construção) prevê ou necessita para realizar-se de transformações de *ordem ideológica*, que dizem respeito principalmente à postura adotada pelo artista diante da premência desse novo tipo de construção e do novo material (o folclore).

A proposição de Mário de Andrade é a de estabelecer uma *nova arte erudita*, baseada em alguns fatores, dentre os quais destacamos: a utilização de elementos étnico-culturais que representem a entidade nacional brasileira (enquanto “essência” psicológica e criação peculiar ou original); a determinação da entidade nacional (quais são os imperativos a atender); a consideração da função social do artista e de sua produção.

A fonte de cultura popular é o espaço em que o artista vai poder entrar em contato com a ideologia da camada dominada da sociedade e com aquilo que pode ser considerado genuinamente nacional.

No projeto de Mário de Andrade, os termos *nacional* e *popular* praticamente tornam-se sinônimos. Por meio dessa aproximação, torna-se possível afirmar que os postulados de Mário de Andrade de fato são marcados por um tipo bastante particular de preocupação com o conflito de classes. O autor não está exatamente preocupado com a exposição da ideologia do povo, mas sim com a inserção da lógica que rege o pensamento e a produção de arte popular no cerne do pensamento e da arte erudita.

O objetivo de Mário de Andrade é transformar a intelectualidade brasileira e “acertar o passo” com o mundo “civilizado”. Não tem, pelo menos não explicitamente, grande preocupação com o empreendimento de transformações sociais, de transformações na divisão de classes ou na rede de favorecimentos que se estabelece entre dominados e dominantes.

Dessa forma, a produção artística que se manifesta dentro das diretrizes do projeto para a nacionalização da arte proposto pelo modernista, já vai estar desempenhando papel social fundamental, sem que seja necessária a veiculação de nenhuma ideologia específica.

O que Mário quer é que o artista se aproxime do povo, observe como ele se relaciona com sua própria realidade, como o povo constrói sua arte - quais são os objetivos dela - e, num processo simbiótico, una esta realidade à realidade da arte erudita, criando um terceiro e novo plano para a criação de arte.

Nesse ponto, surge o questionamento acerca do papel desempenhado pela ideologia e também pela lógica particular do dominado, no momento em que os elementos e estruturas de sua manifestação cultural passam a fazer parte do processo construtivo da arte erudita, regida por outra lógica não necessariamente “difusora” da mesma ideologia do povo. *Dominado* e *dominante* não são norteados pela mesma lógica: o dominado está em estado de “semiprimitividade”, como afirma Mário de Andrade, e o dominante, funcionando como um arremedo de europeu, submete-se a uma lógica artificial.

Diante dessa questão é necessário ressaltar que Mário de Andrade não pretendia empreender a formulação de uma estética que culminasse com a produção de uma arte de contra-ideologia. Como explicitado no Capítulo II, o modernista mantém uma relação paradoxal com a elite e seus interesses, não

conseguindo romper totalmente com os interesses dessa classe, da qual também faz parte.

Dessa forma, o projeto estético de Mário de Andrade para a implementação de uma produção de arte (e de um artista) verdadeiramente nacional é construído sobre a consciência da necessidade de considerar a diversidade cultural como fundadora da nacionalidade no Brasil.

Para Mário de Andrade, a entidade nacional está sempre sujeita a transformações e influências. Esse movimento é perfeitamente aceitável, desde que os elementos e estruturas “novos” passem pelo “crivo” popular, adequando-se aos padrões tradicionais que caracterizam a nacionalidade no Brasil.

É necessário ressaltar que os elementos e estruturas retirados da cultura popular pelo artista possibilitam o contato com a nacionalidade presente no imaginário popular. É nesse imaginário que se encontrará a concepção de *nação* e *nacionalidade* do povo e, quando esses elementos passarem a figurar no processo construtivo da arte erudita não na condição de acessório alegórico, mas sim como elementos determinantes de um tipo particular de organização estética, a arte erudita passa também a ser nacional.

Dentro desse universo de questionamento e formulação elaborado por Mário de Andrade sobre a natureza do homem e da entidade nacional no Brasil e da relação desses fatores com a produção de arte nacional, passamos à descrição e comentário mais detalhado dos processos apontados pelo modernista como responsáveis pela nacionalização de elementos e estruturas étnico-culturais e, por extensão, da arte erudita.



A música como objeto.

A fim de reconstituir a concepção de Mário de Andrade de nacional, cultura nacional e arte erudita nacional, utilizamos como principal objeto os textos *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *Música*, *Doce Música* e *Pequena História da Música*. Estes textos podem explicitar mais adequadamente como o projeto para a nacionalização proposto por Mário de Andrade se destaca dentro do contexto geral do Movimento Modernista.

Nesses textos, Mário de Andrade dedica-se principalmente à música, que para o autor é a arte que mais fortemente se “nacionalizou” no país e, dessa forma, aparece como melhor objeto para a observação dos processos e procedimentos utilizados pelo povo para tornar nacional a multiplicidade de influências que vão participar da gênese formadora da entidade nacional. Esses livros são trabalhos dedicados à crítica sobre arte e também sobre a cultura popular, nos quais o autor lança-se à tarefa de construção – e porque não, *invenção* –, de uma identidade *autenticamente* nacional para a arte e o artista no Brasil.

Como ressaltado no capítulo anterior, Mário de Andrade lança mão de *critérios subjetivos* para a construção da nacionalidade, buscando subsídios principalmente no inconsciente ou imaginário coletivo, pois esse é o espaço em que se encontraria a essência da nacionalidade no Brasil. É no imaginário popular que se encontram “reprimidas” as necessidades “psicoformadoras” do povo¹.

¹ Os termos “repressão e sublimação” são utilizados por Freud em seu *Totem e Tabu* (19--) para denominar os procedimentos utilizados pelo inconsciente para dominar os instintos primitivos. Esses termos aparecem subjacentes às formulações de Mário de Andrade, principalmente, quando ele trata do atendimento às “necessidades psicoformadoras” no momento da produção de arte erudita. O autor acredita que por meio da pesquisa e sistematização do folclore, os artistas entraram em contato com elementos e estruturas que no caso da arte erudita são controladas pelo mecanismo de repressão ao qual Freud se refere e que na arte popular aparecem expressas.

Para Mário de Andrade, a música é a expressão do inconsciente, é nela que está representado aquilo que, por vezes, a palavra ou o signo verbal não pode exprimir diretamente. “A música é uma linguagem que vai além da linguagem, apta a exprimir o inexprimível, enfim, a linguagem do inexprimível, que nos torna apercebidos, embora não conscientes, de tudo quanto a palavra não sabe dizer.” (Andrade, 1980, p.43). Com essas palavras do modernista é possível perceber o universo no qual se encerra sua concepção de nacionalidade e de produção de arte, concepção esta que é construída não só a partir de sua reflexão particular mais também a partir do estudo de suas “fontes teóricas” como, por exemplo, Freud, Keyserling, Tylor, Frazer etc. O autor encara a música como uma expressão de arte imprevisível, possuidora do que ele próprio denomina como “dynamismo encantatório” único, que a habilita a traduzir o inconsciente popular. A música é a manifestação do inconsciente, “impulsiva e instintiva”, que atende, como já disse, às necessidades “psicofisiológicas” de cada povo, oscilando de acordo com a “variabilidade antropogeográfica das raças” (Andrade, 19--c, p.19).

No caso do Brasil, é preciso considerar que a música é um elemento marcante dentro da nossa formação cultural desde os tempos da colonização. A música estava presente nos primeiros cultos da Igreja católica e no processo de catequização dos índios. Já nesse primeiro momento da colonização é possível perceber um processo de “mescla” entre a música europeia e a música indígena (de conteúdo “cristão”), dando início, assim, a uma expressão musical que já se pode dizer brasileira.

Os jesuítas utilizavam a música, valendo-se de “dynamismo encantatório” único, ao qual Mário de Andrade faz menção, para “adestrar”, ou ainda, civilizar o Brasil. Na história da música no país, a função unicamente religiosa perdura até o

meio do século XIX, na condição de manifestação musical de tradição - música erudita. A partir desse momento, pode-se constatar a entrada de música “popular” européia no Brasil, nascida no teatro, dita “sem tradição” (Andrade, 19--c, p.155).

Mário de Andrade afirma que, com a independência política do país, ocorre um empobrecimento da produção musical. Com o fim do Primeiro Império, acontece um renascimento da manifestação musical, que aparece mais variada e dispersa no país.

Já o Segundo Império é caracterizado pela presença marcante de músicos e cantores estrangeiros no Brasil. Com a República, esse período de apogeu que marca o Segundo Império entra em declínio. Para Mário de Andrade, uma das principais causas é o fato de que o público brasileiro não estava culturalmente preparado para o “consumo de produto artístico”, além disso, o modernista aponta como possíveis motivações o descaso da elite artística e também da elite consumidora².

A relação que se estabelece entre arte e público no Brasil é ruim, visto que os “verdadeiros” artistas não se satisfazem mais com a apresentação de “velharias” com as quais, segundo o modernista, o povo já está “comodamente” acostumado – são peças que, para Mário de Andrade, por já estarem tradicionalizadas pelo gosto do povo, são a garantia de sucesso financeiro.

Para Mário de Andrade, a cultura verdadeira deve ser provida de interesse para o público e deve também possuir uma função histórica. Assim, ao destacar o papel dos “virtuosos brasileiros” formados em escolas de música do país, ele afirma que “... os professores de piano, canto, violino, disseminados por todo

² Sobre o panorama do consumo de arte no Brasil, o modernista afirma: “Não há luta, não há interesse artístico. O público não se educa; a elite artística do país não se interessa; a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuose prodigioso. Mas é abalazadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da arte.” (Andrade, 19-c, p.159).

país, já conseguiram dar à virtuosidade brasileira uma função social que satisfaz as exigências da nação.” (Andrade, 19-c, p.160).

Dentro dessa preocupação com a verificação da existência de uma produção artística verdadeiramente nacional, Mário de Andrade descarta a possibilidade de apego a elementos étnico-culturais que possam ser considerados exóticos.

Entretanto, para o autor, não se pode apontar no Brasil a existência de “cantiga racial”, justamente porque no país, a chamada “raça” ou “racialidade” ainda está em formação. Pode-se falar, sim, em criações preocupadas em atender ou expressar a realidade daquele período como, por exemplo, o trabalho de Carlos Gomes que segundo o autor “... tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dêle, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga racial.” (Andrade, 19--c, p.165)³.

Partindo da relação entre a origem étnica e a nacionalidade que uma manifestação artística, especificamente a música, pode apresentar no Brasil, Mário de Andrade observa que, durante grande parte da história da música do país, é possível verificar um estado de “divórcio” entre a produção e a “entidade racial”.

Ainda não era possível verificar uma fusão adequada das diversas influências étnicas que agem de alguma maneira sobre a formação da entidade racial do Brasil. Segundo Mário de Andrade, “os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de alem, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não.” (Andrade, 19-a, p.13). A

³ Quando Mário de Andrade faz referência à “raça” e à “racialidade” está dentro do universo da etnografia, fazendo menção à necessidade de que a arte no Brasil seja etnicamente característica. Para ele, o conceito de grupo étnico e, por extensão de etnia, não engloba somente padrão biológico, mas também diferenciações culturais e psicológicas.

partir dessa afirmação, pode-se inferir o *estado de gênese* da entidade cultural brasileira que o modernista tentava demonstrar em seus estudos.

É por isso que o autor afirma ser necessário considerar a “realidade étnica” do criador. Naquele momento, era necessário que a criação erudita tivesse “coincidências” com a criação popular, que é o que faz transparecer a realidade nacional. O artista precisa deixar que seu “inconsciente” aflore no momento da criação, pois, dessa forma, aquilo que é comum a ele e ao povo vai transparecer.

Na opinião de Mário de Andrade, não era aceitável que se considerasse o canto dos africanos, dos portugueses ou até mesmo dos ameríndios, no século XIX, como representativos da entidade nacional brasileira. No que diz respeito à expressão de música popular no Brasil, Mário de Andrade afirma que ela começa a surgir com um pouco mais de força no século XIX, tratando-se de um tipo de música ainda historicamente sem força, mas com uma grande “função humana”.

O canto popular brasileiro tirou sua “base técnica” do canto dos portugueses, africanos, ameríndios e espanhóis que estavam na colônia. Pode-se notar a influência dos ameríndios em nossas músicas no que diz respeito à utilização de instrumentos, de formas tradicionais de sua cultura. Verifica-se também a presença de coreografias indígenas como, por exemplo, o Cateretê ou Catira, que foram utilizadas pelos jesuítas na catequização desde o início da colonização. Além disso, Mário de Andrade ressalta a questão da nasalização dos sons no canto que é uma nítida influência ameríndia⁴.

⁴ Sobre esse problema da nasalização, que a nosso ver levou Mário de Andrade a organizar aquele que pode ser considerado o primeiro congresso sobre processos fonológicos no país, o modernista esclarece que “Nossa raça está fortemente impregnada de sangue guarani. Os brasílicos empregavam e empregam freqüentemente o som nasal, cantando. Esta nasalização do canto é comum inda agora em quase todo o país, embora seja possível distinguir pelo menos dois timbres nela, um de franca origem africana, outro peculiarmente nosso.” (Andrade, 19-c, p.171).

Além da consideração das influências dos portugueses, ameríndios e africanos na gênese formadora da entidade nacional no Brasil, Mário de Andrade aponta a necessidade de se considerar de que estas influências não cessaram com o fim do processo de colonização e que talvez a entidade nacional do país se caracterize justamente por sua indefinição. Para o autor, “tantas e mais influências vinham e vêm ainda ornar a nossa raça nascente. Raça também muito misturada, o certo é que demonstrava desde logo forte musicalidade.” (Andrade, 19--c, p178).

Para Mário de Andrade, os elementos e estruturas que caracterizam a nacionalidade no Brasil estão depositados no folclore, que deve ser observado pelo artista em seu momento de acontecimento, ou seja, os estudos sobre folclore devem ser de caráter “sincrônico”. É preciso analisar a manifestação popular no seio de sua ocorrência, para que, dessa forma, tenha-se a possibilidade de registrar toda a inconstância do elemento popular, causada pelo “manuseio e utilização” dentro da comunidade. O fato de Mário de Andrade escolher como objeto para a investigação da natureza do homem brasileiro e de sua formação cultural o folclore musical explica-se justamente tendo em vista essa inconstância ou ainda a enorme capacidade de transformação que caracteriza tal tipo de manifestação no Brasil.

Em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, o autor afirma que a melhor fonte de investigação é mesmo a musical. Sejam as cantigas de roda, os lundus ou as músicas de pancadaria, a música folclórica é a que melhor expressaria os procedimentos de *deformação* e *adaptação* pelos quais os elementos étnicos culturais necessitam passar (o manuseio e utilização pelos populares), até se tornarem *autênticos*.

Processos de autenticação do nacional

Mário de Andrade lança-se à pesquisa e sistematização da fonte de cultura popular, porque acredita que somente dessa forma se produziria arte nacional no país. O modernista passa a trabalhar na delimitação e posterior organização de uma unidade folclórica nacional: *delimitação*, porque tenta tornar clara a natureza constitutiva do elemento ou estrutura folclórica, para que ele fosse considerado nacional; e *organização* desse material, de modo que os artistas tivessem onde buscar subsídios já sistematizados para a criação.

Neste ponto, é preciso lembrar que a aproximação de Mário de Andrade do fenômeno folclórico foi norteadada por postulados encontrados pelo autor em trabalhos importantes da antropologia como, por exemplo, *Le rameau D'or*, de J. G. Frazer, ou ainda, na psicanálise, com *Totem e Tabu*, de Freud. A partir desse tipo de leitura, Mário de Andrade determinou alguns grandes grupos de atuação na pesquisa sobre o homem brasileiro e a cultura popular do Brasil. Dentre eles, pode-se destacar os ritos de vegetação, a herança totêmica e a pré-lógica do pensamento primitivo.

Se tomarmos os conceitos de *repressão* e *sublimação* de Freud (*Totem e Tabu*) e buscarmos sua presença nos pressupostos teóricos de Mário de Andrade nós os encontraremos em sua concepção de artesanato como saída para a técnica do “artefazer” (“O artista e o artesão”, *O Baile das quatro artes*). Para o autor, é no plano do “anônimo coletivo” - para Freud, o

inconsciente - que residem as soluções originais para a arte, que a caracterizariam como autenticamente brasileiras.

Mário de Andrade pressupõe uma relação de troca e consulta entre a manifestação de arte popular e a erudita. Não no sentido de que uma incorpore a outra, mas sim que haja uma busca, por parte dos artistas eruditos, de estruturas tipicamente nacionais que estão “banidas” do seu consciente (para usar a nomenclatura de Freud) e que no popular são manifestas, já sublimadas e não mais proibidas. Para ele, há no artista erudito o que se pode chamar uma “inclinação do inconsciente” para as estruturas populares, por serem estas também formadoras de sua personalidade, por estarem presentes no seu inconsciente (plano da repressão).

Tratando da herança totêmica, podemos apontar como bom exemplo da utilização das estruturas primitivas o conto “O peru de Natal” (ANDRADE, 1988, p.135-140)

Neste texto, temos a presença dos tabus que circundam o morto e sua memória. Considerando o tratamento dado por Freud a esse tema, temos que a alma de um inimigo é algo extremamente perigoso e digno de culto e superstição.

A figura paterna do conto é o que se pode chamar de um *inimigo incondicional* (e que por isso pode ser considerado um tabu) e o apagamento de sua memória consistiria em uma transgressão passível de punição. Vejamos o trecho a seguir retirado do conto:

“Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança...” (ANDRADE, 1988, p.135).

Este é um trecho indicioso da condição tabu da alma do pai defunto e do desejo de transgredir do protagonista Juca.

Seguindo essa linha de raciocínio, temos que a narrativa é movida pelo desejo de transformar a *memória tabu* (conotação negativa) em *ancestral totem* (conotação positiva); essa transformação acontece na mesa do almoço de Natal. Vejamos trechos a seguir que indicam os passos da transformação de punição em totem.

A alma indesejada impõe sua presença subliminarmente:

Mas papai sentado ali, gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade. E o peru, estava tão gostoso, mamãe por fim sabendo que peru era manjar mesmo digno de Jesusinho nascido (p.139).

Neste momento do texto, inicia-se o enfraquecimento do tabu e início da transformação:

Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. Imaginei que gabar o peru era fortalecê-lo na luta, e, está claro, eu tomara (...) partido do peru (p.139).

O processo de transformação ocorre:

Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, tomei (...) partido de meu pai (...) (hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru) ... (p.139).

O tabu agora é totem, ancestral de toda a família, querido e respeitado por todos e simbolizado na figura do peru:

E todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. (p.140).

A partir do exame de “O peru de Natal”, é possível ilustrar o trabalho do *Mário de Andrade artista*, que já nesse momento estava absolutamente comprometido com o *Mário de Andrade antropólogo*. Esse comprometimento torna-se patente, na medida em que percebemos a inserção da lógica do homem primitivo que seria uma das metades do brasileiro, no cerne da arte erudita.

Essa nova lógica confere ao conto o *caráter utilitário* anunciado pelo autor e que é característico da arte popular, visto que o popular ou semi-primitivo somente se ocupa da explicação, descrição, ou ainda, da solução de acontecimentos que sejam relevantes para o seu cotidiano (concreto ou não, como é o caso do sentimento que se tem diante da morte, apresentado no conto).

Em “O peru de Natal”, Mário de Andrade trata da presença, por vezes, indesejada de uma alma, que coloca os vivos diante da sua natureza ambivalente, oscilando entre o amor e a conservação da memória e o ódio e o apagamento da lembrança.

No que diz respeito, ainda, à questão da herança totêmica, temos a oscilação entre o profano e o religioso detectada por Mário de Andrade no corpo das Danças Dramáticas. Este é um fator que remete diretamente à *atitude ambivalente* (relacionada às proibições tabu - medo da transgressão e vontade de transgredir) presente no comportamento do primitivo e no seio da manifestação popular no Brasil. Note-se que lentamente, durante a

“utilização”, o homem popular vai dando relevo aos elementos cômicos em detrimento dos religiosos no corpo das danças.

Em sua obra *O baile das quatro artes*, Mário de Andrade trata juntamente com a questão do artesanato do problema da “solução pessoal” que cada artista deverá imprimir em sua obra. Dando a sua própria solução (projeção do mundo interior), o artista estaria dando para a obra (construção do mundo exterior) o que de comum existe entre ele e a sua origem, sua nacionalidade. Esta concepção está relacionada com o fato de que os primitivos, seja para classificar, compreender ou construir o mundo exterior, lançavam mão do que Freud (19--) chama de “projeção do mundo interior” e Lévi-Strauss (1989) de “lógica do concreto”, processo o qual Mário de Andrade chamaria de *solução pessoal*, pois é também nessa projeção da singularidade circunscrita que nasce a nacionalidade da arte.

Devemos mencionar ainda a relação entre as técnicas mágicas e o animismo com a medicina de excremento presente em *Namoros com a medicina* e as canções e rituais de *Música de feitiçaria*. Esta relação estabelece-se a partir da crença no poder de manipulação de elementos da natureza, senão da própria natureza, e também no valor de proteção, em relação aos maus espíritos e demônios, das técnicas mágicas empregadas nos rituais de magia baixa ou feitiçaria e das técnicas empregadas para extrair, de excrementos de vaca, por exemplo, poderes curativos. O sobrenatural é tratado aqui como coisa próxima, presente no cotidiano.

E, finalmente, a partir dos postulados de Frazer (1923), nasce a concepção de Mário de Andrade do tipo de relação que o brasileiro tem com a religião - não necessariamente cristã. Segundo Frazer, a magia seria uma



prática imutável (por isso mais simples que a religião), que ofereceria para os praticantes uma maior segurança.

Feitos esses esclarecimentos acerca das influências teóricas que determinaram diretamente a atividade de antropólogo e, conseqüentemente, a atividade de literato do autor modernista, é preciso dizer que para Mário de Andrade a mentalidade do popular é algo em transformação, ou ainda em formação, e que esse é um fator que tem reflexos diretos na sua manifestação cultural.

Entretanto, não se deve esquecer que o trabalho como folclorista de Mário de Andrade, cujo produto aparece, principalmente, nos livros que arrolamos acima não é tão simples assim. O modernista depara-se constantemente com um obstáculo em sua tarefa de sistematização da fonte de cultura popular: a impossibilidade de determinação de uma origem étnico-cultural autóctone para os elementos e estruturas considerados representativos da nacionalidade. Essa dificuldade coloca o artista diante de um impasse, que talvez seja reflexo da condição “indecisa” da raça (ainda em formação): ou se atende aos imperativos da *personalidade nacional* ou se atende às influências *estrangeiras*.

A respeito do que acontece com a utilização de temas brasileiros em produção musical (feita por brasileiros) fora do Brasil, Mário de Andrade ressalta o fato de não se verificar nenhum tipo de preocupação com a expressão da *autêntica nacionalidade* brasileira. Esses temas aparecem na condição de “acessórios” exóticos, utilizados exclusivamente com o intuito de incrementar

para distrair. Esse comportamento, é denominado de “falsificação” da entidade brasileira⁵.

Como já foi demonstrado por meio dos exemplos retirados de “Vestida de preto” e de “O peru de Natal”, produzir arte nacional, dentro das concepções apresentadas por Mário de Andrade, não consiste em enxertar no erudito elementos ou estruturas populares. Sem que transformações sejam feitas, o resultado será uma produção baseada na exibição do exótico, da singularidade aparente e não do que realmente representa a maneira de pensar e de ser do brasileiro.

Voltando-se para a música, Mário de Andrade despreza o “exotismo diletante” utilizado para obter sucesso na Europa: esse sucesso em nada importa para o desenvolvimento de uma expressão musical verdadeiramente nacional. Sobre esse tipo de “manuseio” de temas brasileiros, o modernista dá como exemplos Carlos Gomes, que apesar do esforço em produzir música nacional, esforço louvável como ressalta o próprio Mário, recebe o adjetivo “internacionalizado”. Isso também acontece com Villa-Lobos, na fase de produção musical sobre temas indígenas, que obtiveram grande êxito fora do país.

É necessário considerar a *condição informe* da nacionalidade do Brasil, que se contrapõe à *estabilidade* característica dos Estados europeus. No caso da produção de arte brasileira, a relação com o estrangeiro pode ser encarada como uma tentativa de estabilização ou sedimentação da entidade nacional – é como se o artista, ao aceitar o estrangeiro sem submetê-lo a nenhum tipo de adequação, estivesse buscando “sossego” para a coisa nacional, que se apresenta em constante

⁵ Sobre o interesse dos estrangeiros pelas “coisas do Brasil”, Mário de Andrade esclarece que: “O que deveras eles gostam no brasileirismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não,

transformação. Pode-se dizer que o artista buscava, com esse movimento de incorporação, assimilar a estabilidade característica do *centro* e, com isso, apagar a instabilidade que caracteriza os países da *margem*, países jovens, em franco processo de formação sociocultural.

No caso da Europa, o interesse por produções como a de Vila-Lobos na fase de forte utilização de temas indígenas, justifica-se principalmente pela busca de novidade, não exatamente de transformação. Para Mário de Andrade:

A Europa completada e organizada num estado de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Asia, nem economica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. (Andrade, 19-a, p.15).

O trecho acima transcrito possibilita uma remissão às formulações feitas por Eric Hobsbawm (1998), tratadas mais detidamente no Capítulo II, sobre a formação dos Estados nacionais, pois o que se verifica é o estabelecimento de uma nação e de um conseqüente sentimento de nacionalidade coletivo em torno do Estado-nação que se forma. No caso do Brasil, há a possibilidade de acompanhar a formação da entidade racial e cultural concomitantemente ao processo de formação de um Estado-nação sólido e independente da metrópole.

Como ainda não há no país nenhuma instituição - política, social ou cultural – sólida e acabada, o que os estrangeiros buscam na manifestação artística do país é algo que possa “casar-se” bem com as peculiaridades de seu país e que sirva para preencher os requisitos de alegoria e, principalmente, não coloque em risco a estabilidade de sua cultura. Na verdade, o estrangeiro que se interessa por

em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré,

esse tipo de elementos, ditos exóticos e que não necessariamente refletem a realidade nacional da cultura que representam, não quer se deixar “contaminar” pelo relacionamento com o “outro”. Esse “outro” deve entrar na produção artística ou cultural na forma de acessório e não elemento compositivo da estrutura tradicional.

Parece-nos que é possível usar esse tipo de relação “internacional” de elementos artísticos como exemplo das relações entre centro e periferia que o Brasil desenvolve culturalmente com a Europa e a Europa com o Brasil relações que, de certa forma, só vêm confirmar e tornar cada vez mais difícil modificar a situação de colonização cultural dos países que fazem parte daquilo que, contemporaneamente, denomina-se como *Terceiro Mundo* ou *Mundo Subdesenvolvido*.

A partir dessa relação de mão dupla que se desenvolve entre o Brasil e o “estrangeiro”, é preciso considerar que as formulações de Mário de Andrade acerca da tarefa de determinação da entidade nacional e de uma identidade cultural particular para o Brasil são baseadas na certeza de que a condição *informe* do homem e da cultura brasileira determinariam uma identidade e uma entidade nacional, que se caracteriza justamente por sua *indeterminação*, sua *fragmentação*.

Por tudo isso, Mário de Andrade lança mão de dois conceitos que vão auxiliar no momento da escolha dos elementos verdadeiramente representativos da nacionalidade no Brasil. São os conceitos de *autóctone*, ao qual já fizemos referência, e o conceito de *autêntico* (Andrade, 19-a).

Em sua reflexão sobre folclore e sobre a possibilidade de produção de uma arte nacional, baseada na manifestação de cultura popular, é por meio,

vitória-régia.” (Andrade, 19-a, p.14).



principalmente, desses conceitos que Mário de Andrade procura explicitar qual deveria ser a real composição da arte para que ela pudesse ser considerada representativa da realidade nacional, para que funcionasse como uma espécie de justificativa do ser brasileiro.

Mário de Andrade não considera a possibilidade de produção de uma arte nacional brasileira que fosse essencialmente *autóctone*, visto que é preciso considerar a condição *informe* da entidade nacional do país, fator que ocasiona uma situação de constante transformação. Dessa forma, o artista que utilizasse somente elementos julgados autóctones, correria o risco de produzir obras marcadas por um forte “exotismo diletante”, visto que estaria lançando mão de caracteres em que, na sua opinião, a brasilidade, enquanto caracterização, salta aos olhos. Este tipo de postura levaria o artista a cometer o que se pode chamar de “extrapolamento” ou “banalização” do elemento étnico-cultural encontrado no Brasil.

Esse “extrapolamento” se dá na medida em que o artista não observa de fato quais são as necessidades “psicoformadoras” do povo, necessidades estas que estão expressas na manifestação de cultura popular e que precisam ser observadas pelo artista no momento da produção de arte erudita. É necessário dizer que nem sempre os elementos que são facilmente reconhecidos como brasileiros são aqueles que melhor representam o manuseio feito pelo povo para torná-lo nacionalmente original.

Diante desse panorama, em *Ensaio sobre a Música Brasileira* (19--a), a primeira atitude de Mário de Andrade no que diz respeito ao estabelecimento de uma identidade nacional é partir da existência de três grandes grupos étnico-culturais (estrangeiros) que contribuíram mais fortemente para a formação da



entidade nacional: o *branco europeu* (em grande parte representado pelos portugueses, mas também com uma presença significativa de espanhóis e italianos); o *ameríndio* (o autor não julgava o índio um grupo étnico exclusivamente brasileiro, mas sim um grupo que estava presente na formação da cultura de quase todos os povos americanos e que constituía uma etnia culturalmente independente) e o *negro africano*.

Estes três grupos se influenciam mutuamente e são ainda influenciados por “estrangeirismos”, facilmente assimilados pela cultura brasileira, ainda em formação. Como a gênese formadora está em aberto, Mário de Andrade aponta esta situação de constante transformação do elemento popular como possível razão da busca de estruturas estrangeiras para a construção artística. Essa seria a tentativa de estabelecer uma unidade, de criar uma tradição. Porém, este tipo de comportamento colocaria em perigo a capacidade inventiva do povo brasileiro.

A grande variação que se verifica na forma tradicional da cultura popular é ocasionada pela manipulação operada pelo povo. Esse é um fator que acaba “empurrando” o povo para a utilização de modelos importados, em que a modificação é mais difícil. Tomando como exemplo a variação da forma tradicional de músicas populares, Mário esclarece:

Em certos lugares como Belém e no Recife, a música às vezes muda de ano pra ano, pelo que me informaram. Não digo que seja bem nem mal isso, porém levou o pessoal pra utilização de foxtrotos e maxixes importados, o que pode acachapar a invenção dêste povo preguiça. (Andrade, 19-b, p.79).

Vale ressaltar que o contato com elementos e estruturas provenientes de manifestação de cultura estrangeira entram no cerne da manifestação de cultura popular do Brasil para atender aos objetivos populares de sedimentação. O que é

importado vem do “civilizado” que já está pronto, acabado, e causa no popular a (falsa) impressão de que com a sua utilização a produção brasileira vai “sossegar”, vai parar de modificar-se.

Para Mário de Andrade, o que define como nacional uma manifestação é o tipo de utilização e adaptação às necessidades próprias do povo. Segundo suas próprias palavras, “O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo.” (Andrade, 19--b, p.95).

Então, partindo da premissa da impossibilidade de estabelecimento de uma entidade nacional e, principalmente, de uma arte nacional que se caracterize pela condição autóctone de seus elementos e estruturas compositivas, Mário de Andrade julga melhor solução para o problema da delimitação da entidade nacional da arte brasileira que o artista tenha como base elementos folclóricos autenticamente nacionais, ou seja, que tenham passado pelo crivo de autenticação.

Um exemplo disso é a relação, por vezes banal, que é feita pela crítica entre a fonte de cultura popular ameríndia e a nacionalidade. Mário de Andrade julga infantis afirmações como, por exemplo, a de que a nacionalidade da música brasileira só se tornaria realidade se os artistas se dedicassem à busca de elementos para composição entre os índios. E sobre a insistência em buscar a nacionalidade brasileira (pelo menos a sua origem) nos ameríndios, Mário de Andrade conclui:

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o canto-chão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia . . . (ANDRADE, 19—a, p.16).

Para o modernista, a nacionalidade da arte não está na escolha “discrecional e diletante” dos elementos, pois “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”.

Com a aproximação da cultura popular, o artista entra em contato com a maneira como o povo “resolve” sua arte e sua realidade e, na medida em que incorpora à sua produção essa maneira coletiva de relacionar-se com o mundo, que é própria da cultura popular, o artista faz com que sua produção seja coletiva também.

Sendo assim, pode-se afirmar que realmente Mário de Andrade lança mão de critérios subjetivos de determinação da nacionalidade – os elementos que estão no inconsciente coletivo do povo – e não de critérios objetivos de determinação como, por exemplo, língua, etnia ou território, apesar de, como já ressaltado, esses critérios estarem de alguma maneira presentes nas reflexões do autor. No Brasil, detentor de uma realidade essencialmente mestiça, é tarefa difícil encontrar a origem autóctone mesmo daquilo que é considerado representativo da nacionalidade, o que justificaria a aceitação do movimento de oscilação entre o que é “da terra” e o que é “de fora” como o verdadeiro responsável pela geração da cultura nacional.

A esse movimento de oscilação, o autor chamou *autenticação*. A *autenticação* não é um único processo, mas sim um conjunto de procedimentos que levam os elementos e estruturas étnico-culturais a tornarem-se autenticamente nacionais. Um bom exemplo dessa manipulação a que o povo submete os elementos, estrangeiros e nacionais, é o exemplo já dado dos cortejos que aparecem em quase todas as danças dramáticas. É interessante perceber como, com o passar do tempo e a medida que a estrutura vai se tradicionalizando



nacional, o povo vai recharacterizando não só o cortejo como as danças, transformando aquilo que era somente religioso em semi-profano (estágio de deformação) e, finalmente, em profano e pagão (já devidamente deformado, agora pode ser submetido à adaptação). A ligação com a religião não é de todo apagada, ficando nas datas e, muitas vezes, nas canções que fazem referência a santos, a Jesus, etc.

Tendo isso em vista, o modernista prevê que todos os elementos devem ser caracterizados brasileiros, ou ainda, devem passar para um estado de congruência com a situação nacional (corresponder à realidade sociocultural do povo). E esta transformação só é possível por meio de processos de “abrasileiramento” que o autor tenta descrever ao longo de seu trabalho. Nesse sentido, é fundamental para a compreensão do projeto estético de nacionalização da arte proposto por Mário de Andrade, a compreensão dos processos de *deformação* e *adaptação*, que são “estágios” obrigatórios pelos quais todos os elementos, tanto os populares quanto os estrangeiros, deverão passar.

Em sua problematização sobre a nacionalidade, Mário de Andrade não fala em repúdio do elemento estrangeiro. Por isso, propõe a autenticação de todos os elementos, para que passem a estar consoantes com a situação nacional. Para o autor, a nova arte erudita nacional deve ser fruto da aliança entre elementos “estranhos e vagos” (os estrangeiros) e elementos nacionais (aqueles que já estão de acordo com as necessidades psicoformadoras do povo brasileiro).

Para os elementos estrangeiros é inevitável a passagem pelo processo de *deformação*, que consiste na adequação do elemento às estruturas mais aceitas pelo padrão tradicional brasileiro pois, para que sejam utilizados na produção de arte autenticamente nacional, esses elementos devem ter feições nacionais, o que

significa dizer que eles precisam condizer às expectativas ou às tendências refletidas na produção de arte popular.

É preciso esclarecer que, dentro do projeto estético de Mário de Andrade, o artista tem total liberdade para incorporar elementos considerados estrangeiros que façam parte da manifestação de cultura popular, desde que os mesmos já estejam devidamente “abrasileirados”. Mário de Andrade adverte que “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e pela adaptação dele. Não pela repulsa.” (Andrade, 19-a, p.26). Para ele, os processos citados devem estar sempre claros para o artista no momento da escolha de quais são os elementos e estruturas que podem passar a figurar no cerne da criação de arte erudita, a fim de torná-la nacional.

Ao pensarmos na palavra “espertalhonamente”, utilizada por Mário para caracterizar o tipo de relação que os artistas brasileiros devem manter com a influência estrangeira não podemos deixar de remeter à formulação feita por Oswald de Andrade acerca do tipo de relação que a intelectualidade brasileira deveria empreender com o “outro”. Parece-nos que não se trata exatamente de um tipo de reflexão que se opõe radicalmente à formulação de Mário de Andrade. Verifica-se até uma compatibilidade de fontes teóricas consultadas pelos dois modernistas (Freud, Lévy-Brühl, Keyserling, Frazer). São palavras de Oswald em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de dorme nenê que o bicho vem pegá e de equações. Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museo Nacional. Pau-Brasil. (apud TELES, 1997, p.330)

A partir desse trecho, é possível vislumbrar quais são as concepções de Oswald acerca da formação do povo brasileiro e da situação, minimamente ambígua, sobre a qual o povo e a cultura brasileira se instauram. Dentro dessa ambiguidade que se estabelece entre aquilo que se pode chamar “civilizado” e o que se pode chamar “primitivo” (ou “semiprimitivo”, como preferia Mário de Andrade), Oswald aponta o surgimento do que se pode julgar caracteristicamente nacional: nem importado, moderno, nem primitivo, provinciano.

E no *Manifesto Antropófago*, Oswald afirma:

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.
(...)

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.
Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.
(...)

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. (*apud* TELES, 1997, p.354 - 7)

É preciso dizer que as duas visões se aproximam, apesar das particularidades e implicativos culturais e políticos diferentes, na medida em que prevêm o contato com o estrangeiro como um estágio fundamental da nacionalização da cultura brasileira. A diferença talvez esteja em que Oswald propõe a incorporação do estrangeiro como momento que sucede a efetiva alteração ou reconfiguração do nacional e Mário propõe a passagem pelo crivo autenticador como momento anterior ao da incorporação “espertalhona” do estrangeiro.

Mário de Andrade alerta para a necessidade de aceitar a influência de elementos estrangeiros, desde que eles cheguem na manifestação nacional já

transformados. Uma vez *deformado*, o elemento precisa adaptar-se, por meio da utilização, ao padrão tradicional da nacionalidade da cultura popular no Brasil. Esse é o processo de *adaptação* pelo qual todos os elementos deformados devem passar pois, para tornarem-se representativos, os elementos e estruturas precisam ser largamente utilizados.

Mário aponta para o processo peculiar no caso da formação de manifestação cultural do Brasil, que é a “invenção” a partir da fonte estrangeira. Reflete, por exemplo, sobre o comportamento das cantigas de roda infantis:

Não pretendo afirmar que as crianças brasileiras andaram conhecendo e comparando variantes pra escolher o que ia melhor ao temperamento delas. Mas é curioso constatar essas seleções – inconscientes que formam enfim uma obra de todos, anônima no sentido mais elevado da palavra. (Andrade, 19-b, p.93)

Note-se que depois de deformados, há uma seleção do material estrangeiro para tradicionalizar somente aqueles que melhor se adequaram ao que o autor chama de “temperamento” nacional. Outra vez fica claro que o modernista determina a nacionalidade do brasileiro por meio do que modernamente se denomina como critérios subjetivos para a determinação da nacionalidade.

O autor afirma que no caso da Ciranda, por exemplo, é possível verificar processos de “escolha, aceitação, deformação” que vão auxiliar na transformação da fonte estrangeira, senão em algo original, em algo já nacional. Note-se que é um modo nacional de organizar o material (estético) que não precisa necessariamente ser original (próprio do país, inédito).

Nesse momento de utilização, é possível perceber a existência de um povo brasileiro tentando estabelecer uma identidade nacional folclórica, talvez de um elemento estrangeiro tentando abrigar-se para ser aceito. Aqui se aplicam

muito bem as palavras de Mário de Andrade sobre a necessidade de o artista agir “espertalhonamente” e escolher somente aqueles elementos e estruturas que de fato se submeteram aos processos que compõem a autenticação e não estão apenas “disfarçando-se” de nacionais e colocando em risco a inventividade ou capacidade criativa do povo.

CAPÍTULO IV

A manipulação da nacionalidade na música

CAPÍTULO IV

A manipulação da nacionalidade na música

Como demonstrado no capítulo anterior, Mário de Andrade aponta a necessidade de utilização da fonte de cultura popular para a produção de arte erudita que seja relevante tanto no panorama nacional quanto no panorama universal da arte. Somente depois de passar pelos procedimentos comentados, os elementos e estruturas étnico-culturais poderão ser considerados autenticamente nacionais e só então estarão aptos para a utilização no momento da construção de uma nova expressão de arte erudita de fato nacional.

Dentro desse universo reflexivo, Mário de Andrade passa a avaliar os diferentes níveis de nacionalização presentes na composição de música popular e de música erudita, levando em consideração diferentes aspectos como, por exemplo, a temática, a harmonia, a instrumentação etc.

Para Mário de Andrade, a originalidade da criação nacional surge mais fortemente no plano popular, pois é nesse espaço que se encontra intacta a natureza “semi-primitiva” que caracterizaria o povo brasileiro e que seria determinante para uma nova forma de pensar e produzir arte erudita no país.

Mário de Andrade aproxima-se da fonte de cultura popular para pesquisar e sistematizar esse material. Com essa aproximação da fonte folclórica surgem questões importantes como, por exemplo, a consideração da originalidade da criação popular. É preciso atentar para o nível de originalidade resultante da manipulação a que o povo submete elementos e estruturas étnico-culturais, quando procura torná-los adequados às necessidades “psicoformadoras” do povo.

No primeiro momento da gênese da entidade nacional, a origem dos elementos étnico-culturais, em muitos casos (como no exemplo das cantigas infantis), ainda é bastante aparente. Avaliar os níveis da manipulação efetuada



pelo povo dentro da criação de arte popular permite verificar o quanto a fonte estrangeira deixou de ser “estranha” para tornar-se nacional. A nacionalidade no Brasil só estará de fato concretizada, quando essas influências forem de tal maneira deformadas e adaptadas que sua origem fique obscura e tudo na manifestação popular seja fruto de invenção do povo.

É preciso atentar para o fato de que, ao preconizar a pesquisa e sistematização da fonte popular, Mário de Andrade não pretende empreender um trabalho de busca e classificação da origem de elementos étnico-culturais. Em *Música, Doce Música* e também em *Danças Dramáticas do Brasil*, fica claro que o objetivo do autor é destacar os procedimentos utilizados pelo povo para nacionalizar sua produção.

Em seus artigos, Mário de Andrade tenta exercer a tarefa de “verificador” dos níveis de nacionalidade presentes na música erudita e popular. E para que se tenha uma compreensão mais ampla dos processos nacionalizadores apontados em seus escritos, é mais adequado que nos ocupemos tanto dos exemplos da música popular quanto dos exemplos da música erudita. A questão do nacional está presente nos dois tipos de trabalho, mas o resultado dessa presença é diferente em cada caso. No caso da música popular, a discussão está no plano da manipulação popular; na música erudita, a discussão está no plano da realização artística, a fim de se verificar como o artista erudito elabora a entrada do popular no cerne de sua construção – é o plano da transformação operada pela organização estética.

Com os contos de Mário de Andrade – “Vestida de Preto” e “O peru de Natal” –, tentamos mostrar como esse jogo com o popular acontece na produção erudita do Mário, o artista. Já com os elementos das danças dramáticas brasileiras, consideradas pelo autor a nossa mais original manifestação, tentamos mostrar

como se comportava diante da manifestação de cultura popular o Mário antropólogo. Agora, com os textos críticos, queremos mostrar como se comporta diante das tentativas de produção de arte erudita nacional um terceiro Mário, o crítico.

Vestígios da manipulação na formação da música popular

É oportuno apresentar alguns dos exemplos que o modernista oferece, em *Música, Doce Música*, sobre o processo de nacionalização no plano da produção de música popular, para tentar demonstrar como se apresentam questões como a dos procedimentos nacionalizadores, do atendimento às necessidades “psicoformadoras” do povo e da lógica “semiprimitiva” (que está presente na arte popular e que deveria estar presente na arte erudita).

Considerando-se o fato de a manifestação de arte popular ser mais fortemente nacional que a erudita, o brasileiro não possuiria uma expressão de arte livre que lhe permitisse a manifestação espontânea de sua “imaginação criadora”. Vale dizer que essa liberdade refere-se tanto à produção de arte popular quanto à produção de arte erudita. Essa liberdade não está associada somente a questões de técnica de produção de arte, mas também a fatores externos ao material artístico, uma vez que a arte dos povos primitivos está diretamente relacionada aos problemas do cotidiano da comunidade.

No caso da arte popular e de suas influências, Mário de Andrade dá como exemplo a fonte de arte ameríndia, que não era livre, pois havia uma associação

direta da arte a fatores sociais. Segundo o autor, “tinha função integralmente social, era sempre de fundo religioso.” (Andrade, 19--b, p.17).

Contrapondo a arte primitiva à arte “civilizada”, é possível observar que existe uma diferença fundamental de objetivos. Para os primitivos, a música é marcada principalmente por seu caráter utilitário e não exatamente por ser “arte” (no sentido civilizado). O primitivo só se manifesta sobre aquilo que está diretamente envolvido no bom ou no mal andamento do seu cotidiano – como, por exemplo, as entidades malfazejas. É necessário ressaltar que a música para os primitivos jamais perdeu sua função religiosa, mágica e social. Por isso, Mário de Andrade denomina a manifestação artística dos primitivos como “arte interessada”, porque é arte socialmente envolvida (Andrade, 19--c, p.18).

A semiprimitividade, atribuída por Mário de Andrade ao homem brasileiro, faz com que a lógica do “civilizado”, que preconiza a produção de arte “desinteressada” (em certa medida, “descolada” do real concreto, do cotidiano), não se justifique no país. Isso determina a indiscutível necessidade, apontada pelo modernista de o artista subsidiar-se na fonte de cultura popular, essa sim detentora de uma “outra lógica” e socialmente envolvida.

A arte popular, assim como a arte erudita, dentro da perspectiva apresentada por Mário de Andrade, deve oscilar entre a condição de “interessada” (e artisticamente “presa” a motivações externas) e de “desinteressada” (e artisticamente “livre”).

É essa funcionalidade ou caráter utilitário da arte primitiva, presente na cultura popular do Brasil, que Mário de Andrade pretende trazer para dentro da manifestação de arte erudita, pois dessa forma ela será mais condizente com as



necessidades e tendências do povo que, na sua condição de “semiprimitivo”, precisa interagir criativamente com o real concreto.

No Brasil, é possível encarar essa necessidade de nacionalização da arte e do artista como uma forma de resgatar o caráter utilitário que está presente na arte popular e fazer com que ambos atuem significativamente na realidade social do país, sem, no entanto, produzir arte propriamente social. A produção de arte será socialmente envolvida, o que significa dizer que ela será condizente com a realidade histórico-social na qual está inserida e não que ela apontará para a produção de arte panfletária ou que carregue, explícitos, conteúdos de ordem ideológico-política.

Diante do exposto acima, passamos à observação dos exemplos dados por Mário de Andrade sobre a formação da música popular. Com isso, pretendemos demonstrar a diferença entre o trabalho que o modernista desenvolve na retomada da cultura popular e o desenvolvido no exame da produção erudita.

No que diz respeito à formação de uma expressão musical verdadeiramente nacional, Mário ressalta que a influência dos africanos, tanto na formação de uma expressão musical brasileira quanto na formação de uma etnia dita brasileira, é indiscutível e significativamente maior que a ameríndia¹. Para Mário de Andrade, o ameríndio não se integra à realidade do Brasil enquanto nação que está se formando. O mesmo não acontece com os povos africanos e o autor afirma que:

¹ Sobre a presença dos africanos na formação da entidade nacional brasileira, Mário afirma que “Os portugueses não tiveram contra os africanos, os mesmo preconceitos e repulsas de côr que os ingleses da America do Norte; e todos os etnografos e viajantes têm concordado em que isso foi uma felicidade para nós.” (Andrade, 19-b, p.19). Gostaríamos de ressaltar que, em nossa opinião, os portugueses “permitiram” a entrada sutil do “outro” dentro de sua própria identidade e, na mesma medida, “entraram” no cerne do africano, que mesmo mais arredo e menos desaperecebido foi influenciado pela fonte européia.

Ao em vez de perder os seus caracteres ou de desaparecer nas suas manifestações originárias, como aconteceu em grandíssima parte com a música indígena, a música africana se enriqueceu prodigiosamente aqui, ao contato da música ibérica. (Andrade, 19-b, p.19).

Apesar da significativa presença da cultura afro-brasileira e da presença do ameríndio, é inegável e bastante forte a presença da cultura européia. Segundo o autor, um exemplo disso é a força da produção de Modinhas, que em dado momento passam a figurar no plano da produção popular, saídas do plano erudito, da preferência da classe burguesa, e caem nas graças do povo, tornando-se, por causa da manipulação popular (adaptação), caracteristicamente nacionais (autênticas)².

É preciso ressaltar que, para Mário de Andrade, os elementos, estruturas ou formas que vão compor a arte popular podem ser originários da manifestação cultural de outros povos ou, ainda, da manifestação de arte erudita presente no próprio país³. Ainda sobre a influência da fonte européia na formação de música popular, Mário de Andrade ressalta que a entidade portuguesa é o ethos da música popular no Brasil. No caso das rodas infantis, por exemplo, é possível verificar que são composições ricas em processos de “variação, deformação e transformação” de elementos da tradição literária e musical portuguesa. Não havia na música infantil, segundo o autor, criação particularmente “raçada” – permanecem em texto e melodia portuguesas ainda (Andrade, 19-b, p.82).

Em *Música, Doce Música* e também em *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade ressalta o processo de “invenção” a partir da fonte estrangeira

² Sobre as modinhas Mário afirma que “Pelos meados do século passado a Modinha passou dos salões burgueses pro seio do povo, e aí conseguiu caracterização nacional definitiva.” (Andrade, 19-b, p.22).

³ Esse procedimento é denominado pelo autor como “desnívelamento”. Em *Música, Doce Música*, Mário de Andrade aponta para o perigo de se considerar que tudo na manifestação de cultura

que, de certa forma, caracteriza a formação cultural do Brasil. No caso das cantigas infantis, ele destaca o processo de seleção para adaptação e tradicionalização a que as crianças, inconscientemente, submetem as músicas, buscando escolher aquelas que correspondem mais fortemente às suas tendências “psicoformadoras”.

Outro exemplo da manipulação popular é o “Romance Veludo”, uma canção tradicional do ideário popular brasileiro, composta por um texto deformado da tradição portuguesa e refrão afro-brasileiro. Segundo o autor, “Romance Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica.” (Andrade, 19-b, p.73). Vale ressaltar que essa “mixórdia” acontece tanto se o documento for avaliado na condição de registro musical, quanto se for na condição de registro literário.

A expressão “mixórdia étnica” é utilizada pelo modernista para caracterizar a entidade nacional do país, marcada pela presença de diferentes etnias e aberta ainda a novas influências, dada sua condição de inacabada. De toda forma, nossa manifestação de música é mais fortemente influenciada pelos três grandes grupos étnicos que originam a entidade nacional brasileira: o negro africano, o branco europeu e o ameríndio.

É necessário dizer que esses exemplos de música popular, apesar de breves, são fundamentais para a compreensão da aceitação da fonte estrangeira e de como essa presença determina a natureza mutável da fonte de cultura popular, que parece não se prestar à sedimentação. A manifestação de cultura popular não chega a encontrar um estado de equilíbrio, no qual não seria mais necessário submeter os elementos a processos de adequação aos padrões do povo.

popular é fruto de “desnívelamento”, pois isso, de certa forma, anularia, a capacidade de invenção do povo.

Nota-se que o caso do “Romance Veludo” é modelar para a exemplificação do processo de autenticação da fonte estrangeira que deve necessariamente adequar-se às necessidades “psicoformadoras” do povo para que possa ser representativa da nacionalidade e passível de figurar no cerne da manifestação de arte erudita. Além de ser fruto da deformação popular, o “Romance Veludo” possui refrão afro-brasileiro. Isso indica que há uma interação de fontes étnico-culturais diferentes que, juntas e submetidas à vontade do povo, tornam possível a concretização da nacionalidade na arte popular e, de certa forma e por extensão, também na arte erudita.

Mário de Andrade aponta o fato de que a manipulação de músicas tradicionais feita pelo povo muitas vezes culmina com o “ajuntamento” de novos trechos ao conjunto conhecido. Para o autor, na maioria dos casos, esses trechos são discrepantes e sobre esse procedimento ele esclarece:

No meu ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’ dou uma versão paulista do ‘Sapo Cururú’ em que o texto e a música vêm acrescidos dum refrão, mas discrepante por completo. Nas rodas infantis brasileiras é comum êsse processo de encompridar a cantiga pela junção de várias rodas. (Andrade, 19-b, p.78-79).

Em *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade aponta vários exemplos desse processo de “alargamento” das danças tradicionais. Esse ato de “encompridar” ocasiona uma grande variação da forma tradicional, resultante da manipulação do povo, e que dificulta a reprodução oral do texto e da música.

Para que o contato entre a fonte de cultura popular e a arte erudita seja produtivo é preciso que o artista esteja disposto a promover um “alargamento” de conceitos estéticos em favor da reinvenção de elementos e estruturas populares, de fato representativos da entidade nacional brasileira.

É preciso comparar o processo de “alargamento” apontado pelo modernista no plano da “invenção” popular ao processo de “alargamento” de conceitos estéticos na arte erudita. Mário de Andrade propõe a apropriação dessa “técnica” popular a fim de nacionalizar a arte erudita. No caso da literatura, isso pode ser verificado na presença da oralidade ou da tradição oral na determinação de modificações significativas no comportamento do narrador. Um bom exemplo desse processo de “alargamento” do narrador são os narradores/contadores dos contos de Mário de Andrade, que conseguem empreender uma modificação na organização do tempo e do espaço e promovem uma maior valorização do acontecimento propriamente dito.

A partir das formulações de Mário de Andrade, pode-se perceber que a renovação da arte erudita no país só será possível por meio da experimentação que a fonte popular ocasiona quando se torna subsídio da manifestação de arte erudita. A nova arte erudita depende não só da utilização de elementos e estruturas autenticamente nacionais, mas depende também de uma mudança de posicionamento do artista diante das técnicas de “artefazer”.

Neste ponto, é necessário remeter às formulações feitas por Mário de Andrade em “O artista e o artesão”, de *O Baile das Quatro Artes*, sobre a “solução pessoal” que o artista erudito deve dar à sua produção. É esse conceito que torna possível a entrada do popular no erudito. É por meio da “solução pessoal” que o artista erudito poderá dedicar-se à experimentação estética que o contato com a fonte popular propicia, ensaiando novas possibilidades de manipulação do material estético com o qual vai produzir sua obra. Com esse conceito, Mário de Andrade tenta sistematizar o processo de “alargamento” de valores estéticos mencionados anteriormente.



Música erudita nacional: relações com o popular

Ao passar para o plano da produção de música erudita é preciso ter em mente que os objetivos de Mário de Andrade no momento da análise são diferentes daqueles que tem quando trabalha no plano da produção popular. Não estamos mais diante do artista/pesquisador que busca pelas origens da manifestação cultural, pelo como e quanto ela foi deformada e adaptada para tornar-se nacional.

Na música erudita, a preocupação de Mário de Andrade é com a determinação do tipo de relação, ou melhor, do tipo de procedimento que o contato com a fonte de cultura popular desencadeia no artista. Preocupa-o, nesse momento, a maneira pela qual essa relação entre popular e erudito no cerne da manifestação de arte erudita é “resolvida” pelo artista.

A grande parte dos artigos presentes em *Música, Doce Música* é permeada por reflexões de Mário de Andrade sobre a questão da emergência da nacionalidade no Brasil e, principalmente, sobre a relação a ser desenvolvida entre esse sentimento de nacionalidade e sua concretização efetiva, entre os artistas e sua própria produção. Para produzir arte erudita nacional não basta que o artista se ocupe da pesquisa e sistematização da fonte de cultura popular a fim de verificar os processos que levam à nacionalização da manifestação. É preciso que o artista se sinta também parte do povo observado e compartilhe da lógica desse povo.

Para Mário de Andrade, é preciso despertar o sentimento de pertença nacional no artista erudito, para que ele se torne consciente da necessidade de empreender a produção de arte de fato representativa da entidade nacional brasileira. Para o modernista essa consciência do nacional só se manifestou de fato no Brasil por meio da música. Sobre esse assunto ele afirma: “faz muitos anos que, escutando amorosamente o despontar da consciência nacional, cheguei à conclusão de que si esta alguma vez se manifestou com eficiencia na arte, unicamente o fez pela música.” (Andrade, 19--b, p.115).

Para analisar ou ainda “medir” os diferentes níveis de nacionalidade que podem ser verificados na produção de música erudita, Mário de Andrade “elenc” algumas características do povo que devem ser atendidas no momento da produção artística. Neste ponto, é possível remeter às formulações de Dante Moreira Leite (1969), utilizadas no Capítulo II, sobre a caracterização da nacionalidade no Brasil. O modernista, a exemplo de outros autores, também tenta determinar um tipo de brasileiro, ainda que isso não apareça explicitamente em sua obra, considerando que, para ele, o brasileiro é caracterizado pela sua falta de “caráter”⁴.

O brasileiro não é um povo facilmente definível. Há uma variedade étnico-cultural que não pode ser desconsiderada e que possibilita uma gama considerável de diferentes tendências e necessidades. Dessa forma, aquele artista que, na ânsia de tornar sua produção nacional, lança-se à procura de características aparentemente determinadas corre o risco de equivocar-se. O artista precisa

⁴ Em artigo sobre Marcelo Tupinambá, tratando dessa “classificação” do que é ser brasileiro, são palavras do autor: “O que faz notavel Tupinambá, é a riqueza de invenção melodica brasileira, que nem mesmo Nazaré possui tão bela e tão patricia. Aquela dolencia caprichosa, languida; aquela sensualidade treslacante, opressiva, quasi angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da linha melodica brasileira; e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta, a vivacidade espiritual do caipira, a inteligencia aguda, o burlesco

“ouvir” as tendências de sua inconsciência, que são laivos da tendência coletiva que caracteriza o povo. É por meio da emergência dessa inconsciência que o artista vai “solucionar” sua produção, a um só tempo, individual e coletivamente.

Outra vez é necessário remeter ao conceito de “solução pessoal”. O artista deve “resolver” originalmente os problemas que se lhe apresentam no momento da produção, lançando mão de seus conhecimentos da técnica de “artefazer” para reinventar o popular, mas permitindo também que seu inconsciente apareça na obra e torne concreto seu sentimento de pertença nacional.

Tendo isso em vista, faremos algumas considerações sobre os artigos de Mário de Andrade que versam, respectivamente, sobre o trabalho de Marcelo Tupinambá e de Luciano Gallet. A partir desses exemplos, pretendemos apresentar duas diferentes formas de o artista erudito recriar o popular no momento da produção: a primeira forma é o “abandonar-se a si mesmo”, previsto pela “solução pessoal”, e a segunda forma é a reorganização da ordem estética e também a reorganização dos elementos e estruturas populares, para torná-los compátíveis, sem, no entanto, descaracterizá-los.

Marcelo Tupinambá é exemplo do primeiro tipo de relacionamento com a fonte popular. Para Mário de Andrade, o valor nacional da obra de Tupinambá está em suas “dansas” e não em sua canções. As “dansas” foram produzidas sem a preocupação de satisfazer a implicativos artísticos, criada como se cria entre o povo (não haveria exatamente a preocupação com a ordenação estética do material trabalhado).

Talvez, o que distinga as “dansas” seja o seu caráter “utilitário”, a sua intenção de “atender” a implicativos da vida do povo e não exatamente a sua

repentino herdado dos negros, que tudo isso na cantiga nacional se revela: desapareceram das canções de Tupinambá.” (Andrade, 19-b, p.116-117).



acuidade técnica ou estética. Essa “liberdade” leva o músico a alcançar a concretização do processo de “alargamento” de conceitos estéticos apontado por Mário de Andrade em seu projeto para a nacionalização da arte brasileira. Esse tipo de procedimento, a nosso ver, compreende-se como caso de “alargamento” de conceitos estéticos, apontado na seção anterior. A liberdade criativa do povo (preso ao real, mas não exatamente a um padrão estagnado) possibilita a inovação da arte erudita.

Nas “dansas”, o músico deixou-se levar por si mesmo e assim fez arte nacional. Essa é a necessidade postulada pelo autor modernista de o artista atender ao anônimo coletivo do qual também é parte integrante, pois atendendo a si próprio, o artista está, de certa forma, atendendo às necessidades “psicoformadoras” de seu povo e tornando concreto o seu sentimento de pertença nacional.

Na opinião de Mário de Andrade, a melodia das composições de Tupinambá apresenta o que ele denomina “indecisão heterogênea da nossa formação racial”. Sobre o valor nacional da obra de Tupinambá, o autor conclui: “Tupinambá, si não expressa a civilização um pouco exterior das cidades modernas do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, congraça nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que denomina profunda melancolia.” (Andrade, 19--b, p.120).

Nesse ponto, é oportuna remissão ao texto de Lafetá (1986) sobre as figuras na poesia de Mário de Andrade. Lafetá aponta o fato de a entidade nacional brasileira aparecer na obra de Mário pela via da descaracterização. E, de fato, para Mário, o artista deve assumir essa condição, como no caso de Tupinambá, em que a expressão da “indecisão” torna-se real.

No caso de Tupinambá, Mário de Andrade destaca justamente o fato de ele conseguir “deixar-se aparecer” na produção, pois dessa forma, se o artista já teve a sua consciência nacional desperta, a “solução” que dará a sua obra também vai ser nacional e o resultado final vai ser uma obra menos individualista, mais coletiva.

Entretanto, a relação do artista com a técnica não deve ser de abandono, pois isso dá margem à produção de arte individualista – subverte-se a técnica em favor da expressão de si próprio. Para Mário de Andrade, o artista deve “abandonar-se” a sua própria natureza, pois, dessa forma, estará também atendendo à natureza da coletividade, da qual é parte integrante.

Em *O Baile das Quatro Artes*, o modernista afirma que a técnica artística possui três etapas de manifestação: o artesanato (que se pode ensinar, é pedagógico), em que o artista aprende a dominar o material que utilizará para criar; a virtuosidade (que também se pode ensinar, mas, segundo o autor, não é imprescindível), em que o artista mostra domínio das diversas técnicas “históricas” de produção de arte (os conhecimentos de estética); e, finalmente, a “solução pessoal”, que é a parte individual do “artefazer”. Para o autor, essa última etapa da manifestação da técnica artística “é de todas as regiões a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável” (Andrade, 19-e, p.15).

Como ressalta Mário de Andrade, apesar de não estar em perfeita consonância com a realidade histórico-social que se instaurara nas grandes cidades, a obra de Marcelo Tupinambá manifesta o valor nacional quando deixa transparecer em suas melodias os implicativos presentes em seu “ser subjetivo”, em que aparece tudo o que o criador é, tanto como indivíduo quanto como “ser social”. As “dansas” de Marcelo Tupinambá são autenticamente nacionais, porque

o artista “abandonou-se” à incerteza que caracteriza a entidade brasileira e que, como disse acima, segundo João Luís Lafetá, vai caracterizar também o artista. É preciso assumir a condição fragmentada que peculiariza o Brasil.

Passamos, agora, à observação do exemplo da produção de Luciano Gallet, que consiste em de um tipo diferente de aproximação do popular. No caso de Tupinambá, essa relação concretiza-se no plano subjetivo; já no caso de Gallet, o processo de nacionalização dá-se em um plano mais concreto, pois o autor mobiliza a fonte popular a fim de transformá-la para inseri-la no plano erudito e, assim, modificá-lo igualmente.

Luciano Gallet não se prestava ao trabalho de simples “registrador folclórico”, dedicava-se a reinvenção da fonte popular. Gallet reinventa a harmonia e, assim, torna suas composições artísticas. Nesse contexto, Mário de Andrade utiliza a palavra artística para estabelecer diferenciação entre a manifestação popular e a não-popular (erudita), que atende a uma ordem estética, ao passo que a primeira atende a uma ordem social. Quando a manifestação de cultura popular é retirada de seu “aqui e agora” de criação e utilização específica e é “transportada” para o cerne de uma outra situação, há a necessidade de reorganização da ordem artística. O modernista afirma que “sem perderem a essência popular e sobretudo o valor universal de músicas bonitas, adquirem uma realidade nova, se transportam pra uma entidade culturalmente mais elevada.” (Andrade, 19--b, p.174).

Os elementos e estruturas da cultura popular necessitam de reorganização quando passam para o meio erudito, no qual a finalidade é outra. A nova arte nacional não é, pois, a simples transposição do popular para o erudito, mas sim a

transformação da realidade erudita, que também precisa reorganizar-se para receber a “novidade”, promovendo uma verdadeira reinvenção do popular.

É redutor imaginar a relação entre arte popular e arte erudita como um processo de *transposição*. Se assim fosse, não haveria a geração da nova arte erudita anunciada pelo modernista, pois não seria possível promover o “entrelaçamento”, uma relação de interação entre os dois planos, de modo que ambos se modificassem e, no final do processo, já não fosse mais possível identificar os vestígios de um ou de outro, mas sim a existência de uma nova realidade, originalmente nacional – uma nova arte erudita, construída sob novos parâmetros e com novo material.

Caso essa interação não aconteça, verificar-se-á a antiga arte erudita “enfeitada” com a arte popular, sem que a expressão do artista torne-se também a expressão do povo, de sua realidade. As adequações tanto do meio erudito quanto do material popular são necessárias para que a produção não se torne exótica. O plano da arte erudita se reorganiza para receber o elemento popular na condição de elemento construtivo e não de alegoria superficial.

Dessa forma, o que destaca como nacional a produção de Luciano Gallet é a sua capacidade de introduzir os elementos e estruturas populares no plano erudito, gerando um novo meio. Não se trata nem de arte popular que se transforma em erudita nem de arte erudita que se transforma em popular. Gallet consegue instaurar a nova realidade que Mário de Andrade preconiza em seu projeto estético para a nacionalização da arte no Brasil. Luciano Gallet produz arte sob o signo da tensão estabelecida entre arte popular e arte erudita. Dentro do projeto estético de Mário de Andrade, isso vai gerar uma nova forma de arte erudita, essa sim de fato nacional.

de qualquer forma, a literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento. A literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento.

Marcelo de Souza, *Marcelo de Souza*, 1994, p. 101.

A literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento. A literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento.

CAPÍTULO V

A geração de uma nova arte erudita.

Portanto, a literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento. A literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento.

Marcelo de Souza, *Marcelo de Souza*, 1994, p. 101.

Tudo isso é uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento. A literatura de ficção é sempre uma forma de expressão da realidade, e não apenas uma forma de entretenimento.

Nessa seção, gostaríamos de destacar dois pontos das formulações de Mário de Andrade sobre a questão do nacional: o tipo de utilização da fonte de cultura popular feita pelo próprio artista erudito e a funcionalidade da arte.

Mário de Andrade afirma que “O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.” (Andrade, 19-a, p.16).

A partir desse trecho, tem-se a questão da diferença entre os objetivos da arte popular (dita “semiprimitiva”, porque é feita de acordo com as necessidades “psicoformadoras” do povo) e da arte erudita. É tendo em mente essa diferença fundamental que Mário de Andrade alerta para o mecanismo de “transposição” dos elementos populares para a criação erudita, mecanismo esse que, a nosso ver, ficaria melhor denominado como mecanismo de *reinvenção*.

Pensando primeiramente no caso da utilização da fonte de cultura popular, verifica-se que a postura adotada por parte da crítica de Mário de Andrade é a de que a nacionalização da arte erudita se daria a partir da “transposição” de elementos e estruturas tidos como peculiares para o cerne da manifestação de arte erudita, sem considerar a transformação que as duas realidades precisam sofrer para que a relação tenha bom resultado.

Em *Mário de Andrade: Ideologia e Cultura Popular*, tese de doutorado de Telê Porto Âncona Lopez, a autora defende a idéia de que o projeto estético elaborado por Mário de Andrade tem como principal postulado, grosso modo, a transposição para a composição erudita de elementos e estruturas autenticamente nacionais, retirados do cerne da manifestação de arte popular, por ser esse o mais importante artifício utilizado para nacionalizar a arte brasileira. Note-se que, em seu texto, a autora trata de modo geral da questão da apropriação, sem

transformação ou reinvenção, de elementos e estruturas folclóricas que o artista erudito deveria empreender em suas composições.

A concepção de inserção do popular no plano erudito a partir de um mecanismo de *transposição* é limitadora, pois o que o modernista previa em seu projeto para a nacionalização da arte erudita era uma relação de *coexistência tensiva* entre as duas diferentes realidades – a popular e a erudita –, relação esta que geraria uma *nova forma* de construção da arte erudita, baseada na *reorganização* do espaço erudito de criação e num redimensionamento ou *reinvenção* do material retirado do cerne da cultura popular.

É preciso dizer ainda que dentro desse tipo de utilização (do mecanismo de *transposição*), a fonte de cultura popular aparece como “acessório”, como elemento lúdico e não como elemento constitutivo da arte erudita. Ainda que esse não seja o propósito da autora, tal maneira de entender o popular se avizinha daquilo que o próprio modernista denominou em *Ensaio sobre a música brasileira* como “exoticismo diletante” e não como nacionalização da arte.

Já Florestan Fernandes, em seu artigo “Mário de Andrade e o folclore nacional”, escrito por ocasião do aniversário de morte do autor modernista em 1946 para a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, tenta despertar a atenção da crítica para o papel fundamental tanto do Mário de Andrade folclorista quanto do Mário de Andrade literato. Em seu texto, Florestan privilegia as facetas literária e antropológica do autor modernista, tendo em mente a proposição de uma interdependência entre esses dois aspectos da obra do modernista.

Florestan ressalta ainda a necessidade de se dar maior atenção para a compreensão dos processos que são necessários para concretizar a utilização do

elemento folclórico na elaboração da arte erudita, sem que esses elementos fiquem na condição de acessórios exóticos.

Diante disso, podemos dizer que Mário de Andrade propõe a incorporação criativa desses elementos no processo construtivo da arte erudita. Dessa forma, esses elementos possibilitariam uma nova organização estética do material artístico, que estivesse de acordo com as necessidades e com a lógica do povo. Um dos mais brilhantes exemplos dessa reorganização do plano erudito a partir da *reinvenção* do popular é o *Macunaíma* do próprio Mário de Andrade. Em sua rapsódia, o autor não só trabalha com a fonte indígena (que ele considera como estrangeira), mas também com o africano, com o branco, construindo sua narrativa sobre a estrutura das danças dramáticas brasileiras que, de modo geral, possuem um *núcleo central* (no caso do *herói sem nenhum caráter*, a busca da Muiraquitã), ao qual vão se juntar outras narrativas ou situações narrativas que estão diretamente ou indiretamente relacionadas ao núcleo central.

Em *Macunaíma*, o modernista trabalha com uma grande variedade de motivos populares, que se ligam com pequenos trechos de sua própria autoria. Com esse procedimento de “emendar” os motivos, Mário torna quase imperceptível a passagem de um trecho a outro. Com isso, o autor se aproxima do procedimento utilizado pelo povo para sedimentar as danças ou as cantigas, como comentamos anteriormente. Mário seleciona o material e vai deformando o mesmo, até aproximar-se de um resultado autêntico.

Assim como figuras próprias do imaginário popular, como a mula-sem-cabeça ou o saci-pererê, Macunaíma é dotado de sobre-humanidade e de uma aura maravilhosa, além de não estar preso a um espaço e tempo determinados, como no caso das figuras lendárias. Com essa caracterização, o modernista dota a sua

personagem com a capacidade de efetuar grandes deslocamentos temporais e espaciais, subvertendo a ordem natural dos caminhos e a sucessão natural do tempo.

A exemplo de figuras mítico-lendárias e do próprio homem, Macunaíma é a um só tempo, muito bom (como quando caça a anta para que todos comam e, como não diz nada a ninguém, fica só com as tripas) ou muito mau (como quando “brinca” com Sófara, mulher do irmão, não diz nada e deixa que ela sofra punição do marido). Macunaíma é, pois, a coexistência de duas diferentes naturezas e a anulação de uma delas teria como consequência a morte da outra.

Além disso, Macunaíma pode ser visto como a representação das formulações de Mário de Andrade acerca da natureza semiprimitiva do povo brasileiro, que vivia dividido entre a necessidade de igualar-se aos povos ditos civilizados socioculturalmente e a necessidade de manter-se provinciano, apegado à terra, submetido à natureza, cheio de superstições.

Macunaíma é a representação da diversidade, o “ajuntamento” de vários heróis. Deformado, torna-se brasileiro, mas não apaga totalmente os laços com outros povos sul-americanos. Nesse sentido, é possível perceber na criação artística de Mário de Andrade a ressonância das formulações de Keyserling, visto que o mito central que origina Macunaíma é retirado da tradição dos índios Taulipangues da Venezuela, e que, com a deformação e fusão a outros mitos e lendas de índios nacionais, esse mito torna-se particular, próprio do Brasil.

Essa transformação ou reinvenção do “outro” até torná-lo representante da nacionalidade no país é a prova de que Mário de Andrade alcançou em sua obra o nível de nacionalização procurado, em que fica quase impossível a evidenciação



das fontes – o “amalgama” ou a adaptação se realizam, o que era “outro” se transformou em “nós”.

Outra característica de Macunaíma é a sua forte lascívia. A personagem não consegue dominar ou sublimar completamente seus instintos como faz o homem “civilizado”. O sexo é para Macunaíma algo tão irresistível que faz com que ele perca a Muiraquitã, que é o amuleto que ele utilizaria para mediar suas relações com o que não compreende, além de ser o objeto que move sua trajetória. Com essa configuração, Mário ilustra a contraposição essencial entre a moralidade do “civilizado” e a imoralidade do “primitivo”. A personagem se constrói sob essa ambigüidade, que caracteriza o povo brasileiro, semiprimitivo, que oscila entre o bem e o mal, entre a pureza e a lascívia. Macunaíma é uma espécie de “iô-iô”, que é capaz de ir dos mais baixos planos da natureza humana até os mais elevados níveis de sublimação e pureza.

Como o próprio modernista ressalta, é preciso que o artista “abandone-se” a si mesmo, para que assim possa encontrar o povo, mas não é permitido ao artista que desconheça a técnica do “artefazer”. *Macunaíma* é fruto da junção que Mário de Andrade empreende entre a erudição e o artesanato. Nesse sentido, é preciso muito conhecimento de técnica de arte, de história da arte, e da natureza do material com o qual o artista vai trabalhar, para que seja capaz de mobilizá-lo em favor das experiências estéticas que quer promover, a fim de inovar a forma.

O “material” que Mário de Andrade mobiliza para a construção de sua rapsódia é de origem européia, ameríndia e negra (capítulo do nascimento do herói índio-negro, por exemplo, que com um banho mágico ficará branco, enquanto um dos irmãos fica mulato e o outro negro). Apesar de europeu na cor, é preciso ressaltar que Macunaíma não fica europeu por dentro; na alma o herói

continua sendo a mistura de tudo, continua sendo meio macumbeiro-católico-espírita.

Com essa breve passagem pelo *Macunaíma*, com a qual ilustramos o procedimento de reinvenção do popular e, conseqüentemente, do erudito, tentamos mostrar como Mário se refugia no povo para criar e nele que busca substratos para firmar suas concepções do que seja nacional, sentimento de pertença nacional. O modernista coloca-se no limiar, ou no limite, entre o povo, o popular, o semiprimitivo e a “civilização” europeizada – o povo proporciona ao modernista o contato com o que se poderia chamar de um estágio “primitivo” do nacionalismo.

É necessário ressaltar que Mário de Andrade, em seu famoso ensaio “O artista e o artesão” (Andrade, 19-f), ocupa-se da tarefa de mostrar aos produtores de arte erudita a necessidade de investigação e sistematização da fonte de cultura popular, para que se tivesse um conhecimento mais profundo dessa realidade e se fizesse um aproveitamento adequado. Mais uma vez, não se trata de “transposição”, mas sim de reinvenção do popular, que passa para dentro da arte erudita e a transforma, possibilitando a expressão do povo, de suas necessidades e de suas peculiaridades.

No caso da atribuição de funcionalidade para a arte erudita, que remeto à utilização do termo “arte interessada”, verifica-se a associação com a condição de semiprimitivo que Mário de Andrade atribui em dado momento ao povo brasileiro. Essa condição faz com que a produção de “arte desinteressada” (sem valor utilitário) não se justifique aqui.

Por isso, a nacionalidade na arte erudita brasileira precisa necessariamente sair do cerne da cultura popular. Somente assim as tendências que

verdadeiramente definem o ser nacional vão poder ser expressas. Essa é a forma que Mário de Andrade encontrou para introduzir a realidade social do povo no cerne da arte. O que passa para a organização estética da arte erudita é a maneira de conceber a realidade e de justificá-la. O contato com a fonte popular pode tornar a arte erudita mais coletiva e, com isso, autenticamente nacional.

Para Mário de Andrade, é imprescindível que a produção de arte erudita não seja expressão da relação do artista consigo mesmo ou com a técnica artística. O artista precisa deixar-se mover pelo que ele é, por aquilo que está sublimado em seu inconsciente, em contraposição a sua ânsia pessoal de atender a imperativos de um “modo de ser artista” importado. A exemplo do que diz Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, é preciso que a intelectualidade brasileira assuma a sua natureza ambígua, cindida mesmo, entre duas realidades.

O que Mário de Andrade condena em *Ensaio sobre a Música Brasileira* é a produção de arte socializante, que deixa de lado a verdadeira razão de ser da arte que, de certa forma, transgride a necessidade que a obra de arte apresenta de configurar-se como uma organização estética da realidade. Na verdade, o contato com a fonte de cultura popular é o que vai dar ao artista a oportunidade de tornar sua arte parte da organização social da qual ele também participa. Conseqüentemente, essa arte será também representativa do povo.

Voltando à utilização da fonte folclórica no momento da criação erudita, Mário de Andrade empreende uma reflexão sobre a presença do índio na formação cultural do país. O autor afirma que a busca da nacionalidade no cerne da cultura ameríndia pode ser um equívoco, pois esse povo não se encontra integrado ao sistema de normas e deveres que rege o Brasil. O ameríndio está no que se convencionou chamar Brasil, mas continua sendo ameríndio e não se

tornou brasileiro ou mesmo participante de uma maneira brasileira de ser. Ele tem uma cultura própria que vai influenciar a formação de uma outra cultura, também na condição de elemento estrangeiro (Andrade, 19--a, p.16).

É preciso atentar para o fato de que o modernista aponta, subliminarmente, a necessidade de existência de um Estado-nação em torno do qual as instituições representativas do povo e da ideologia do Estado se organizam. Para ele, os índios não estão inclusos nessa organização “civilizada” de um Estado, o que não significa que a sua cultura não esteja presente no povo que será arregimentado pelo Estado e por sua ideologia.

Sobre a nacionalização da arte em países americanos nos quais, como no Brasil, a cultura veio de empréstimo, Mário de Andrade afirma:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalisada têm de passar por três fases: 1ª. a fase da tese nacional; 2ª. A fase do sentimento nacional; 3ª. A fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. (Andrade, 19--a, p.43).

Note-se que, nessas três fases, Mário de Andrade enumera os passos que devem ser seguidos para a construção daquilo que se pode denominar como sentimento de pertença nacional, pois primeiro é necessário criar a ideologia do nacional, depois fazer com que as pessoas acreditem e compactuem com essa ideologia. Depois de ultrapassados esses dois passos, a nacionalidade já surge como algo imanente do indivíduo.

Tendo em vista a situação informe que caracteriza o Brasil, para o modernista, a nacionalidade do país deve apresentar um caráter evolutivo e livre, próprio de países em formação. Sobre o momento que vivia a arte e a

intelectualidade no Brasil diante dessa necessidade premente de transformação ou ainda de libertação do domínio intelectual da Europa, Mário de Andrade esclarece que:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. (Andrade, 19--a, p.18).

Para Mário de Andrade, o primitivismo não era apenas estético ou intelectual, mas também social. Nossa arte é socialmente primitiva, por isso é “social, religiosa, tribal, comemorativa” (Andrade, 19-a, p.18). A arte “desinteressada” não faz sentido no Brasil, considerando que é um país socialmente primitivo, em fase de construção. Não há um Estado-nação organizado e sólido, com instituições que o subvençionem. O fato de “estar em gênese” faz com que haja necessidade de produzir arte que represente o cotidiano e que tente de alguma forma sedimentá-lo, por meio da tradicionalização (processo de adaptação).

Diante desse quadro social complexo, o artista deve procurar encontrar os elementos “essenciais” da nacionalidade, pois só assim terá valor social e, além disso, o valor universal de uma obra depende do valor nacional. Para Mário de Andrade, os “gênios”¹ produzem, a um só tempo, arte nacional e universal, mas todos os outros artistas que não se enquadram nessa “categoria” devem dedicar-se à produção de arte nacional, pois assim vão diferenciar-se da maioria, contribuindo positivamente para o desenvolvimento da arte num plano geral.

¹ O modernista ressalta “E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se á escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemerito e necessario.” (Andrade, 19-a, p.19).

Para estabelecer distinção entre aqueles artistas que estão de fato lançando-se à experimentação com a fonte popular, a fim de produzir arte nacional relevante, e aqueles que não passam de “copiadores” das modas estrangeiras, é preciso determinar um critério de avaliação do valor nacional da produção musical que seja adequado à realidade que se apresenta naquele momento. Por isso, há a necessidade de “modernização” ou adequação dos critérios avaliativos existentes, a fim de torná-los condizentes com o novo momento histórico-social.

Os estudiosos, segundo o autor, deveriam ocupar-se com a demonstração dos elementos que compõem o caráter nacional num plano geral. Além disso, é necessário verificar um “imperativo étnico” que irmane a produção das diferentes regiões do país e que torne o material de fácil reconhecimento e identificação (quem vê, pode “encontrar-se” dentro do ritmo, das melodias, das cantorias populares); além disso, as criações precisam ser originais (pelo menos no quesito da utilização) e apresentarem “totalidade racial”, isto é, serem representativas da tendência étnica predominante no país, serem reconhecidas como originais e não importadas pelo povo.

No Brasil, a arte erudita só se tornará autêntica mediante o contato com a fonte de cultura popular. Para tanto, o artista precisa estar disposto a “alargar” suas concepções estéticas, a fim de que seu trabalho não seja ineficaz ou até mesmo nocivo (preconceituoso). A utilização do elemento popular deve ser sempre motivada pela experimentação estética que, nesse caso, seria a maneira mais adequada de a arte representar ou estar em consonância com as transformações constantes da realidade concreta. Para Mário de Andrade, as obras precisam ter “espírito nacional” e “concepção contemporânea”; devem estar associadas à expressão do momento histórico-social (Andrade, 19--b, p180).



Diante desse universo reflexivo e tomando a formação da música popular brasileira como objeto, em *Música, Doce Música*, Mário questiona-se sobre a composição dessa manifestação popular. Para ele, essa música é constituída por “fontes estranhas”. Apesar de apresentar-se como uma expressão original e étnica, verifica-se a presença do ameríndio, do africano, do português e do espanhol (principalmente o hispano-americano do Atlântico, segundo o autor). Note-se que a música popular é a expressão da pluralidade étnica que marca a “descaracterização” peculiar do Brasil.

As influências citadas acima são aquelas que, segundo o modernista, já foram “digeridas” (deformadas e adaptadas) e já passaram a fazer parte do ideário nacional; além disso, Mário julgava necessário considerar também as influências presentes naquele momento. Como já ressaltado, Mário acredita que a aproximação da fonte de cultura popular deve se dar num plano de análise sincrônica, ou seja, dentro do contexto de acontecimento e considerando todos os fatores implicados.

Como exemplo dessa constante movimentação de influências e da necessidade de consideração de contexto, transcrevemos o trecho em que o autor fala da influência do jazz na composição do Maxixe, que é um ritmo autenticamente nacional:

Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, Aruê de Changô de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem . . . (Andrade, 19--a, p.25).

A influência de elementos estrangeiros acontece sutilmente. Não é preciso esperar que uma composição inteira seja imposta ao povo, ou mesmo que elementos que se pudessem considerar exóticos passem obrigatoriamente a fazer parte da nossa manifestação.

Mário de Andrade não prevê o repúdio do elemento estrangeiro. Ele não acredita que essa seja a melhor forma de delimitar a entidade nacional. Podemos afirmar que, para o modernista, o produtor de arte deve aceitar a relação com o estranho, por vezes, radicalmente oposto, pois a afirmação da nacionalidade concretiza-se nessa situação de confronto. É a partir da relação com a alteridade que “eu” e “outro” se concretizam. Dessa relação com o “outro”, surge um processo de modificação do próprio eu que, em contato com a diferença, a apreende, a modifica e pode torná-la também parte de si. Por isso, Mário de Andrade pode afirmar que, apesar da influência do jazz, o maxixe continua “legítimo”.

Não é preciso, por exemplo, empreender um movimento de revolta contra a “matriz” portuguesa, que é parte importante de toda a nossa formação cultural. Para o autor, é preciso, sim, que os artistas se ocupem em tornar a “matriz” característica, em fazer com que ela atenda às nossas necessidades e não nós aos seus imperativos.

Como o próprio Mário afirmou, a relação com o estrangeiro não deve ser inocente, nem de repulsa, deve sim ser “espertalhona”. É necessário considerar a gradação do “caracteristicamente nacional”; o artista ou o pesquisador precisa estar disposto a verificar esses graus de nacionalidade que podem estar nos elementos estrangeiros.

Para ele, o “caracteristicamente nacional” não reside apenas naquilo que é etnicamente marcado. Num primeiro momento, é necessário apenas que não conduza a outras raças, ou seja, que já tenha passado por um estágio de adequação às necessidades nacionais. É preciso que o elemento ou a estrutura seja “invenção” de brasileiro - no caso da música popular, invenção de brasileiro, em peça de tema nacional. Sobre essa questão Mário conclui: “É nisto que eu queria chegar: o artista não deve nem ser exclusivista nem unilateral” (Andrade, 19--a, p.27). A exigência de utilização somente do que seja excessivamente característico, pode recair num exoticismo que vai soar exótico até mesmo para nós.

É preciso ter em mente que essa nacionalidade objetivada por Mário de Andrade não é gritante, mas sutil, encarnada nos meandros da construção. Para Mário, “o que faz a riqueza das principais escolas europeas é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém.” (Andrade, 19-a, p.27).

Uma vez feito o reconhecimento daqueles elementos e estruturas, quer estrangeiros ou não, de fato representativos da entidade nacional brasileira, é necessário que não haja acomodação e que a experimentação estética não seja abandonada. À medida que um elemento passa a ser “obrigatório” no momento da composição, torna-se cansativo e empobrece a criação. O artista deve buscar uma “base nacional” característica, por meio da qual possa variar, inovar, romper.

Ainda dentro do universo da produção musical, surge um problema dessa necessidade de inovação apontada: o artista deve imitar a melódica popular ou fazer um pastiche da mesma, fazendo com que a criação fique empobrecida no que diz respeito ao poder de expressão? No caso da música, a utilização de uma



melodia ou de um motivo folclórico não se dá apenas na condição de base de inspiração, esses elementos podem aparecer integralmente, podem ser modificados, podem aparecer apenas trechos. Além disso, o artista pode identificar e utilizar “peculiaridades” constantes na música popular a fim de nacionalizar sua criação.

Entretanto, o autor ressalta o fato de que a música erudita não pode se restringir ao aproveitamento de harmonias populares, porque estas são muito “pobres”. Para o autor, as harmonias são um desenvolvimento das populares, pois as harmonias européias são “desraçadas” (Andrade, 19--a, p.50).

Quando o artista escolhe sob quais elementos e estruturas autenticamente nacionais vai trabalhar, ele não deve oscilar, deve ser positivamente nacional. É preciso que sua obra seja, pelo menos em momentos cruciais, uma remissão ao ideário psicológico, social e cultural do povo, senão suas propostas correm o risco de tornarem-se nacionalismo diletante. Por isso, Mário de Andrade reafirma insistentemente a necessidade de o artista ser profundo conhecedor da fonte de cultura popular, para que possa escolher com segurança os elementos que vai utilizar.

Elementos estrangeiros, de ordem variada, podem ser encontrados de diferentes maneiras na manifestação cultural de diferentes povos. O que vai caracterizar a obra quanto a sua identidade nacional não é propriamente o elemento do qual ela se serve em sua construção, mas sim o tratamento que vai receber, afim de tornar-se consoante com a situação nacional, com as exigências psicoformadoras do povo.



...que não se trata de uma simples análise de dados, mas de uma análise de contexto, de uma análise de realidade, de uma análise de possibilidades, de uma análise de futuro. É uma análise que se faz com a consciência de que o futuro não é uma simples continuação do presente, mas uma construção que se faz com a participação de todos.

...que não se trata de uma simples análise de dados, mas de uma análise de contexto, de uma análise de realidade, de uma análise de possibilidades, de uma análise de futuro. É uma análise que se faz com a consciência de que o futuro não é uma simples continuação do presente, mas uma construção que se faz com a participação de todos.

CONCLUSÃO

...que não se trata de uma simples análise de dados, mas de uma análise de contexto, de uma análise de realidade, de uma análise de possibilidades, de uma análise de futuro. É uma análise que se faz com a consciência de que o futuro não é uma simples continuação do presente, mas uma construção que se faz com a participação de todos.

...que não se trata de uma simples análise de dados, mas de uma análise de contexto, de uma análise de realidade, de uma análise de possibilidades, de uma análise de futuro. É uma análise que se faz com a consciência de que o futuro não é uma simples continuação do presente, mas uma construção que se faz com a participação de todos.

A obra mariodeandradiana descortina para o estudioso uma grande variedade de possibilidades para a investigação. Neste trabalho, foi privilegiado o contato com a “faceta” de antropólogo de Mário de Andrade, escolha esta que requer a consideração dos implicativos envolvidos em seu projeto estético para a nacionalização da arte brasileira.

É preciso considerar que a concepção de nacional do autor modernista incorpora questões étnicas, sociais, políticas e estéticas. Afinal, Mário de Andrade não estava preocupado simplesmente com a implementação de uma arte erudita nacional, mas também com a formação de uma entidade nacional a qual os artistas, num gesto de mudança de postura diante da própria produção, deveriam passar a atender.

Para Mário de Andrade, a nacionalidade surge necessariamente a partir do contato com a arte popular. O artista precisa lançar-se à tarefa de pesquisa e sistematização da fonte de cultura popular, pois só assim será possível encontrar elementos étnico-culturais *autenticamente* nacionais, necessários para a construção de arte erudita nacional. Deve-se considerar que para o modernista os elementos étnico-culturais *autênticos* são aqueles que oscilam entre os conceitos de *autóctone* (nativos, primitivos) e *estrangeiro* (importado).

Mário de Andrade, diferentemente de outros modernistas, não prevê em seu projeto o abandono ou o repúdio de elementos estrangeiros. Como ressaltado em meu texto, o autor prevê, sim, a utilização “espertalhona” dos mesmos. Todos os elementos, estrangeiros ou não, segundo o modernista, precisam passar pelos procedimentos nacionalizadores que juntos compõem o processo de *autenticação*.

Os elementos devem passar pelos processos de *deformação* (tornar-se adequados às necessidades “psicoformadoras” do povo, atender à sua lógica) e de



adaptação (adequar-se aos padrões da tradição popular nacional, submetendo-se à utilização e manuseio do povo). É com esses elementos, deformados e adaptados (nacionais ou estrangeiros), que o artista erudito deve trabalhar para tornar sua arte nacional.

O artista, segundo Mário de Andrade, deve ser capaz de identificar esses elementos e transportá-los para dentro do processo construtivo da arte erudita. Note que, quando utilizamos a palavra “transportar”, não nos referimos a simples colagem ou decalque de elementos e estruturas da cultura popular: o que o modernista formula é a *reinvenção* desses elementos no cerne da manifestação de arte erudita. A nova arte erudita surge da disposição do artista para *reorganizar* o espaço estético com o qual está habituado a trabalhar e torná-lo próprio para receber os novos elementos, além de *transformar* ou *reinventar* o popular e torná-lo elemento dessa nova arte. Não se trata, portanto, de fazer com que a arte popular se torne arte erudita ou vice-versa. O artista erudito nacional previsto por Mário de Andrade vai trabalhar com um novo material e em um novo espaço.

Diante dessa nova realidade artística, é preciso considerar que o caráter étnico-social do projeto de Mário de Andrade concretiza-se com a implementação de um artista-pesquisador da fonte de cultura popular e da lógica que rege o universo do homem popular e de sua criação, disposto a romper com os limites impostos pelas regras impostas por um “artefazer” importado.

Finalmente, penso que é possível afirmar que o projeto estético de Mário de Andrade para a nacionalização da arte é baseado na necessidade de modificação de postura. Para ele é preciso deixar a posição passiva em relação à forma de criar – a técnica – e ao material com o qual se cria. É preciso romper



com o espírito importado e implementar um espírito nacional que se ocupe ao menos da adequação do “artefazer” às necessidades “psicoformadoras” do povo.

Enfim, a preocupação de Mário de Andrade não está no estabelecimento de uma etnia fechada, pois todo o seu projeto se constrói sobre a premissa da receptividade da entidade nacional às influências. Sua preocupação é com o estabelecimento de uma forma nacional de pensar e de um espaço criativo e acolhedor que seja condizente com esse pensamento.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Mário de Andrade sobre literatura e cultura popular:

_____. *Música doce música*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--].

_____. *Música doce música*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--].

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, [19--].

_____. *Música de rua e música de salão*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--].

_____. *O Bala das quatro artes*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--].

BIBLIOGRAFIA

_____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa da Estudante do Brasil, 1947.

_____. *Narrativas e a evolução*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1960.

_____. *Diálogos dramáticos do Brasil*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1962 (2 tomos).

_____. *O engajador de passarinhos*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1960.

_____. *Música do Brasil*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1960.

Obras de Mário de Andrade sobre folclore e cultura popular:

ANDRADE, M. Ensaio sobre música brasileira. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--]a.

_____. Música, doce música. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--]b.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, [19--]c.

_____. Música de feitiçaria no Brasil. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, [19--]d.

_____. O Baile das quatro artes. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins [19--]e.

_____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____. Namoros com a medicina. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1980.

_____. Danças dramáticas do Brasil. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1983 (3 tomos).

_____. O empalhador de passarinhos. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1980.

_____. Música do Brasil. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1980.

Outras obras de Mário de Andrade.

ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1992. (Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez).

_____. *O turista aprendiz (diário de viagem)*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. (Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez).

_____. *Quatro pessoas: romances*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Notas críticas de Maria Zélia Galvão de Almeida).

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. (Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez).

_____. Os filhos da Candinha. In: _____. *Obras Completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1980.

_____. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965.

_____. *Curso de filosofia e história da arte*. São Paulo: Centro de Estudos Folclóricos, do Gfau, 1965. Mimeografado.

_____. *Mário de Andrade: depoimentos 2*. São Paulo: GFAU/USP, 1966.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

_____. *Itinerários: cartas a Alphonsus Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. *A lição de amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, M. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

Obras sobre Mário de Andrade.

ALVES, H. L. *Mário de Andrade*. (2.ed.ver. e aum.) São Paulo: Ibrasa/ Pró-Memória Instituto Nacional do Livro.

ANCONA LOPEZ, T. P. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

_____. *Mário de Andrade - Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. "Cronologia Geral da Obra de Mário de Andrade publicada em volume" *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.7, 1969.

_____. *Mário de Andrade: Ideologia e Cultura Popular*. 1970. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AVANCINI, J. A. C. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. 1992. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

BATISTA, R. B. *Vida de Cantador: O texto e a pesquisa de Mário de Andrade*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

BOSI, A. Situação de Macunaíma. In: _____. *Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. (Série temas, 4).

_____. *O modernismo de Mário de Andrade*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 fev. 1992. Letras, p-6-7.

CAMPOS, H. *Morfologia do Macunaima*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LAFETÁ, J. *Mário de Andrade*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. (Col. Literatura Comentada).

_____. *Figuração da Intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIMA, R. T. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: _____. *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1962.

PROENÇA, M. C. *Roteiro de Macunaima*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

SANDRONI, C. *Mário contra Macunaima: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vertice, 1988.

SIMÕES, N. Q. *Estudando a marginália: Mário de Andrade e a ficção*. 1980. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOUZA, G. M. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Obras sobre cultura popular e nacionalismo.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica e O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, 1)

BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: _____. *Cultura brasileira*. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 6. ed.. São Paulo: Nacional, 1980.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins: s/d.

CHAUI, M. *O que é ideologia*. 38.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção primeiros passos, 13).

_____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DAMANTE, H. Componentes culturais do folclore. In: _____. *Folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FERNANDES, F. *Sociedade de classe e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: editora 1972.

FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: _____. *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s/d

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. 2.ed. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaio sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HOBBSBAWM, E. J. *Nações e nacionalismo desde de 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*: História de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1969.

LÖWY, M. *Nacionalismos e internacionalismos*: da época de Marx até nossos dias. São Paulo: Xamã, 2000.

KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEDROSA, C. Nacionalismo Literário. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

POUTIGNAT, P. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth*. Tradução Elcio Fernandes. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

RAMOS, A. *Introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1962.

RIBEIRO, D. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

RODRIGUES, Edgar. *Nacionalismo e cultura social: 1913 / 1922*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

SODRÉ, N. W. *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

VÁSQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

Obras diversas:

ANCONA LOPEZ, T. P. Travessia de uma edição crítica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1979. Suplemento Cultura. p.3-5.



_____. Vontade/variante. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 1988, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP/CNPQ, 1990.

_____. Matrizes/marginália/manuscrito. 1990. Trabalho apresentado ao 2º.Congresso da ABRALIC, Belo Horizonte, 1990. Não publicado.

ANDRADE, M. Moderno. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 fev. 1982, Cultura, p.4.

BAIRÃO, R. Da semana de arte aos concretistas. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1 nov. 1969, Suplemento literário.

BOSI, A. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983. (Série presença da literatura brasileira, v.3).

CANDIDO, A. Introdução e O nacionalismo literário. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. 7.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993. 2 v.

CAVA, S. A. O lirismo moderno. In: _____. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

DE LORENZO, H. C. ; COSTA, W. P (org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1997. Pt 2

FARIA, M. A. O. 22 e a vanguarda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 maio 1977. Suplemento Cultural, v.1, n.32, p.____.

FRAZER, J.G. *Le rameau D'Or*. Paris: Geuthner, 1923.

GUELFÍ, M. L. F. *Novíssima estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB, 19--. (Série contribuição para o estudo no modernismo).

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática. (Série princípios, v.60).



LÉVI-STRAUSS, C.; CHARBONNIER, G. *Arte, linguagem e etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

_____. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIMA, A. A. *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio 1939.

MARTINS, J. B. *Modernismo literário brasileiro e arte*. São Paulo: Fesan, 1986.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira. modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1985- 1989.

REVISTA DO LIVRO, Rio de Janeiro, nº.16, ano IV, dez. 1959, pp.183-202.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

WILLEMART, P. Uma contribuição teórica à leitura dos manuscritos para um inconsciente genético. In: In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 1988, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP/CNPQ, 1990.



