LUIS ALBERTO GARCIA CIPRIANO

Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi.

**São Paulo
2011**

BANCA EXAMINADORA

À minha amada, Carolina Godinho Retondo,
sempre a meu lado em coração, mente e alma
ao longo da elaboração deste texto,
dedico este trabalho.

Agradecimentos:

À Comissão de Bolsas da Escola de Comunicações e Artes, pela concessão da bolsa Capes;

Ao Prof. Dr. Rubens R. Ricciardi, orientador seguro e entusiasmado, pela confiança em mim depositada;

À minha família, especialmente aos meus pais, pelo apoio, ensinamentos e amor incondicional;

À família de minha esposa, pelo carinho e consideração;

Ao Prof. Gustavo Costa, grande violonista, pela amizade;

À Profa. Dra. Yuka de Almeida Prado e ao Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, da banca de qualificação, pelas considerações e novas direções apontadas para melhor desenvolver este trabalho.

RESUMO

Mário de Andrade (1893-1945) é considerado um dos grandes artistas e intelectuais brasileiros, cuja prolífica atividade foi decisiva para literatura, artes plásticas e música da primeira metade do século XX no Brasil, tendo sido um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Para a elaboração desta dissertação, foram analisadas as representações em torno da questão nacional e o conceito de nacionalismo em sua obra literária, crítica, musicológica, bem como no conjunto de suas cartas, num período de 1922 a 1945.

Em nosso levantamento bibliográfico incluímos obras de Mário de Andrade, bem como de outros pesquisadores que abordaram sua obra, e delimitamos fases no pensamento do autor em relação ao tratamento do conceito de nacionalismo. Cumpridas estas etapas de pesquisa, reavaliamos possíveis distorções em sua recepção. Ou seja, levantamos aqui problemas sobre a possível mecânica com a qual muitos musicólogos brasileiros citam Mário de Andrade, sempre atrelado a um suposto contexto nacionalista.

A musicologia de Mário de Andrade influenciou os compositores de sua época e das gerações posteriores, desde Francisco Mignone, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Frutuoso Vianna, bem como mesmo os mais recentes epígonos neofolcloristas.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Nacionalismo, Neofolclorismo, Estética e História da Música.

ABSTRACT

Mário de Andrade (1893-1945), known as one of the greatest Brazilian artist and intellectual, whose prolific activity was decisive in literature, art and music in the first half of the twentieth century in Brazil, was one of the creators of the Week of Modern Art in 1922 in São Paulo. On the preparation of this work, we analyzed the representations of the national question and the concept of nationalism in his literary works, art criticism, musicology, as well as the set of his letters, in a period from 1922 to 1945.

In our bibliographic survey we have included works by Mário de Andrade, as well as other researchers who discussed his work, and outlined steps on the author's thought regarding the treatment of the concept of nationalism. After these stages of research, we reevaluated any possible distortion on reception. That is, raised here on the possible automatic issues with which many Brazilian musicologists mention Mário de Andrade, always linked to an alleged context of nationalism.

Mário de Andrade's Musicology influenced composers of his time and of later generations as Francisco Mignone, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri and Fructuoso Vianna, and even the latest neofolklorist epigones.

Keywords: Mário de Andrade, Nationalism, Newfolklorism, Aesthetics and Music History.

Sumário

Introdução.....	7
Objetivos e justificativa.....	10
Metodologia.....	14
Aspectos Biográficos.....	17
Capítulo 1 - Os conceitos de nacionalismo na historiografia.....	31
1.1 O nacionalismo na literatura romântica.....	31
1.2 O nacionalismo no pré-modernismo.....	38
1.3 O movimento modernista e o nacionalismo de Mário de Andrade.....	43
1.4 Críticas ao movimento modernista e a Mário de Andrade.....	51
1.5 As pesquisas folclóricas e as viagens de Mário de Andrade na constituição das suas ideias de nacionalismo.....	56
Capítulo 2 - Nacionalismo na música em Mário de Andrade.....	62
2.1 Destinatário dos escritos musicais de Mário de Andrade.....	62
2.2 Entidade Nacional na Música em 1928.....	66
2.3 O Prefácio a Chostacovich.....	69
2.4 O Banquete.....	70
2.5 Outros textos.....	81
Capítulo 3 - Uso problemático do termo nacionalismo associado a Mário de Andrade.....	83
3.1 Luciano Gallet.....	86
3.2 Francisco Mignone.....	86
3.3 Carlos Gomes.....	89
3.4 Mozart Camargo Guarnieri e outros.....	90
O nacionalismo hoje.....	93
Considerações finais.....	97
Bibliografia.....	99

Introdução

Sim, os modernistas queriam construir uma cultura nacional, mas sabiam que, sem a cultura universal, a brasileira se torna provinciana ou desliza no exotismo e sabiam, pior ainda, que a ideologia nacional-chauvinista deságua no fascismo.

Sérgio Paulo Rouanet (ROUANET, 1993: p.344)

O nacionalismo romântico culminou com a Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazi-fascista culminou com a Segunda Guerra Mundial

(Rubens R. Ricciardi)

Nesta dissertação analisamos o conceito de nacionalismo em Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 – 25 de fevereiro de 1945), bem como sua repercussão na música e na musicologia brasileira.

A presente dissertação lida com questões que abrangem uma ampla gama de conceitos históricos e estéticos bem como se contextualiza no universo musical brasileiro do séc. XX em torno de um intelectual central para a *poética* (aqui englobando os processos de composição), *práxis* (interpretação/execução em que o executante exerce uma dupla atividade, tanto hermenêutica da leitura e interpretação das partituras musicais e a executa) e *teoria* em música no país. Além disso, os ideais de Mário de Andrade refletiram-se em obras de diversos compositores, desde Camargo Guarnieri (1907-1993) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) até Gilberto Mendes (*1922), logo, esta dissertação pode lançar novas bases para futuros estudos musicológicos sobre a Música Brasileira de maneira geral.

Para abordar esse importante tema na musicologia, a dissertação foi dividida em três capítulos, além da presente introdução, objetivos, metodologia e considerações finais.

Na introdução elencamos os objetivos que foram definidos para melhor proceder com a pesquisa e descrevemos as ferramentas metodológicas usadas para elaborar a dissertação. Trazemos também um breve relato biográfico sobre o autor abordado, Mário de Andrade, buscando ressaltar dados relevantes para a discussão do tema, bem como delimitar temporalmente alguns fatos, personagens e publicações que também influíram e estiveram presentes nos debates poéticos e ideológicos em torno do problema do nacional.

O primeiro capítulo abordará tão sucintamente quanto possível as problemáticas do nacional desde uma escala mundial histórica, passando pelas representações do nacional em diversos momentos de nossa história cultural, até chegar à esfera mais específica, tema desta dissertação, a saber: o conceito de nacionalismo em Mário de Andrade. Tal abordagem buscará sempre relacionar as posições filosóficas, poéticas, político-ideológicas e pragmáticas dos personagens aos contextos histórico, político-ideológico e social do Brasil sem se esquecer também das esferas pessoais, cotidianas e de pequenos grupos sociais, explorando as múltiplas relações entre essas esferas e seus reflexos na arte, especialmente na literatura e na música.

No segundo capítulo será enfatizado o conceito de nacionalismo refletido nas obras musicológicas de Mário de Andrade, partindo sempre diretamente dos seus vários escritos devidamente contextualizados e vistos criticamente. Dessa forma serão determinadas as fases de pensamento do autor frente ao tema e sua importância para a música, historiografia da música e musicologia brasileira. Considerando como representante de sua posição mais amadurecida sobre o tema em questão, a obra *O Banquete* será analisada mais a fundo.

No terceiro capítulo, o foco estará nas relações entre as fases estabelecidas no capítulo anterior e as influências que a problematização por Mário de Andrade das questões do nacional trouxe para músicos, escritores e intelectuais de sua geração bem como para as gerações futuras buscando aí pincelar as sucessivas reinterpretações a que esteve submetido de acordo com os interesses políticos, estéticos de cada geração.

Cabe notar que este trabalho buscará levar em consideração análises não apenas da área musicológica e da extensa historiografia musical porém também de outras áreas, como a sociologia, antropologia e letras. Em especial a crítica literária tem renovado a interpretação dada ao pensamento de Mário de Andrade quanto à questão do nacional, movimento este presente, por exemplo, nestas considerações de Leyla Perrone-Moisés, em que fica patente a discrepância entre a compreensão geral do pensamento do autor frente ao problema e a postura tradicionalmente associada ao esteta pela musicologia nacional:

Na verdade, para Mário de Andrade, *como* para todos os brasileiros verdadeiramente preocupados com o país, o nacionalismo constituiu um constante problema. Ele tinha consciência de que, em determinados momentos culturais, como o do modernismo, era oportuno ser nacionalista, e que o nacionalismo econômico e político era uma necessidade sempre renovada. O que ele não aceitava era o nacionalismo ufanista e xenófobo, porque conhecia suas ilusões e perigos, e o nacionalismo artístico, porque sua concepção de arte era universalista. Assim todas as vezes que o nacionalismo cultural e artístico, como uma fênix, renasce com impertinência e demagogia, é altamente recomendável reler M[ário de] Andrade e repensar, com ele, a “entidade nacional brasileira” (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p.209).

Objetivos e justificativa

O objetivo geral desta dissertação foi reavaliar os escritos de Mário de Andrade frente às representações em relação ao tema nacionalismo. Para tal, foi realizada uma revisão bibliográfica e uma leitura crítica de obras do próprio autor e de outros pesquisadores tidos como referência na área. A partir dessa leitura, objetivou-se estabelecer as fases do pensamento do autor sobre o nacionalismo e com essa elucidação foram esclarecidas certas distorções presentes na literatura sobre o tema. Além disso, contextualizou-se as idéias do autor, relacionando-as com referenciais teóricos da História, Sociologia e Musicologia.

Mário de Andrade, partindo de um nacionalismo radical dentro do contexto do projeto modernista antropofágico, ao longo de sua vida foi aprofundando suas pesquisas e reflexões sobre o significado do nacionalismo, o que, conseqüentemente, foi transformando suas idéias sobre o tema desde esse momento inicial até sua maturidade.

Antônio Cândido, professor aposentado de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, crítico e historiador da literatura, publicou dezenas de obras e é sem dúvida e com todo mérito um dos pilares da intelectualidade nacional. Em artigo de 1995 sobre o desenrolar histórico em torno do nacionalismo ao longo do século XX, associa ao autor uma postura nacionalista radical, inclusive citando o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de 1928, obra seminal que influenciou e ainda influencia diversas gerações de artistas e críticos até o presente momento:

...Mário de Andrade, o pensador do Modernismo, que lutou pelo nacionalismo em todas as dimensões, desde a língua (que ele desejava marcadamente diversa da de Portugal, não apenas na fala, mas em todos os níveis da escrita), até as concepções estéticas mais abstratas. Homem de requintada cultura européia e, ao mesmo tempo, conhecedor profundo

das nossas tradições populares; erudito e polígrafo, não trepidou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometeria parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração. O Modernismo foi um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país em termos tomados aos países adiantados. Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza, ou, como disse Mário de Andrade com relação à música: “Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais” (CÂNDIDO, 1995).

Bruno Kiefer, autor de diversos livros sobre música e história da música brasileira em particular, em seu livro *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*, após comentar e citar trechos, inclusive da obra madura *O Banquete* publicada postumamente, conclui sobre o desenrolar da posição do autor sobre o nacionalismo: “A posição de Mário no fim de sua vida ainda é a mesma que a defendida na década de 1920 [...]” (KIEFER, 1986, p.84).

Tais atribuições de um Mário nacionalista pela vida inteira, entretanto, chocam-se diretamente com esta citação da fase madura: “*Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência*” (ANDRADE, 1977, p.60).

Portanto prevalecem sobre a posição de Mário de Andrade quanto ao tema concepções fragmentárias ou parciais como as de Antônio Cândido e Bruno Kiefer quando na verdade o desenrolar do pensamento do autor sobre o tema parece desembocar em outra direção em sua maturidade. Nesse sentido ressaltamos este incitamento à pesquisa nessa direção:

Foge ao escopo deste texto discutir o pensamento de Mário de Andrade. Mas não se pode concordar com a leitura que certo nacionalismo conservador faz do Ensaio sobre a música brasileira escrito por Mário de Andrade em 1928 (ANDRADE, 1972). Como contraponto é preciso conhecer os textos mais críticos de Mário de Andrade em relação ao nacionalismo musical, escritos no fim de sua vida. Entre estes textos estão os vários artigos escritos para sua coluna na imprensa a partir de 1943, alguns publicados postumamente em livro, como a série incompleta de *O banquete* (ANDRADE, 1977), e os textos incluídos no livro de Jorge Coli (COLI, 1998). Em alguns destes textos, como também no seu prefácio à biografia de Schostakovich (ANDRADE, 1945), Mário de Andrade torna-se um apologista da música soviética (EGG, 2006, p.8).

Acredita-se que seus últimos escritos, que representam sua posição madura, foram desconsiderados entre os críticos e historiadores, o que gerou as concepções fragmentárias ou parciais que creditam ao autor uma posição radical frente ao tema, quando na realidade sua posição madura aponta para outra direção.

Cabe também destacar que Mário de Andrade segue sendo uma referência intelectual estando mesmo no imaginário coletivo do brasileiro sendo citado desde os vários estudos acadêmicos esquadrinhando cada faceta de sua obra e história até em revistas de grande circulação comercial.

Neste último caso, por exemplo, o sociólogo midiático Hermano Vianna, que fez sua estréia em livro publicando sua dissertação sobre o *hip-hop* no Brasil e seguiu com uma abordagem sociológica da música popular urbana em *O mistério do Samba*, publicado em 1996, aparece em revista da grande editora brasileira desse mercado: a edição de abril de 2000 da revista *Trip* apresenta matéria de quatro páginas com entrevista deste sociólogo sob o título *Samba do antropólogo doido* em que traz em seu primeiro parágrafo o seguinte, sendo depois exaltada a produção dos novos CDs e série televisiva pretensamente seguindo na trilha de Mário de Andrade:

Nos anos 30, Mário de Andrade sonhou em registrar as diferentes manifestações musicais do Brasil. Mandou uma equipe país afora que voltou com uma pequena amostra da rica e fantástica música popular brasileira. O dinheiro acabou e Mário viu seu sonho interrompido no meio (VIANNA, 2000).

E mesmo na era da Internet e a sua profusão de sites e imensas coleções de conteúdos acessíveis pela rede, Mário de Andrade continua um ponto de referência, como demonstra a escolha do nome (devidamente justificada nas páginas do *site*) do www.trezentos.blog.br, óbvia referência ao célebre poema e um site coligindo artigos de autores diversos unidos sob os preceitos da liberdade do conhecimento, conforme a nota explicativa bem-humorada sobre o site:

Este é um blog coletivo. Muitos autores, muitos temas e muitas visões. O que nos une? Que a vida não se limita as relações de mercado. [...] Estamos aqui no ciberespaço, um lugar demasiadamente amplo, um não-lugar, o espaço dos fluxos. [...] Não gostamos de *gatekeepers* e de todos aqueles que querem diminuir ou bloquear a liberdade e a diversidade cultural. Somos trezentos e queremos passar, gostamos de compartilhar nossas ideias, defendemos as redes P2P. Por isso, não somos de Esparta. Somos amigos do Mário. Que Mario? Aquele que.. (TREZENTOS, 2010)

Num plano mais amplo, seguindo o *Zeitgeist* (consagrada expressão alemã cuja tradução é “espírito do tempo”), o n° 62 da *Revista do Instituto de Estudos Avançados* possui exatamente como tema *Dossiê: Nação/Nacionalismo* trazendo artigos que atualizam uma discussão ampla sobre o tema. A Revista do IEA inclusive teve repercussão na grande mídia impressa, indicando também o interesse geral público pelo tema nacionalismo:

Diante dessas questões, é interessante o tema tratado na edição de janeiro/abril da revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo – o Dossiê Nação/Nacionalismo –, com artigos de vários cientistas políticos, econômicos e sociais, muitos deles com atuação recente na vida pública brasileira. Principalmente porque parece estar reaparecendo, em nível mais intenso, a discussão sobre os rumos do Estado brasileiro (NOVAES, 2008).

Metodologia

Para desenvolver a presente dissertação foi utilizada a metodologia qualitativa de pesquisa, especialmente bibliográfica e documental. Neste contexto, foram realizados estudos sistemáticos dos livros de Mário de Andrade e autores relacionados, textos publicados em jornais, revistas, teses, dissertações e outros materiais que foram acessíveis. A pesquisa se pautou, principalmente, sobre as seguintes obras de Mário de Andrade:

1) *Clã do Jabuti*

2) *Macunaíma*

3) *Ensaio sobre a música brasileira*

4) *Compêndio de História da Música* (que posteriormente seria remodelado como *Pequena História da Música*)

5) *Prefácio a Chostacovich*

6) *O banquete*.

Além disso, são feitas referências a sua produção epistolar, analisando as cartas pertinentes que trazem discussões relevantes sobre o tema abordado.

A pesquisa consistiu em um constante processo de exploração e interpretação de dados, que envolveram análises historiográficas, estéticas e político-ideológica em torno do tema. À medida que esses dados foram coletados, procurou-se identificar temas e relações que posteriormente foram organizados para melhor compreensão e identificação das dimensões, categorias e padrões que contenham os significados do nacionalismo para Mário de Andrade ao longo de sua trajetória. Interpretações foram construídas gerou-se novas questões ou aperfeiçoou-se as

anteriores, levando à busca de novas visões e abordagens, complementares ou mais específicas.

Para as análises, tanto dos textos originais de Mário de Andrade quanto dos autores que escreveram sobre ele e sua obra, foram utilizadas as metodologias de análise do discurso, buscando desvelar o fundo ideológico dos escritos bem como desvendar a gênese das ideias de Mário de Andrade.

Consideramos também a postura crítica de dois pensadores relevantes à discussão do tema. O método de Gilda de Mello e Souza, que apresentou uma magistral e reveladora interpretação de *Macunaíma* percebendo o quanto sua feitura é derivada de uma estrutura análoga a uma rapsódia musical em *O tupi e o alaúde* (2003), é assim caracterizado por uma de suas discípulas:

Um pouco por temperamento, mas sobretudo por uma escolha muito meditada, Gilda sempre valorizara, na interpretação das obras, aquilo que aparentemente era desimportante e que não aparecia de imediato numa primeira leitura ou a olho nu, os pequenos indícios a serem perseguidos, como as pegadas, por um caçador, ou os “sinais” característicos que despertam a imaginação de um detetive, de modo a decifrar o enigma que nos é proposto pela obra, fosse ela quadro, filme, ou livro. Por outro lado – já então na linha de Aby Warburg, Panofsky, mas sobretudo Gombrich – acreditava que a interpretação de uma tela pelo crítico, tanto quanto da realidade pelo artista, eram sempre mediadas por um esquema dado, um modelo relacional, por isto mesmo variável, incerto, e que se pauta por algo que os psicólogos chamam de *trial and error* (ARANTES, 2006: p.38).

Por sua vez, Zygmunt Bauman, figura intelectual que sustentou severa crítica à situação do mundo neste início do século XXI, assim é apresentado pelo seu entrevistador:

Zygmunt Bauman tem sido freqüentemente definido como um sociólogo eclético, e decerto ele não ficaria ofendido com esta definição. No entanto, a metodologia que ele utiliza para abordar um assunto busca acima de tudo “revelar” a miríade de conexões entre o objeto da investigação e outras manifestações da vida na sociedade humana. Com efeito, esse sociólogo de origem polonesa considera essencial colher a “verdade” de todo sentimento, estilo de vida e comportamento coletivo. Isso só é possível quando se analisam os contextos social, cultural e político em que um fenômeno particular existe, assim como o próprio fenômeno. Daí a natureza errante dos pensamentos que aparecem em seus textos, os quais analisam assuntos que vão

da crise no debate público, em *Em busca da política* (1999), à mudança do papel dos intelectuais numa sociedade pautada pela busca de atenção, em *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals* (1986). (BAUMAN, 2005, p.8)

Por outro lado, com nossas considerações adentrando em áreas em que não passamos por uma formação estruturada e muito menos especializada, a saber, história, sociologia, crítica literária e literatura brasileira, esta visão de um músico enfrentando os problemas do nacional na música brasileira desde o presente já iniciada a segunda década do século XXI quem sabe pode permitir novos ângulos a questões já “resolvidas” na historiografia crítica tradicional talvez abrindo novas perspectivas de entendimento e interpretação. Desta forma humilde colocou este princípio o filósofo Sérgio Paulo Rouanet:

Minha única credencial para participar do debate é justamente minha ignorância. Ela é tão radical, que pode por isso mesmo adquirir algum valor teórico: um olhar ingênuo pode por mero acaso ver coisas que talvez não fossem vistas por um olhar profissional. Imagino que, em seus trabalhos de campo, Roberto [Cardoso de Oliveira, antropólogo,] tenha encontrado situações semelhantes: um interlocutor indígena pode ocasionalmente fazer reflexões válidas sobre a cultura branca, que não teriam ocorrido a quem vive nela (ROUANET, 1993, p.256).

Aspectos Biográficos

Nesta dissertação estudamos o conceito de nacionalismo em Mário de Andrade, bem como sua repercussão na música e na musicologia brasileira. Vamos pontuar alguns momentos de sua biografia para dar suporte à posterior discussão e comentários sobre seus escritos que tangenciam a problemática do nacionalismo.

Professor de piano e história da música, Mário de Andrade desenvolveu intensa pesquisa e crítica musical. Suas contribuições à musicologia, estética e poética musical foram enaltecidas, entre outros, por Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Frutuoso Vianna (1896-1976).

Na capital paulista estudou quando criança no Grupo Escolar da Alameda do Triunfo (atual Escola Estadual João Köpke). Entre os anos de 1905 e 1909, cursou o Bacharelado em Ciências e Letras no Ginásio Nossa Senhora do Carmo – Irmãos Maristas. Após a finalização desse curso, intensificou suas leituras e começou a frequentar concertos e conferências. No ano seguinte, ingressou na Escola de Comércio Álvares Penteado, mas logo a abandonou devido a controvérsias com seu professor de português. Então ainda em 1910, ingressou na Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo.

Em 1911, tornou-se aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual frequentou os cursos de canto (concluído em 1915) e piano (concluído em 1917). Neste período, Mário de Andrade enfrentou problemas devido à morte de seu irmão mais novo. Em 1913, abalado com a perda, sofreu uma crise emocional. Buscando alguma solução para seu impasse pessoal, viajou a Araraquara, onde

permaneceu por um tempo na fazenda da família. Tal fazenda, do tio Pio Lourenço, posteriormente entraria para a história como o local onde o autor colocaria no papel sua obra mestra *Macunaíma*. Quando retornou a São Paulo, teve que abandonar ambições de concertista de piano – segundo seus relatos, suas mãos haviam ficado trêmulas – e passou a se dedicar à carreira de professor de música. Em 1916, começou a ministrar aulas de piano.

No ano seguinte, vivenciou seu primeiro contato com artistas e literatos que se tornariam depois grandes amigos. Destaca-se, em especial, a pintora Anita Malfati (1889-1964). Não menos importante foi o contato com o literato Oswald de Andrade (1890-1954). Mário de Andrade também publicou os primeiros ensaios de crítica de arte em jornais e revistas.

Ainda neste ano de 1917, Mário de Andrade imprimiu seu primeiro livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, desde o título já anunciando o seu eterno espírito engajado (afinal o mundo ainda passava pela Primeira Grande Guerra). Da orelha de João Etienne Filho para a o volume *Obra Imatura* Martins das Obras Completas de Mário de Andrade (Ed. Itatiaia, 1980) temos:

[...] Há uma Gota foi um estouro do poeta, horrorizado com a guerra. Há versos comoventes, como este: “E os passarinhos riem desumanos...” ou o final do mesmo poema, em que descreve a morte de um soldado alemão “Principiavam ao longe os roncões e os estouros. / Venceu desoladoramente a frente. / Morreu sozinho.” (apud ANDRADE, 2009)

Curiosamente podemos apontar o uso do pseudônimo pelo autor de Mário Sobral, estratégia para não associar seu nome a um escrito, sincero, mas de ocasião, mais comportado e dentro das expectativas literárias da época do que suas obras posteriores. Na verdade Mário de Andrade possuía, além do que ele incorporou a sua *Obra Imatura*, outros textos, especialmente poesias no estilo

parnasiano anteriores dos quais apenas não descartou algumas dezenas enviadas a amigos correspondentes.

Nessa época, reunido a um grupo de artistas ele fez sua primeira viagem para melhor conhecer o Brasil. O destino foi Minas Gerais, onde conheceu o barroco mineiro em plena semana santa.

Em 1918, Mário de Andrade recebeu o diploma de membro da Congregação Mariana de Nossa Senhora da Conceição da Igreja de Santa Ifigênia e foi noviciado na Venerável Ordem Terceira do Carmo. Dentre suas atividades artísticas se destacam a nomeação como professor do Conservatório, a elaboração de contos e poemas e a colaboração com jornais e revistas como *A Gazeta*, na qual atuou como crítico de música. No ano seguinte também passou a colaborar com as publicações *A Cigarra* e *O Echo*. Além disso, ele retorna a Minas Gerais para conhecer as cidades históricas (LOPEZ, 1984, p.25; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34).

Em 1920 passou a colaborar com a revista *Papel e Tinta* e a participar do movimento modernista. No ano subsequente, foi nomeado professor de História da Arte no Conservatório e foi apresentado ao público por Oswald de Andrade por meio do artigo intitulado *Meu poeta futurista*, publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo. Nessa mesma época, ele escreveu o artigo *Mestres do passado* para o mesmo jornal, no qual faz uma releitura crítica do parnasianismo e defende uma nova orientação para a literatura, já em uma postura marcadamente modernista (*ibidem*).

No ano de 1922 ele começou a escrever *poemas e críticas literárias e de outras áreas como artes plásticas, música e cinema* para a revista *Klaxon* e também

junto com Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia (1892-1988) participou como idealizador da Semana de Arte Moderna na cidade São Paulo. A famosa semana ocorreu entre 13 à 18 de fevereiro no Teatro Municipal. Nesse evento, Mário de Andrade lê seus poemas no palco do teatro, entretanto, foi vaiado (*ibidem*).

Ainda nesse ano, tornou-se professor de História da Música e de Estética Musical no mesmo conservatório onde se formou e publicou *Paulicéia desvairada*, que é considerada uma obra pioneira da poesia modernista brasileira. Os mais conservadores fizeram muitas críticas e insultos, com exceção de Amadeu Amaral (1875-1929) e João Ribeiro (1860-1934). É dessa época que data o início da correspondência com Manuel Bandeira (1886-1968), abrindo uma série de cartas durou até o final de sua vida e permite reconstruir o panorama artístico da época e os desdobramentos das ideias dos grandes artistas brasileiros (*ibidem*).

A importante obra *Paulicéia Desvairada* mostra que o autor teve contato com vanguardas europeias tais como o futurismo, o expressionismo e o dadaísmo. Logo no início, no denominado *Prefácio Interessantíssimo*, o autor revela que teve a difícil tarefa de conjugar a orientação moderna com a realidade local, a chamada “língua brasileira”. Também anuncia o “desvarismo”, ou seja, a incongruência, a extravagância, a excentricidade, mostrando que possui uma forte resistência às escolas artísticas que representariam a “imbecilidade de muitos para a vaidade de um só” (*ibidem*).

Mário de Andrade, por ter uma relação íntima com pintores modernistas, foi o grande responsável pela divulgação da produção artística do modernismo. Para ele, o modernismo representava um movimento renovador das artes, o que o levou a

defender uma campanha em prol de uma arte nacional e moderna. Assim, segundo o autor e o seu amigo Oswald de Andrade, era necessário que a arte e a literatura brasileira mergulhassem na realidade do país. Mas, o “abrasileiramento” não implica o pitoresco e não deveria recair unicamente no regionalismo (*ibidem*).

No ano posterior, Mário de Andrade contribui para revistas como *Ariel* e *Revista do Brasil*. Um fato interessante é que nesse ano, ele adquire uma câmera fotográfica Kodak e com ela exerce a fotografia, o que dura até 1931. No início, fotografava parentes e amigos de São Paulo e Araraquara, mais tarde, começa a fotografar o Brasil em suas viagens. De fato Mário de Andrade foi o único intelectual a refletir sobre essa arte e também sobre o cinema em artigos para a revista *Klaxon*, por exemplo (*ibidem*).

No ano de 1924, ele e seus amigos modernistas, dentre eles Oswald de Andrade, Olívia Guedes Penteado (1872-1934) e Tarsila do Amaral, realizam a “Viagem da Descoberta do Brasil”, durante a Semana Santa, durante a qual visitam as cidades históricas em Minas Gerais. Essa viagem foi feita com o intuito de mostrar o interior do país ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961). Em Minas, eles são recebidos por Aníbal Machado (1894-1964), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Pedro Nava (1903-1984) (*ibidem*).

Nesse mesmo ano, Mário de Andrade colaborou com as revistas *América Brasileira* (publicando os *Contos de Belazarte*), *Estética* e *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro). Depois, passou a colaborar com a *Revista Nova de Belo Horizonte* e em 1925 publicou *A Escrava que não é Isaura*, um por ele denominado breviário sobre algumas tendências da poesia modernista universal, aprofundando as ideias esboçadas no *Prefácio Interessantíssimo*. Ele propõe o “primitivismo” na poesia, que

deveria ser enfatizado na expressividade e na inspiração, por meio da busca da síntese e da espontaneidade, que seriam obtidas tecnicamente pelo verso livre. Esse livro de ensaios o firma como um dos principais teóricos do movimento modernista.

Em 1926, o autor foi para Araraquara em férias e começou a escrever *Macunaíma*. Nesse ano ele também publicou os contos *Primeiro andar* e a poesia *Losango Cáqui* (ou Afetos Militares de Mistura com os Porquês de eu Saber Alemão). Além disso, colaborou com a *Revista de Antropofagia*, a *Revista do Brasil* e em *Terra Roxa e Outras Terras* (*ibidem*).

No ano de 1927 ele colaborou com o *Diário Nacional*, do Partido Democrático (PD), como crítico de arte, cronista, contista e poeta. Exerceu essa atividade até 1932, quando o jornal fechou. Também publicou o romance *Amar, verbo intransitivo* que exerceu um grande impacto na burguesia paulistana. O romance traz a história de Carlos, um adolescente de família tradicional que é iniciado sexualmente pela sua *Fraülein*, que fora contratada por seu pai para isso. Ele publicou também o livro *Clã do Jaboti* composto por poesias (*ibidem*).

Nesse ano ele fez sua primeira viagem etnográfica, na qual percorreu o Amazonas e o Peru. No ano seguinte, ele visitou o nordeste, conhecendo vários Estados como Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Em ambas as viagens, ele registrou as paisagens, a arquitetura e a população local, bem como procurou documentos sobre a música e a dança. Ele também se dedicou a fotografar a cidade de São Paulo e Araraquara, bem como a fazenda Santa Tereza do Alto, que pertencia a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (*ibidem*).

No ano de 1928, publicou os clássicos *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* e *Ensaio sobre a música brasileira*, dedicando o primeiro a Paulo Prado. Nesse ano, também colaborou com a *Revista de Antropofagia*. (MAGGIE, 2005, p.7)

O romance *Macunaíma*, inovador e audaz, traz uma história baseada em lendas e mitos brasileiros, no lirismo, na mitologia, no folclore, na história e na língua popular. Não representa porém uma compilação de fontes populares, já que as várias fontes, populares e eruditas, são livremente mescladas e reinventadas. O personagem central foi sugerido e construído a partir da descrição do naturalista alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) em *Vom Roraima zum Orinoco* (Do Roraima ao Orenoco) publicado em cinco volumes (de 1916 a 1924) (MAGGIE, 2005, p.7).

Já no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, esboçou rumos para a sistematização dos estudos musicológicos no país bem como delineou uma proposta poética para a composição musical no país. Essa obra, que até hoje é influente, logicamente será um dos textos principais desta dissertação (LOPEZ, 1984,p.28; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34).

Em 1929, ele dedicou-se novamente à música e publicou o *Compêndio da História da Música*, que foi reescrito e reeditado com o nome de *Pequena História da Música Brasileira* em 1942. Ele também assinou a coluna de crônicas *Táxi* do *Diário Nacional*. Neste ano, ele rompeu a amizade com Oswald de Andrade (*ibidem*).

No ano seguinte, publicou as *Modinhas Imperiais*, crítica e antologia de peças do século XIX, abordando a história da modinha de salão brasileira. Também publica nesse ano *Remate de Males*, livro de poesia, tido por muitos como momento de mudança de rumo em sua poética, superando a postura engajada anterior. Outra

atividade de destaque foi a sua participação na comissão de reforma da Escola Nacional de Música (*ibidem*).

No ano de 1931 ele resolveu finalizar sua atividade como fotógrafo e voltar-se à música e a literatura. Em 1933 publicou *Música, Doce Música*, reunião de críticas e outros escritos. Em 1935 publicou as obras *O Aleijadinho de Álvares de Azevedo* e *Lasar Segall*. (*ibidem*)

Neste mesmo ano começou a atuar como crítico do *Diário de São Paulo*, no qual ficou até 1935. Neste ano, foi escolhido pelo então prefeito de São Paulo Fábio Prado para dirigir o Departamento de Cultura da prefeitura. Nesse cargo, teve a colaboração de Paulo Duarte (1899-1984), que o indicara ao prefeito. Mário de Andrade criou parques infantis, a Discoteca Pública Municipal e empregou recursos na criação da Orquestra Sinfônica de São Paulo, no Quarteto Haydn, que depois virou Quarteto Municipal, no Coral Paulistano e no Coral Popular (*ibidem*).

Em 1936, ele parou de ministrar aulas no conservatório e publicou o ensaio *A música e a canção populares no Brasil* e elaborou, com Paulo Duarte, a lei que facilitou a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ainda nesse ano, num artigo para a imprensa, lamentou-se sobre a precária situação da etnografia científica no Brasil, que prejudicava os estudos específicos do folclore brasileiro, fundamentais para a construção do conceito de brasilidade segundo os pressupostos modernistas. Dessa forma, acreditava que era necessário conhecer mais o Brasil, sobretudo a gente do Brasil e depois disso as pessoas poderiam recorrer aos livros que colheram as tradições orais e os costumes do povo. Ele também dizia que não precisavam de teóricos, mas sim de pesquisadores, que iriam

à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece. (*ibidem*).

Assim, no cargo de diretor, ele iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore – inspirando-se nas obras de Curt Sachs (1881-1959) e Horsbostel (1877-1935) –, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1937), promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937 – cujos trabalhos estão nos Anais publicados em 1938 pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo), patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) que teria o objetivo de fazer um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte, bem como de registrar e estudar suas músicas. Nessa missão foram colhidos muitos materiais. Alguns números ilustrando os resultados registrados dessa iniciativa: 169 discos (78 rpm) contendo as diversas cantigas do folclore brasileiro; 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm contendo 12 manifestações folclórico musicais; 1.060 fotografias da arquitetura popular e religiosa; 7.000 páginas contendo melodias/poesias que foram coletadas e 689 objetos diversos, entre outros documentos. (CONTIER, 2004, p.2)

Em 1937, ele foi eleito membro da Academia Paulista de Letras e passou a ocupar a cadeira nº 3, tendo como patrono Matias Aires. Mas, no ano seguinte, por motivos políticos e administrativos, ele pediu demissão do Departamento de Cultura, se mudou para o Rio de Janeiro, onde dirigiu o Instituto de Artes e foi nomeado professor-catedrático de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal. Também atuou como chefe de seção do Instituto Nacional do Livro. (LOPEZ, 1984, p.29; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34)

Em 1939 ele publicou a *Evolução Social da Música no Brasil*. Com a extinção da Universidade do Distrito Federal, Mário de Andrade foi trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Nessa época, elaborou o projeto de uma Enciclopédia Brasileira, que não foi materializado. Além disso, escreveu os poemas de *A Costela do Grão Cão* e publicou o estudo de folclore *Samba Rural Paulista*. Passou a atuar com crítico do *Diário de Notícias*, no qual ficou até 1944, e a colaborar com a *Revista Acadêmica* e com *O Estado de S. Paulo*.

Em 1940, lançou o livro *Música no Brasil* contendo estudos sobre história e folclore, e o Instituto Brasil-Estados Unidos publicou sua conferência *A expressão musical dos Estados Unidos*. E em 1941, voltou para São Paulo, passando a atuar como técnico da seção paulista do SPAHN e reassumiu a cátedra de história da música no Conservatório Dramático e Musical. Nesse cargo ele viajou por todo o Estado realizando pesquisas. Por encomenda do SPAHN ele realizou o estudo monográfico sobre a vida e a obra do frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) que fora pintor, entalhador, arquiteto e músico setecentista. (LOPEZ, 1984, p.30; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34)

Esse estudo foi publicado após a morte do autor pelo próprio SPAHN. Um dos pontos de interesse foi a revelação de aspectos de seu pensamento sobre a arte colonial brasileira que, para ele, deveria ser considerada independentemente da arte europeia e da arte erudita brasileira e deveria ser observada em suas características plásticas originais. Ainda em 1941 ele publicou *Poesias* (*ibidem*).

Em 1942 atuou como sócio fundador da Sociedade dos Escritores Brasileiros com outros intelectuais que eram contra a ditadura do Estado Novo. Por isso, essa entidade passou a lutar pela redemocratização do país. Nesse ano, ele passou a

colaborar com o *Diário de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo* e publicou a *Pequena História da Música*, bem como ministrou a conferência *O Movimento Modernista*, no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Rio de Janeiro. Essa conferência fora incluída no livro *Aspectos da Literatura Brasileira*, publicado em 1943. (*ibidem*).

Nesse evento, recapitulou a história do modernismo sob perspectiva pessoal, retomou momentos de sua trajetória literária em tom autobiográfico, revendo personagens e situações e também fez uma avaliação do modernismo, dividindo-o em fases e caracterizando cada uma delas. De acordo com o autor:

Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas essa destruição não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva (ANDRADE apud ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34)

Outra conferência importante, intitulada *O artista e o artesão*, foi incluída em seu livro de crítica literária e artística *O baile das quatro artes* (publicado em 1943). Esta conferência fora ministrada originalmente em 1938, como uma aula inaugural para os cursos da Universidade do Distrito Federal. Ali ele considera as relações entre a criação artística e a técnica, as influências da esfera social e política na produção individual do artista, o embate entre o virtuosismo artístico e a arte social. Além disso, aproxima a arte e o artesanato, valorizando o apuro da técnica como maneira de reforçar a dimensão coletiva e artesanal da arte.

Em 1943, Mário de Andrade publicou também as crônicas *Os Filhos de Candinha*. No ano seguinte, publicou o *O empalhador de passarinhos*. Devido a um

enfarte do miocárdio, morreu em 1945. Postumamente, foram publicadas as obras: *Lira paulistana* (1945) e *Poesia completa* (1945), *O carro da miséria* (1947), *Contos novos* (1947), *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (1965), *O banquete* (1978) e *Será o Benedito!* (1992). (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34)

Em 1944, alguns meses antes de sua morte, começou-se a organização das *Obras completas* que contém 20 volumes, dos quais os volumes VII (*Música doce música; A expressão musical nos Estados Unidos*), XIII (*Música de feitiçaria no Brasil*, 1963) e XVIII (*Danças dramáticas do Brasil*, 3 tomos, 1959) foram organizados por Oneyda Alvarenga (1911-1984). Os demais volumes relacionados à música e ao folclore são: VI (*Ensaio sobre a música brasileira, A música e a canção populares no Brasil*), VIII (*Pequena história da música*); IX (*Terapêutica musical, Música dos excretos*); XI (*Evolução social da música no Brasil, Os compositores e a língua nacional, A pronúncia cantada e o problema nasal brasileiro através dos discos, O samba rural paulista, Cultura musical*); XVI (*Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Modinhas imperiais*). Outras antologias também foram publicadas como *Poesias completas* (1955 e outra edição em 1972).

Na mídia impressa, ele também deixou uma intensa produção bibliográfica, incluindo artigos, crônicas e textos de crítica literária e musical, devido aos vários anos que colaborou com jornais e revistas. Parte desse material foi compilada no livro *Música, Doce Música*, na introdução dessa obra ele diz que se a literatura musical brasileira fosse vasta ele não teria publicado esse livro, pois nunca deu muito cuidado ao feitiço desses textos jornalísticos, “destinados à existência de um só dia”. A maioria dos textos do livro é destinada ao folclore e aos eventos de música

erudita, seus compositores e intérpretes, dando ênfase aos compositores brasileiros que na época estavam ainda “criando” uma música de identidade mais “nacionalista” como Camargo Guarnieri (1907-1993), Henrique Oswald (1852-1931), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Fructuoso Vianna, afastando-se, assim, da grande influência da música europeia. (BOLLOS, 2006, p.120)

A autor também foi um grande colecionador de pinturas, esculturas, gravuras, obras de arte popular, objetos de culto católico, de rituais afro-brasileiros e artefatos indígenas. Essa sua coleção de artes visuais encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Também se encontra nesse instituto os retratos presenteados por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall (1891-1957) e Cândido Portinari (1903-1962), sua biblioteca, formada por livros, revistas e partituras que abordam temas como modernismo brasileiro, vanguardas europeias, música, folclore e etnografia, as revistas modernistas editadas no início do século XX e muitos livros de arte (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.33-34).

Devido toda essa produção recebeu várias homenagens póstumas: foi escolhido como Patrono da Cadeira número 40 da Academia Brasileira de Música, a Biblioteca Pública Municipal de São Paulo se tornou Biblioteca Mário de Andrade, alguns de seus livros foram adaptados para o cinema, sua casa foi transformada num espaço cultural que contém a Oficina da Palavra, cujo objetivo é estimular a criação literária.¹

Sem dúvida, foi pesquisador pioneiro em desenvolver de forma sistematizada e institucional o imaginário simbólico do Brasil, já que acreditava que no dever social

1 Informações extraídas do site da Academia Brasileira de Música.

do artista de absorver e transmutar em obras artísticas os conteúdos presentes na alma do povo. A arte significava para ele a expressão da coletividade, manifestação da cultura da comunidade à qual pertence. (ALVIM e RAMOS, 2009, p.68)

Capítulo 1 - Os conceitos de nacionalismo na historiografia

As representações do nacionalismo em nosso país estão intimamente relacionadas ao contexto histórico, político e social do Brasil e sua inserção no cenário internacional. Dessa forma, para um melhor entendimento do que se refere o nacionalismo na música segundo o referencial teórico de Mário de Andrade, neste primeiro capítulo será feita uma breve análise desses contextos e serão exploradas suas relações na arte e na literatura.

A literatura exerce um papel importante como um elemento discursivo na metanarrativa nacional, atuando assim como um dos principais veículos de divulgação e fomento em relação à discussão sobre identidade nacional, sobre a ideia de nação na história e a constituição de uma consciência nacional.

A nação, na literatura dos países latino-americanos, de um modo geral, pôde ser interpretada como um conjunto de imagens, que se constitui graças às metáforas que captam as dificuldades da constituição de uma autoimagem. Algumas dessas metáforas, por exemplo, trazem o autorreconhecimento do caráter atrasado e subdesenvolvido, nos sentidos biológico, econômico e cultural. O nacionalismo, assim, pôde ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, oscilando entre o ufanismo e o complexo de inferioridade (PERRONE-MOISES, 1997: p.247).

Desta forma, na literatura, a idéia de nacionalismo já estava presente nas obras de muitos autores desde o século XIX, na época do Romantismo, sobre o qual dissertaremos na próxima parte do texto.

1.1 O nacionalismo na literatura romântica

A colonização do Brasil, segundo Esteves, “foi marcada pelas peculiaridades da cultura ibérica, que valorizava o prestígio e superioridade, cujas condutas eram

orientadas por um espírito de fidalguia” (ESTEVES, 1998). Buscava-se riqueza fácil e prosperidade sem custo. Assim, foi formada uma sociedade hierarquizada que recusava qualquer igualdade. Por isto, como diz Sérgio Buarque de Holanda:

No caso brasileiro, não há colonização, senão feitorização; afinal, colonizar remete à ideia de projeto, e esta não participa do horizonte português. Seguindo as sugestões da natureza e da conjuntura internacional, sem que tentassem diretamente modificá-las, os portugueses construíram um cenário basicamente rural, de propriedades relativamente autárquicas, governadas de forma imperial por seus respectivos proprietários (*apud* ESTEVES: 1998).

Finalmente conquistou-se a independência, em 1822. Para que isto se concretizasse, foi necessário pedir um empréstimo internacional, pois era preciso indenizar a coroa portuguesa que não teria mais os recursos da colônia para explorar. A Inglaterra emprestou 2 milhões de libras ao Brasil em agosto de 1825. Desta maneira, o Brasil endividado começou sua trajetória como nação “livre” (FAUSTO, 2002: p.77-78).

No entanto, a independência não mudou a vida do povo. A escravidão, por exemplo, continuou até quase o final do século XIX, o regime político instaurado, por sua vez, ao invés de republicano, como na maior parte dos países que se tornaram emancipados, foi o monárquico. (*ibidem*, p.79)

Neste período de pós-independência, os “românticos” buscaram construir uma identidade nacional para a jovem nação, utilizando-se da prosa e da poesia.

Na Europa, o Romantismo iniciou-se no fim do século XVIII com Goethe e *Tristezas do Jovem Werther* na Alemanha e durou até o fim do século XIX. Esse movimento se espalhou por muitos países, adquirindo aspectos diferentes em cada um deles. Há uma afirmação tradicional de que o Romantismo francês que influenciou o brasileiro, pois encontrou aqui um lugar propício para o nacionalismo. (COSTA, 2004, p.143). Porém cabe lembrar de que um importante poeta como

Gonçalves Dias na verdade foi muito e fatalmente influenciado por Heinrich Heine, disponível para ele em tradução do alemão para o francês.

Michel Löwy, deixando a parte correntes filosóficas deveras importantes como as de Nietzsche e Schopenhauer, definiu três linhas de pensamento e práticas sociais no século XIX: o positivismo, o marxismo e o historicismo nacionalista. Com o historicismo nacionalista, a literatura brasileira revelou a sua função social de construção de uma identidade local. Essa corrente se contrapunha à cosmovisão iluminista e ilustrada dominante no século XVIII, na qual o ser humano é tomado em sua universalidade e impessoalidade e não em sua especificidade local. O historicismo nacionalista reforça o que é local e específico a cada povo, região e cultura.²

No Brasil, os intelectuais voltaram-se para a figura do índio, idealizando-o, por meio de uma genealogia autóctone e nobre para a elite local. Outra referência presente nas obras nacionalistas desse período é a natureza brasileira.

Vale ressaltar também que os intelectuais românticos estavam, em sua maioria, vinculados à elite econômica e política, de senhores de terra e de escravos, para os quais não interessava a construção de um discurso crítico sobre a nação, já que esse projeto de idealização da pátria se ajustava perfeitamente.

Neste contexto, o índio é que foi enaltecido como a origem heróica brasileira, não o negro de cuja força física advinham as riquezas da nação. O negro não poderia ser estetizado, já que não havia a intenção de mudar o regime de produção econômica. Alfredo Bosi discute que a elite local soube filtrar certos valores liberais vindos da Europa e abominar outros, com a finalidade de se beneficiar e não abolir a escravidão, ela adaptou e reenquadrou só aquilo que lhe interessava, que lhe dava

2 Este parágrafo e os seguintes foram baseados em artigo de FANINI, sem data/sem página.

mais privilégios e lucros. Dessa forma, os escritores românticos recortavam e selecionavam o que não causaria um problema para a estabilidade nacional. A cultura e a economia estavam articuladas.

Em que pese essa visão crítica que hoje temos sobre o momento histórico, conforme Antonio Candido, o Romantismo brasileiro marca o começo de uma literatura nacional, embora seja ufanista e idealista, mediadora de um moralismo e de uma visão de mundo e de uma tradição externa. Mas, agrega sua renovação à literatura nacional por ser formado por um conjunto de traços específicos do espírito e da estética imediatamente posteriores ao Neoclassicismo, na Europa e suas ramificações americanas (CANDIDO Apud ALVIM e RAMOS, 2009).

O autor também destaca que a nação-natureza se sobrepõe à nação-instituição, já que essa última era débil, fraca, escravocrata e autoritária e, dessa forma, não poderia ser idealizada. Com isso, não existe um discurso crítico, de reflexão, de denúncia sobre o meio, mas sim um discurso laudatório e idealizador, um dizer poético sobre a pátria.

Parte dos escritores brasileiros, com isso, passaram a produzir uma imagem do Brasil una e coesa, com o objetivo de forjar uma identidade nacional, assim, as diferenças foram “esquecidas” e os conflitos étnico-raciais foram apaziguados e o Brasil é mostrado como uma comunidade harmônica. (OLIVEIRA, 2009)

As obras de José de Alencar (1829-1877), como *Iracema* e *O guarani*, são bons exemplos dessa época do romantismo. Em *Iracema*, por exemplo, há a tentativa de se explicar como se fundou a nacionalidade brasileira, simbolizada pelo encontro entre o "civilizado" e a "selvagem" que gera um filho que encena a grande metáfora das origens brasileiras. Essa visão forja um encontro pacífico entre o índio

e o europeu, já que a violência com relação aos indígenas não aparece. O nacionalismo se dá por meio da identificação das origens e busca a auto-afirmação, sendo glorificado e seguindo as propostas dos colonizadores. Em ambos romances, há uma mediação amorosa entre branco e índio em que o último se submete ao primeiro, estabelecendo uma relação na qual não há conflitos aparentes. Tanto o branco, quanto o índio representam poeticamente as origens da nação brasileira, já o negro não (GRISOLI, OLIVEIRA, 2009 [data de acesso]).

Esse tipo de tendência nacionalista aparece também em outros países da América Latina, conforme Doris Sommer, os romances sentimentais costumavam despertar sentimentos de nacionalismo, por exemplo, quando os protagonistas eram caracterizados como amantes que representam diferentes regiões, raças, partidos e interesses econômicos e enfrentavam algum tipo de obstáculo para ficarem juntos. Havia nas obras o desejo de ultrapassar o obstáculo, consolidando assim a nação. A metáfora do casamento se tornaria sutilmente uma metonímia da consolidação nacional, pela superação de diferenças (DORIS *apud* OLIVEIRA, 2009).

Mas, esse nacionalismo foi abalado por outros discursos externos e internos que veem a nação de outra forma, apregoando, por exemplo, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República, a vinda dos emigrantes europeus para exercerem o trabalho livre e a separação entre Igreja e Estado.

Nesse contexto, se incluem as obras de Castro Alves (1847-1871), Aluísio Azevedo (1857-1913), Raul Pompéia (1863-1895), Adolfo Caminha (1867-1897) e Machado de Assis (1839-1908). Nestas várias, o brasileiro não é mais interpretado como o homem cordial, bondoso, cavalheiro, originário de valorosos guerreiros indígenas, mas sim como não civilizado, dominado pelo ócio, pela sensualidade,

pelas taras e pelas doenças hereditárias. O mestiço brasileiro, depreciado, vira objeto de análise. Surgem discursos antagônicos, alguns criticam o sistema vigente e outros querem o embranquecimento do Brasil, uns querem corromper de vez com a Europa e outros querem que ela promova a civilização do país, uns reforçam preconceitos e outros denunciam as mazelas sociais.

Vale lembrar que em 1873, profissionais liberais, jornalistas e outros burgueses conseguiram fundar o Partido Republicano Paulista. Neste período, as relações entre o estado e a igreja estavam tumultuadas, os militares insatisfeitos e tudo isso culminou na queda da monarquia e na implementação do regime republicano, em novembro de 1889. (DONATO, 2000, p.339)

Deodoro da Fonseca foi o primeiro presidente, a família real foi exilada e finalmente os brasileiros foram considerados “livres”, apesar da dívida e do fato do poder político ser de liberais, militares e coronéis; que também eram donos das terras e, portanto, do dinheiro (BORIS, 2002, p.139-140).

Em 1891 foi promulgada outra constituição, onde foi inaugurado o sistema presidencialista, sendo que o voto seria direto e “universal”. Mas, as mulheres, os analfabetos, os estrangeiros, os mendigos foram excluídos, ou seja, a maior parte do povo ainda não tinha qualquer representatividade política. Se não bastasse esta desorganização, o Brasil passou por crises financeiras, falta de estabilidade na presidência, que privilegiava sempre a elite (BRASIL, 1891; DONATO, 2000, p.339-340).

As instituições sociais como a Igreja, o casamento, a política e a escola foram criticadas duramente por Machado de Assis, Raul Pompéia, Adolfo Caminha, Aluísio

Azevedo e outros. O homem pobre e trabalhador também virou objeto dos literatos como Aluísio Azevedo.

Francisco Sotero dos Reis afirma que o sentido da existência da literatura não é só para proporcionar ao leitor a apreciação do belo, mas também tem um papel social de comunicação, que orienta e instrui o leitor. A literatura, assim, é voltada não somente para a fruição, mas também se quer útil. Para Nicolau Sevcenko, esse é um traço marcante dessa época, pois os intelectuais queriam pregar as grandes reformas – abolição, república e democracia. Mas, muitos desses intelectuais, quando defendiam mudanças na sociedade queriam formar uma nação forte e próspera e não havia a preocupação em melhorar as condições de vida de grupos de indivíduos, como o de negros (OLIVEIRA, 2009).

Antonio Cândido afirma que o engajamento é uma característica da literatura brasileira. A princípio, os escritores estavam preocupados em provar sua capacidade frente aos europeus e, depois da Independência, queriam construir uma nação. Assim, houve um empenho consciente em diferenciar a literatura brasileira da portuguesa, justificando sua classificação como brasileira e não mais como um apêndice ou continuidade da portuguesa. Com isso, a literatura se torna parte do projeto nacionalista brasileiro, já que participa da construção da nação e busca interpretar o Brasil (CANDIDO *apud* OLIVEIRA, 2009).

O nacionalismo, nessa época, se tornou importante para a crítica literária e virou um critério para o julgamento e a seleção de autores e obras, neste contexto, a crítica, num primeiro momento, exigiu que o escritor trabalhasse temas relacionados ao Brasil e, num segundo momento, que se “mostrasse brasileiro”, mesmo que

tratasse de temas universais. Machado de Assis, no artigo “Instinto de nacionalidade”, defendeu esse discurso (OLIVEIRA, 2009).

1.2 O nacionalismo no pré-modernismo

Apesar de todas as mudanças mencionadas, no início do século XX, o Brasil ainda era um país predominantemente rural. E na época, as elites intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, sob a luz do positivismo de August Comte (1798-1857), buscaram eliminar esse “atraso brasileiro”, por meio do branqueamento da população e do extermínio de traços culturais que lembravam a escravidão (como o maxixe, e os ritmos dos cordões carnavalescos); e procuraram imitar o modelo civilizatório francês, já que esta era considerada uma cultura superior. (CONTIER, 2004)

No Rio de Janeiro, por exemplo, foi realizada uma reforma urbanística, empreendida durante o governo de Rodrigues Alves (1902-1906) que havia sido inspirada em Hausmann (1886-1971) – prefeito de Paris no III Império. Assim, a concepção arquitetônica do Teatro Municipal lembrava a da Ópera de Paris. A elite elogiava muito as novas obras como a Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Palácio Monroe e criticava duramente os cortiços. Na perspectiva de destruir o que era indesejado, expulsaram os excluídos sociais que foram para os subúrbios ou para os morros (formando as favelas). Com isso, os novos espaços tornaram-se os locais de entretenimento das elites brancas e burguesas. (CONTIER, 2004)

Em São Paulo, a elite cafeeira, que residia, principalmente, nos bairros de Higienópolis e Cerqueira César, firmavam sua identidade sócio-cultural e política em salões nas mansões das famílias Almeida Prado, Penteado, Freitas Valle (Villa

Kyrial, em especial). Assim, a *Belle Époque* tinha a intenção de transformar o cotidiano dos paulistanos numa obra de arte. Muitas pessoas escreviam, em francês, poesias simbolistas e queriam que a capital fosse inspirada na França. (CONTIER, 2004)

Nos primeiros anos da década de 1910, houve a migração do campo para a cidade e o início da industrialização no Brasil. Nas poucas indústrias que aqui foram instaladas a vida do trabalhador era muito precária. Aproximadamente metade das pessoas que trabalhavam eram crianças. Na época, houve, inclusive, algumas greves, organizadas pelo movimento anarquista. Mas, não serviram para melhorar a vida do povo. (CONTIER, 2004, BORIS, 2002, DONATO, 2000)

As cidades, por sua vez, também passaram a contar com iluminação pública e chegaram algumas invenções tecnológicas como os automóveis, as máquinas fotográficas e o cinema. Com isso, consagrou-se entre a elite o estilo *Art Nouveau*, assim, preconceituosamente concebiam que o ser humano deveria dedicar-se às atividades políticas, intelectuais, à magistratura, mas o trabalho manual era “coisa de negro”. (CONTIER, 2004)

Com a Primeira Guerra Mundial, este cenário sofreu mudanças, começou-se entre os intelectuais uma campanha cívica que almejava criar a nação, o que incluía encaminhar o processo da organização nacional e discutir o problema da identidade nacional. Também era um obstáculo para a elite encontrar um tipo étnico específico que fosse capaz de representar a nacionalidade. (VELLOSO, 1993)

Em 1916 foi lançada a *Revista do Brasil* que trouxe o debate do nacionalismo, propondo-se efetuar um reexame da identidade nacional. Nessa época, os intelectuais começaram a enxergar os problemas do Brasil como a chegada dos

imigrantes, os vazios demográficos, o tamanho do território, a fragilidade da situação no panorama internacional, a pobreza, entre outros. Assim, imbuídos de sentimentos de orgulho e resignação, resolveram encontrar a identidade nacional, por meio do rompimento com o passado de dependência cultural (*ibidem*).

Houve uma transformação radical na concepção do papel do intelectual e da literatura. A partir dela, o intelectual deveria forçosamente refletir sobre os destinos do país, se engajar, lutar, não podendo mais escapar. Assim, deveria evitar os temas de cunho pessoal (*ibidem*).

Para Olavo Bilac (1865-1918) esse tipo de nacionalismo literário foi associado com à questão da mobilização militar. Conforme o autor, a nacionalidade brasileira deveria ser defendida por meio do Exército, que era a única instituição capaz de restaurar a ordem no país. Ao voltar de uma viagem à Europa, em 1916, Bilac fez um discurso que alertou para a urgência da mobilização intelectual em torno do ideal nacionalista, pois havia a necessidade de se reformular a função da literatura na sociedade e o intelectual deveria assumir outro papel. A literatura deveria deixar de ser um “templo da arte” para se transformar numa “escola de civismo”. O artista deveria colocar os pés na terra e ensinar o amor pela pátria (*ibidem*).

Muitos intelectuais que depois compuseram o grupo modernista verde-amarelo, como Menotti Del Picchia defenderam as ideias de Bilac, acreditando que o intelectual deveria se portar como um mestre em relação às multidões, que necessitam ser educadas e que isso assegurará o progresso e a cultura. Além disso, para o autor o artista deveria assumir o papel de soldado a serviço da pátria, defendendo-a das invasões alienígenas. Ele associou o realismo ao pessimismo e na obra “Juca Mulato” (1917), criou uma nova versão do “Jeca-Tatu”, mas sem

representar o estilo realista de Monteiro Lobato, trouxe o atraso e a miséria do caboclo, descrito de modo lírico e sonhador, em oposição à grandiosidade paulista (*ibidem*).

Além de Bilac, também escreveram sobre o tema Afonso Celso (1860-1938), Euclides da Cunha (1866-1909) e Lima Barreto (1881-1922). Celso, assim como Bilac, defendeu a literatura como "escola de civismo". Já Barreto e Cunha estavam mobilizados pela questão racial, se preocupando em eleger um tipo étnico representativo da nacionalidade. Cunha apontou São Paulo como o foco da história do Brasil e defendeu que lá se encontraria a sede da civilização mameluca dos bandeirantes, mas Barreto defendeu o Rio de Janeiro como modelo da sociedade mestiça, capaz de garantir o padrão de homogeneidade étnica do país, já que para ele São Paulo era a imagem da opressão do Brasil, a capital do espírito burguês (*ibidem*).

Após a Primeira Guerra Mundial, a crise de valores europeia foi refletida aqui. Os intelectuais passaram a exprimir a ideia da velha e da nova civilização, colocando o Brasil como sadio e jovem e a Europa como decadente, devendo ceder lugar à América triunfante. É uma época de otimismo. Com isso, a inferioridade étnica que existia nos discursos da intelectualidade não estava mais tão presente e a questão da organização e da definição da identidade nacional passou a figurar como tema obrigatório no debate intelectual.

Os nacionalistas passaram a rejeitar a figura do opressor, do invasor, do colonizador, do explorador, já que este impunha seus princípios e seus valores, apagando os da cultura existente. Na América Latina, o nacionalismo nascido com as Guerras de Independência, por exemplo, não perdeu seu caráter bélico após a

conquista da autonomia política, porque restaram as dependências econômica e cultural, já que as próprias línguas que lhe restaram foram as do colonizador. O outro do qual se desejava a libertação está em nós mesmos, conforme Mário de Andrade: "Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi" (*apud* PERRONE-MOISES, 1997).

No início da década de 1920, São Paulo vivenciou um clima de otimismo e agitação social, política e intelectual. Lá, se reuniam importantes grupos de intelectuais, que defendiam a nacionalidade, apresentavam diversos planos e de modelos para o Estado Nacional e estavam engajados em projetos relacionados às suas concepções de sociedade brasileira, sob efeito de identidades de classes distintas (BRASILIDADE VERDE AMARELA, 2006³, GONÇALVES, 2008).

Os valores do mundo agrário começaram rapidamente a ser substituídos pelos valores urbanos e São Paulo passou a deter o poder econômico e cultural do país. Por toda parte, haviam revoluções: nas ruas, nos lares, nas classes civis e militares, nos imigrantes e nos intelectuais. As obras dos modernistas, como Mário, nasceram da revolta, da recepção e do inconformismo perante a esse cenário (BONOMO, 2009).

Assim, intensificou-se a discussão acerca da modernidade. Com isso, as estéticas parnasiana, realista e romântica foram descartadas e o parnasianismo foi considerado um gênero literário ultrapassado por ter uma linguagem presa nos cânones da métrica e da rima. Os modernistas valorizavam a liberdade de expressão e a criação de uma nova linguagem para exprimir a modernidade (VELLOSO, 1993).

3 As referências a "Brasilidade Verde Amarela" referem-se ao manifesto transcrito em **Revista Eletrônica Cadernos de História**, ano 1, n.º 1. Abril de 2006.

De acordo com Gramsci, o intelectual existe para organizar sua classe e por meio de seus textos e/ou ações deve interpor seu conhecimento para analisar os contextos nos quais está inserido. O autor discute que a definição de cultura nacional não deve se restringir à literatura narrativa, mas ampliar-se a outras formas de expressão e que o intelectual que é representante e produtor de ideias deve expressar as perspectivas de seus pares, os interesses de sua classe em relação ao que concebe como nacional e popular (GRAMSCI *apud* GONÇALVES, 2008).

Mikhail Bakhtin adota a análise dialética da filosofia da práxis e entende a produção dos textos literários como produção intelectual na forma da interdiscursividade, assim, não há textos produzidos ou lidos que não absorvam as diversas formas de expressão popular e essa produção segue os intercâmbios, conflituosos e contraditórios, das relações entre as classes sociais no conjunto complexo em que cabem as múltiplas referências e determinações – culturais, políticas e econômicas.(BAKHTIN *apud* GONÇALVES, 2008).

1.3 O movimento modernista e o nacionalismo de Mário de Andrade

Em 1922, foram programadas as festividades e inaugurações para comemorar os 100 anos da Independência do Brasil. Em São Paulo, em meio à comemoração, um grupo de intelectuais realizou no Teatro Municipal a Semana de Arte Moderna nos dias 13,15 e 17 de fevereiro.

Esses intelectuais vieram mudar definitivamente a arte brasileira. De modo provocador, por meio da ironia, eles encontraram formas de identificar o Brasil num período de grandes mudanças mundiais. Um de seus objetivos era o rompimento

com o projeto cultural dos homens da *Belle Époque* carioca e paulistana, por meio da introdução de uma nova linguagem artística e literária e que traz à cultura brasileira uma nova feição, diferente daquela que levava à submissão ao modelo europeu. Eles passaram a estudar o problema da identidade nacional, pois não aceitavam a “inferioridade étnica” que persistia no Brasil em relação à Europa.

Para Mário de Andrade, um dos idealizadores do evento, o modernismo representa uma ruptura, mas com revestimentos importados diretamente da Europa, pois levou à reflexão e a reinterpretação da cultura, representou a conscientização de que o desenvolvimento intelectual encontrava-se defasado diante do desenvolvimento do Brasil (GONÇALVES, 2008a).

Pouco depois da Semana, Mário escreveu uma carta, ao amigo Manuel Bandeira que diz:

Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar estes dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo como eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época (ANDRADE *apud* JARDIM, 2009).

A antropóloga Marisa Veloso Mota Santos discute que a meta de Mário de Andrade e dos modernistas em geral era a pesquisa nacional, a descoberta da criação e da temática popular e erudita, que se orientou pela busca da compreensão do comportamento e das necessidades brasileiras, além da própria reflexão estética. Assim, ele propunha era o conhecimento do povo brasileiro em profundidade, ligando-o a um dever-ser social e político (SANTOS *apud* ALVIM e RAMOS, 2009).

Santos discute que o indivíduo moderno vê-se entre a subjetividade e a coletividade, a tradição e o passadismo, o popular e o erudito, a originalidade e a reprodução, o universal e o particular. Isso gerou tensões que perpassavam o

modernismo brasileiro, que vão ao encontro com a contemporaneidade, com uma nova relação do indivíduo com o mundo (SANTOS *apud* ALVIM e RAMOS, 2009).

Nos primeiros anos do modernismo, os artistas decidiram se aproximar com as vanguardas europeias, principalmente, as francesas. Mas, 1924, mudaram radicalmente de opinião, eles viram que por mais que se esforçassem para absorver as linguagens expressivas modernas, isso não acontecia. Assim, as várias versões de nacionalismos que foram surgindo, eram tidas como uma forma de se assegurar à realização de um ideal universalista e respondiam ao anseio de que o Brasil ingressasse no cenário internacional (JARDIM, 2009).

A *Paulicéia desvairada* é considerada um marco do modernismo. O autor compõe uma poética destinada à metrópole emergente, trazendo uma espécie de amor entranhado à cidade. Já no prefácio, afirma que “o passado é lição para meditar, não para reproduzir”. Ele também defende que o modernista não deveria se restringir ao campo estético, fosse o da literatura, o das artes plásticas, o da música ou o do teatro, mas se inscrever também em outros registros do imaginário e da consciência social brasileiros (BONOMO, 2009).

Para tal, a intelectualidade brasileira deveria efetuar uma ruptura significativa com a tradição européia, na qual estaria permanentemente se espelhando (BIRMAN, 2009).

É interessante notar, que neste prefácio aparecem conceitos de Freud como subconsciente, censura, inconsciente, instinto, recalco sexual e sublimação. Assim, o discurso teórico sobre a arte e a literatura não se poderia fundar na tradição do racionalismo filosófico, mas nos conceitos de inconsciente e instinto que constituíam a linguagem, a memória e o arquivo (BIRMAN, 2009).

Os modernistas buscaram retomar o projeto de construção de uma literatura nacional herdada dos românticos, utilizando as pesquisas etnográficas sistemáticas. Assim, queriam pesquisar a estética, atualizar a inteligência brasileira e estabelecer uma consciência criadora nacional, de modo a articular efetivamente esses três parâmetros, formando uma totalidade orgânica que ajudaria a constituir uma nova consciência coletiva em relação às questões estéticas (BIRMAN, 2009, ALVIM e RAMOS, 2009).

Depois da semana, os modernistas começaram a se organizar em grupos ideológicos e a expressar suas concepções nos manifestos. O primeiro foi lançado em 1924 por Oswald de Andrade e se chamou *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (GONÇALVES, 2008b).

Esse manifesto provocou muitas discussões. Até sua publicação, a poesia modernista expressava o cotidiano, o progresso, a vida moderna, utilizando-se dos recursos de associações e da simultaneidade. A partir da publicação, surgiu um novo conceito de nacionalismo e um tratamento de vanguarda em relação à linguagem que agora deveria ser diferenciada, ágil, objetiva e sintética. Esse manifesto influenciou muitos poetas e em suas obras observou-se os elementos diferenciadores sugeridos como os modismos populares, linguagem cotidiana, nacionalização do vocabulário, estrangeirismo, desobediência à gramática (Projeto Pau-Brasil).

Mário de Andrade aderiu com muito entusiasmo o manifesto, ele admitiu em cartas aos amigos que era inteiramente Pau Brasil e estava disposto a fazer proselitismo, contaminando os mais brilhantes discípulos. A poesia Pau Brasil visava à simplicidade, que seria a solução para se erradicar “a praga da literatice que assolava a cultura nacional” (Projeto Pau-Brasil).

Nessa época, entre 1923 a 1925, Mário de Andrade se empenhou em convencer os colegas modernistas sobre a importância de “abrasileirar o Brasil”.

Escreveu cartas a Sérgio Milliet (1898-1966) e Tarsila do Amaral, que estavam na França, procurando convencê-los de que, no Brasil, havia uma tarefa artística a ser cumprida. Com isso, o programa nacionalista foi discutido e aprofundado, como é mostrado nas cartas a Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Joaquim Inojosa, de Pernambuco e Manuel Bandeira (OLIVEIRA, 2008). Numa carta a Joaquim Inojosa, em 1924, Mário de Andrade afirmou o caráter específico da cultura nacional:

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização (ANDRADE *apud* JARDIM, 2009).

O autor via a brasilidade como elemento potencial de diferenciação da arte brasileira em relação às de outros países de tradição antiga e nacionalidade estável. Para ele, não havia o nacionalismo no sentido de patriotismo, nem de regionalismo no sentido de exotismo, mas uma incorporação de elementos internos da cultura para dinamizar a produção erudita (OLIVEIRA, 2008).

Ele não enfatizava assuntos, mas formas, “jeitos” e achava que o cosmopolitismo “copiado” da Europa, condenava o artista brasileiro à irrelevância (“uns caipiras em Paris”), pois “só sendo brasileiros que nos universalizaremos”, conforme diz numa carta para Manuel Bandeira em 1925. A cultura européia era vista como uma referência, mas que não deveria ser imitada (OLIVEIRA, 2008).

As ideias do pau-brasileirismo foram radicalizadas com a publicação, em 1928, do *Manifesto Antropofágico*. Oswald de Andrade apresenta esse manifesto como sendo uma síntese amadurecida das ideias do período. Ele se inspirou no *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx (1818-1883) e de Friedrich Engels (1820-1895). No *Manifesto Antropofágico*, defendeu que a aglutinação cultural seria

o caminho da nacionalidade brasileira e que a utopia deveria ser a força capaz de impulsionar o processo de transformação social. A solução para o problema das influências estrangeiras não estaria na recusa, mas sim na incorporação deliberada das mesmas. A antropofagia praticada pelos índios foi a metáfora utilizada. Segundo essa, ao devorarem ritualmente seus inimigos, os habitantes primitivos do Brasil acreditavam que assimilariam suas qualidades, assim, seria necessário que houvesse uma avaliação prévia das mesmas (instância crítica) que resultaria no reforço das capacidades do devorador (instância assimiladora). Oswald considerava que pelo assassinato e pela devoração do pai europeu, o filho resolveria seu complexo de Édipo (GONÇALVES, 2008).

Neste mesmo ano, Mário de Andrade lançou a obra *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*. Com o final do romantismo, o índio foi esquecido enquanto tema literário, reaparecendo de uma nova forma nessa nova obra, que se preocupou em valorizar as tradições culturais e folclóricas, bem como recuperá-las para construir a identidade brasileira (PERRONE-MOISES, 1997). Antônio Cândido mostra a importância da manifestação do indianismo romântico, retomado pelos modernistas, para a formação do caráter nacional de nossa literatura:

Em nossos dias, o neo-indianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura européia. O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este no cavalheirismo, na generosidade, na poesia (CÂNDIDO, *apud* ALVIM e RAMOS, 2009).

Na obra, Mário de Andrade defendeu a criação de uma arte brasileira, por meio de um Brasil móvel “desgeografizado”, e criticou a visão regional que impedia o desenvolvimento de uma identidade nacional.

Macunaíma é um "índio-preto" amazonense que vai se tornando branco, tendo assim uma identidade coletiva enfocada na multiplicidade de raízes, que compõe a metamorfose que é o ser de nacionalidade brasileira. Mário de Andrade mostrou a insatisfação com a técnica e com o crescimento desordenado da cidade, quando o personagem toma contato com o espaço urbano paulistano, para recuperar um amuleto chamado Muiraquitã que está de posse de um rico fazendeiro que habitava em uma mansão de São Paulo. Macunaíma pode ser interpretado como um percurso para construção de uma identidade nacional brasileira. Esse personagem é um anti-herói que traz diversas peculiaridades como a preguiça e um forte apelo hedônico que marca toda a narrativa. O herói sem nenhum caráter, desconcertante, que desafia lendas, mitos populares e costumes indígenas e traz um reconhecimento dos traços valorativos da cultura nacional. Utilizando a transformação como procedimento formador da identidade, o herói Macunaíma é o "herói de nossa gente", que busca reaver a "muiraquitã", o objeto de desejo que representa a busca de uma unidade perdida que se transforma num símbolo da fratura heroica (GRISOLI, 2009).

Assim, a brasilidade seria o produto de uma mestiçagem universalizada pelas figuras do índio, do negro, do europeu e dos próprios mestiços que geram outros mestiços. Mario com isso desconstrói o modelo romântico, mostrando que o personagem situa-se no embaraço da indefinição, que conduz a novos questionamentos.

No intuito de repensar a construção do nacionalismo brasileiro, Telê Porto Ancona Lopez, em edição crítica do romance, transcreve o trecho em que Mário revela a sua intenção ao escrever a obra:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter [...]E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez, entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os iorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente, ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro não. [...] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter (ANDRADE *apud* MAGGIE, 2005).

Assim, o percurso imaginário do herói Macunaíma era o de realizar a descoberta do Brasil, para dessa forma, sair de sua condição adormecida e despertar para a tradição da brasilidade.

Os *Contos de Belazarte* foram escritos entre 1923 a 1926 e publicados em 1934. Comparado ao seu primeiro livro de contos *Primeiro Andar*, percebe-se um amadurecimento da forma estética com que é apresentada a temática nacional. Em *Primeiro Andar*, Mário traz suas percepções sobre o Brasil, mostrando uma postura que divergia do entusiasmo da *Belle Époque*, característico da elite social de sua época. Nos *Contos de Belazarte* percebe-se que o autor se situa no debate nacionalista, com sua concepção de brasilidade, evitando o exotismo elitista e a xenofobia fascista (ALVIM e RAMOS, 2009, OLIVEIRA, 2008).

Nessa obra, observa-se um esforço de integração das regiões brasileiras, mas que o localismo de Mário de Andrade está ligado à unidade nacional, em sua diversidade cultural. Mário de Andrade apóia a definição da “língua brasileira”, que estaria relacionada ao “ser brasileiro”. Assim, a língua deveria incorporar o “jeito de ser”, ou seja, as contribuições de modo de falar de todas as partes do país. Na época que escreveu esses contos, Mário militou intensamente na pregação da brasilidade, que se tornou indispensável para as histórias de Belazarte (OLIVEIRA, 2008).

A geração modernista acreditava que a história era ancorada no mais profundo inconsciente da nossa sociedade e que era preciso gostar de ser brasileiro por acaso e por escolha e não querer ser outro, assim, era necessário descobrir o universal no nosso particular para transformá-lo em universal (MAGGIE, 2005).

Mas, o grupo modernista do qual Mário fazia parte foi duramente criticado e o nacionalismo passou a ter outras representações a partir de outros intelectuais brasileiros, tal como será discutido na próxima parte do texto (PERRONE-MOISES, 1997).

1.4 Críticas ao movimento modernista e a Mário de Andrade

Entre os anos de 1925 e 1926, houve um rompimento entre os grupos modernistas, a partir de uma polêmica acerca da questão do regionalismo-nacionalismo. Para os verde-amarelos, os outros modernistas encaram o regionalismo como um motivo de vergonha, isso porque esses intelectuais viam o Brasil “com olhos parisienses”. (BRASILIDADE VERDE-AMARELA)

Em 1926 foi lançado o *Manifesto regionalista*, que trouxe um protesto contra a homogeneização e criticou a nova realidade do pós-guerra. O grupo Verde-amarelo encampou algumas das críticas desse manifesto e acusados de fazerem uma literatura regionalista, disseram que os acusadores perderam a dimensão do nacional por estarem comprometidos com os modismos estrangeiros. Assim, deveria-se cultuar as tradições, ameaçadas pelas influências alienígenas, defendendo o espírito nacional e valorizando-se o regionalismo para delimitar fronteiras, ambientes e línguas locais. O brasileiro não deveria acompanhar o ritmo da vida universal, que era abstrato, genérico e exterior, pois a alma nacional tinha

um ritmo próprio, que deveria ser respeitado. Dessa forma, esse cunho do regionalismo passou a diferenciar o verde-amarelismo do modernismo. (GONÇALVES, 2008b)

Os verde-amarelistas aclamavam o caipirismo como elemento definidor da brasilidade e se indispunham com o grupo antropofágico e com Mário de Andrade. Eles se posicionavam contra tudo o que não consideravam genuinamente nacional. (VELLOSO, 1993)

Embora, o modernismo não tenha se assumido como anti-regionalista, pois remete-se e considera muito importante o folclore e os costumes das diferentes regiões culturais brasileiras, o movimento trouxe uma nova concepção do regional. (VELLOSO, 1993)

Mário defendeu a teoria da "desgeografização", por meio da qual se descobriria, além das diferenças regionais, uma unidade subjacente relativa à sua identidade. Essa deveria ser o objeto último da pesquisa do regional, pois nela reside sua inteligibilidade, sua razão de ser. O autor propôs uma nova maneira de se pensar o Brasil, na qual as questões temporais e históricas seriam priorizadas em relação as questões geográficas e do ambiente (valorizadas pela literatura regional vigente).

Plínio Salgado (1895-1975) foi um dos principais defensores da ideologia do verde-amarelismo. Ele fundou o grupo Anta que era “uma espécie de ala esquerda do verde-amarelismo” e que representava o ultra-nacionalismo levado ao extremo. Em 1932, o autor lançou o “Manifesto de Outubro”, que propõe a formação de um grande movimento nacional, registrado sob o nome de Ação Integralista Brasileira (AIB). Essa organização foi influenciada pelos movimentos fascistas europeus e

priorizava a arregimentação de militantes e seu enquadramento numa estrutura hierárquica, defendia uma política nacionalista conservadora, na qual deveria se manter a propriedade como forma de organização social. O autor colocava-se como Chefe Nacional do movimento e, por isso, os demais membros tinham que jurar obediência às suas ordens, sem discutir (GONÇALVES, 2008a, 2008b).

Esse integralismo se mostrava contra o liberalismo, com isso, os partidos políticos e o parlamento, eram considerados destruidores da alma nacional e responsáveis pela disseminação do comunismo, que deveria ser combatido. Com a justificativa de despertar a nação, o integralismo canalizava para a ação política as angústias e temores dos setores médios, constituindo-se como instrumento de sua incorporação ao processo político. Antes dessas ações, Salgado já defendia o nacionalismo político na sua obra *O estrangeiro* de 1926. O embate entre os modernistas e os verde-amarelistas, ocorreu junto com momentos de turbulência política, de crise socioeconômica, que culminariam na instalação do Estado Novo (GONÇALVES, 2008a, 2008b).

Para os verde-amarelistas, um projeto de cultura nacional deveria comportar um retorno às tradições do país. Neste contexto, Mário criou o conceito de “tradições móveis”, por meio do qual resgatava-se a dinâmica das manifestações da cultura popular e garantiria a permanência do ser nacional. Ele acredita que as “tradições móveis”, conforme se movimentavam com o tempo, atualizariam as manifestações populares. Mas, os verde-amarelistas não compartilharam desse ponto de vista, pois consideraram a tradição um valor que extrapola o contexto histórico, que transcendia o tempo cronológico para se fixar no espaço, no mito das origens (VELLOSO, 1993).

Os verde-amarelos defendiam a brasilidade, pois esta permitiria a comunhão natural do homem com o ambiente. O intelectual deveria criar a consciência nacional, tirando os obstáculos que dificultam a comunhão homem-meio, como as ideias alienígenas, o mal da inteligência e o mal urbano.

Já os modernistas desenvolveram uma nova versão sobre a formação étnica do brasileiro, segundo a qual seria composta pelo branco, o negro e o índio. Os verde-amarelos, por sua vez, acreditavam que o Brasil não poderia ser visto como um selvagem antropofágico, pelos mestiços miseráveis, pelos "mulatos bonachos" e etc. Assim, defendiam o "nacionalismo integralizador" e, neste contexto, o imigrante era interpretado como um elemento integrável, que perderia sua identidade original para se integrar, nesse sentido, ele poderia enriquecer a nação (VELLOSO, 1993).

Em 1929, foi divulgado o *Manifesto do Verde-amarelismo*, no qual há um discurso baseado no nacionalismo cultural e político, inspirado nos regimes autoritários e totalitários europeus. Acreditava-se que a estrutura republicana seria incompatível com os ideais de defesa do nacionalismo (GONÇALVES, 2008a).

Com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, a mundial situação piorou. Houve uma grande crise, na qual, devido às falências de indústrias, operários foram demitidos em massa (BARATA, 2000).

Mas, logo veio a ditadura de Getúlio Vargas (1882-1954), que ficou no poder de 1930 a 1945. No início de seu governo, quebrou com a política "café com leite" que privilegiava os grandes cafeicultores paulistas e pecuaristas mineiros, também resolveu centralizar o poder, integrar o mercado e retomar a industrialização, já que com a crise econômica mundial (que se aprofundou no período da Segunda Guerra Mundial) o Brasil tinha dificuldades em exportar bens de consumo e de capital e

precisava fabricá-los por si. Assim, foram instaladas novas fábricas em São Paulo, também começaram a ser construídos os arranha-céus nos bairros centrais e as vilas operárias ao longo das vias férreas, o que fez mudar muito a paisagem urbana, com construções mais modernas. Os paulistas não aceitaram as imposições do governo federal e fizeram uma revoltada armada em 1932. Mas, essa foi duramente reprimida (BONOMO, 2009).

Por outro lado, Getúlio, preocupado com a educação, logo depois de tomar posse lançou um “Programa de Reconstrução Nacional”, no qual especificava a criação de um Ministério da Instrução e Saúde Pública, para cuidar do saneamento moral e físico, por meio de uma campanha de defesa social e educação sanitária. Ele também legitimou o ensino público, enfatizando a educação moral, com a introdução do ensino religioso. Com a finalidade de fomentar o civismo e o patriotismo, inseriu nos currículos a disciplina “Educação moral e cívica” (HORTA, 1994).

Com a modernização e a retomada das indústrias, Vargas sentiu a necessidade de criar instituições de pesquisa e de tecnologia, como a Universidade de São Paulo, fundada por Armando Sales de Oliveira em 1934, que reunia faculdades de direito, medicina, filosofia, química e ciências humanas e naturais.

Devido à política de Getúlio, no começo da década de 1940, São Paulo era o maior centro industrial da América Latina. No campo da agricultura, o Brasil deixou de ser monocultor, se modernizou e passou a produzir – além do tradicional café – cana, algodão, arroz, feijão, milho e trigo.

Mas grande parte da população ainda vivia mal, a inflação cresceu e algumas lutas populares vieram à tona. Entretanto, o ditador oprimiu a luta do povo, bem como de políticos da esquerda e de liberais.

1.5 As pesquisas folclóricas e as viagens de Mário de Andrade na constituição das suas ideias de nacionalismo

Em 1919, Mário realizou sua primeira viagem para Minas Gerais, para conhecer o poeta Alphonsus de Guimarães, o último representante do parnasianismo que vivia na cidade de Mariana. Outro motivo foi conhecer e pesquisar a arte colonial. No início da viagem, Mário observou a arquitetura religiosa e as características do barroco caracterizado pelo predomínio de linhas curvas, elementos contorcidos e inesperados.

No começo da década de 1920, no Brasil, o folclore não foi concebido como um processo de conhecimento. Mário de Andrade queria mostrar que existia uma tradição consolidada na prática artística do período colonial. Assim, em 1924, viajou com a famosa Caravana Modernista novamente para Minas Gerais para fazer seu primeiro trabalho etnográfico sobre Aleijadinho e a pintura tradicional no Brasil. Eles queriam descobrir o interior do Brasil, já que naquela época, a comunicação entre o Rio de Janeiro e São Paulo era precária e o acesso a Minas Gerais era muito difícil. Assim, aquela região tinha um passado cultural até então esquecido, menosprezado pelos artistas da Escola Nacional de Belas Artes. A viagem foi importante para Mário, por ajudá-lo a identificar o que poderia ser chamado de memória artística brasileira (ALVIM e RAMOS, 2009).

Em Belo Horizonte, Mário teve contatos com escritores como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura (1902-1971), Abgar Renault (1901-1995), Afonso Arinos (1905-1990), Mário Casasanta (1898-1944), Gustavo Capanema (1900-1985) e Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969). Confrontando os modelos estéticos conservadores com às preocupações linguísticas e literárias, foram feitas observações sobre artes plásticas, política, história e etnologia. Mário de Andrade, inclusive motivou esses escritores a conhecerem outras artes, assim, foi o

responsável por divulgar o barroco para os mineiros e, conseqüentemente, para o resto do Brasil (BONOMO, 2009).

Anos depois, em 1927, viajou pelo norte e nordeste, conhecendo inclusive até o Peru, com a Caravana da Descoberta ou Comitiva da Rainha do Café. Nessa época, ele escreveu um diário de viagem, do qual vieram muitas impressões e informações incluídas em *Macunaíma*. No ano seguinte, voltou para o nordeste numa nova viagem etnográfica ao nordeste. Entre 1935 e 1938 viajou para o interior de São Paulo. A partir de relatórios e monografias que elaborou nessas viagens, produziu *O Turista Aprendiz* e com essa pesquisa de campo, teve materiais para refletir e construir vários de seus conceitos e personagens (ALVIM e RAMOS, 2009).

Dessa forma, Mário mapeou os confins do Brasil e começou a realizar outra cartografia do espaço social e do imaginário brasileiro, que foi empreendida pela reunião sistemática de materialidades simbólicas vindos de diferentes formas de discursividade (música, texto, escultura, pintura), que se constituíram o acervo daquele imaginário. Nessas pesquisas, deu voz aos vencidos e os inscreveu no arquivo da brasilidade. Além disso, questionou a dimensão de barbárie presente na leitura dos vencedores e reconheceu as atrocidades dos dominadores e a civilidade dos dominados (BIRMAN, 2009).

Mário catalogou, durante anos, as músicas populares rurais, anônimas e coletivas, buscando, no folclore brasileiro, os elementos que o integrassem como tradição da identidade da cultura brasileira. Ele também viu mudanças nas manifestações das tradições orais e por meio da recriação estética inseriu esses elementos nos seus textos literários (CONTIER, 2004).

Assim, essas pesquisas foram importantíssimas para o entendimento da história nacional, da consciência histórica, da própria concepção em sua época do que é ser brasileiro e universal. Eles também ajudaram o autor a criar um novo projeto nacional popular que iria repensar o Brasil a partir da atualidade, visando seu futuro como nação. O país foi pensado como uma totalidade orgânica, ou seja, como uma nação não mais restrita a certos estados e regiões. Para tal, seria necessário realizar uma leitura universalista e não particular sobre a brasilidade, para superar os regionalismos. Só assim, a tradição brasileira se poderia efetivamente constituir (BIRMAN, 2009).

Entre 1926 e 1931, no apartamento do deputado e jornalista Paulo Duarte eram feitas diversas reuniões entre intelectuais e artistas, dentre eles Mário de Andrade. Em 1934, devido à estas reuniões, o jornalista foi obrigado a deixar o país, mas trocou correspondências com Mário. Após a derrota da Revolução, no primeiro governo de Getúlio, o jornalista regressa ao Brasil. Quando retornou, alguns projetos culturais que eles propuseram foram concretizados. Duarte foi trabalhar na prefeitura de São Paulo e ajudou a criar o Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, escolhendo para diretor, com a aprovação do prefeito Fábio Prado, o próprio Mário, em 1935. No início, ele recusou, mas acabou cedendo e permanecendo no cargo.

Então, Mário começa a instaurar a política cultural pela qual lutou durante toda sua vida. Nessa política tentou atingir todas as áreas culturais possíveis, querendo executar um programa ambicioso, que previa a criação de uma nova seção de teatro, de uma biblioteca infantil, a compra de bibliotecas particulares, a restauração de documentos, a realização de um levantamento demográfico, de pesquisas

folclóricas, também queria fazer museu da palavra, o congresso da língua nacional cantada e participar na exposição internacional de 1937 em Paris. Segundo ele, esses planos forneceriam as bases do que seria o grande Instituto Brasileiro de Cultura. Paulo Duarte e Mário viajavam quase todos os fins de semana para o interior de São Paulo, para descobrir e catalogar ruínas, antigas capelas e velhos casarões coloniais (BONOMO, 2009).

Mário de Andrade manifestou-se em 1936, em artigo para a imprensa, lamentando a precária situação da ciência etnográfica no Brasil, trazendo prejuízos aos estudos do folclore brasileiro, fundamental na construção da brasilidade segundo os pressupostos modernistas:

...faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas (...) nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira (ANDRADE *apud* CONTIER, 2004).

Entre 1934 e 1937, o Brasil também passou por uma fase de uma política liberal, na qual ocorreram vários levantes populares e militares que culminaram no golpe de estado, conhecido como Estado Novo, em 1937. Com esse golpe, a prefeitura de São Paulo é entregue à Prestes Maia. No ano seguinte, Mário se demite do cargo (BONOMO, 2009).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve esse momento da seguinte forma:

Em 1938 Mário de Andrade fora obrigado, por contingências políticas, a abandonar a direção do Departamento de Cultura de São Paulo, fruto de seus melhores esforços, concretização de seu ideal de servir à alta cultura e à cultura popular de seu país. Assiste, se não à derrocada total de sua obra, pelo menos à paralisação do ímpeto construtivo que a gerara; e vê murcharem-se alguns de seus objetivos vitais. O golpe que sofre é pesadíssimo, talvez irreparável. Muda-se para o Rio de Janeiro e atravessa um período sombrio, desiludido, em que todas as energias de seu espírito atiladíssimo e de seu grande coração voltam-se para o humanitarianismo político, que os sofrimentos ocasionados pela guerra ainda mais aguçam. Considera impossível cuidar de coisas de cultura numa época como a que estava vivendo; e prega a subordinação de toda a cultura à tarefa de promover o bem-estar e a felicidade do

povo. Essa concepção o afasta gradualmente do antigo discípulo, que tanto contribuíra para formar (AZEVEDO *apud* BONIS, 2006).

Em 1939 veio a Segunda Guerra Mundial. Mário foi para o Rio de Janeiro, onde viveu até 1941. Devido às suas experiências políticas e ao cenário mundial, ele se tornou mais consciente da necessidade de uma transformação política que seria necessária para a evolução da situação social do país, assim, resolveu se aderir aos ideais políticos socialistas (BONIS, 2006).

Em 1938, ele ministrou aula inaugural na Universidade do Distrito Federal, o que resultou no ensaio *O artista e o artesão*, publicado posteriormente no livro *O baile das quatro artes*. Nesse ensaio, Mário fez uma crítica sistemática da arte individualista e contemplativa, postulando a importância da arte como fazer material e concreto, aproximando o artista do artesanato. Para ele, a arte individualista e contemplativa era esteticista e a arte como “fazer” necessitaria de uma prática efetiva de trabalho, que implicaria num compromisso ético e político com a brasilidade por meio da realidade concreta, que teria na figura do artesão seu modelo e paradigma. Por esse último tipo de arte, o artista poderia comprometer-se com os destinos da nação e da nacionalidade, ao articular-se organicamente com o projeto de constituir uma efetiva tradição brasileira, assim, as consciências estética e social se conjugariam em novo projeto e consciência coletivos, que forjaria a especificidade da tradição brasileira. Esse despertar efetivo para a nova consciência social seria a condição de possibilidade para que se possa sair do adormecimento secular em relação à memória e para realizar um efetivo trabalho de arquivamento. A postura de Mário de Andrade quanto à reconstrução da memória como tradição pressupõe uma ética e postura política sobre a problema da brasilidade que se

desdobra também numa estética. Assim, ele almejava conhecer e tomar posse simbolicamente do Brasil.

Capítulo 2 - Nacionalismo na música em Mário de Andrade

A obra completa do autor estudado é extremamente ampla tanto em assuntos abordados quanto em volume de escritos, especialmente hoje em que temos acessos às correspondências que foram liberadas 50 após a sua morte e já renderam dezenas de estudos específicos. Portanto, a tarefa de vasculhar a integral dos escritos em busca de referências ao conceito de nacionalismo demonstrou consumir tempo demasiado e, em que pese o gosto da leitura de obra tão vasta e fecunda obra, optou-se por reduzir o estudo aos textos relativos ao panorama musical brasileiro, pincelando quando necessário outras fontes para melhor enquadrar e esclarecer o momento histórico da produção de tais textos.

Por outro lado, também várias obras atribuídas ao autor na verdade foram finalizadas e compiladas por discípulos ou estudiosos de Mário de Andrade, portanto ao mesmo tempo em que elas precisam ser levadas em consideração para o presente trabalho por outro lado é preciso cuidado em sua leitura e sempre que possível buscar as fontes originais diretas do autor usados pelo organizador da obra.

O imaginário criativo de Mário de Andrade explicitou-se na sua obra poética *Prefácio Interessantíssimo* complementado pelo seu breviário estético *A escrava que não é Isaura*. O seu programa doutrinário-pedagógico sobre o discurso da música brasileira foi defendido no *Ensaio sobre a música brasileira* publicado em 1928; *Compêndio sobre a Música Brasileira. Evolução Social da Música no Brasil* (1939) e *O Banquete* foram artigos publicados em jornais, alguns incluídos na antologia *Música, Doce Música*, e, ainda, as críticas publicadas no rodapé semanal da Folha da Manhã, sob o título *O Mundo Musical* (inícios dos anos 1940).

2.1 Destinatário dos escritos musicais de Mário de Andrade

A historiografia tradicional sobre a música brasileira revela uma posição quase unânime frente ao tema proposto. Mário de Andrade continua sendo visto a partir de sua obra de 1928, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em que numa leitura mais

rápida surge como ferrenho defensor de um pretenso nacionalismo musical. No próprio livro o autor já manifesta que a parte mais importante da publicação, ao invés do discurso quase panfletário em muitas páginas, na verdade é o longo anexo em que compila diversos temas colhidos pelo autor em suas viagens pelo Brasil:

A minha obra desde *Paulicéia Desvairada* é uma obra interessada, uma obra de ação. Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que debatiam-se neles. [...] E se o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora (ANDRADE, 1972, p.73).

É imprescindível para uma leitura não superficial do texto de Mário de Andrade, não se esquecer dos propósitos de seus artigos e livros. Em *Começo de Crítica*, de 1939, portanto, pouco mais de uma década após o *Ensaio*, Mário de Andrade aponta o caráter político-pragmático de seus escritos musicais:

Regida principalmente pelo princípio de utilidade, tanto na parte de pesquisa como na parte crítica, sinto, sei, tenho mil provas que ela foi fecunda. Mais fecunda que honesta porventura... Não: desonesta em particularidades ínfimas, mas honesta no todo; porque há uma convicção grande, um desprendimento principal regendo os meus... pragmatismos (ANDRADE, 1993, p.13).

Certamente podemos incluir nesse sacrifício da honestidade intelectual a drástica defesa do neofolclorismo visto por Mário de Andrade como necessária naquele momento histórico em que publica o *Ensaio*. Porém a seguinte citação, de 1945, conflita diretamente com tal defesa e explicita a postura madura de Mário de Andrade e cabe levantar as origens e razões sobre a mecânica automatizada com a qual a maioria dos musicólogos brasileiros cita Mário de Andrade, sempre atrelado a um suposto contexto nacionalista, postura que ignora a expressão de seu pensamento maduro: “[...] Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1989, p.60).

Em sua correspondência, Mário de Andrade demonstra uma posição mais complexa e problematizada da questão do que até aqui lhe vem sendo atribuída.

Antonio Cândido, em resenha de 1942, publicada na seção “LIVROS” da revista *Clima* nº 8, sobre o livro *Poesias* de Mário de Andrade, lançado pela Livraria

Martins Editora (São Paulo) no ano anterior, sugere uma “esquematização, medrosamente aventurada,” deixando o alerta, em suas palavras: “só a arrisquei com o fito de indicar uma riqueza que eu procuraria debalde fixar num curto ensaio crítico” (CANDIDO, 1994). No entanto, tal mapeamento reflete uma perspicácia e conhecimento profundo de Mário de Andrade e sua obra tamanhas que vale a pena recuperá-lo e usar esse plano como base para uma tentativa de estabelecer fases do pensamento musical do intelectual. Antonio Candido então enumera quatro aspectos em sua personalidade literária:

1. Poeta folclórico: “fazendo a sua poesia se nutrir de lendas, casos e assuntos do nosso povo. É principalmente o poeta do Clã do Jaboti, que deixa uma marca perene no poeta posterior”.
2. Poeta do cotidiano: “que constrói a sua poesia com os dados da vida de todo o dia, dados que são transfigurados e servem de ponto de partida para as suas mais belas aventuras poéticas. É já grande parte de Paulicéia desvairada, é o Losango Cáqui e é muito do Remate de Males”.
3. Poeta de si mesmo e Poeta “eu mais o mundo”: “que dá mergulhos no fundo das suas águas e procura aprisionar com fios tenuíssimos as coisas inefáveis que viu por lá. É o poeta espalhado por todo o “Remate”, pelo “Grão Cão”, pelo “Gira-sol da Madrugada” e pelo “Livro Azul”.
4. Criador de Poética: “que procura novos meios de expressão para a sua aventura. É o criador de Poética, que dá tanta amplitude à sua obra (e ao qual cabem um pouco, às vezes, aqueles versos: “Não é a minha amplidão que me desencaminha, Mas a virtuosidade...”).

E a seguir, identifica três maneiras:

1. A maneira de guerra: “presente de modo especial em Paulicéia desvairada, e que representa a sua função dentro do modernismo.”
2. Encantamento rítmico: fase “mais concessiva às sugestões populares, cheia de *trouvailles* e de virtuosismos saborosos.” A maneira despojada, que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial com a respiração presa.

É claro que não há sempre poesias correspondendo totalmente a uma só destas maneiras e daqueles aspectos, que se apresentam as mais das vezes combinados.

Além disso, Antonio Candido ainda aponta como positivo o abandono da preocupação com a questão nacional:

[...] até o Remate de Males, Mário de Andrade é todo dominado por uma dupla preocupação de explorar temas brasileiros e de construir uma Poética. A partir de então, o Brasil e a Poesia são postos mais à margem; o poeta lembra-se mais estritamente de si mesmo e como que se retira em si mesmo. Não é ocioso notar que o “Remate” (quer dizer: uma nova fase que representará o apogeu poético de Mário de Andrade) começa pelo “Eu sou trezentos” [...] (CANDIDO, 1994).

Em relação à música, a leitura em voga é a seguinte: “Assim, o movimento nacionalista brasileiro se efetivou em 1928, quando Mário de Andrade propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e a permanência do artista na república musical” (AMATO, 2007).

A posição do autor é compreensível e aceitável no contexto da primeira metade do século XX antes da Segunda Grande Guerra. Porém, se revela perigosa posteriormente, como o próprio autor admitiu em um de seus últimos escritos.

Arnaldo Contier identifica nos textos de Mário de Andrade as seguintes questões:

a) o problema da brasilidade; b) o problema da identidade nacional; c) os procedimentos pelos quais deveria ser pesquisada e incorporada a “fala do povo”(folclore); d) os projetos ligados aos modernismos musicais (CONTIER, 2004)

O afloramento de um discurso extremamente contundente e virulento, em especial como veremos na obra de Mário de Andrade *O Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, inseriu-se, portanto, na conjuntura brasileira dos anos 1920, fortemente marcada pela permanência do gosto musical das elites da *Belle Époque*, calcado no repertório clássico-romântico (Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Frédéric Chopin, entre outros). Em contrapartida, essas elites repudiavam contundentemente as linguagens das vanguardas musicais europeias surgidas a partir do fim do século XIX pois não lhe agradava nem a ideia de uma ruptura drástica com a tonalidade, acompanhada de procedimentos sistematizadores em novos termos, nem tampouco a ideia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição.

2.2 Entidade Nacional na Música em 1928

Podemos traçar um paralelo entre as atividades etnográficas de Béla Bartók em relação à modernidade musical na Hungria e as propostas e ações Mário de Andrade no Brasil. O modernismo musical nacionalista, em sua essência, dialogou com uma tendência da época que se desenvolveu em diversos países europeus e das Américas. O lema modernista de partir do nacional para atingir o universal, em sua essência, referia-se a uma onda surgida no pós-guerra (1919). Para o cubano Alejo Carpentier (1904-1980):

(...) a corrente nacionalista folclórica que se afirma em nosso continente por volta de 1920 – data em que Villa-Lobos se acha em plena produção – correspondeu a um processo lógico que já expus, há anos, no meu livro *A música em Cuba*. Se a Rússia, a Espanha, a Noruega e a Europa Central haviam dado o exemplo de um nacionalismo alimentado em raízes populares, o problema de afirmação da personalidade que se delineava em nossos países era o mesmo.

Órfãos de uma tradição técnica própria, buscávamos o sotaque nacional na utilização – estilização – de nossos folclores. Se, com efeito, nada podíamos inventar no domínio do feitiço, da evolução tonal, da instrumentação, procurávamos, ao menos, uma música que tivesse um aspecto diferente daquela da Europa – talvez, por esse caminho, um aspecto próprio. O que os russos, os escandinavos, os espanhóis haviam feito com seus temas, fazíamos nós com ritmos, melodias e temas americanos. (CARPENTIER apud CONTIER, 2004)

Dentro desse contexto de sua época, em 1928, Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* lançou aos compositores brasileiros uma proposta de poética para se escrever música:

o critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (ANDRADE, 1972[1928], p.20.)

Mário defendia, nesse momento histórico, o uso de elementos da entidade nacional para a composição musical:

(...) o critério atual da Musica Brasileira deve ser não filosofico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

E arara. Porquê, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a fôrça de um genio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade. (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porquê não tem genio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja patrimonio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é genio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inutil, um nulo (ANDRADE, 1972).

No *Ensaio*, ao fazer considerações sobre as diversas formas utilizadas na música, Mário de Andrade identifica aquelas mais freqüentes, principalmente na música européia, e traça um histórico apontando o desenvolvimento das mesmas. Ao citar as formas encontradas no Brasil, ele discorre com detalhes:

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta pra criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos, [...] fandangos paulistas, martelos, lundus, parlendas, pregões, os cantos-de trabalho sem forma estrófica, as rezas de macumba. Todas essas formas se utilizado de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade [...] e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional (ANDRADE, 1972).

Mário lamentava o pouco interesse dos intelectuais brasileiros pelos estudos folclóricos:

(...) pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (...) do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representa-la com integridade e eficiência (ANDRADE, 1972).

Mário de Andrade também problematiza a questão da sinceridade em arte:

[...] o artista afeiçoado pela tradição e pela cultura (que não dependeram da escolha dêle e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar êsse jeito porque é *sincero*... Isso é bobagem. [...] Além da sinceridade do *jeito*, existe a inteligência que atinge convicções novas. [...] O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquêle hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. [...] Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a arte nacionalizada, 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 o nosso caso ainda (ANDRADE, 1972, p.43).

Perto da conclusão do manifesto, constata-se o sentimento de desânimo com a situação da música erudita brasileira em relação à época que deu origem ao texto:

[...] será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. [...] A nossa ignorância nos regionalisa ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e êsses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura europeia, em vez de esclarecidos (ANDRADE, 1972, p.71).

2.3 O Prefácio a Chostacovich

Um mês antes de sua morte, Mário de Andrade redige o prefácio ao livro *Chostacovich*, de Victor Seroff, traduzido para o português por Guilherme Figueiredo. Neste prefácio encontramos ainda a cristalização de algumas ideias que permeavam seu pensamento desde o *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Considerando este aspecto da sua proposta poética aos compositores para a música nacional, presente no *Ensaio sobre a música brasileira*, em que ele estabelece uma ponte entre a música popular e a erudita definindo a música brasileira como uma arte que,

[...] já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1972, p.16).

Mário de Andrade cita no *Prefácio ao Chostacovich* esta frase atribuída ao compositor russo Glinka e os comentários do compositor Chostacovich em um sentido que se alinham à proposta do brasileiro:

Lembrando aquela frase duvidosa de Glinka, sobre não serem os compositores eruditos a 'criar', mas o povo, cujo material os compositores recolhem e manipulam, Chostacovich esclarece não significar isso o uso simplório do folclôre. O trabalho do compositor soviético consistiria em aprender incessantemente com o povo, apanhar tudo quanto este cria, e ser digno do período histórico que está vivendo (*apud* COLI, 1998, p.397).

E retomando um tema central de seu pensamento sobre música, a relação entre arte e vida social, ele parte agora das palavras de Chostacovich:

[...] êle afirma que nenhuma música pode se abster de possuir base política – coisa de que, na opinião dele, a nossa burguesia democrática tem lerda compreensão. É verdade. Embora toda obra de arte tenha, quer queira, quer não, uma base política, os compositores do nosso mundo burguês, dificilmente podem perceber isso, encurralados no esteticismo, pelas classes a que servem (*apud* COLI, 1998, p.397).

Em linhas gerais podemos dizer que, neste escrito, Mário de Andrade aproveita alguns fatos da vida de Chostacovich, compositor que viveu às voltas com o comunismo russo, para problematizar a relação entre um compositor, o povo de seu país e a política da sua nação, buscando exemplificar nas obras do autor os reflexos dos dramas e problemas políticos e sociais da Rússia, buscando contrastar com o quadro da nossa música e o capitalismo em tempos de guerra mundial e da ditadura Vargas no Brasil.

Mário de Andrade também mostra bastante preocupação com a recepção pela classe trabalhadora russa da obra do compositor traçando paralelos com a sua própria tentativa na chefia do departamento de cultura de São Paulo de tornar a música de câmara acessível e rotineira em concertos gratuitos para o operariado paulistano. Percebemos uma certa insistência e uma franca desmotivação frente ao pouco sucesso que tais tentativas tiveram no Brasil e Mário de Andrade para escapar do problema idealizando se não seria esse um reflexo do nosso sistema político e de que um outro modelo social e econômico tal qual o comunismo soviético não traria outra recepção e assimilação da música de concerto e da grande arte em geral pela população.

2.4 O Banquete

Primeiramente vamos justificar a forma escolhida por Mário de Andrade para suas meditações estéticas lembrando que o formato dialogado foi imortalizado por Platão, que inclusive ilustra através exatamente de seu diálogo *O banquete*, a posição da música em sua sociedade. A adequada dieta música-ginástica, base da formação do *cidadão*, imprimiria nele o “caráter sensato e bom”, enquanto o uso

inadequado da música generalizada, na concepção platônica, representava a “feia expressão” e os “maus costumes”.

[...] cumpre que os encarregados da cidade se empenhem no sentido de que a educação não se altere sem o conhecimento deles, que velem por ela em todas as circunstâncias e, com todo cuidado possível, acautelando-se para que nada de novo, no tocante à ginástica e à música, seja introduzido contra as regras estabelecidas, no temor de que, se alguém disser “os homens apreciam mais os cânticos novos” [Homero], não se vá imaginar, talvez, que o poeta pretenda falar, não de árias novas, mas de uma nova maneira de cantar, e de que não se faça o elogio disso. Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação, pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as reformas da música sem abalar as maiores leis da cidade, como afirma Damon, e eu o creio de bom grado.

- Inclua-me, também – disse Adimanto – entre os que creêm.

- Portanto, é aí, na música, parece-me, que os guardiães devem edificar o seu corpo de guarda” (PLATÃO, *apud* MUNIZ, 2010).

Dessa forma nada melhor do que um outro banquete para colocar em cena os conflitos quanto aos problemas reais e filosóficos da vida musical tal qual enxergados por Mário de Andrade.

O uso de uma outra forma literária, sendo o autor um escritor de ficção e poeta, não causa maiores espantos. Porém, considerando o universo da filosofia ocidental, não é comum um mesmo autor lançar mão de variadas formas literárias (podemos dizer que o Mário de Andrade esteta expressa suas posições filosóficas em um breviário, um longo ensaio e neste diálogo) e sim consolidar sua obra em uma forma apenas, por uma questão de espírito da época e congruência da construção de seu pensamento. Assim a filósofa Jeanne Marie Gagnebin discorre sobre tal historicidade das formas literárias na filosofia e a presença das mesmas no registro escrito do pensamento de um autor:

[...] Não há o mesmo tipo de argumentação nas *Confissões* de Santo Agostinho, na *Crítica da razão pura* ou em *Além do bem e do mal* – e isso não só porque Agostinho, Kant e Nietzsche são três pensadores individuais diferentes, mas também porque as formas literárias confessional, sistemática e aforística implicam exigências específicas. Como entender, por exemplo, o florescimento do gênero “diálogo” ou “carta” na Antiguidade, sua transformação no Renascimento e seu quase completo desaparecimento na filosofia contemporânea? Podemos observar igualmente que, no interior da obra de um mesmo filósofo, a passagem de uma forma para outra também assinala transformações nada acidentais do pensamento: o Wittgenstein do *Tractacus* e o Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* é o mesmo pensador em termos de

pessoa individual, mas não é o mesmo pensador em termos de concepção filosófica (GAGNEBIN, 2006: p.207).

Fazendo-se uma leitura que extrapole o texto como uma simplória metáfora da vida cultural de São Paulo e levando-se em conta a pluralidade das questões colocadas, investigadas e reafirmadas e refutadas no decorrer do texto quase teatral de *O Banquete*, à primeira vista podem dar a impressão de dificultar o estabelecimento de um corpo de pensamento do qual possamos estabelecer um todo filosófico. Nesse sentido, podemos melhor considerar a própria forma diálogo enquanto expressão filosófica:

Um exemplo torna esta hipótese mais clara: qual seria a "verdade" que almejam os *Diálogos* de Platão? Se esquecermos a forma literária "diálogo" para procurar estabelecer um "sistema" de afirmações platônicas e, a partir delas, extrair algumas proposições essenciais que formassem a verdade procurada, encontraremos muitas contradições, muitas incoerências, poucas certezas e poucas evidências. Mas se levarmos a sério a forma diálogo, isto é, a renovação constante do contexto e dos interlocutores, o movimento de idas e vindas, de avanços e regressos, as resistências, o cansaço, os saltos, as aporias, os momentos de elevação, os de desânimo etc, então perceberemos que aquilo que Platão nos transmite não é nenhum sistema apodítico, nenhuma verdade proposicional, mas, antes de mais nada, uma experiência: a do movimento incessante do pensar, através da linguagem racional (logos) e para além dela — "para além do conceito através do conceito", dirá também Adorno. (GAGNEBIN, 2006: p.204)

Nesse sentido, Gilda de Mello e Souza, em pequeno comentário da orelha de livro da edição póstuma de *O Banquete* posiciona a obra exatamente como um testemunho estético, em contraposição aos textos poéticos das obras manifestos:

[...] a meditação de *O Banquete* se aprofunda e se bifurca, esboçando o que se poderia chamar – de acordo com a esclarecedora distinção metodológica e Pareyson – uma Poética e uma Estética propriamente. Isto é, teríamos, de um lado, uma doutrina “programática e operativa”, ligada a um momento determinado da história, que tenta traduzir em normas um programa definido de arte (Poética); de outro, uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo (Estética). A primeira, estaria marcada pelo que Mário de Andrade chamou a sua atitude “pragmática e utilitária” e incluiria a pregação em favor de uma arte nacional e de uma arte de combate; a reflexão sobre arte popular e arte erudita, arte individualista e arte empenhada. A segunda, ao contrário, mais intemporal que a Crônica e mais liberta que a Poética, abrangeria sobretudo a análise dos elementos permanentes da arte: por exemplo, a distinção entre inovação e academismo; a curiosa classificação dos gênios; e sobretudo, o estabelecimento de um conceito básico como o *inacabado*, que seria visto no plano das técnicas e no plano das artes, permitindo, talvez, a circulação difícil entre os dois terrenos relativamente estanques da Poética e da Estética (texto de orelha do livro ANDRADE, 1977).

A grande intérprete de Mário de Andrade também aponta a relevância deste texto para um conhecimento das posições maduras e últimas do autor frente aos problemas da arte na sociedade:

O Banquete representa o último momento da longa meditação sobre a Arte, que atravessa a obra de Mário de Andrade, desde o período das vanguardas até 1945. Embora inacabado, este texto forma, juntamente com o *Curso de História da Arte* da Universidade do Distrito Federal, o grande díptico onde se encontram expressos, de maneira mais sistemática que na variada produção crítica e na correspondência, os temas principais de sua Estética.[...] (ANDRADE, 1977)

Portanto, diferentemente de outros escritos de Mário de Andrade sobre a música, e considerando que a maioria possui sim um fundo de pregação da poética neo-folclorista tal qual proposta pelos modernistas, este texto *O Banquete* se diferencia ao postar-se como escrito filosófico, em especial com especulações caras à estética e dentro desse contexto maior a problemática do nacional e da entidade nacional brasileira é apenas uma das questões colocadas.

Talvez *O Banquete* se tornaria o ponto alto de sua reflexão estética, incluindo reflexões e posicionamentos, frente às questões em torno do nacional entre outras, mais maduros, úteis e defensáveis ainda hoje ao contrário de propostas por demais dogmáticas e até podemos dizer prejudiciais como algumas do manifesto de 1928. Infelizmente Mário de Andrade morreu antes de concluir a publicação original em seu espaço no jornal embora já estivesse trabalhando em uma versão para livro. E graças a um esforço de pesquisa de valor inestimável para a reflexão estética no Brasil, foi possível a publicação em volume de *O Banquete* em 1977 refletindo grande parte do que poderia ter se tornado a obra caso a morte não tivesse interrompido o trabalho do autor.

Em primeiro lugar, vejamos que a posição crítica em relação a um nacionalismo imediatista e superficial não é apenas um amadurecimento de suas ideias, já que ele ocorre antes mesmo do momento aparentemente mais radical de 1928, como neste trecho de carta a Carlos Drummond de Andrade (sem data, mas provavelmente entre 1924 e 1925):

Mais adiante você fala em apertado dilema: “nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo às elites”. Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. (ANDRADE, *apud* LOPEZ, 1984, p.57)

Do Banquete enumeramos abaixo diversas citações a partir das quais podemos definir algumas linhas de posturas novas sobre o conceito de nacional e nacionalismo:

Janjão, o nosso grande compositor nacionalista! Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência (ANDRADE, 1989, p.60).

Essa frase é exemplar da ojeriza de Mário de Andrade frente à política belicista, intrinsecamente antidemocrática, tal qual expressou ao longo de sua vida aos amigos através de cartas. Pode ser tomada como sua palavra última sobre o nacionalismo tal qual postura poética na Arte.

Sobre as necessidades de conhecimento filosófico e estético do artista, Mário de Andrade comenta:

O artista não precisa nem deve ter uma “estética”, enquanto esta palavra implica uma filosofia do Belo inteirinha, uma organização metódica e completa. Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter estesia. Uma estética delimita atrofia, uma estesia orienta, define e combate (ANDRADE, 1989, p.60).

As possibilidades conceituais modernas de *estética* (inexistente na Antiguidade greco-romana enquanto conceito filosófico) só se iniciam de fato nos

tempos do Iluminismo, com a publicação, na Alemanha, dos dois volumes de *Aesthetica* (1750/58) por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) – que já trabalhava com o conceito pelo menos desde a década de 30 do século XVIII. Em Baumgarten, a *estética* se insere no talento multifário do ser humano para o *conhecimento sensível*, tendo sido também precursor na associação do conceito às questões da arte e do belo. O novo conceito de *estética* de Baumgarten se estabelece de imediato e de maneira irreversível. A *estética* passa a ser não só parte do ofício do filósofo como também contempla determinada capacidade de percepção ou compreensão sobre os problemas da arte por parte de artistas, historiadores, críticos etc.. Immanuel Kant (1724-1804), Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e Friedrich Schiller (1759-1805) assumem o conceito de *estética* mesmo quando não citam Baumgarten. Kant, em sua *Crítica da faculdade de juízo* (1790) e Georg Friedrich Hegel (1770-1831), com suas *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817-1829), que começam a ser publicadas em 1835, tornam-se desde então principais referências para o conceito. Trata-se, ainda assim, de uma categoria filosófica um tanto tardia. Está claro que Mário de Andrade diferencia aqui a justamente esta categoria filosófica tardia do conceito primordial grego. *Estética* remonta a αἰσθησις⁴, pertencente ao vocabulário filosófico dos mais diversos idiomas, como será o caso ainda de várias outras palavras gregas citadas aqui (daí sempre a reprodução da grafia original). As possibilidades mais adequadas de tradução para αἰσθησις em seu significado primordial talvez sejam *percepção*, *sensação* ou mesmo *sensibilidade*. Se não esquecemos que sempre já há uma relação de αἰσθησις com

4. A ortografia das palavras gregas consta aqui de acordo com o *Langenscheidts Taschenwörterbuch "Altgriechisch-Deutsch"* fundado por Hermann Menge, com nova edição (1986) de Karl-Heinz Schäfer e Bernhard Zimmermann. No entanto, consultamos também o *Dicionário Grego-Português* de Rudolf Bölting (1941).

os sentidos (visão, audição, olfato etc.), podemos arriscar ainda traduções como *reconhecimento* ou *compreensão*. Ou seja, sempre já compreendemos de acordo com nossa percepção. Ainda sobre αἴσθησις, se comparando os significados originais, e “α” indicando aqui sempre uma negação, ou seja, ἀλήθεια para *lembrança*, expressa por um *não-esquecimento*, em oposição à λήθη, teríamos do mesmo modo um correspondente ἀναισθησία (*anestesia*) para *insensibilidade*, ou seja, um *não-sentir*, um *não perceber*. Assim, quem sabe o conceito hoje de *anestesia* na medicina mantém-se mais próximo ao original grego ἀναισθησία, do que o conceito polissêmico moderno de estética em relação à αἴσθησις, com a mesma exata expressão citada agora há pouco por Mário de Andrade, *estesia*. Assim, o artista não precisa desenvolver uma teoria geral da arte para a produção de sua obra, mas terá necessariamente que estar antenado com o mundo a partir de uma ampla percepção estética, neste sentido da estesia ou αἴσθησις. Segundo Luigi Pareyson – e este filósofo é uma referência importante no estudo conceitual de estética no século XX – “a estética não é uma *parte* da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia” (1997 [1966], p.4). Pareyson, com toda a razão, ainda chama a atenção para a confusão que se faz frequentemente entre *estética* e *poética*: “a distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma preocupação metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como

estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética. Isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte” (*ibidem*, p.15). De fato, nos jornais e revistas de hoje em dia constam reiteradamente alusões à “estética de determinado artista”, quando na verdade se pretende aludir ao seu estilo artístico. Ou seja, querem falar sobre sua poética, mas desconhecem este conceito, acabando por empregar mal o outro. Trocando em miúdos, para Pareyson, estética é teoria, observação, análise, especulação, enfim, um ofício de filósofo. Já a poética é ofício de artista, que elabora seu projeto e compõe (faz) sua obra. Mas há uma questão talvez ainda não resolvida em Pareyson. Se por um lado, a *estética* não pode ser considerada uma prerrogativa exclusiva do ofício de filósofo, já que este nem sequer goza de isenção absoluta em ideologia ou matéria de gosto, por outro lado, não só o artista, como também o historiador e mesmo o crítico de arte sempre já se encontram incontornavelmente atrelados a uma dimensão estética, à sua capacidade de percepção – à tal *estesia* citada por Mário de Andrade. As observações e análises de artistas, historiadores e críticos, entre outros, não podem ser subestimadas *a priori*, tal como o julgamento de Pareyson, que as considera “notas esparsas... sem uma reflexão filosófica que as fecunde... [e que] elas próprias ainda não são estética” (*ibidem*, p.7). E, na estética musical, em específico, há ainda outra questão que permanece aberta: a condição de um *músico leitor de filosofia* pode ser julgada *a priori* inferior àquela de um *filósofo ouvinte de música*? Em ambos os casos não haveria sempre um lado mais amador e outro mais profissional em cada um? Por fim, Pareyson aponta ainda com lucidez – no mesmo sentido da *estesia* citada por Mário de Andrade – para o fato de que os “olhares [do artista] são *reveladores*

sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*” (*op. cit.* p.25). Mas não devemos esquecer que também o artista desenvolve um senso estético justamente para o *não fazer*, rejeitando ou evitando aquilo que, após suas análises estéticas, deve permanecer fora de sua poética, não pertencendo assim aos seus recursos estilísticos. Quando Heitor Villa-Lobos, por exemplo, afirma que “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (*apud* HORTA: 1987, p.22), está demonstrando uma percepção profunda da música de seu tempo, percepção esta que não deixa de ser uma análise (mesmo que oral e não escrita) de fato estética. Mesmo ele, que não tinha qualquer diploma.

E Mário de Andrade prossegue com seu discurso:

O importante, numa teoria de arte, é saber ultrapassá-la. (...) O problema não é fazer diferente, mas fazer melhor, que é o que provoca a diferença das obras (ANDRADE, 1989, p.60).

O autor também faz algumas considerações sobre o folclore e o estado dos estudos folclóricos:

Mas, contrapontando aquela moda de viola com o “Giovinezza” no “esquezo Antifachista”, você não fez arte pro povo! Não. Infelizmente não. Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore (ANDRADE, 1989, p.60-61).

Por outro lado Mário de Andrade aponta a inserção sem reservas do músico brasileiro, e portanto da música brasileira, dentro de uma linhagem universal:

O Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é o gamelã javanês! Nossa tradição é européia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea, que já nem se pode dizer mais européia, nem mesmo cristã, pois avassala universalmente o mundo (ANDRADE, 1989, p.131).

Assim podemos concluir que o nacionalismo já não pode mais ser associado a Mario de Andrade sem um espírito de distanciamento crítico. Em Mário de Andrade

temos talvez já a antecipação da idéia de que somos descendentes nem sequer tão-somente dos europeus enquanto civilização, mas verdadeiramente da tragédia grega enquanto poética e teoria da arte aqui produzida.

Ao longo do texto, Mário de Andrade também se refere à situação em sua época da educação, numa perspectiva crítica contrária a um deteriorado espírito universitário:

Porque naquele tempo e em quase todos os tempos, as universidades, sempre foram fontes de revolucionaridade do espírito. Só agora é que ter espírito universitário significa ser bem-pensante e conformista (ANDRADE, 1989, p.62).

Mário de Andrade também faz considerações sobre a crítica musical superficial com que a música brasileira muitas vezes era e ainda é recebida (como exemplo num caso envolvendo Villa-Lobos):

Porque não há nada mais irritante do que a crítica européia a respeito de nossas artes e artistas (...). Ela acaba estabelecendo sempre um julgamento de valor (está claro: valor menos) porque o Villa reflete elementos de Stravinski! E o que é pior: afirma que o Villa não poderá nunca fazer música brasileira, enquanto usar a orquestra sinfônica, porque esta é a manifestação de cultura européia (...). Ele principia [os críticos musicais estrangeiros] vendo índio, vendo floresta virgem na música acapadoçada de um ótimo Villa do largo da Lapa. Somos uns exóticos, somos uma esquimolândia, e no fundo o que eles pedem não é arte brasileira, nem arte livre, nem nada. Querem é vatapá, querem gamelão (...). O quê esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas! (ANDRADE, 1989, p.132).

Tendo formação teórica e técnica em música, Mário de Andrade aproveita também para tecer algumas opiniões extrapolando o âmbito musical técnico em direção às consequências psicológicas, históricas e sociais, como nos excertos abaixo:

Porquê? Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa "arsis" psicológica, botava a gente de pé. (ANDRADE, 1989, p.62).

Uma harmonização internacional, pois que não há harmonização nacional: os acordes debussistas foram parar no jazz, sem descaracterizar coisa nenhuma (ANDRADE, 1989, p.133).

O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim, arma o nosso braço. (ANDRADE, 1989, p.62).

Por fim, há um pessimismo generalizado, um mal-estar mesmo com as pitadas de humor do texto. Talvez possamos assumir que o autor reflete seu próprio drama existencial patente ao longo de sua obra, especialmente em sua poesia pós 1930, em longos poemas como a *Meditação sobre o Rio Tietê*, exprimindo a dificuldade de produzir arte em face dos problemas brasileiros e universais:

Mas o pior do pior é que o próprio compositor brasileiro com tudo isso, nasce já batido, escorraçado por essa consciência de inferioridade (ANDRADE, 1989, p.140).

A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. (ANDRADE, 1989, p.61).

2.5 Outros textos

Vale a pena citar também outros textos de Mário de Andrade para os quais propomos questões pertinentes quanto ao fundo ideológico na feitura e divulgação dos mesmos.

Nessa prevalência da necessidade de convencimento frente a uma apuração rigorosa dos aspectos históricos destaca-se o artigo *Atualidade de Chopin*, que o autor incluiu na compilação *O Baile das Quatro Artes*, publicado em 1943, e originalmente publicado em jornal, inclusive gerando um debate ferrenho com o jornalista e crítico de arte Otto Maria Carpeaux, o qual procura desmistificar a visão romantizada proposta e exagerada por Mário de Andrade. A crítica Gilda de Mella e Souza propõe uma leitura de tal texto enquanto um auto-retrato do autor, buscando elaborar o que ele acreditava ser o destino e função do artista na sociedade e na história. As cartas públicas trocadas no debate constam no intensivo estudo de Jorge Coli em *Música Final* (1998).

A série *O Banquete* é publicada em meio a outros artigos para o *Mundo Musical*. Nos últimos anos de sua vida, Mário de Andrade redige uma série de artigos para a coluna *Mundo Musical* da *Folha da Manhã*. Nestes artigos vemos amadurecida toda a reflexão sociológica e política que Mário de Andrade desenvolvera por longo tempo, culminando nos textos que compõem o diálogo *O banquete* e em textos como *O maior músico* e *O pontapé de Mozart*. No primeiro, Mário resolve propor “aos que me lerem o músico que eu considero o mais sublime do mundo moderno”. O músico escolhido foi Nyi Erh, compositor de cantos de batalha chineses contra a opressão japonesa, utilizados depois de sua morte,

assassinado pelos japoneses ao partir em busca de estudos musicais (COLI, 1998, p.31-33).

Capítulo 3 - Uso problemático do termo nacionalismo associado a Mário de Andrade

Vista sob uma ótica de crítica, identificamos vários momentos na escrita da historiografia sobre música no Brasil, atravessando diferentes fases de concepção e enfoque das variadas formações, interesses, estratégias e focos dos principais autores tais como Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Regis Duprat, Curt Lange entre outros.

Na década de 1920, a elite intelectual da *Belle Époque* não gostava da cultura popular, devido à forte tradição europeia. Na época, também chegaram ao Brasil milhares de imigrantes das diversas nacionalidades e estes estavam culturalmente distantes do chamado folclore brasileiro. Diante desse conflito, Mário de Andrade começou a fazer uma grande propaganda dos cantos folclóricos entre os artistas brasileiros, seu objetivo era influenciar tais artistas para que eles usassem esse material como fonte de inspiração nas composições eruditas, ou ainda o usassem em suas aulas.

Por causa disso, ele elogiava muito em seus artigos os trabalhos de Luciano Gallet e Renato Almeida, que coletavam as canções folclóricas.

Alguns compositores que foram e ainda são muito importantes para a história da música brasileira foram diretamente influenciados por Mário de Andrade, dentre eles está Heitor Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna e o próprio Luciano Gallet. A partir dessa influência, eles atribuíram novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, e utilizaram elementos da cultura do povo para compor as músicas eruditas nacionais

modernistas, mas sem abandonar os diálogos com as tendências estéticas europeias.

Os compositores que, naquela época, escreveram músicas com aproximações estéticas com a música europeia foram muito criticados por Mário de Andrade, inclusive, Francisco Mignone e Villa-Lobos. Para os modernistas, o nacional na música representava uma revolução ou ruptura estética com o passado.

De acordo com o escritor:

o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anticapitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. [...] Arte é uma forma de contato, é uma forma de crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social. [...] Na realidade o artista moderno não precisará abandonar a pesquisa estética para que as artes contemporâneas readquiram a legitimidade perdida. [...] Ele tem de se aproximar o mais possível das coletividades (ANDRADE *apud* BONIS, 2006).

O estudo de sua epistolografia, já consubstanciado em dezenas de trabalhos acadêmicos e publicações, comprova sua intensa atividade de agitador cultural, que interagiu com as grandes personalidades de seu tempo. Entre as relações do autor com artistas, destacam-se Heitor Villa-Lobos (explorada em livro de Flávia Camargo Toni de 1987), Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cândido Portinari (explorada em livro organizado por Annateresa Fabris em 1995) e Tarsila do Amaral.

A correspondência epistolar oferece excelente material para a compreensão das questões estéticas, históricas e sociais que perturbavam e desafiavam os intelectuais do período, pois torna-se o espaço para a discussão entre intelectuais e artistas modernistas que se encontravam em diferentes cidades e contexto, e graças ao caráter pessoal e privado da carta, o debate é muitas vezes mais aberto e rico para capturar a problematização em torno de diversas questões, como a do tema deste trabalho. Devido à importância como escritor que atuou em múltiplas áreas e

por ter se correspondido com os principais intelectuais da época, Mário é a figura principal em termos de correspondência literária no modernismo brasileiro.

Para Mário de Andrade a carta é o lugar de experimento, de adestramento, de memória, de conhecimento ou esforço de criação e, assim, o lugar da reflexão sobre o fazer literário, o lugar, enfim, de interação entre a sua vida e suas ações no plano cultural. A construção do projeto nacionalizador de Mário de Andrade evidencia a densidade dessa tessitura que não é invariável no tempo, pois é fruto de várias intuições, *insights* que vão se desdobrando em uma forma crítica cristalizada por seu próprio movimento.

Mas obviamente não todos os compositores atuantes e contemporâneos de Mário de Andrade tiveram influência direta de suas posições. Por exemplo, Frutuoso Vianna, uma figura pouco reconhecida da Música Brasileira que transita na mesma época de atuação do autor estudado, mantém uma posição *sui generis* frente ao problema da identidade nacional, não seguindo, tal qual Camargo Guarnieri por exemplo, uma defesa do uso de temas e técnicas inspiradas no populário nacional, porém Frutuoso Vianna demonstra, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, orgulho em usar diversos temas colhidos do anexo final do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade.

Na próxima parte do texto serão analisadas essas influências, especialmente, nos grandes compositores brasileiros que viveram na mesma época de Mário e de alguma forma, o conheceram ou conheceram sua obra. Também serão analisadas às críticas de Mário aos compositores de seu tempo.

3.1 Luciano Gallet

Em 1926, Mário começou a trocar cartas com o compositor carioca Luciano Gallet (1893-1931), logo os dois se tornaram amigos e se identificaram completamente em suas reflexões musicais. Várias das cartas foram registradas na Introdução ao livro de Gallet, “Estudos de Folclore”, publicado postumamente. (BONIS, 2006)

Ele foi “o primeiro compositor brasileiro a interessar-se pelo estudo sistemático e científico do folclore nacional, deixando significativa obra musical e musicológica sobre o assunto”. Gallet fora aluno de Glauco Velasquez, que o incentivou a usar os cromatismos, e também foi aluno de Darius Milhaud, que talvez tenha sido a pessoa que o influenciou a estudar o folclore nacional. (RIBEIRO, 2010)

No entanto, faleceu prematuramente em 1931, na época em que estava coordenando uma reforma no ensino do Instituto Nacional de Música, com a contribuição de Mário de Andrade.

3.2 Francisco Mignone

No início de sua carreira, Francisco Mignone, usando o pseudônimo de Chico Bororó, compôs valsas, tangos e maxixes. Ele não usava o próprio nome, pois acreditava que escrever música popular era desqualificante (RIBEIRO, 2010).

Entre 1920 e 1929, Francisco Mignone foi estudar na Itália, sob orientação de Vincenzo Ferroni, com uma bolsa de estudos do Governo de São Paulo. Nessa época, como já discutido, o nacionalismo baseado no folclorismo estava em ascensão na discussão intelectual (CONTIER, 2004).

Na Itália, o compositor escreveu as obras *O Contratador de Diamantes* (1922), que faz sua estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1924, *Suíte Asturiana* (1928) para orquestra, *Cenas da Roça*, com estreia em São Paulo em 1923, *Festa Dionisíaca* (poema sinfônico, 1923), com a qual venceu um concurso promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo.

Mário de Andrade havia sido colega de Francisco Mignone no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (turma de 1917) e sabia do seu potencial técnico-estético. Mas, criticou muito suas obras, por considerá-la não nacionalizantes, já que eram compostas em raízes marcadamente italianizantes ou “despaisadas”. Isso era considerado pelo intelectual modernista altamente perigoso para a cultura brasileira. Mário de Andrade, na realidade, estava desafiando Mignone e este realmente se sentiu desafiado.

Em 1928, Mário de Andrade criticou a ópera *L’Innocente* de Francisco Mignone, feita com libreto de Arturo Rossato. Esta obra foi apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a presença do compositor. Mário tinha acabado de publicar o *Ensaio sobre a música brasileira*, em que diz:

[...] tenho de reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. [...] Mas que valor nacional tem o Inocente? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (ANDRADE *apud* BONIS, 2004).

Mário de Andrade considerou a falta de envolvimento de Francisco Mignone, na década de 1920, na construção do modernismo nacionalizador brasileiro como um “desvio” de conduta:

(...) dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaisam e

descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor inda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele inda está excessivamente atraído pela chamada “música universal”, sem reparar que a verdadeira universalidade, sinão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência. Nunca um Thaikowsky universal terá valor nem a importância dum Mussorgsky, nacional. (ANDRADE *apud* CONTIER, 2004)

Em 1931, Mignone apresentou a sua *Primeira fantasia brasileira*, para piano e orquestra, na Sociedade Sinfônica de São Paulo. Desta vez, Mário de Andrade gostou da obra, mas manteve sua crítica:

É pois com tanto maior prazer que tive da Fantasia a melhor das impressões. [...] Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar sua personalidade (ANDRADE *Apud* BONIS, 2004).

Isso fez com que os dois se aproximassem. Logo se tornaram amigos e em 1933 terminam sua primeira obra em colaboração direta: o bailado *Maracatu de Chico-Rei*, apresentado no Rio de Janeiro, no ano seguinte.

Em 1939, Mário de Andrade faz um novo projeto para o compositor, no qual imagina uma obra dramática que abordava as questões sociais da época. Para tal, prepara o *libretto* para uma ópera coletiva. Para realizar tal projeto, ambos trocaram muitas cartas e Mário trabalhou muito o tema, mas, Mignone, devido às inseguranças políticas e estéticas não continuou e a obra não foi composta. Mas, desse contato, Mignone compôs uma outra obra influenciada pelas ideias do amigo, a *Sinfonia do trabalho*. (BONIS, 2006)

Em 1968, Mignone, fala sobre essa influência de Mário:

Amparado da cordial e espontânea amizade de Mario de Andrade, embrenhei-me no cipoal da música nacionalista e, também, para não ser considerado [...] uma "reverendíssima besta"... Compus, compelido Quatro fantasias brasileiras, Maracatu do Chico-Rei, Festa das igrejas e Sinfonia do trabalho. Mas, voltando à minha fase nacionalista, devo declarar que não andava contente do que produzia. Dediquei-me, para esconder-me de mim mesmo, a acompanhar ao piano, reger orquestras.... Depois de dobrar o cabo das boas resoluções, aos sessenta e mais anos, entreguei-me a escrever musica pela música. Agrado a mim mesmo e é quanto basta. Aceito e emprego todos os processos de composição conhecidos. Transformo-os a minha maneira. (MIGNONE *apud* SILVA, 1999)

Onde anos depois, Mignone declara:

Em geral, condeno toda minha música atonalista. Continuo dentro do nacionalismo, tão forte quanto antes, porque nele há uma mensagem de riqueza, de variedade, de ambiente e de cor local. E nosso.... Mario me mostrou a importância do que é nosso, dizendo aquela celebre frase: o compositor brasileiro que não escreve música nacionalista é uma reverendíssima besta. (MIGNONE apud SILVA, 1999)

As duas declarações são contraditórias (mas, deve-se levar em conta que foram feitas em épocas muito diferentes e muito depois da morte de Mário de Andrade). Isso se deve à influência que Mignone tinha da música internacional, especialmente, a italiana.

3.3 Carlos Gomes

Em 1936, Mário publicou um artigo na edição especial da *Revista Brasileira de Música*, criticando a ópera *Fosca*, de Carlos Gomes. Gomes, no início do movimento modernista tornou-se um dos principais alvos dos novos intelectuais, inclusive, sendo alvo de terríveis chacotas, tal como aponta Jorge Coli:

A partir do movimento modernista, a posição de Gomes é profundamente contestada. Primeiro, ele é um compositor de óperas, gênero empoeirado e pomposo. Em seguida, como a modernidade foi acompanhada por uma clara vontade de alcançar as fontes nacionais verdadeiras, “autênticas”, os índios de Carlos Gomes, cantando em italiano, pareciam evidentemente uma insuportável caricatura. Acrescente-se que ele era a maior glória da cultura “tradicional” brasileira, ótima razão para ser atacado e ridicularizado (COLI apud RODRIGUES 2007, p.7).

As críticas foram feitas, especialmente à ópera *Il Guarany*, a mais conhecida de toda a produção de Gomes. Mas, a posição de Mário de Andrade, não era tão rigorosa, como o único músico atuante entre os modernistas ele foi cauteloso e simpático com Gomes. Ele só faz uma crítica, chamou de mesquinha a entrada do canto, embora classifique como “admiravelmente expressivo” o movimento rítmico do acompanhamento instrumental. (RODRIGUES, 2007)

Ele fez uma análise da obra e encontrou na música de Gomes, algo de “brasileiro”, detectando um espírito nacional que se revelaria pouco a pouco na história da música de nosso país. Mesmo assim, para o escritor Gomes era um internacionalista musical, que tinha um projeto ideologicamente nacionalizante na sua obra. (RODRIGUES, 2007; CORDEIRO, 1994)

3.4 Mozart Camargo Guarnieri e outros

Atualmente, Camargo Guarnieri (1907-1993) é considerado um dos compositores brasileiros mais importantes do século XX. Contier (1978) afirma que “o seu singular domínio da técnica de composição insere-o entre os mais significativos autores de música contemporânea, tais como: Villa-Lobos, M. de Falla e B. Bartók” (CONTIER *apud* GONÇALVES, 2009).

Camargo Guarnieri já tinha algumas composições quando conheceu Mário de Andrade em 1928. Ele queria uma orientação geral e foi acolhido como discípulo, já que Mário enxergou nele uma boa oportunidade de trabalhar a formação intelectual de um jovem músico desde o começo. Assim, Camargo Guarnieri ia sempre à casa de Mário de Andrade para aprender com ele (BONIS, 2006). Desde essa época, também trocavam cartas, nas quais faziam análises e questionamentos, além de confidências.

Camargo Guarnieri se dedicou aos ensinamentos de Mário de Andrade, conforme depoimento apontado por Vasco Mariz:

Disse-me certa vez Camargo Guarnieri que resolveu “testar” a profundidade dos conhecimentos musicais de Mário de Andrade e encarregou-o de fazer um estudo de sua Sonata nº 1 para violoncelo e piano [de 1931], como se fosse a pedido de uma diretora de uma sala de concertos. Reconheceu o compositor paulista que Mario fez uma análise ótima (MARIZ *apud* SILVA, 1999).

Mas, pouco tempo depois, em 1933, Mário de Andrade criticou veemente a Sonata nº 2, para violino e piano, de Camargo Guarnieri, que ficou muito bravo com o mestre. Camargo Guarnieri também se desentendeu com Mário de Andrade quando os dois foram trabalhar no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo:

Passei a ser seu subalterno da hierarquia do Departamento. Todos nós sabemos que hierarquia e amizade são coisas incompatíveis por natureza. Uma repele a outra. Muita coisa desagradável aconteceu. Era inevitável. Felizmente tudo passou.... E nossa amizade retomou o ritmo primitivo (Guarnieri Apud SILVA, 1999).

Guarnieri ainda afirma que:

Quanto à orientação estética, foi no convívio com Mário de Andrade que aprendi a contrariar, por assim dizer, os cânones consagrados das três escolas tradicionais da música. Mário de Andrade foi o grande teorizador da música brasileira e sua influência, posso assegurar, não se fez sentir somente sobre mim que fui seu discípulo durante toda a vida, mas sobre toda uma geração de músicos brasileiros seus contemporâneos (GUARNIERI apud GONÇALVES, 2009).

Na obra *Poemas da negra* de Camargo Guarnieri é possível perceber a forte influência de Mário de Andrade, notadamente do *Ensaio sobre a música brasileira*. Por exemplo, Guarnieri utiliza com muita frequência a escrita em forma coral, ou seja, polifônica na maioria das peças. Na obra de Mário de Andrade ele afirma: “insisto no valor que o coral pode ter entre nós. [...] “nossos compositores deviam de insistir no valor social que o coral pode ter” (ANDRADE, 1972, p.64), pois o coral seria um meio de “unanimisar os indivíduos” (ANDRADE, 1972, p.65). A variação melódica que Guarnieri utiliza (35 a 50 compassos) é a mesma apontada como a muito comum no populário por Mário de Andrade. As diretrizes traçadas por Mário de Andrade para que os compositores escrevessem uma música genuinamente brasileira são encontradas na obra de Guarnieri, até mesmo nas últimas peças desta coletânea, que datam de 1974-75 (GONÇALVES, 2009).

Mesmo usando muito a segunda parte do *Ensaio sobre a música brasileira* com seus alunos, George Olivier Toni nega uma influência determinante desta obra na produção dos compositores de tendência neo-folclorista:

Mignone nunca precisou dele [do Ensaio sobre a música brasileira] para escrever sua obra. Nem sei se o Guarnieri precisou do Ensaio, sei sim que seus alunos, como eu, utilizaram-no muitas vezes, a pedido do mestre. Mas não acho que ele tenha trazido um resultado nem mais nem menos positivo para a formação do elemento nacionalista em música (TONI *apud* BONIS, 2006).

Apesar das críticas que as peças *Toada Triste* e os *Três Poemas*, de Guarnieri sofreram em 1940, Andrade elogiou a habilidade do músico:

(...) o que há de mais importante a verificar, nestas obras novas, compostas no deslumbramento da sua experiência parisiense, é que o compositor paulista resistiu galhardamente ao convite cosmopolita da grande cidade internacional. O seu contato diário com professores franceses, aliás muito inteligentemente escolhidos, assim como a audição constante da música do mundo nada lhe roubaram daquela sua musicalidade tão intimamente brasileira e da sua originalidade tão livre 1940 (ANDRADE *Apud* CONTIER, 2004).

Mário influenciou outros compositores contemporâneos, como Guerra-Peixe, que apesar de não ter conhecido o escritor, admirava muito sua obra. Inclusive, Guerra-Peixe escreveu, em 1950, à Guarnieri:

Não sei porque você, músico competente, inteligente, culto, tendo herdado de Mário de Andrade uma forma excelente de apreciar o folclore, não escreve artigos ou livros focalizando essas questões cientificamente, ao invés dessa tarefa ficar para orelhudos... Isso é tão mau quanto o dodecafonismo... (GUARNIERI *Apud* SILVA, 2010)

E Guerra-Peixe também menciona em dedicatória de obra didática Mário de Andrade "[...], que não conheci, mas que foi o responsável pela orientação que sempre caracterizou a minha postura musical" (GUERRA-PEIXE, 1988).

O nacionalismo hoje

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), com sua obra *Interpretação e ideologias* (publicada no Brasil em 1996 reunindo textos do autor a partir dos anos 1970 e organizada e prefaciada por Hilton Japiassu) aborda tanto seu método filosófico no texto *A tarefa da hermenêutica* quanto a presença sempre constante do fenômeno ideológico nos textos *Ciência e ideologia* (mesmo com o pretensiosamente neutro cientificismo) e *Crítica das ideologias* (aplicando sua análise aos problemas ideológicos nas ciências humanas), sempre estudando os conflitos presentes na atualidade desvendando a máscara das ideologias e buscando compreender tal fenômeno. Conforme aponta Hilton Japiassu:

[...]o problema próprio de Ricoeur é o da *hermenêutica*, vale dizer, o da extração e da interpretação do sentido. Percebeu que todo o pensamento moderno tornou-se interpretação. Assim, a questão que se lhe revela essencial não é tanto a do erro ou a da mentira, porém a da *ilusão*. Para se descobrir a verdade, deve-se dissipar essa questão. Toda a crise atual da linguagem pode ser resumida na oscilação entre a *desmistificação* e a *restauração do sentido*. E o projeto de Ricoeur não é outro senão o de redescobrir a autenticidade do sentido graças a um esforço vigoroso de desmistificação (JAPIASSU, 1990: p.1).

Nesse sentido, tal postura e método de análise hermenêutica presta-se bem à leitura de Mário de Andrade proposta por este trabalho, uma vez que, mais do que apontar erros na recepção de suas ideias, na verdade tenta-se dissipar as questões de todas as camadas ideológicas e interessadas graças ao contexto político e histórico tanto de sua época quanto da época de seus leitores e intérpretes exatamente nessa linha de desmistificação. Paul Ricoeur também se propõe explicar o papel das ideologias frente aos problemas contemporâneos e assim as delimita:

[...]abordarei o que chamarei de *motivações-anteparo* ou, se preferirmos, de *ideologias*, vinculando a esse termo as duas seguintes significações:

— uma esquematização imposta, pela força, aos fatos;

— uma concepção cega, falsificadora, que nos impede de reconhecer a realidade.

Evidentemente, sempre há ideologia nas análises sociais e políticas. Pretendo detectar duas motivações-anteparo, duas ideologias. Elas são o inverso uma da outra, e se alimentam uma da outra.

A) A ideologia da conciliação a todo preço

B) A ideologia do confronto a todo preço (RICOEUR, 1990: p.157)

Entre as tentativas de crítica à contemporaneidade e em especial a questão da identidade em nossa modernidade, destacamos o pensamento do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que cunhou a expressão “modernidade líquida” para caracterizar a nossa época volátil em contraposição ao peso da primeira modernidade industrial com suas máquinas e fábricas.

Em relação ao tema desta dissertação tal arcabouço crítico na verdade, além da aproximação metodológica já mencionada em que aproximamos a postura eclética de Zygmunt Bauman à de Mário de Andrade, sempre abusando de citações de autores de outras áreas e buscando o universalismo caudatário do espírito renascentista ao manter-se interdisciplinar, ainda encaixa-se numa crença de que o modernismo ainda está vivo e de que a nossa época ainda é um prolongamento do pioneiro modernismo com sua retomada da questão da identidade, sobre a qual Bauman coloca:

A idéia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa idéia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos — e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato”, num “dado”, precisamente porque tinha sido uma *ficção*, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa idéia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). A *idéia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento* e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia — recria a realidade à semelhança da idéia.

A identidade só poderia ingressar na *Lebenswelt* como uma tarefa — *uma tarefa ainda não realizada, incompleta*, um estímulo, um dever e um ímpeto à ação. E o nascente Estado moderno fez o necessário para tornar esse dever obrigatório a todas as pessoas que se

encontravam no interior de sua soberania territorial. Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeada por ambos. (BAUMAN, 2005, p.26)

O sociólogo posiciona então o nascimento do problema da “identidade nacional” como uma necessidade para a viabilidade e manutenção do estado moderno. Podemos situar tais nascimentos durante a emergência dos estados nacionais italiano e alemão na Europa do séc. XVII bem como identificar nessa direção de forjar um passado de identidade nacional nos primeiros romantismos e sua reconstrução dos passados nacionais. De certa forma mesmo o modernismo de Mário de Andrade também cairia nesta necessidade maior de legitimar o estado nacional, e, portanto, tem fundo totalmente político-ideológico, uma vez que:

A “identidade nacional” foi desde o início, e continuou sendo por muito tempo, uma noção *agonística* e um grito de guerra. Uma comunidade nacional coesa sobrepondo-se ao agregado de indivíduos do Estado estava destinada a permanecer não só perpetuamente incompleta, mas eternamente precária. (BAUMAN, 2005, p.27)

E:

A distinção entre patriotismo e nacionalismo é bastante popular. Em geral, o patriotismo é o membro “positivo” da dupla, deixando o nacionalismo, com suas realidades desagradáveis, como membro “negativo”: o patriotismo, mais postulado que empiricamente verificado, é o que o nacionalismo (se amansado, civilizado e eticamente enobrecido) poderia ser mas não é. O patriotismo é descrito pela negação dos traços mais rejeitados e vergonhosos do nacionalismo. [...] Ainda que a distinção seja boa, e moral e intelectualmente louvável, seu valor é um tanto enfraquecido pelo fato de que ela não opõe duas opções passíveis de adesão, mas sim uma idéia nobre e uma realidade ignóbil. A maioria das pessoas que gostariam que seus entes queridos fossem patriotas com toda probabilidade denunciariam as características atribuídas à posição patriótica como evidência de hipocrisia, traição à pátria ou pior. (BAUMAN, 2001, p.200)

Zygmunt BAUMAN aponta ainda várias fases históricas do nacionalismo:

O “nacionalismo” por outro lado, é mais como a versão calvinista da salvação ou a idéia de Santo Agostinho do livre arbítrio: deposita pouca fé na escolha – você é “um de nós” ou não é, e em qualquer caso há pouco, talvez nada, que você possa fazer para mudá-lo. Na narrativa nacionalista, “pertencer” é um destino, não o produto de uma escolha ou de um projeto de vida. Pode ser uma questão de hereditariedade biológica, como a hoje fora de moda e abandonada versão racista do nacionalismo, ou de hereditariedade cultural, como na variante “culturalista” hoje em voga – mas em qualquer dos casos a questão foi decidida bem antes que essa ou outra pessoa começasse a andar e falar, de modo que a única escolha disponível ao indivíduo

é entre abraçar o veredicto do destino com as duas mãos e de boa fé, ou rebelar-se contra ele e assim tornar-se um traidor da sua vocação. (BAUMAN, 2001, p.202)

Essa sugestão da variação histórica dos nacionalismos pode ser aplicada no nosso visão do pensamento de Mário de Andrade da seguinte forma. Primeiramente surge ligada ao surgimento e consolidação dos estados nacionais, como a Alemanha, cuja literatura teve influência decisiva no autor, bem como tem um fundo “religioso”, também grande vertente formativa do espírito do intelectual. Dessa forma, essa base para a missão nacionalista encontra eco nessa formação. Porém podemos diferenciar na historiografia brasileira também três fases distintas em que é colocado o problema do nacional. Primeiramente temos a postura racialista de Sílvio Romero, seguida pelo mesologismo presente, por exemplo, em Graça Aranha e sua justificativa no meio natural brasileiro para uma estética e filosofias nacionais, e finalmente desembocando na antropologia de Lévi-Strauss. O pensamento de Mário de Andrade, pode ser situado na transição entre o mesologismo e o culturalismo.

Essa diferença entre patriotismo e nacionalismo tende a ultrapassar a mera retórica e entrar no domínio da prática política. Seguindo a terminologia de Claude Lévi-Strauss, podemos dizer que a primeira fórmula é mais capaz de inspirar estratégias “antropofágicas” (“devorar” os estrangeiros, de modo que sejam assimilados pelo corpo de quem devora e se tornem idênticos às outras células deste, perdendo sua própria distintividade), enquanto que a segunda se associa mais à estratégia “antropoêmica” de “vomitar” e “cuspir” aqueles que não são “aptos a ser nós” seja isolando-os por encarceramento dentro dos muros visíveis dos guetos ou nos invisíveis (ainda que não menos tangíveis por essa razão) muros das proibições culturais, seja cercando-os, deportando-os ou forçando-os a fugir, como na prática que recebe o nome de limpeza étnica. Seria prudente, no entanto, lembrar que a lógica do pensamento raramente se impõe à lógica dos atos, e não há uma relação biunívoca entre a retórica e a prática, e assim cada uma das estratégias pode estar envolvida em qualquer dessas retóricas. (BAUMAN, 2001, p.202)

Portanto vemos que, mesmo com uma tendência menos nociva, as implicações a que uma postura patriótica pode levar não muito diferem na prática da tragédia a que historicamente nos levou as expansões do nacionalismo. A solução que nos cabe é recusar ambas as posturas e optar por uma visão universalista.

Considerações finais

Mário de Andrade continua presente no ideário musical brasileiro como o grande intelectual e pioneiro musicólogo. Sua obra mais influente sem dúvida foi o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), em que faz uma defesa e apelo aos compositores pelo nacionalismo musical. Tal posição radical, porém, encontra-se mais relativizada em escritos posteriores, como na série *O Banquete* (escrita durante seus últimos anos de vida), na qual chega a negar o nacionalismo.

Tais ideias maduras, porém, não foram absorvidas pelos críticos, historiadores e músicos, que ainda hoje permanecem apegados à posição de 1928. Identificando as raízes de tal recepção, bem como propondo uma nova sistematização do pensamento de Mário de Andrade frente ao tema, essa dissertação poderá ajudar a enriquecer o instrumental teórico para a abordagem do autor e da Música Brasileira por futuros pesquisadores.

Neste trabalho buscamos também contextualizar as obras sobre música dentro de sua obra geral incluindo suas grandes obras literárias e o acervo de cartas. Cabe lembrar que sua obra em geral, entre outras questões, orbitou em torno a essa questão, conforme analisado por Antonio Candido. Precisamos de fato atualizar a crítica em música ao patamar de compreensão do problema que a crítica literária traz da questão do nacional em Mário de Andrade:

Mário de Andrade, artista de primeira grandeza, soube aderir de corpo e alma à paisagem de sua terra sem se transformar, entretanto, numa voz nacionalista a proclamar idealizações sobre seu povo e seu país. O elemento nacional – o sentimento de Brasil – está na medida exata cantado na maioria dos versos do poeta. Estudioso aplicado, Mário soube depreender das tradições do povo o sabor de uma voz coletiva, cujo ritmo reescreveu na melodia harmônica e plural de sua poesia. A consciência de nacionalidade não o deixou contaminar-se por valores eufóricos ou patrióticos, mas o ensinou a avaliar o homem brasileiro em sua complexidade (ALMEIDA, 2006: p.15).

Em Mário de Andrade encontramos uma profunda crítica que gira em torno da complexidade formadora da arte musical no Brasil. A leitura redutiva que tem sido feita até aqui sobre suas ricas posturas, muitas vezes definindo-o meramente como baluarte do nacionalismo musical, não passa de um engodo, de uma má compreensão, de um equívoco, na medida em que justamente Mário de Andrade não defende qualquer nacionalismo (como dito aqui, “uma teoria política mesmo em arte, perigosa para a sociedade e precária como inteligência”), mas sim ele procura viabilizar caminhos poéticos em que as linguagens e toda possibilidade fecunda no tempero destas linguagens da música de concerto no Brasil possa se libertar de qualquer esteriótipo e ser o que ela realmente é, um fenômeno da arte para além da mera cultura enquanto distorção ideológica, para além da identidade sempre sujeita à falsificação e para além da ideia incontornavelmente político-militar de nação.

Bibliografia

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/patr40.htm>>. Acesso em: jan. 2010.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. Prefácio. In: SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume, 2006.

ALVARENGA, Oneida (org.). **Cartas: Mário de Andrade/Oneida Alvarenga**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ALVIM, Fernando José da Silva; RAMOS, Marilúcia Mendes. Identidade nacional e nacionalismo estético em contos de Mário de Andrade. **REVELLI Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas**, v. 1, n. 1, março de 2009, p.65-79.

AMARAL, Aracy (org.). **Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. Organização, introdução e notas: Aracy Amaral. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo / IEB-USP - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2001.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos. In: **Revista electrónica complutense de investigación en educación musical**, v. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf>>

_____. Villa-Lobos, nacionalismo e o canto orfeônico: projetos musicais e educativos no Governo Vargas. In: **Revista HISTEDBR On-line**, n.27, 2007, p.210 – 220. Campinas, 2007

ANDRADE, Carlos Drummond de (org.). **A lição do amigo (Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneida (org.); TONI, Flávia Camargo (org.). **Dicionário musical brasileiro**. Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, volume 162. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/IEB-USP, 1989.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário, Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias Ltda, 2002.

ANDRADE, Mário de; BATISTA, M. R. (org.). **Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário de; FIGUEIREDO, Guilherme (org.). **A lição do Guru (Cartas a Guilherme Figueiredo) (1937-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de; LOPEZ, Therezinha Aparecida Porto Ancona (org.). **Entrevistas e depoimentos**. Biblioteca de Letras e Ciências Humanas volume 5. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983

ANDRADE, Mário de; LOPEZ, Therezinha Aparecida Porto Ancona (org.). **A imagem de Mário**. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984.

ANDRADE, Mário de; LOPEZ, Therezinha Aparecida Porto Ancona (org.). **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica. Coleção Arquivos - volume 6 - 2ed. Madrid: ALLCA XX / EDUSP, 1996 (1ª. Ed. 1928)

ANDRADE, Mário de; SACHS, Sonia (org.). **Vida Literária**. São Paulo: EDUSP, 1993.

ANDRADE, Mário de; TONI, Flávia Camargo (org.). **A Enciclopédia Brasileira**. Coleção Memória 16. São Paulo: Giordano / EDUSP, 1993.

ANDRADE, Mário de. **A imagem de Mário**. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984.

ANDRADE, Mário de. Aspectos das artes plásticas no Brasil. In: **Obras Completas de Mário de Andrade, volume 12**. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1965

_____. Chostacovich. In: SEROFF, V. **Dmitri Shostakovich**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, p 11-33, 1945

_____. **Clã do Jaboti**. São Paulo: Piratininga S/A, 1927.

_____. Danças dramáticas do Brasil. In: **Obras Completas de Mário de Andrade volume 18**. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1959

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972 [1a. ed. 1928].

_____. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Modinhas Imperiais**. 3a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. Música de feitiçaria no Brasil. In: **Obras Completas de Mário de Andrade, volume 13**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. O baile das quatro artes. In: **Obras completas de Mário de Andrade volume 14**. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1963 [1ª ed.].

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **O turista aprendiz.** São Paulo: Livraria Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Obra Imatura.** Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques / Coordenadora da edição: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **Os cocos.** São Paulo: Duas Cidades/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

_____. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Saúde/SPHAN 1ª edição Publicações SPHAN, nº 14, 1945.

_____. **Poesias Completas.** 3a. ed. São Paulo: Martins, 1972

_____. **Querida Henriqueta Lisboa, Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ANDRADE, Rudá Galvão de. **Memórias sentimentais de Rudá, filho de Oswald.** Entrevista publicada no blog “Sem Cortes” em 27/10/2008 e acessada em Julho/2011 no endereço <<http://www.sem cortes.com/?p=11>>.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. In: **Revista do IEB** n.43 set 2006 p.37-49. São Paulo: EDUSP, 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Minhas Cartas de Mário de Andrade. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 1, n. 1, p.92-111. Austin, Texas: Spring/Summer 1980. Disponível em: <http://www.utexas.edu/utpress/journals/archive/lamr/01630350_ap030001.html>

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Tradução de Plínio Dentzei. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BIRMAN, Joel. Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade. In: **Hist. cienc. Saude-Manguinhos**, v.16, n.1, Rio de Janeiro, Jan./Mar. 2009, p.195-216.

BOLLOS, Liliana. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. In: **Musica Hodie**, v. 6, n.2, 2006, p.119-132.

BONIS, Maurício de. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. In: **Ouvirouver**, n.2, 2006, p.113-131. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224/229>>. Acesso em: jan. 2010.

BONOMO, Mario Roberto. **Identidade e memória em Mário de Andrade**. p.1-13. Disponível em: <http://www.vis.ida.unb.br/posgraduacao/eppg_arte/arte_temporalidade/textos_pdf/bonomo.pdf>. Acesso em: julho de 2009.

BOSI, Alfredo. (ed.) et alli. **Estudos Avançados 62** Vol. 22 – Número 62 – Janeiro/Abril 2008. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2008.

BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**. 24/02/1891.

BRAZIL. **Constituição Política do Império do Brasil**. 25/03/1824.

BREUNING, Tiago Hermano. Ética e estética em Mário de Andrade. In: **Anuário de Literatura**, v. 13, n. 1, 2008, p.123

CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade: Poesias. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1994, p.135-139. Publicado originalmente na seção LIVROS da revista *Clima*, nº 8, São Paulo: jan. de 1942. São Paulo: IEB-USP - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Uma palavra instável (Nacionalismo). In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLI, Jorge. **Música final**. Campinas: UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: **Revista de História e Estudos Culturais**, v.1, ano 1, 2004.

CORDEIRO, Ana Maria. O pensamento musical de Mário de Andrade. In: **Anuário de Literatura**, 2, 1994, p.111-123.

COSTA, Gisleyne Cássia Portela. Romantismo: Iluminismo, Nacionalismo e Sentimento. In: **Revista ao pé da letra**, 2004. Disponível em: <http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%206.2/Gisleyne_Cassia_Portela_Costa--Romantismo_iluminismo_nacionalismo_e_sentimento.pdf>. Acesso em jan. 2010.

DONATO, Hernâni. **Brasil 5 séculos**. 2ª edição. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2000.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. In: **Revista científica/FAP - Versão Eletrônica**, v.1 Jan/Dez. 2006. Disponível em: <<http://www1.fapr.br/Revista/>>. Acesso em 2 de ago. De 2008.

Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1998.

ESTEVEES, Paulo Luiz Moreaux Lavigne. Cordialidade e familismo amoral: os dilemas da modernização. In: **Revista brasileira de Ciências Sociais**, 1998, vol.13, n^o 36.

FABRIS, Annateresa. História de uma amizade. In: ANDRADE, Mário de; FABRIS, Annateresa (org.). In: **Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari**. Campinas: Mercado de Letras / Autores Associados / Projeto Portinari, 1995.

FANINI, Angela Maria Rubel. **A situacionalidade histórica do discurso literário**. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/site_angela/Arquivos/Producao/A_situacionalidade_historica_do_discurso_literario.pdf>. Acesso em: set. 2010.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, Leandro Pereira. Literatura integralista: o nacionalismo latente e o espírito imigratório de Plínio Salgado em *O estrangeiro*. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Leandro%20Pereira%20Gon%20E7alves.pdf>>. Acesso em: ago. 2009.

_____. Literatura integralista: o nacionalismo latente e o espírito imigratório de Plínio Salgado em *O estrangeiro*. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Leandro%20Pereira%20Gon%20E7alves.pdf>>. Acesso em: jan. 2010.

_____. Literatura integralista: o projeto nacionalista de Plínio Sangado. In: **Revista Eletrônica Cadernos de História**, v. V, ano 3, n.º 1. Abril de 2008(c), p.82-96.

_____. A intelectualidade periférica: o pensamento nacionalista de Plínio Salgado. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Tessituras, Interações, Convergências**, 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org/htm/congressos/anais-eventos.htm>>

GONÇALVES, Marina Machado. Poemas da Negra de Camargo Guarnieri sob o ponto de vista do ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade. In: **ANAIS DO IV SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG**. Disponível em: <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/2D86A8A1CF3>

45E3283257037006B69F0/\$FILE/GON%C3%87ALVES,+Marina+Machado+-+Poemas+da+Negra+de+Camargo+Guarnieri+e+M%C3%A1rio+de+Andrade.doc?openElement. Acesso em jun. 2009.

GRISOLI, Angelo. **Nação e nacionalismo em José de Alencar e Mário de Andrade**. Disponível em: <http://www.estacio.br/rededelettras/numero5/postudo_extudo/nacao.asp>. Acesso em: setembro de 2009.

GUERRA-PEIXE, César. **Melos e Harmonia Acústica**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

HAAG, Carlos. Muito além da vitória-régia e do vatapá. In: **Revista FAPESP**, n.168, São Paulo, fev. 2010.

HORTA, José Silvério Baía. **O hino, o sermão e a ordem do dia: a educação no Brasil (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994, 1-5.

HORTA, Luiz Paulo. **Villa-Lobos – uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

JAPIASSU, Hilton. Apresentação – Paul Ricoeur: filósofo do sentido. In: RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Organização e tradução de Hilton Japiassu. 4ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

JARDIM, Eduardo. **As tradições da diversidade cultural – o modernismo**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Diversidade_Cultural/FCRB_DiversidadeCulturalBrasileira_EduardoJardim.pdf>. Acesso em: dez. 2009.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador**. São Paulo, 2005. Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP.

LOPEZ, Têlé Porto Ancona. Cronologia. A. In: ANDRADE, Mário. **A imagem de Mário**. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1984.

MACIEL, Maria Esther. Entrevista com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **A palavra inquieta : homenagem a Octavio Paz**. Belo Horizonte: Autêntica / Memorial da América Latina, 1999.

MAGGIE, Yvonne. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. In: **Revista brasileira de Ciências Sociais**, v.20 n.58 São Paulo, 2005, p.5-25.

MARIZ, Vasco. **Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato de Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MELO, Veríssimo. (org.). **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Obras de Mário de Andrade Vol. 24. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991

MORAES, Marco Antônio. de. (org.). **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Volume 1. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000

_____. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: Histórico e alguns pressupostos. In: **Patrimônio e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.2, p.123-136 – jun. 2009

_____. **Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2007.

MUNIZ, Fernando. Platão contra a arte. In: Haddock-Lobo, Rafael. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MURICY, Katia. Walter Benjamin: alegoria e crítica. In: Haddock-Lobo, Rafael. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

NOVAES, Washington. As ameaças do mundo e o Estado nacional. In: **O Estado de São Paulo**. Sexta-Feira, 25 de Julho de 2008. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. **Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera coral**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília, 2006, p.630-633.

OLIVEIRA, Adriana Barbosa, **Úrsula: um destaque aos excluídos pelo projeto nacionalista romântico**. Disponível em: <
http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2012/%C3%9Arsula.pdf>. Acesso em: jan. 2010.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. **Subúrbio e modernização: os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade**. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <
http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/IRENISIA_OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: fev. 2010.

PAULA, Adna Cândido de. A dimensão da alteridade na poesia de Mário de Andrade: inclusão da diversidade. In: **Conexão letras**. v. 2, n. 2, 2006, p.120-145. Disponível em: <<http://www.msmidia.com/conexao/2/cap9.pdf>>. Acesso em: jan. 2010.

PAULA, Rosângela Asche de. Gênese do poema "Sambinha", de Mário de Andrade. In: **Manuscrita 11 / Revista de Crítica Genética. Anais do VII Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito: Poética da Criação**. Acompanha CD-ROM com resumos e pôsteres. São Paulo: Annablume / Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário, Junho de 2003.

PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].

PERRONE-MOISES, Beatriz. Mitos ameríndios e o princípio da diferença. In: NOVAES, Adauto. **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Senac, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo : paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: **Estudos Avançados**, 1997 vol.11 n.30, p.245-259.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Organização e tradução de Hilton Japiassu. 4ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Grupo Música Viva**. Universidade Federal da Bahia. Escola de música, 2000. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/textos/musica_viva.pdf>. Acesso em: ago. 2010.

RODRIGUES, Lutero. **Mário de Andrade, ouvinte e leitor de Carlos Gomes**, 2007, p.1-10. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicologia_LRodrigues.pdf>. Acesso em: ago. 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, Guilherme Carvalho da. **Narrativas da modernidade: de Baudelaire a Mário de Andrade**. Disponível em: http://www.guilhermedarosa.com/documentos/ baudelaire_andrade_final.pdf. Acesso em: jan. 2010.

ROUANET, Sergio Paulo. **Mal-estar na modernidade: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SAMARA, Eni de Mesquita (org.). **Historiografia brasileira em debate: "olhares, recortes e tendências"**.

SANTOS, Matildes Demétrio. **Ao Sol Carta é Farol : A Correspondência de Mário de Andrade e outros Missivistas**. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 20, No. 2 (Autumn - Winter, 1999), p.184-212

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

TONI, Flávia Camargo. **O pensamento musical de Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. In: **Mana**. 1998, v.4, n.2, p.165-167.

TREZENTOS. Site consultado em Dezembro de 2010 no endereço <<http://www.trezentos.blog.br>>

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: **Estudos histórico**, Rio de Janeiro. vol. 6, n. 11, 1993, p.89-112.

_____. A Literatura como Espelho da Nação. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263.

VIANNA, Hermano. **Samba do antropólogo doido**. Entrevista de Giuliano Cedroni publicada na Revista Trip n. p.50-53. São Paulo, 2000.