



Anais do Museu Paulista

ISSN: 0101-4714

mp@edu.usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Meneguello Natal, Caion
A vanguarda tropical de Mário de Andrade
Anais do Museu Paulista, vol. 24, núm. 2, mayo-agosto, 2016, pp. 161-186
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27348477006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A vanguarda tropical de Mário de Andrade

Caion Meneguello Natal¹

1. Pós doutorando em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: <caionnatal@hotmail.com>

RESUMO: Este artigo centra-se na relação entre vanguarda e identidade nacional presente na obra de Mário de Andrade ao longo da década de 1920. A proposta é abordar textos diversos que o autor produziu nesse período, tais como críticas, crônicas, ensaios, cartas, poemas e narrativas de ficção. Nossa hipótese é que, por mais diversificados que sejam seus escritos, haveria em Mário de Andrade um discurso deliberadamente construído, o qual se nortearia por pressupostos estéticos (apropriados, sobretudo, às teorias vanguardistas da Europa) e por uma concepção de *brasilidade*.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. Brasilidade. Vanguarda. Tradição.

ABSTRACT: This article is centered in the relationship between the vanguard and national identity present in 1920's works of Mário de Andrade. The proposal is to approach diverse texts that the author produced during that period, like reviews, chronicles, essays, letters, poems and fictional narratives. Our hypothesis is that, even if his writings are very diverse, there should be in Mário de Andrade's work a deliberate constructed message, which would guide itself by aesthetic tenets (suitable to the European vanguardist theories) and by a conception of *Brazilianess*.

KEYWORDS: Modernism. Brazilianess. Vanguard. Tradition.

2. Cf. Mário de Andrade (2013b, s/p).

3. A bibliografia sobre o modernismo no Brasil é das mais extensas. Baseamos-nos, sobretudo, em: *Teoria e política do modernismo brasileiro*, de Sílvio Castro (1979); *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*, de, Aracy Amaral (1976); e *O modernismo*, organizado por Affonso Ávila (1975).

4. Um dos primeiros a se referir a essa divisão entre o estético e o político no modernismo brasileiro foi Antônio Cândido, quando da primeira edição de *Literatura e sociedade*, em 1965. Cf. Antônio Cândido (1976). Ver também Mário da Silva Brito (1974).

5. O trabalho de João Luiz Lafetá que ora citamos foi originalmente uma dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1973, sob orientação de Antônio Cândido. Utilizamos, entretanto, a versão publicada em livro. Cf. João Luiz Lafetá (2000).

Introdução

A arte musical brasileira... terá inevitavelmente de auscultar as palpações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito de vida independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. (...). A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo².

O modernismo que floresceu em terras paulistanas na década de 1920 foi uma reação às artes ditas “acadêmicas” – literatura, pintura, música, escultura e arquitetura praticadas no Brasil, que tinham por referência os padrões eruditos elaborados por academias da Europa. O movimento se rebelava contra a cópia subserviente de modelos estrangeiros e pregava a pesquisa de novas linguagens, autônomas em relação aos cânones do Velho Continente. O movimento capitaneado por Mário e Oswald de Andrade operou uma inversão de perspectiva sobre a nação brasileira: de país atrasado e imitador – em relação às nações do Velho Continente, como França, Alemanha e Inglaterra – passou-se a considerar o Brasil uma civilização vanguardista, única no mundo ocidental, que em muitos aspetos estaria mesmo à frente das potências europeias. Ironicamente, entretanto, o modernismo paulista não excluía em absoluto critérios estéticos provindos de além-mar. Ao contrário, eram libelos vanguardistas europeus que chegavam a São Paulo para informar seu programa³.

Este artigo tem por objetivo a análise de parte da obra de Mário de Andrade, um dos principais representantes do modernismo paulista. Enfocaremos precisamente o modo como, ao longo da década de 1920, Mário se utilizou de concepções vanguardistas para compreender a identidade brasileira. Partimos da hipótese de que princípios de criação artística serviram-lhe de base teórica para a construção de um conceito de *brasilidade*. Em outras palavras, visamos mostrar como, nos anos 1920, Mário lançou mão de um ideário estético para construir um modelo de interpretação do Brasil.

Desde o começo da década de 1970, a maioria das publicações sobre modernismo no Brasil, e sobre Mário de Andrade, em particular, repete o lugar comum segundo o qual o movimento de renovação das artes, incluindo também a obra do escritor paulista, estaria dividido em dois *topoi*, ou fases: de início, o modernismo teria sido um projeto unicamente estético, para, num segundo momento, tornar-se um projeto predominantemente ideológico⁴. Na visão do crítico literário João Luiz Lafetá, em trabalho que se tornou referência incontornável⁵, o *topos* estético consistiria na “renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional”; já o ideológico definir-se-ia pela “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional”. Primeiramente, teria advindo a “radical mudança na concepção da obra de arte”. Somente numa segunda etapa, o movimento teria se

voltado à crítica da cultura com a finalidade de abalar “toda uma visão do país”. Sob essa ótica, os anos 1920 compreenderiam a fase heroica, “estética”, de renovação e experimentação das linguagens artísticas; os anos 1930, por conseguinte, seriam a fase política, “ideológica”, de crítica social e conscientização ou reconhecimento da identidade e dos problemas do Brasil⁶. Duas fases, dois objetivos: primeiro, a revolução estética; segundo, o engajamento político, a crítica social e cultural que visa mostrar a realidade da nação.

No caso específico de Mário de Andrade, muito embora Lafetá por vezes sublinhe uma tensão profícua entre o ideológico e o estético, não deixa de enquadrar sua obra nessa divisão, afirmando mesmo uma incompatibilidade ou contradição, em vários escritos marioandradinos, entre o propósito estético e a visada ideológica, ou seja, entre a iconoclastia formal da vanguarda e a conscientização e/ou crítica sociocultural. Ao referir-se ao poeta da *Paulicéia*, Lafetá assevera:

...o projeto estético dos anos vinte se choca com o projeto ideológico dos anos trinta e produz a principal contradição vivida na segunda fase modernista. O dilema é: experimentar com a linguagem, na linha anterior, e assim afirmar uma concepção de arte afinada com a modernidade, ou trair, tornar-se didático, pregar as verdades políticas⁷.

O enunciado fez escola. Tornou-se ponto pacífico à bibliografia sobre Mário de Andrade pressupor que sua obra estaria dividida em dois vieses, o “estético” e o “ideológico”. Os mais relevantes trabalhos sobre o poeta musicólogo reproduzem acriticamente tal preceito. José Miguel Wisnik afirma que, ao longo dos anos 1930, Mário teria colocado “toda a sua intenção programática num projeto de cultura de base artesanal e pré-industrial (**em contradição latente** com o seu próprio modernismo militante de autor da *Paulicéia desvairada*)”⁸. Segundo Telê Ancona Lopez, até 1926, o poeta modernista “entende o Brasil apenas literariamente”, apesar de ter “ligações com o povo através da coleta de documentos folclóricos”⁹. A partir de 1927, ele teria “ampliado” seu entendimento da cultura por meio das viagens que fez ao norte e nordeste do Brasil¹⁰. Telê Lopez fala em “amadurecimento no projeto nacionalista”, de modo que “a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico”¹¹. Para Elizabeth Travassos:

O movimento modernista brasileiro costuma ser dividido em duas fases: a primeira, entre 1917 e 1924, foi de atualização das linguagens artísticas, heroica, demolidora, carismática, e privilegiou o problema das artes; segunda, entre 1924 e 1929, foi de construção nacional, consolidação das conquistas e abertura para os problemas da sociedade, tendendo à politização¹².

Estudos mais recentes corroboram essa perspectiva sobre o modernismo de Mário de Andrade. Na ótica de Marta Rossetti Batista, “entre 1921 e 1923, seu maior esforço, e dos demais modernistas, concentrou-se na absorção das vanguardas europeias e criação individual da nova linguagem e, a partir de 1924,

6. Ver João Luiz Lafetá (2000).

7. Cf. João Luiz Lafetá (2000, p. 206).

8. Ver José Miguel Wisnik (2000, p. 95, grifo nosso).

9. Ver Telê Ancona Lopez (1972, p. 50).

10. Cf. Telê Ancona Lopez (1972).

11. Cf. Telê Ancona Lopez (1976a, p. 16).

12. Cf. Elizabeth Travassos (1997, p. 12).

13. Cf. Marta Rossetti Batista (2004, p.20).

14. Cf. Maria Elisa Pereira (2006, p. 34-75).

15. Cf. Antonio Nogueira (2005, p.71).

16. Outros pesquisadores seguem o mesmo pressuposto do “estético” contraposto ao “ideológico” ao analisar a obra do autor modernista. Ver, por exemplo, de Joan Dassin, *Política e poesia em Mário de Andrade*, de 1978; e *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*, de Helena Bomeny (2012).

17. Cf. Mário de Andrade (1987b).

18. Ver João Luiz Lafetá (1986).

como se sabe, na construção dessa arte nova com características nacionais”¹³. Maria Elisa Pereira aceita que “espelhando-se nesses parâmetros temporais ideais pode-se balizar as transformações do pensamento de Mário de Andrade”, para depois afirmar que os livros *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos publicados em 1928, “marcariam aquele ano como o do seu projeto ideológico, assim como 1922 ficara marcado como o ano de seu plano estético”¹⁴. De acordo com Antonio Nogueira, a partir de 1924, a proposta modernista “ganha outra dimensão quando, na fase heroica, é substituída por um projeto de cultura nacional mais amplo, conhecido por fase ideológica. Nesse contexto, os intelectuais passam a pensar a cultura nacional sob o enfoque do político”¹⁵.

Como se vê, a tese do “estético” versus “ideológico” conquistou posição paradigmática¹⁶. Longe de refutarmos a importância desse paradigma, sugerimos inverter sua ordem: em Mário de Andrade, o fator “estético” não teria sido prefigurado por um impulso “ideológico”? Não teria sido seu desejo de entender o Brasil que o levava a considerar a vanguarda um meio fértil de interpretação da cultura nacional? Não teria o programa modernista disponibilizado a Mário de Andrade um modelo interpretativo da *brasilidade*?

Nossa contribuição aos estudos sobre Mário de Andrade consiste em explorar abordagem alternativa ao modelo das duas fases – estético anterior ao ideológico. Ao invés de uma sucessão linear, propomos a convergência desses termos. Nossa hipótese é que o modernismo marioandradino já surge enquanto meio de re-conhecimento do universo sociocultural brasileiro. Consideramos, então, que o fator ideológico já estava embutido no âmbito estético e que ambos figuravam simultaneamente no pensamento de Mário de Andrade. A vanguarda defendida pelo poeta não se limitava às artes e à literatura, mas compreendia o anseio maior de interpretar a identidade da nação. A crítica social e a busca de uma “consciência” nacional foram força motriz à renovação estética proposta pelo autor de *Losango Cáqui*. Ademais, para ele, as experiências com a linguagem deveriam ser o fundamento primordial das artes. Consequentemente, o fazer artístico seria sempre revolucionário e resultaria em maneiras sempre novas de perceber/apreender o real. Aqui, ao invés de anteceder-lo, o estético confundia-se com o político, pois abria perspectivas imprevistas, polissêmicas e complexas, sobre cultura e sociedade.

Porém, como ideais vanguardistas puderam ultrapassar o campo das artes para tornarem-se critérios de reconhecimento étnico-cultural?

Vida e arte

No prefácio ao livro de poemas *Paulicéia desvairada*, intitulado “Prefácio interessantíssimo”¹⁷, publicado em 1922, Mário de Andrade procurou desbancar o naturalismo parnasiano vigente nos círculos intelectuais, literários e artísticos do Brasil desde meados do século XIX¹⁸. A contestação do academicismo

e a proposta de inovação das artes e da literatura são o norte desse manifesto. O libelo propugnava uma poética próxima ao coloquialismo e à oralidade popular, desvincilhada das amarradas gramaticais e sintáticas da língua formal e vocacionada à invenção de neologismos e onomatopeias¹⁹. O poema deveria ser confeccionado a partir da justaposição ou da sobreposição de imagens desconexas, sem obedecer a nenhuma regra de subordinação ou coordenação. A esse fraseado moderno, Mário dava o nome de verso harmônico, sinalizando o predomínio da dimensão acústica, oral, na composição poética. Verso harmônico é o que Mário tenta fazer nos poemas de *Paulicéia desvairada*. Suas composições caleidoscópicas e ruidosas retratam a São Paulo fremente de começos da década de 1920, a metrópole cosmopolita que se transformava no ritmo acelerado da industrialização, dos fluxos de migrantes e imigrantes, financiados pela economia cafeeira, como testemunham as três primeiras estrofes do poema "Paisagem nº 4":

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! A baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! As indiferenças maternais!...

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...
(...)²⁰

Em *A escrava que não é Isaura*²¹, escrito entre 1922 e 1924, publicado em 1925, Mário advoga uma poética ligada ao trivial, ao cotidiano, feita em verso e rima livres. Não haveria para ele temas privilegiados em arte. Ao contrário, os artistas modernos deveriam assumir todas as possibilidades que a vida lhes apresentasse como motivos legítimos de criação. "E tudo, tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa. Daí uma abundância, uma fartura contra as quais não há leis fânicas. Daí também uma Califórnia de imagens novas, tiradas das coisas modernas ou pelo menos quotidianas"²². A arte seria imanente às vibrações mundanas, às polifonias e velocidades da metrópole; *artefazer*, no dizer de Mário, viva, pois alojada nos gestos céleres do cotidiano, em seus itinerários labirínticos, nos ritmos telegráficos dos novos tempos e espaços, no rompante das novas idiosincrasias, características da sociedade industrial. Polifonismo, síntese, simultaneidade e verso livre constituiriam os quatro vértices fundamentais da poética

19. Sobre a obra poética de Mário de Andrade, ver Victor Knoll (1983); João Luiz Lafetá (1986).

20. Poema originalmente publicado em *Paulicéia desvairada* (1922). Cf. Mário de Andrade (1987b, p.55-115).

21. Ver Mário de Andrade (2010).

22. Cf. Mário de Andrade (2010, s/p).

23. Cf. Mário de Andrade (2010, s/p).

24. Ver Mario de Micheli (2004).

25. Não era outro o conceito de arte funcional elaborado pela Bauhaus ou pela teoria de Le Corbusier, por exemplo. Cf. Reyner Banham (2003); Giulio Carlo Argan (2005).

26. A biblioteca de Mário de Andrade possui todos os 28 exemplares da revista *L'Esprit Nouveau*. Cf. Lilian Escorel (2012); Nites Therezinha Feres (1969); Maria Helena Grembecki (1969). *Deutsch Kunst und Dekoration* também ocupava as estantes de Mário, assinalando a presença das discussões estéticas que se davam na Alemanha (sobretudo aquelas envolvendo a Bauhaus e o expressionismo) em sua obra. Cf. Telê Porto Ancona Lopez (1972).

27. Cf. Mário de Andrade (2010, s/p.).

28. Ver Roberto Schwarz (1965). Sobre pensamento estético de Mário de Andrade, ver Eduardo Moraes (1999). Para a relação entre o pensamento marioandrino e o expressionismo alemão, do qual o poeta retira seu conceito de *deformação*, ver, Rosângela Asche de Paula (2007).

modernista: traduziriam a convergência entre as palavras e as múltiplas esferas do real. A liberdade de criação deveria, enfim, refletir a vida rotineira do cidadão comum. Por isso, cumpria ao artista descer da torre de marfim do formalismo parnasiano e se integrar à “eloquência vertiginosa da nossa vida”²³.

A noção da arte como fenômeno orgânico, integrado às dinâmicas rotineiras, era pressuposto comum entre a maioria dos movimentos europeus de vanguarda – sobretudo, cubismo, futurismo, expressionismo, surrealismo, racionalismo, suprematismo e construtivismo²⁴. Tais movimentos partiam do princípio de que o ato artístico surgia de experiências utilitárias e cotidianas, isto é, junto aos dramas e necessidades engendrados socialmente. Uma obra seria legítima se se adequasse às funções vitais da sociedade em que nascesse. Desse modo, funções orgânicas de vida coletivas seriam intrínsecas às criações artísticas. Haveria uma homologia estrutural entre o acontecer da vida e o acontecer da arte²⁵.

Mário de Andrade apreendeu das vanguardas seu postulado diretivo: a ideia de plena sintonia entre *formas de criar e formas de viver*. Ele se baseava em autores vanguardistas como Jean Epstein, Paul Valéry, André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacobs, André Breton, Louis Aragon, Le Corbusier e Paul Dermée, entre outros; em noções apreendidas do expressionismo alemão e do surrealismo, e na leitura das revistas *L'Esprit Nouveau* e *Deutsch Kunst und Dekoration*. A primeira, *L'Esprit Nouveau*, foi publicada em Paris entre 1920 e 1925 pelo pintor francês Ozenfant, pelo arquiteto suíço Le Corbusier e pelo poeta belga Paul Dermée²⁶.

De posse dos ensinamentos do expressionismo alemão, por exemplo, Mário pregava, em *A escrava que não é Isaura*, que o artista é aquele que produz uma *deformação* expressiva na matéria, ou seja, que traduz sensações subjetivas em objetos inéditos. Por lirismo, o autor se referia à força vital provinda do subconsciente; por arte, ao conjunto de habilidades técnicas empregadas para *deformar* o dado bruto e transformá-lo em expressão. Segundo Mário, quando é afetado pelos fenômenos *externos*, o artista atua sobre eles, alterando-os, subvertendo-os, produzindo assim obras-de-arte. O artista “faz nascer eurritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele competia descobrir”²⁷. Por conseguinte, no artefato artístico conjugar-se-iam dois planos: a experiência subjetiva imediata e a razão objetiva que modela a sensação primeira, fazendo-a reconhecível como expressão. O trabalho *expressivo* ou *deformador* operaria a síntese entre instinto e consciência, entre o impulso anímico individual e técnicas anônimas de composição. Competiria ao artista, por meio de seu trabalho de *deformação* expressiva, efetivar a comunhão entre forças vitais e formas artísticas²⁸.

A experiência subjetiva (lírica) estaria conjugada ao fazer objetivo (técnico, racional) na textura da obra. Com essa fórmula, Mário pôde entrever não apenas o vínculo orgânico entre arte e vida, mas também uma afinidade fundamental entre as criações do presente e as do passado. Fazendo valer suas leituras freudianas, ele concebia as artes pretéritas e hodiernas baseadas sobre

um fundo comum, que seria o subconsciente. Atuante em todas as épocas e lugares, o subconsciente seria o mecanismo responsável pela capacidade expressiva do homem²⁹. Mário chama esse fundo de “primitivo”. O caráter primitivo da arte moderna foi outra lição que Mário extraiu das vanguardas. Assim, toda obra traria a marca de sua época e estilo nas técnicas utilizadas, mas estaria imersa também em uma profundidade psicológica essencial, transistórica³⁰. O primitivo (subconsciente) seria o princípio a unir passado, presente e futuro numa tradição universal.

Para Mário de Andrade, moderno era o que participava dessa tradição³¹. Tal qual Dante, Virgílio e Homero, “verdadeiro poetas de todos os tempos”, os bardos modernos deveriam cantar a “sua” época³². Dante, Virgílio e Homero teriam sido modernos em seu tempo por terem captado o espírito de suas épocas, as *formas* de vida em que viveram. O mesmo valeria para os poetas e artistas do presente: ser moderno significaria, então, estar organicamente integrado ao tempo atual. Com efeito, o passado se ligava ao presente por meio daquilo que ambos possuísem de comum: uma tradição, visível ou *expressa*, na pintura, na poesia, na arquitetura, na música etc.

Aqui, a continuidade entre a arte pretérita e a arte contemporânea baseia-se na concepção de que haveria um fazer autêntico responsável por tornar reconhecíveis as épocas; fazer que, por se adequar aos materiais e técnicas de um determinado momento histórico, acabaria por exprimir o típico e o característico de um estilo, de uma nação, de um momento da história. Mário discriminava entre passadistas e homens do passado: os primeiros teriam sido falsos artistas, copiadores servis de estilos muitas vezes arcaicos, de modismos efêmeros; já os segundos seriam os modernistas de antanho, verdadeiros artífices da história, criadores legítimos, que, como os modernistas do presente, teriam adequado sua arte aos valores e humores de seu tempo. A autenticidade, então, se mediria pela fidelidade de uma dada expressão artística em relação a *formas* de vida, hábitos sociais e técnicas disponíveis, próprias a determinada coletividade em um estágio específico de sua história³³.

Em diálogo com as vanguardas europeias, o autor defendia que a arte moderna exprimia as erupções do subconsciente e a liberdade *deformativa* de criar, conjugando intelecto e emoção. Por isso era mais completa, autônoma, universal e humana que os produtos do simbolismo, do romantismo e do parnasianismo – vertentes tão combatidas por Mário de Andrade, que as considerava *passadismos* ainda insepultos, formalismos engessados que teriam fracassado na tarefa suprema de unificar arte e vida. O modernismo marioandradino era ambivalente: consistia no respeito a um impulso criativo primitivo, a um modo espontâneo de compor, ligado diretamente à alma profunda, e na habilidade *técnica* do artífice, em sua intervenção crítica sobre a matéria, no trabalho consciente e na pesquisa infrene por novas soluções³⁴. Como queria o poeta da *Paulicéia*, “Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos realistas

29. Ver Abílio Guerra (2010).

30. Sobre o tema do primitivo na arte de vanguarda, ver Mario de Micheli (2004). Sobre a noção de primitivo em Mário de Andrade, ver Abílio Guerra (2010). Sobre as vanguardas em geral, ver Peter Bürger (2012).

31. Além de se pautar em leituras de Sigmund Freud, Mário de Andrade buscou no conceito de *mentalidade primitiva* do sociólogo e filósofo francês Lucien Lévy-Brühl, apoio teórico a sua concepção estética modernista. Cf. Telê Ancona Lopez (1972). Ver também Lucien Lévy-Brühl (2008).

32. Ver Mário de Andrade (2010).

33. Ver Mário de Andrade (2010).

34. Ver Eduardo Jardim de Moraes (1999).

35. Cf. Mário de Andrade (2010, s/p.).

36. Ver Marta Rossetti Batista (2004).

37. As crônicas de Mário de Andrade foram publicadas nos números 49, 50, 52 e 54 da *Revista do Brasil*, relativos aos meses de janeiro, fevereiro, abril e junho de 1920, respectivamente. Essas crônicas foram reunidas em livro e publicadas em 1993 por Claudéte Kronbauer. Cf. Mário de Andrade (1993).

38. Ver Mário de Andrade (1993).

39. Cf. Mário de Andrade (1993, p.80). Em fevereiro de 1921, Mário publicou na revista *Ilustração Brasileira*, crônica na qual defendia o movimento neocolonial proposto por Ricardo Severo. O escritor paulista criticou o ecletismo dos palacetes paulistanos, denunciando-o como mistura de estilos falsos, e enxergou no neocolonial o estilo autêntico, pois integrado à tradição que começara lá nos tempos de Colônia. Cf. Mário de Andrade (1921a).

e estilizadores. A realização sincera da matéria afetiva e do subconsciente é nosso realismo. Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores”³⁵.

Vanguarda e tradição

Em julho de 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, o engenheiro e arqueólogo português Ricardo Severo pronunciou conferência intitulada “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”. Nessa palestra, Severo defendeu que as construções civis e religiosas dos tempos de Brasil Colônia demarcavam o início de uma tradição artística nacional. Severo lançou também a campanha pela arquitetura neocolonial, estilo que retomaria o vocabulário construtivo dessas antigas edificações³⁶. Sócio fundador da Sociedade de Cultura Artística, Mário de Andrade possuía em sua biblioteca uma separata autografada de “A Arte Tradicional no Brasil”. Deve ter sido pelo contato com as ideias de Severo que, em junho de 1919, Mário viajou a Minas Gerais para estudar arquitetura colonial. Ele esteve em Mariana, Ouro Preto, Congonhas e São João Del Rei. Baseado em suas observações, escreveu “A arte religiosa no Brasil”, série de artigos publicados na *Revista do Brasil*, no primeiro semestre de 1920³⁷.

Nessa série, o escritor paulista defendeu que os conjuntos arquitetônicos erguidos a partir da segunda metade do século XVIII, na Bahia, no Rio de Janeiro e principalmente em Minas Gerais, representavam os primeiros testemunhos da arte brasileira. Segundo o autor, Aleijadinho, em Minas, mestre Valentim, no Rio, e os santeiros Chagas e Domingos Pereira, na Bahia, teriam desenvolvido uma arte insubmissa aos modelos metropolitanos. Ao invés de simplesmente importar-plagiar o cânone europeu, esses artífices teriam *deformado* a arquitetura do colonizador, produzindo estilo próprio e inaugurando uma tradição nacional³⁸.

O poeta modernista argumentou que, entre os estilos nascentes, o barroco mineiro teria sido o mais caracteristicamente brasileiro. Por conta de condições econômicas mais rigorosas em relação a Portugal, menos recursos para edificar, e um clima e ambiente hostis, os construtores das Minas Gerais tiveram que inventar soluções bastante específicas. Dessas adaptações resultara uma arquitetura sóbria, de pequenas dimensões, delicada e simples, de toda distinta do barroco peninsular, marcado por extrema suntuosidade. Espécie de “vanguarda” de seu tempo, a arquitetura setecentista mineira teria conseguido aquilo que Mário reivindicava para as artes modernas: a coalescência entre determinações vitais e fatura artística. A obra de Aleijadinho seria *expressão* autêntica da nacionalidade por ter se adequado às funções sociais e às condições de vida no Novo Mundo. Como toda arte genuína, conseqüentemente, inseria-se numa tradição humana-universal. Segundo Mário, a corrente arquitetônica surgida nas Minas setecentistas “assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico”³⁹.

Foi nesse meio oscilante de inconstâncias [Minas Gerais] que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil. A Igreja pôde aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros [Rio e Bahia]. Estes viviam de observar o jardim luso que a miragem do Atlântico lhes apresentava continuamente aos olhos: em Minas, se me permitirdes o arrojo da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctones algumas, provavelmente, como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional⁴⁰.

40. Cf. Mário de Andrade (1993, p. 78).

41. Cf. Mário de Andrade (1921b, s/p).

42. Ver Aracy Amaral (1997).

As preocupações de Mário em torno da identidade nacional antecedem o projeto estético defendido no “Prefácio Interessantíssimo” e em *A escrava que não é Isaura*. Antecedem também as discussões estéticas da Semana de 22. O interesse pela pesquisa das raízes culturais da nação já se fazia presente quando de sua viagem a Minas em 1919. Além do mais, é preciso frisar um detalhe não menos importante. Nessa pesquisa seminal, a origem da *brasilidade* é explicada com a ajuda de uma concepção estética: a nação surge pelas mãos inventivas do artista. Portanto, Mário de Andrade antecipava o conteúdo de seus libelos modernistas mediante o questionamento das origens étnicas. Podemos dizer que aqui o viés “ideológico”, de conscientização da realidade brasileira, era pensado esteticamente.

No início dos anos 1920, Mário de Andrade já percebia uma homologia entre estética de vanguarda e tradição artística nacional. Em 1920, o escritor esteve na igreja e no convento de Itanhaém. Sobre essa visita, publicou artigo em janeiro de 1921, no qual descrevia os santos da sacristia como “exemplares notáveis, aproximando-se muito de perto da arte negra, posta em moda por Gauguin, e que tanto preocupa hoje em dia alguns meios artísticos da Europa”. E completava dizendo que algum dia iria escrever “sobre a necessidade de cuidarmos mais um pouco das obras de arte, boas ou más, que nos legou o nosso estreito passado. Elas é que servirão de fundamento para uma arte nacional brasileira”⁴¹.

Em abril de 1924, Mário de Andrade retornou a Minas Gerais ciceroneando um grupo de intelectuais modernistas. Faziam parte da caravana: Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteado, o advogado Goffredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Oswald batizou a excursão de *Viagem de descoberta do Brasil*, numa clara referência aos bandeirantes paulistas do século XVII, os quais chefiam as primeiras expedições ao então ignoto território. A viagem dos modernistas objetivava “conhecer” as origens de uma tradição nativa a partir da qual se deveria sustentar a inovação estética por eles almejada⁴².

A viagem coincidiu com as festividades da semana santa. Os excursionistas pretendiam registrar manifestações populares e religiosas que consideravam constitutivas da identidade nacional. Depois de passarem rapidamente pela Zona da Mata mineira, Juiz de Fora e Barbacena, chegaram a

43. Segundo Alexandre Ventura (2000), Mário de Andrade e Goffredo da Silva Telles não participaram desse último trecho da viagem. Foram a Ouro Preto: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Cendrars, D. Olívia e Nonê, já que Thiollier retornara a São Paulo depois da semana santa. Ver Alexandre de Oliveira Ventura (2000).

44. Ver Alexandre de Oliveira Ventura (2000).

45. “Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos problema atual, nacional, moralizante, humano de abraçá-lo o Brasil. Problema atual, Modernismo, repara bem, porque hoje só valem artes nacionais. O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é por isso que têm uma função no universo, e interessa, humanamente falando. Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal” (Carta a Sérgio Milliet, escrita em 10 de dezembro de 1924, citada por Antonio Gilberto Ramos Nogueira (2005, p.237).

46. O escritor parte de São Paulo rumo ao Rio de Janeiro em 7 de maio, onde encontra D. Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila do Amaral). O grupo embarca no vapor Pedro I em direção ao norte no dia 13 de maio, retornando em 15 de agosto. Cf. Mário de Andrade (1976a).

47. Ao nordeste, viajou como cronista correspondente do jornal paulistano *Diário Nacional*, onde publicou a série denominada “O turista aprendiz”, para narrar sua experiência de viajante etnógrafo. Ao todo, foram publicadas 70 crônicas entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de

São João Del Rei na noite do dia 16 de abril, onde permaneceram até sexta-feira da paixão. De sexta-feira até domingo de Páscoa os modernistas ficaram em Tiradentes, dirigindo-se a Belo Horizonte após o término do feriado católico. Em 22 de abril, chegavam à capital mineira para conhecer localidades próximas como o Barreiro, Sabará, Lagoa Santa e Serra do Cipó. Após a estadia em Belo Horizonte, o grupo partiu para Ouro Preto, lá chegando no dia 26⁴³. No dia 29, os modernistas passaram a tarde em Mariana. Em 30 de abril, chegavam a Congonhas, de onde retornaram a São Paulo dias depois⁴⁴.

Interessava ao grupo a série de edificações, pinturas, estátuária, comemorações religiosas e objetos remanescentes do século XVIII. Os modernistas se proclamavam os bandeirantes da modernidade, aqueles aos quais caberia a tarefa de redescobrir as preciosidades esquecidas no interior do país. O moderno estaria estreitamente ligado a esse passado primitivo, ao barroco mineiro. Ao visitar aquelas cidades cuja arquitetura colonial se mantivera preservada, os viajantes buscavam *testemunhar* as referências de uma tradição que embasaria seu projeto modernista. Nessa segunda viagem a Minas, Mário procurava o que já acreditava ter encontrado: as “provas” que justificariam, a um só tempo, seu programa estético e sua concepção de Brasil⁴⁵.

○ erudito e o popular

Entre maio e agosto de 1927, Mário de Andrade percorreu a região norte do Brasil. Visitou parte do Peru e da Bolívia, navegando pelos rios Madeira, Solimões e Amazonas. Conheceu cidades como Belém, Santarém, Porto Velho, Óbidos, Iquitos, Manaus e São Luís, entre outras⁴⁶. Em dezembro de 1928, Mário partia ao Nordeste, retornando no ano seguinte. O autor esteve no Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco, e Bahia. As excursões foram chamadas de “Viagens etnográficas”, por servirem de ocasião a pesquisas sobre cultura popular. Em ambas, Mário registrou minuciosamente danças, músicas, festejos, cantigas, poesia, culinárias, superstições, vocabulários, rituais religiosos e toda uma série de costumes, paisagem, tipos humanos, formas de trabalho, arquitetura, etc.⁴⁷.

Músico de formação e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo desde 1913⁴⁸, ao percorrer norte e nordeste, Mário privilegiou o registro de cantos, bailados e expressões musicais diversas, tais como cocos, catimbós, maracatus, bumbas-meus-bois, cheganças, cirandas, moçambiques, cucumbis, caboclinhos, reisados, congados, repentis, pastoris e parlendas, entre outras⁴⁹. Segundo o poeta etnógrafo, o conjunto de cantorias e bailados coletivos – que ele reuniu sob o nome genérico de “danças dramáticas” – estruturavam-se sobre elementos étnicos herdados de três raças: teriam se originado da fusão de cantigas portuguesas, africanas e indígenas. Seriam frutos, portanto, de miscigenação⁵⁰.

Para Mário de Andrade, as cantorias populares seriam tão significativas, do ponto de vista estético, quanto as músicas eruditas. Todas estariam sustentadas sobre a mesma estrutura formal: a suíte ou rapsódia, que é a sequência de peças ou movimentos distintos (daí chamar-se suíte) colocados numa mesma composição⁵¹. A suíte foi muito difundida no romantismo europeu. Seu processo congênere é a variação: repetição de uma melodia em que se muda, a cada vez, um ou outro elemento da harmonia e do ritmo (o *Lied*, por exemplo)⁵². A variação da suíte é a repetição da estrutura melódica na sequência de ritmos e harmonias discretamente diferentes uns dos outros (muitas vezes acrescentando apenas arranjos sutis ou modificando um detalhe da melodia). Conforme a apreciação marioandradina, as cantigas e danças populares seriam verdadeiras suítes recheadas de polifonia⁵³.

A valoração estética dos cantos folclóricos foi percebida quando o musicólogo conheceu o cantador de cocos, ou “coqueiro”, Chico Antônio. O encontro teve lugar no engenho Bom Jardim, próximo à cidade potiguar de Goianinha, em janeiro de 1929. Sempre acompanhado da batida do ganzá, o canto de Chico Antônio arrebatou o intelectual paulista, que dizia estar “divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida”. Para Mário, o cantador nordestino habilmente ia “deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco”⁵⁴. Ao modo da suíte, do tema inicial surgiam novas linhas melódicas, num processo de *deformação* expressiva. Assim, a “força inventiva incomparável” de Chico Antônio desafiava a notação e a gramática da música acadêmica, à maneira do que pretendia o modernismo. Os cocos e demais cantorias incorporariam os mesmos princípios vanguardistas propostos em “Prefácio Interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*. Mário destacava, sobretudo, a variação rítmica, o tom sensual anasalado e a virtuosidade literária com que as “danças dramáticas” eram construídas. A variedade de metros e ritmos desses cantos, os refrãos curtos e as justaposições de palavras fariam lembrar as técnicas polifônicas e harmônicas que o modernista defendia para a poesia moderna⁵⁵.

Ademais, o musicólogo entendia que o ato de cantar estaria de tal modo corporificado na fala cotidiana do nordestino, que nela o ideal vanguardista da síntese entre arte e vida teria encontrado sua mais plena efetivação. A prosa usada para as comunicações de rotina, já estaria estruturada esteticamente. O canto nordestino seria arte funcional, constantemente a serviço da vida. A musicalidade estaria inscrita nos atos vitais do povo do Nordeste: as danças seriam imanentes aos seus gestos; a música, o ofício de sua voz. No Nordeste cartografado pelo poeta modernista, “o vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas daqui de perto, não trabalha sem aboiar (...). Todos cantamos, cocos, embolados, sambas, dobrados, modinhas...”⁵⁶.

Conforme afirmava Mário de Andrade, o cantador Chico Antônio, tinha um “Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar”⁵⁷. Ou seja, apesar de estar se referindo

1929. Essas crônicas foram postumamente reunidas em livros organizados por Telê Ancona Lopez. Cf. Para maiores detalhes, ver Mário de Andrade (1976b).

48. Ver Maria Elisa Pereira (2006).

49. Ver Mário de Andrade (1982). O material coletado faria parte de um livro que se intitularia “Na pancada do Ganzá”. O estudo, porém, nunca veio à tona. Coube à amiga Oneyda Alvarenga, também musicóloga, reunir as anotações e reflexões etnográficas de Mário e organizá-las em três volumes póstumos, intitulados *Danças Dramáticas do Brasil, As melodias do boi e outras peças e Os cocos*. Sobre essas obras, consultar bibliografia.

50. “As síncopas europeias, desenvolvidas pelo afro-americano, nos deram o principal da prodigiosa riqueza rítmica que em nossa música se manifesta. Ao contato da polca europeia, que teve entre nós grande aceitação no Segundo Império, os negros brasileiros, da mesma forma com que os negros escravos da Colômbia nos tinham dado o samba, nos deram o maxixe, nossa principal dança de caráter urbano”, cf. Mário de Andrade (2013b, s/p).

51. Ver Mário de Andrade (1987a; 1984).

52. Ver Mário de Andrade (1980b).

53. Ver Mário de Andrade (1983).

54. Cf. Mário de Andrade (1976a).

55. Ver Mário de Andrade (1984).

56. Cf. Mário de Andrade (1976a, p. 231).

57. “Chico Antônio”, artigo publicado em *A República*,

Natal, 27 de janeiro de 1929, cf. Mário de Andrade (1984, p. 378).

58. Cf. Mário de Andrade (1972).

59. “É muito comum diante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a sutileza do *laissez aller* rítmico com que a gente de lá canta. Cantam com a sutileza rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação. É muito possível que nessa gente do nordeste cantando desse jeito, em contraste decidido com a rítmica isoladamente musical estabelecida pela música europeia desque criou os valores de tempo musical e o compasso, é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporânea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito se dá neles uma união absoluta da música e da palavra falada, de formas a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes em absoluto a sucessão dos sons da melodia”, cf. Mário de Andrade (1972, p. 140).

60. Cf. Mário de Andrade (1984, p.359).

61. Mário de Andrade aconselhava aos compositores eruditos a observação do canto coral nos bailados de cocos, pois, para ele, tais cantos ofereceriam soluções artísticas autenticamente brasileiras. Mário dizia: “E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também”, cf. Mario de Andrade (1984, p. 364).

a um indivíduo em particular, para Mário, o “coqueiro” entoava a voz característica de toda a nação. A arte de viver do nordestino, notificada na musicalidade e na poesia de sua dicção, seria o indicador peremptório da vigência da cultura e da identidade brasileiras. A fala cantada do povo seria não apenas o enlace da arte com a vida, mas, justamente por isso, também manifestação de etnicidade. De acordo com Mário, o povo brasileiro fez “do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial”⁵⁸. Os cantos populares seriam fenômenos fisiológicos ou “dinamogênicos”: antecipariam estados da alma profundamente enraizados. Sendo nacionais, a exemplo do barroco mineiro, seriam também universais, pois adviriam daquele substrato primitivo (subconsciente) responsável por interligar todas as expressões humanas numa tradição transistórica⁵⁹.

O indivíduo popular jamais não é ilógico. Ele atinge no entanto um mecanismo intelectual paralogico por vezes maravilhoso e que se a gente não pode afirmar que seja compreendido criticamente nem por ele nem pelos escutadores populares, porque a compreensão crítica de fato não se acomoda com o mecanismo intelectual primário do povo, nem por isso deixa de ser compreendido.(...). O povo não compreende criticamente os raciocínios paralogicos que ele próprio faz sobretudo em versos, porém esses raciocínios aparentemente idiotas, penetram nas partes profundas do ser, são sentidos e possuem uma evidência pra qual concorrem os fenômenos da sensação (fisiológica) e do sentimento (psicológicos) e da subconsciência. Essa evidência, e essa ação compromissada e concordante, o indivíduo despopularizado não pode mais ter, ou tem raríssimamente, ou por esforço de vontade porque a inteligência do indivíduo despopularizado deixa de ser sintética pra se tornar analítica e deixa sobretudo de ser uma manifestação global da entidade pra se tornar um fenômeno, uma víscera, uma secreção isolada. A maior conquista das artes contemporâneas está em reencarnar a inteligência dentro do compromisso constante da entidade humana, coisa rara mesmo nos maiores gênios do passado⁶⁰.

Em que pese o intrincado da passagem, pode-se perceber que a experiência estética autêntica, segundo Mário de Andrade, deve obedecer a um “mecanismo paralogico” básico, uma espécie de inteligência “primária”, regida pelos sentidos e pelo subconsciente, e própria das expressões populares. Esse estado psicofisiológico é irresistível, maravilhoso, penetra nas “partes profundas do ser” e escapa a todo esforço de crítica e racionalização. A inteligência douda do “indivíduo despopularizado” – do crítico de olhar analítico – torna-se incapaz de perceber a síntese operada pela arte do povo. O artista erudito que não vai ao encontro do popular aliena-se da essência do fazer artístico: sua arte é carente de força vital, não passando de uma “secreção isolada”. O programa vanguardista das artes contemporâneas deveria, por isso, privilegiar as lições do folclore, absorvendo a paralogia envolvente e inconsciente das tradições populares⁶¹.

Em suas andanças pelo Nordeste, Mário encontrou muitos cantadores de coco, repentistas, improvisadores, etc., mas nenhum deles o impressionara tanto quanto Chico Antônio. Em sua rápida passagem pela Paraíba, entretanto, teve a

oportunidade de ouvir o canto de Odilon do Jacaré, sobre quem teceu comentários elogiosos, como o que se segue:

Clarinante. Lancinante. Foi uma das sensações mais impressionantes e violentas que me deu Adilão do Jacaré com a arte dele. O bonito timbre de barítono que ele possuía, tornava ora uns tons metálicos, ora umas suavidades humanas de efeito interpretativo prodigioso. A palavra “chora” ele a terminava num som falado que se esvaía num gemido sensual extraordinário. Efeito de “grande ópera”, palavra. Não tem dúvida que bastante “verismo”, ou bastante “rossini”, para abrandar a censura estética. Ponhamos bastante “meyerbeer” que fica certo. Mas na boca ignorante de Adilão, o sentimentalismo por assim dizer se purificava. Purificava sim, num sentimentalismo de sertão, que é sempre sério, trágico e imediato. Funcionava como uma verdade que não se discute. E essa evidência dava uma grandeza pro canto do cantador⁶².

O que chama a atenção no comentário acima é a comparação entre o cantador do povo e os doutos cantores de ópera. O “bonito timbre de barítono” de Odilon assume na fala de Mário um efeito de “grande ópera”. O coqueiro da Paraíba é colocado no mesmo pedestal que compositores eruditos famosos, como Giacomo Meyerbeer e Gioachino Rossini. Odilon purificava o som, sua voz miscigenada alcançava a verdade e a grandeza de toda arte genuína, fosse letrada ou popular. Mas Mário não se contenta com a simples comparação. Vai além, afirmando que Odilon do Jacaré, apesar de não ter “a voz esplêndida de Chico Antônio”,

...era muito mais “estético”, usando e abusando mesmo de processos de canto, sistematizados com visível intenção de agradar. A voz dele era dum abaritonado sensivelmente negro na nasalção, e uma sensibilidade barroca enfeitava o cantar a todo instante de apoiaduras, de portamentos e ligaduras, obtidas por efeitos de glissando com a boca fechada⁶³.

Todavia, o que significava dizer que o canto de Odilon do Jacaré era mais “estético” do que o canto de Chico Antônio? Há um detalhe bastante sutil nessa avaliação, que nos levará a outro aspecto importante do discurso marioandradino sobre a relação entre popular e erudito. Ao qualificar a voz de Odilon de abaritonada e referenciá-la a uma “sensibilidade barroca”, mas, ao mesmo tempo, sublinhar sua entonação anasalada e negra, Mário de Andrade colocava a arte desse coqueiro no rol das estéticas clássicas sem deixar de considerá-la popular. Por ter a mesma grandeza que os barítonos eruditos e alcançar uma entonação barroca, o canto mestiço de Odilon assumia uma valoração estética equiparável a obras de alta erudição: sua proveniência folclórica não era incompatível com a riqueza estética característica das grandes óperas. Mas então, o que o canto de Odilon provava? A resposta para Mário era simples: a voz abaritonada do cantador nordestino mostrava que entre o erudito e o popular não existia uma diferença hierárquica, de grau ou substância, mas sim uma circularidade, uma complementaridade ou um nivelamento.

Para Mário de Andrade, os compositores e cantadores populares absorviam e utilizavam em suas composições elementos, fraseados, temas,

62. Cf. Mário de Andrade (1987a, p.147).

63. “O canto do cantador”, artigo publicado no “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 de fevereiro de 1944, cf. Mário de Andrade (1984, p.382).

64. No livro *Modinbas Imperiais*, a tese do nivelamento cultural fica clara: as modinhas da segunda metade do século XIX teriam migrado dos salões da elite carioca para as ruas. Eram, portanto, apropriações pelo povo de temas burgueses ou aristocráticos. O mesmo valeria para o Lundu, que seria um estilo fabricado na imbricação de ritmos percussivos afro-brasileiros com melodias portuguesas eruditas. Ver Mário de Andrade (1980a). A tese do nivelamento de Mário de Andrade não se confunde com a tese do desnivelamento defendida por Roger Bastide a partir do final dos anos 1930. Para Bastide, o movimento mais frequente de apropriação cultural se dava por via de um rebaixamento, ou seja, da elite para o povo; as tradições musicais populares proviam normalmente das camadas nobres e burguesas. Mário pensava mais em uma circularidade do que na precedência da elite sobre o povo. Ver Elizabeth Travassos (1997).

notações, técnicas, etc., da cultura musical das elites. Essa absorção, porém, não se dava de modo consciente, senão através do contato constante do povo com as expressões musicais das classes letradas. No entanto, a troca não era unilateral. Pelo contrário, a elite também se apropriava de elementos das tradições populares. Assim, entre elite e povo haveria uma porosidade de práticas e tradições, de modo que, para Mário, seria impossível distinguir quem influenciava quem, ou quem se apropriava primeiro de quem. Da mesma forma que o povo se abastecia da elite, esta, por sua vez, se valia das criações folclóricas⁶⁴. Eis a ideia de nivelamento cultural: não se poderia determinar uma hierarquia entre erudito e popular, uma vez que ambos se encontravam enredados em trocas mútuas; estavam, portanto, simultaneamente nivelados.

Importa reter aqui a relação orgânica entre criação e tradição, entre o artístico e o habitual. O termo nivelamento não denota um rebaixamento comum de fenômenos aparentemente hierarquizados, mas designa a imanência irrestrita entre fazeres do cotidiano e construções estéticas. A porosidade entre popular e erudito não apenas possibilitaria uma infinidade de combinações, de apropriações, de arranjos e misturas entre elementos diversos, como acabaria sendo alçada à posição de diretriz do programa modernista de renovação das artes. Replicando a dinâmica da vida, a arte de vanguarda deveria ser produzida no cruzamento das faculdades reflexivas com os gestos e signos estruturados coletivamente no correr dos séculos. Nesse caso, aproveitar as manifestações do folclore não significava abandonar exigências conceituais, racionais e críticas.

Segue-se que, para o musicólogo modernista, o estudo das expressões populares seria a via para se superar o individualismo na arte moderna e para o estabelecimento de princípios a partir dos quais se pudesse produzir uma arte erudita capaz de externar o *espírito* nacional, ou seja, capaz de canalizar a força vital coletiva para o âmago do processo criativo. Entre o erudito e o popular haveria complementaridade ou circularidade. Logo, seria no populário que o artista de vanguarda deveria refinar suas técnicas e percepções. Mário exigia que os adeptos do modernismo se inspirassem nas tradições populares para *nacionalizarem* suas criações: entre a espontaneidade das prosas cotidianas e a reflexividade das estéticas modernistas não deveria haver barreiras, senão uma comunhão espiritual e estrutural.

A civilização tropical

O farto material que Mário de Andrade coletou em suas “viagens etnográficas” renderam-lhe diversos poemas, conferências, crônicas, críticas, etc. Entre 1924 e 1926, com os poemas publicados em *Clã do Jabuti* e *Noturno de Belo Horizonte*, Mário já dava mostras de um conhecimento considerável sobre folclore brasileiro. Entrara em contato, desde 1922, com os estudos de renomados

folcloristas, como Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Pereira da Costa, Mello Moraes, Theodor Koch-Grünberg, Von den Stein e Câmara Cascudo⁶⁵. No começo da década de 1920, o escritor já começava a experimentar elementos do populário em sua própria poesia. Os poemas de *Clã do Jaboti* são constituídos por temas da toada, do coco, da moda, do lundu, etc.⁶⁶.

Em 1926, Mário de Andrade lê “Vom Roroima zum Orinoco”, obra escrita pelo etnologista alemão Theodor Koch-Grünberg, a qual apresentou ao poeta modernista o mito de Macunaíma⁶⁷. Nas lendas ameríndias, Macunaíma era um deus civilizador. Porém, esse herói possuía características incomuns: era preguiçoso, contraditório, irreverente e sensual. Mário associou a *persona* de Macunaíma ao comportamento e à psicologia do povo brasileiro; sua ideia foi transferir as peripécias do mito para um romance, tecido na forma de narrativa curta, ou rapsódia⁶⁸.

Escrito em seis dias, em dezembro de 1926, na fazenda do tio Pio Corrêa em Araraquara, durante férias de final de ano, corrigido e aumentado em janeiro de 1927, *Macunaíma* foi publicado em meados de 1928⁶⁹. O livro conta a estória da perda e busca do amuleto muiraquitã, pedra verde que traz felicidade, riqueza e poder a quem a possui. Ci, a Mãe do Mato, engravida de Macunaíma, mas perde o filho e, por isso, sobe ao céu para virar estrela – “a Beta do Centauro”. Antes de subir ao céu, Ci retira o muiraquitã de seu colar para presentear-lá a seu amante como lembrança dos dias eróticos que passaram juntos às margens rio Uraricoera (local de nascimento do protagonista). Macunaíma, o enamorado de Ci, perde o amuleto e parte em sua procura⁷⁰.

Com *Macunaíma*, Mário empreendia sua mais ambiciosa experiência de síntese entre vanguarda poética e interpretação da *brasilidade*. Nessa obra, o autor faz uso da linguagem oral, mistura lendas, mitos, imaginário religioso e folclórico, provenientes de várias regiões do Brasil, além de repertoriar a fauna e a flora do país. Nos dois prefácios que esboçou para o livro, Mário o define como um esforço de desterritorialização, ou desregionalização do Brasil. Ele chama o romance de “embrulhada geográfica”, que significaria ver a nação enquanto unidade na pluralidade: livre de regionalismos, fruto da mistura étnica, simultaneamente urbana e rural, moderna e arcaica. Assim, por toda a narrativa, o herói percorre ou mesmo sobrevoa o território brasileiro como em sonho: ora se encontra em São Paulo, e, num piscar de olhos, se vê atravessando Norte, Nordeste e Sul do país. Chega a alcançar os pampas argentinos e os andes peruanos, para mostrar que as fronteiras culturais do país são fluidas e indefinidas. *Macunaíma* sintomatiza a percepção de uma identidade heterotópica, plural, sem caráter porque híbrida, mutante e viva. É justamente nessa vivacidade – assimiladora de raças, tempos, espaços, faunas e floras diversas – que consistiria a unidade da cultura nacional⁷¹.

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2003), a tessitura de *Macunaíma* insere-se numa modalidade que Mário julgava comum aos processos criativos da cantoria popular e da composição erudita: a suíte ou rapsódia. A

65. Ver Telê Porto Ancona Lopez (1972).

66. Ver Mário de Andrade (1987b).

67. De 1898 até 1924, ano de sua morte, o explorador germânico percorreu grande parte da Amazônia brasileira, peruana, venezuelana e colombiana, recolhendo farto material sobre lendas, mitologias e costumes dos povos indígenas da região. Parte dessas pesquisas resultou em “Vom Roroima zum Orinoco”, livro publicado em 1911. Sobre o contato de Mário de Andrade com a obra de Theodor Koch-Grünberg, ver M. Cavalcanti Proença (1969).

68. Ver M. Cavalcanti Proença (1969).

69. Ver Gilda de Mello e Souza (2003).

70. Ver Mário de Andrade (2013a).

71. “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 pelear muito verifiquei uma coisa me parece certa: o brasileiro não tem caráter. (...) E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendendo 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”, cf. Mário de Andrade (2013a, p.217).

72. Ver Gilda de Mello e Souza (2003).

73. Cf. Gilda de Mello e Souza (2003, p. 13).

74. “A forma musical da suíte é positivamente uma das preferidas pela nossa gente. Está nos fandangos de Cananea, se manifesta no congado, no maracatu, no boi-bumbá, no pastoril, etc. Essa tendência foi em parte, me parece, o que impediu maior generalização dos documentos musicais pelo País. As peças eram compridas por demais pra ser fácil a transmissão oral de textos e música. Si essas danças, por serem dramáticas, e por isso com entrecho mais ou menos obrigado, forçavam a que no texto se desse apenas variante dum modelo inicial, ficou hábito cantarem ele com música nova, inventada no lugar. Lá no norte, onde principalmente o bumba meu boi é representado todo ano (no Nordeste pelo Natal, na Amazônia pelo S. João) a música muda muito de cidade pra cidade, de engenho pra engenho até. Em certos lugares como em Belém e no Recife, a música às vezes muda de ano pra ano, pelo que me informaram. (...). Nas emboladas, nos cocos, nos desafios, nos pregões, nos aboios, nos lundus e até nos fandangos, a gente colhe formas de metro musical livre e processos silábicos e fantasistas de recitativo, que são normais por aí tudo no País”, cf. Mario de Andrade (2013b, s/p).

narrativa rapsódica confundir-se-ia com a maneira mesma pela qual Mário de Andrade compreendia a cultura brasileira⁷². Com efeito, a suíte não apenas constituía uma *técnica* utilizada para explicar a nacionalidade, mas o modo próprio como essa nacionalidade se manifestava. As danças dramáticas e cantigas populares estariam, sob essa ótica, estruturadas em suítes, como o fandango paulista, os cateretês da região central, caboclinhos, maracatus, cheganças e reisados do norte e nordeste. Nessas expressões, ajuntar-se-iam movimentos e temáticas diversas, de sorte a resultar em uma entoada que incorporaria a miscigenação própria ao povo brasileiro. O maior exemplo de que a cultura nacional estaria prefigurada na poética da suíte seria a brincadeira do bumba-meu-boi, “em que os episódios desligados uns dos outros dão ao bailado a aparência de colcha de retalhos”⁷³. Porém, mais do que o canto e do que a dança, era a própria nacionalidade que, para Mário de Andrade, se apresentava *rapsodicamente*, ou seja, como justaposição de faunas, floras e geografias heterogêneas. A rapsódia de Mário buscava dar voz à mestiçagem “típica” da civilização tropical⁷⁴.

A tradição iniciada nos tempos de Aleijadinho, vibrante na voz de Chico Antônio, e continuada pelo movimento modernista, iria não apenas colocar o Brasil no “concerto das nações”, como gostava de dizer Mário de Andrade, como inauguraria uma nova vertente civilizatória, distinta, pois, dos povos europeus. Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, exprime a particularidade dessa civilização tropical: suas travessias transterritoriais mostram o sertão enlaçado ao cimento da cidade, os bichos e vegetais da floresta correspondendo às “máquinas” da metrópole, o arcaico atravessando o moderno. O estranhamento de Macunaíma ao chegar a São Paulo, vindo da Amazônia, era, paradoxalmente, o sintoma de uma afinidade de base que traduzia a cidade pelos termos da floresta: por trás desse estranhamento, abrigava-se um mundo totalmente novo, feito pela conversibilidade de contrários. Pelos olhos do homem da floresta, a metrópole moderna ganhava sentido, ainda que se tratasse de um sentido alcançado através da perplexidade. Depois de passar a noite com três mulheres paulistas (“cunhãs”), Macunaíma procurava entender o que se passara:

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncocos esturros não eram nada disso não, eram mais cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rá-

dios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar⁷⁵.

A bicharada era automóveis, pessoas, apitos, buzinas, bondes, anúncios, relógios, telefones, chaminés, etc.. O sagui-açu era o elevador. A população branca eram os “filhos da mandioca”. As onças pardas, “os fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons”. As homologias entre dois universos linguísticos não deixam dúvidas; apesar da inteligência atordoada, Macunaíma delineava o ponto de injunção desses dois espaços; ambos participavam da mesma civilização. Brasil seria o meio capaz de romper fronteiras, entre passado e futuro, entre primitivo e moderno – seu signo identitário consistiria justamente no hibridismo.

A primazia do indeterminado, o fluxo de oralidade e o método de colagem (imagens em mosaico) são, podemos dizer, ecos de construtivismos, surrealismos, expressionismos, etc., de que o autor se valeu para compor sua alegoria de Brasil⁷⁶. A civilização tropical espelharia justamente essa “embrulhada” poética. A cultura brasileira se dinamizaria por processos expressivos, ou *deformações*, idênticos às criações vanguardistas. O povo aí se *expressaria* à maneira do poeta *avant la lettre*, do músico visionário e do pintor revolucionário. Como se vê, as diferenças que faziam do Brasil uma entidade *sui generis* eram justificadas pelo intelectual paulista por concepções tomadas de empréstimo às correntes vanguardistas da Europa. Se estas buscaram romper com as tradições artísticas de seus países de origem, serviram ao poeta da *Paulicéia*, ao contrário, para designar o que fosse a tradição local⁷⁷. Em que pese o aparente paradoxo, nossa hipótese é que o arsenal teórico do modernismo europeu, extrapolando o âmbito das artes, possibilitou a Mário a percepção de que a *brasilidade* manifestava-se e estruturava-se, ela mesma, à maneira de uma composição vanguardista⁷⁸.

Posto de outro modo, para o autor de *Macunaíma*, a vanguarda estaria incorporada na própria paisagem tropical, nos gestos, músicas, culinárias, vestimentas, arquiteturas, cores, costumes, cantos, sotaques, crenças, lendas e todo tipo de tradição popular. Brasil significaria: vanguarda em forma de cotidiano e de história. O fato de o viver coletivo ter se estruturado segundo princípios estéticos garantiria a singularidade da civilização emergida nos trópicos. A proposta marioandradina de *nacionalizar* as artes consistia em integrar a criação erudita nesse campo maior da consciência nacional por meio da experimentação constante de suas linguagens. Como dizia o poeta da *Paulicéia*:

Era preciso pois auscultar, descobrir, antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional.
As pesquisas se multiplicam nesse sentido entre os modernistas brasileiros. Estão nos Epigra-

75. Cf. Mário de Andrade (2013a, p.52-53).

76. Segundo Eneida Maria de Souza (1988, p. 101), em *Macunaíma*: “... palavras puxam palavras, através do encadeamento sonoro; a ausência de pontuação reforça a função retórica, sugerindo o processo mnemônico, próprio das emboladas nordestinas. O emprego desse repertório discursivo comprova a apropriação das fórmulas populares de improvisação, o que transforma o livro em uma verdadeira leitura do imaginário popular (...)”.

77. Ver Nicolau Sevcenko (1992); Silviano Santiago (2002).

78. Gilda de Mello e Souza ressaltava a mesma ideia, relacionando nacionalismo modernista e princípios do expressionismo alemão. Segundo a autora, “na evolução do pensamento de Mário de Andrade, o interesse pelo Expressionismo acompanha de perto a elaboração de seu conceito de Nacionalismo. Na verdade as propostas de ambos são paralelas”, cf. Gilda de Mello e Souza (1980). A mesma ideia aparece em Augusto Avancini, para quem “A combinação entre nacionalismo e expressionismo favoreceu o surgimento de uma modalidade de sentimento de *brasilidade*”, cf. José Augusto Avancini (1998). Ver também: Carlos Sandroni (1988); Eduardo Jardim de Moraes (1978).

79. Cf. Mário de Andrade (1924b, s/p).

80. Cf. Mário de Andrade (1924a, s/p).

81. Cf. Mário de Andrade (1928, s/ p.).

82. Cf. Mário de Andrade (1932, s/ p.).

83. Cf. Mário de Andrade (1972, s/ p.).

84. Ver Marta Rossetti Batista et al. (1972).

85. Cf. Mário de Andrade (1972, s/p).

mas irônicos e sentimentais, embora tímidas e esparsas. Da mesma forma no próximo *Meu de Guilherme de Almeida*. Existem já francas e confiantes na tendência pau-Brasil de Oswald de Andrade. Falo só de obras de ficção. E luminosas, violentas, na obra post-cubista de Tarsila do Amaral. O Brasil não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental, caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental⁷⁹.

Durante a década de 1920, em críticas, crônicas, missivas e artigos jornalísticos, Mário de Andrade apontava artistas que estariam praticando o modernismo tal como ele o entendia. Em suas palavras, o trabalho de Tarsila do Amaral “é n’alma a simplicidade nativa (...), é a própria simplicidade azul destes céus tupiniquins”⁸⁰; Lasar Segall, “nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o”⁸¹; Di Cavalcanti “é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais”⁸²; a música de Heitor Villa-Lobos aproveita “o desenvolvimento da manifestação popular”⁸³. Mário ainda citava Victor Brecheret, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, entre outros, como exemplos de modernistas que estariam absorvendo em suas obras cenas cotidianas e elementos das tradições populares brasileiras⁸⁴. Nesse sentido, é sintomático o relato de Mário sobre a pintura de Tarsila:

Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. (...). Em Tarsila, como aliás, em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileira imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte. (...). Tarsila conseguiu aquela realização plástica tão intimamente nacional. (...). O que mais admira nela, porém, é que conseguindo essa psicologia nacional na sua técnica ela não tenha prejudicado nem um pouquinho a essência plástica que a pintura requer pra ser pintada. Isso é extraordinário. Num equilíbrio admirável entre expressão e realização formal, ela prova bem o que pode uma imaginação criadora a serviço duma cultura inteligente e crítica⁸⁵.

Considerações finais

Este artigo procurou expor, panoramicamente, o modo como, ao longo da década de 1920, Mário de Andrade se utilizou de concepções vanguardistas para compreender a identidade brasileira. Ao propor um caminho alternativo ao paradigma da fase “estética” anterior à fase “ideológica”, buscamos mostrar como, desde inícios dos anos 1920, Mário já lançava mão de um ideário estético para construir um modelo interpretativo da realidade nacional. Não contestamos o

pioneirismo e a importância conceitual do paradigma que teve na pena de João Luiz Lafetá seu mais relevante meio de estruturação e divulgação. Na visão de Lafetá, entretanto, Mário de Andrade não teria alcançado “a síntese dialética que lhe permitisse solver o problema da divisão nítida entre arte, de um lado, e engajamento social do outro”⁸⁶. Defendemos que a questão central para o autor modernista não era encontrar nenhuma “síntese dialética” entre engajamento e arte; arte não seria um instrumento com a função de “conscientizar”, pois já viria revelada nas expressões cotidianas do povo; não seria um juiz pairando acima da cultura, mas seu mecanismo constitutivo; tampouco seria uma representação, ainda que crítica, da sociedade (portanto fora dela); seria sim a incorporação das *formas* autênticas de vida em sociedade.

O problema, a nosso ver, é que tal paradigma pressupõe o ideológico em termos marxistas, isto é, como denúncia das más condições de vida do povo, luta de classes, ou necessidade de uma revolução proletária. Não era esse o propósito de Mário de Andrade (certamente foi o alvo de outros intelectuais modernistas, mas não o do autor em pauta)⁸⁷. Embora, em alguns de seus escritos, Mário se referisse ao imaginário marxista-comunista, muito em voga na época, sua concepção de *brasilidade* não passava por esse crivo. Se o escritor vanguardista por vezes se mostrou preocupado em denunciar injustiças sociais, principalmente em seus poemas e romances, tal denúncia não norteava seu pensamento sobre arte, nem sobre nacionalidade.

Para Mário de Andrade, apesar de suas segmentações sociais, a nação brasileira possuiria identidade comum: seria o resultado de uma miscigenação étnica e estética que justaporia, no mesmo tempo-espço, o pobre e o rico, o sertanejo e o metropolitano. O ideário de comunidade unificada (existente além de suas estratificações socioeconômicas) assentou-se em pressupostos estéticos e perpassou a obra marioandradina pelo menos desde a série de artigos que o autor publicou na *Revista do Brasil*, intitulada “A arte religiosa no Brasil”, como vimos, a partir de 1920⁸⁸.

O esquema “estético” versus “ideológico” confunde a crítica de Mário ao individualismo da arte moderna com proposta de engajamento artístico. Sob essa ótica, se num primeiro momento, Mário estaria preocupado apenas com questões formais de criação artística, a partir da segunda metade da década de 1920, o poeta teria passado, repentinamente, a propor, à arte moderna, uma função de denúncia social (daí falar-se em fase “ideológica”, ou política, para esse segundo momento). Tal abordagem tornou-se ponto pacífico na bibliografia.

No entanto, o autor de *Clã do Jaboti* via a criação artística dividida em dois polos, o popular e o erudito. Ao criticar certas produções letradas, Mário intentava ensinar à arte erudita os procedimentos criativos das expressões populares, para que a primeira correspondesse integralmente ao que se supunha ser o universo da cultura legítima, isto é, da *brasilidade*. Segundo o musicólogo, o popular resguardava os mecanismos autênticos de criação cultural; por ser individualista, e não coletiva, a arte

86. Cf. João Luiz Lafetá (2000, p.183).

87. Além do trabalho de Lafetá já citado, ver também Antonio Arnoni Prado (2010).

88. “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico”, cf. Mário de Andrade (2013a, p. 220).

89. Cf. Antonio Gilberto Ramos Nogueira (2005, p. 55-56).

90. Cf. Daniel Faria (2004, p. 227).

91. Ver José Augusto Avancini (1998).

92. Porém, mesmo José Augusto Avancini, que também nos indicou o caminho para se superar a dicotomia do “estético” contraposto ao “ideológico”, acaba por reiterar esse esquema quando afirma que, após 1930, Mário teria decidido “claramente sacrificar seu desejo de fazer arte pelo seu dever social como artista”, cf. José Augusto Avancini (1998, p.64). A hipótese que sugerimos neste artigo é que Mário de Andrade sempre entendeu a atividade de artista como um dever social, e que, por isso mesmo, jamais teria ele sacrificado seu desejo de fazer arte em qualquer momento de sua vida. Seria preciso avançar teoricamente naquilo que Mário entendia por “engajamento”, “crítica”, “identidade” e “forma artística” – tarefa que foge ao âmbito deste artigo, senão que é apresentada como sugestão para futuras pesquisas.

93. Ver Joan Dassin (1978); Rosângela Asche de Paula (2007); Maria Elisa Pereira (2006); Carlos Sandroni (1988); Elizabeth Travassos (1998).

letrada correria o risco de desviar-se das *regras* genuínas de expressão da realidade nacional. O intuito de Mário era alertar os artistas modernos contra tal risco, e não estabelecer as condições de uma “arte engajada”, incumbida de denunciar as injustiças sociais. Nada impediria que essa denúncia pudesse ser veiculada pelas composições eruditas, mas, é preciso enfatizar, para Mário de Andrade a crítica social não determinava a essência do fazer artístico. Erudita ou popular, engajada ou não, arte seria sempre o princípio gerador da vida coletiva, o *corpus* da nação.

Não passou despercebida a alguns estudiosos a confluência entre concepções de vida social e arte vanguardista já nos primeiros escritos de Mário de Andrade (poemas, manifestos, artigos, etc.). Recentemente, Antonio Nogueira apontou tal confluência, mas seu trabalho ainda está estruturado sobre a divisão dicotômica das fases – a “estética” seguida da “ideológica”. Apesar de ter notado a convergência dos planos poético e político na pena do jovem Mário, Antonio Nogueira detém-se em sua produção etnográfica, quase não referenciando o conjunto poético-literário ou a crítica artística. De qualquer maneira, o livro de Nogueira está entre as referências que serviram de pontos de partida a este artigo.

A estetização do cotidiano proposta pelo futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo, primitivismo e outros “ismos” desvelou aos intelectuais do Rio e, mormente, aos de São Paulo a possibilidade de realizar um projeto modernizador, entendido aqui como um processo de atualização da produção cultural. (...). Arelados ao propósito de renovação da linguagem, os novos códigos e a nova forma de expressão, num processo de conhecimento da realidade nacional, acabaram por colocar em xeque outras dimensões da totalidade social. Nesse ponto, encontra-se uma curiosa convergência entre o projeto estético e o projeto ideológico⁸⁹.

Em tese de doutoramento, Daniel Faria sublinha o conteúdo de crítica social já presente nos primeiros textos marioandrados, afirmando que, “por instituir a estética como solução aos conflitos políticos, os projetos de Mário de Andrade podem ser interpelados a partir das discussões sobre o tema da educação estética do homem”⁹⁰. No entanto, ao contrário de Antonio Nogueira, Daniel Faria sequer cita os estudos etnográficos e musicológicos do intelectual modernista, abordando, principalmente, sua produção poética e literária, além de algumas crônicas jornalísticas.

José Augusto Avancini⁹¹, por sua vez, também notou a interseção entre ideologia e teoria estética na obra de Mário de Andrade desde o início de suas atividades como escritor, mas, a exemplo de Faria, não problematiza os textos etnográficos nem musicológicos do poeta; pouco se demora em analisar sua literatura e poesia, centrando-se em sua crítica de arte (sobretudo a publicada em jornais e revistas entre 1920 e 1945)⁹².

Outros trabalhos buscaram ressaltar a importância que os aspectos musicológico, etnográfico e estético tiveram nas interpretações que Mário de Andrade teceu sobre sociedade e identidade nacional. Pensamos nos estudos de Joan Dassin, Rosângela Asche de Paula, Maria Elisa Pereira, Carlos Sandroni e Elizabeth Travassos⁹³. Contudo, tanto esses como os demais autores aqui citados

fazem recortes bem específicos: ou focam a musicologia e a etnografia, deixando de lado ou em segundo plano a produção literária e a crítica de arte; ou questionam apenas a obra poética e literária de Mário de Andrade, esquecendo-se de suas pesquisas sobre folclore e de seus estudos em musicologia.

Em que pese a inestimável contribuição da bibliografia citada, ainda falta um trabalho de fôlego que explore densamente as conexões entre ideias de folclore, arte, brasilidade, poesia, música, vida social, modernismo, tradição, etc., presentes no legado marioandradino. Com este artigo, procuramos indicar a possibilidade de relacionar teoricamente o que o escritor paulista entendia por “vanguarda” e a(s) maneira(s) como explicava a formação histórica e étnica da nação. Acreditamos que, ao trazer para o cerne do debate as reflexões etnográficas (e musicológicas) que Mário construiu durante a década de 1920, ao lado de sua poética e crítica de arte, um novo horizonte de pesquisa pode ser aberto, ampliando assim a compreensão em torno do pensamento desse que foi um dos intelectuais mais profícuos e complexos do Brasil.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

ANDRADE, Mário de. De São Paulo III. *Ilustração Brasileira*. Ano 8, n. 6, Rio de Janeiro, fevereiro de 1921a.

ANDRADE, Mário de. Itanhaém. In: *Os Debates*. São Paulo, janeiro de 1921b.

ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte VIII. *América Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano III, n. 29, maio de 1924a.

ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade. *Revista do Brasil*, São Paulo, setembro de 1924b.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*. São Paulo, 04 de fevereiro de 1928.

ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. *Diário Nacional*, São Paulo, 08 de maio de 1932.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1980b.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil* (3 Tomos). São Paulo; Brasília: Duas Cidades; INL, 1982. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia; INL-Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo, Brasília: Duas Cidades/INL, 1984. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo, Brasília: Duas Cidades/INL, 1987a. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo, Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1987b.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993. Estabelecimento do texto e introdução de Claudéte Kronbauer.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, s/paginação (recurso digital).

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, recurso eletrônico, 2013b.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRG, 1998.

ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (orgs). *Brasil: primeiro tempo modernista – 1917-1929*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

BOMENY, Helena. *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. 1 – Antecedentes: A Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas, 2012.

FARIA, Daniel Barbosa Andrade de. *O mito modernista*. 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: IEB/USP, 1969.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e “L'Esprit Nouveau”*. São Paulo: IEB/USP 1969.

GUERRA, Abílio. *Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação do universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LÉVY-BRÜHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e Inventário*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2005.

PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malbas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios crítico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.1-11.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alauêde*: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A viagem de descoberta do Brasil*: um exercício do Moderno em Minas Gerais. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

WISNIK, José Miguel. Cultura pela culatra. Teresa: *Revista de Literatura Brasileira*, n1, São Paulo, Ed.34; Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira da USP, p. 92-102, 2000.

Artigo apresentado em 29/01/2016. Aprovado em 27/04/2016.