



OBRA DE APROXIMAÇÃO: FORMA ARTÍSTICA E CONTEÚDO NACIONAL NO ÚLTIMO MÁRIO DE ANDRADE

APPROXIMATION WORK: ARTISTIC FORM AND NATION CONTENT IN THE LAST MÁRIO DE ANDRADE

Filipe de Freitas Gonçalves*

* lipe.ton.fr@gmail.com
Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO: Este artigo propõe a análise do ensaio *Atualidade de Chopin* (1942), de Mário de Andrade (1893-1945), e do conjunto de crônicas *O Banquete* (1945), também de Mário de Andrade, procurando mostrar como se constrói, na fase final de reflexão do poeta paulista, uma visão que procura articular excelência artística e expressão nacional. Essa articulação aparece, no ensaio sobre Chopin, na forma da conjugação entre o uso que o compositor polonês faz do legado clássico e sua produção romântica e, no caso das crônicas musicais, no conceito de alegre brasileiro. Nos dois casos, estamos diante de um conceito de forma artística que equilibra o conteúdo social e a perfeição formal.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade, Chopin, nacionalidade.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the essay *Atualidade de Chopin* (1942), by Mário de Andrade (1893-1945), and of the set of chronicles *O Banquete* (1945), also by Mário de Andrade, seeking to show how a vision that seeks to articulate is built, in the final phase of the São Paulo poet's reflection. artistic excellence and national expression. This articulation appears, in the essay on Chopin, in the form of the conjugation between his use of the classical legacy and his romantic production and, in the case of musical chronicles, in the concept of Brazilian joy. In both cases, we are faced with a concept of artistic form that balances social content and formal perfection.

KEYWORDS: Mário de Andrade, Chopin, nationality.

Este artigo é, com algumas alterações para a adequação do texto ao gênero, parte de minha dissertação de mestrado defendida na UFMG em 2021, intitulada "O estoque e o fluxo: o problema nacional em Mário de Andrade".

1.

Quando escreveu seu ensaio sobre Chopin, Mário, como boa parte da intelectualidade brasileira, estava profundamente abalado pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial.¹ A própria escolha do compositor é sintomática dessa preocupação: Chopin nasceu na mesma Polônia que, século e meio depois, seria invadida por Hitler, dando início à guerra. Essa preocupação está textualmente presente no ensaio, que não pretende tratar o compositor do ponto de vista meramente formal; o texto irá tratar de sua *atualidade*, de sua importância no tempo presente: “(...) Chopin é dessa espécie de gênios que não só com o correr dos anos e se depuram em sua significação artística, mas a certos momentos da história são como que redescobertos em sua significação humana e utilitária” (ANDRADE, 2005, p. 137). Nos dois adjetivos que usa nesse trecho do primeiro parágrafo, parte de seus objetivos com o texto já estão revelados: os artistas a que se referem assumem, diante de determinadas condições históricas (que no fim do texto ele remete claramente à guerra), significação humana e utilitária, ou seja, ao mesmo tempo que revelam humanidade, essa humanidade serve de forma utilitária para o combate à desumanidade reinante. O artista, nesse sentido, tem tarefa utilitária, servindo como arma de combate contra a desumanidade crescente do mundo *em determinados momentos históricos*. O interessante é

perceber como, no texto de Mário, a utilidade do artista se manifesta não no sacrifício das qualidades estéticas de sua obra, mas exatamente pela perfeição delas.

Utilidade social e realização estética, dois tópicos que aparecem em praticamente toda a obra de Mário como oposição inconciliável, transformada na imagem do sacrifício, que Pedro Fragelli (2013) já estudou exaustivamente na obra do autor, e que Roberto Schwarz (1981) aponta em seu artigo seminal sobre o assunto, estão aqui em síntese dialética. Nesses dois trabalhos, essa síntese aparece como vislumbre desse momento final de sua carreira, em que essa visão de sacrifício e de polos inconciliáveis, embora não totalmente desaparecida, deixa espaço para a síntese. Já João Luiz Lafetá (2000, p. 173) estabelece uma visão diferente daquela de Schwarz (com quem polemiza em seu texto), apontando que a contradição não apareceria de forma inconciliável, como polos irreduzíveis, mas como polos em tensão. O fato é que Lafetá não consegue manter sua interpretação e, para explicar fenômenos que perpassam a obra de Mário, termina por recorrer à visão de Schwarz, ou seja, a ver nos anos de 1920 não apenas uma tensão entre os polos, mas sim a preponderância do lirismo como forma de anulação da técnica.² O que nos parece que escapa ao crítico em sua formulação é que, de fato, o que há entre os dois polos é tensão, mas ela está

1. “Na noite da queda de Paris, bebemos juntos na taberna da Glória. Noite soturna, de poucas palavras. Mário era o mais arrasado. Tendia a achar que tudo estava perdido no mundo para a liberdade e a cultura. (...) Mário não corria, é certo, nenhum risco pessoal visível a olho nu, mas a presença da guerra era um fato concreto” (CASTRO, 2016, p. 109-10). Além disso, cf. Tércio (2019, p. 431).

2. Diz Lafetá (2000, p. 204), depois de ter polemizado com Schwarz por várias páginas: “A longa discussão sobre os pragmatismos está aí colocada de maneira evidentemente distorcida. Mário ainda não imagina que possa haver, entre o ‘pragmatismo estético’, identificado às experiências da vanguarda, e o pragmatismo social, que ‘traí’ a arte para ‘pregar’, uma possibilidade de conciliação. E por quê? Nesse ponto há que dar plena razão à já referida análise de Roberto Schwarz sobre ‘O psicologismo na poética de Mário de Andrade’: é a concepção de poesia como registro do subconsciente — e portanto como algo impregnado de individualismo — que impede a concepção de uma forma capaz de aliar eficácia estética e eficácia social”.

estruturada e hierarquizada de uma tal maneira que não propicia a síntese dos termos. Não nos interessa, no entanto, o momento em que eles aparecem inconciliáveis, porque, embora mais longo na obra do autor e de profunda importância historiográfica para seu desenvolvimento e mesmo para o desenvolvimento do debate sobre cultura durante a década de 1920 e 1930, não tem a importância histórica que essa última formulação terá. Lá não temos ainda, no campo mesmo das discussões sobre nacionalidade, um avanço significativo em relação às formulações anteriores dos românticos, de Machado e de Euclides, uma vez que a inorganicidade social introjeta-se no crítico e no poeta exatamente na forma de dois polos inconciliáveis que o obrigam ao sacrifício das qualidades utilitárias para a realização estética, ou, vice-versa, obrigam-no ao sacrifício da qualidade estética em nome da utilidade da construção nacional; apenas nesse último momento o poeta paulista consegue reformular as questões fazendo um novo nexos histórico (a síntese), e não apenas historiográfico. Vejamos como isso se manifesta no ensaio sobre Chopin.

Logo na continuação do trecho que citamos acima, Mário expõe de forma clara o aspecto de síntese que pretenderá fazer em relação aos dois polos: “Chopin se firma em nosso culto como um dos mais puros, mais

exclusivamente musicais de todos os músicos, e também como um dos mais intensamente humanos, mais generosamente servidores” (ANDRADE, 2005, p. 138). Ou seja, ele aparece como um dos *mais exclusivamente musicais e mais generosamente servidores*. A utilidade e a perfeição estética estão em conjunto. Essa mesma conjunção de fatores diferentes poderá ser percebida na classificação, quase ambígua, que dá o autor sobre Chopin – primeiro como uma espécie de síntese do romantismo musical, e, depois, como um compositor pertencente ao universo dos clássicos. “Talvez ninguém tenha expressado com maior eficácia a verdade musical do Romantismo” (ANDRADE, 2005, p. 146), diz o autor, e, logo em sequência, define o romantismo musical: “Com o Romantismo a música foi compreendida como arte de exprimir os sentimentos e as idéias [sic] por meio dos sons, e se tornou uma linguagem” (ANDRADE, 2005, p. 147), ou seja, o romantismo é aqui entendido como empenho de significação da música, como estruturação do discurso musical para além da linguagem da forma. Em sua *Pequena História da Música* (1944)³, Mário de Andrade desenvolve mais essa concepção do romantismo como aspecto engajado e socialmente interessado de seu argumento sobre Chopin:

O povo aceita mal a música pura porque a arte popular tem sempre uma função interessada social. Os românticos deformam

3. Essa obra foi originalmente publicada em 1928, mas ela é totalmente reestruturada quando da edição das obras completas do autor, no final de sua vida. A data a que nos referimos aqui é a data da última edição preparada em vida por Mário de Andrade.

isso por exagero. Não lhe basta unir a palavra à música, para tornar esta compreensível intelectualmente e portanto útil. Nem lhes basta conceber a música como capaz de reforçar a expressão dos estados de alma, que nem a tinham concebido Lasso, Monteverdi, o próprio Mozart e mais ou menos todos. Para os românticos, a música se torna sistematicamente a “arte de exprimir os sentimentos por meio dos sons”. A música para eles é uma confidente, a que confiam todos os seus ideais [...], os seus sentimentos e paixões [...], as suas impressões de leituras ou viagens. (ANDRADE, 2003, p. 134-35).

A música romântica – de que Chopin é, em seu ensaio de 1942, um epígono – é, portanto, a transformação utilitária da música contra o senso aristocrático da forma pura. Essa mudança é sistemática e não alcança apenas a relação, mais ou menos generalizadas, entre o som e a palavra: trata-se de uma radicalização e de um exagero que altera a estrutura formal de organização do discurso musical, como fica evidente algumas linhas abaixo:

No decorrer de uma obra, os temas dela mudam de aspecto e interpretação não mais por intenções meramente musicais que nem os Ecos, a Variação, o desenvolvimento temático do Classicismo, porém para caracterizar estados psicológicos ou aspectos exteriores diferentes da mesma coisa. Um tema se desenvolve ou varia não para

demonstrar as suas possibilidades musicais, porém para significar mudanças sentimentais (ANDRADE, 2003, p. 135).

O aspecto utilitário determina o próprio processo de desenvolvimento formal e o encaminhamento dos temas na música romântica. E, no sentido de sua utilidade imediata, com significação latente e extramusical, o romantismo de Chopin lhe concede assim esse aspecto de *servidor* a que Mário se refere. A significação de sua música assume, então, a possibilidade da representação da sociedade burguesa aristocratizada a que sua obra se dirige, e Mário chama a atenção mesmo para o fato de que seu trabalho mais exterior (normalmente interpretado apenas por seu aspecto mais rasteiro no que o autor chama de *recitais Chopin*) assume uma postura crítica em relação à vida burguesa de corte.

Nosso autor ainda considera Chopin não apenas como romântico, mas também como clássico. Em momento anterior, dissera que ele “(...) viveu a vida em música sem jamais esquecer que a música tem vida própria e um material que lhe é particular” (ANDRADE, 2005, p. 150), ou seja, se está marcado pelo romantismo de plasmar a vida na música, nunca se esquece das exigências do material a que submete sua criação, os sons. E conclui mais à frente,

comentando não apenas Chopin como seu próprio tempo, e, de alguma forma, sua própria obra:

Ora, se estudamos a obra de Chopin, o que mais nos surpreende é o assombroso equilíbrio com que, dentro do maior e por vezes do mais desabrido romanticismo, ele soube realizar a sua mensagem sem abusos ou descaminhos de liberdade. É admirável: mas a obra de Chopin é ao mesmo tempo francamente revolucionária e intrinsecamente clássica! (ANDRADE, 2005, p. 152).

Os *abusos e descaminhos da liberdade*, que ele irá identificar como defeito de seu tempo, de alguma forma sedimentado por determinadas visões sobre o Modernismo de 1922, não atingem o compositor, porque ele consegue unificar em si não apenas a expressividade romântica, mas essa expressividade que está mediada pelo correto trato com o material da música, os sons. Identifica-se em Bach⁴ e Mozart as referências fundamentais para Chopin: de Bach ele teria descoberto “o mistério da sensibilidade ardente dos baixos de harmonia e a validade inflexivelmente lógica do tecido polifônico” (ANDRADE, 2005, p. 154) e, de Mozart, ele teria levado a “elasticidade da melodia” (ANDRADE, 2005, p. 154). Sua música, portanto, se exprime o romantismo musical de forma exemplar por ser mesmo a expressão de sentimentos extramusicais que

chegam, como vimos, a organizar formalmente a própria obra; é também profundamente clássica, ou seja, não apenas continua a tradição clássica tomando-lhe elementos, como herda dela o cuidado com o material de sua arte, a sonoridade.

Antes de continuarmos, vale retomar alguns momentos de seu ensaio *Elegia de Abril* (1941) para que se possa compreender a atualidade de Chopin não apenas em relação à guerra, mas também em relação à vida cultural brasileira. Seus comentários sobre a nova geração passam também pela questão do tempo, ou seja, a questão da guerra, mas estão mais cerrados na discussão sobre os avanços (que ele julgou insuficientes) da nova geração em relação à dele próprio.⁵ Depois de descrever sua geração como *inconsciente abstencionista*, fora das questões públicas fundamentais, ele caracteriza a geração seguinte como marcada por um interesse pela “arte social”, pelo engajamento direto que tolhe o desenvolvimento estético. A síntese que propõe é seu conceito de técnica, que perpassa todo o texto de Chopin que estamos analisando:

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer

4. Observe-se que, para Mário, o termo *clássico* assume aqui simplesmente a concepção de música que se organiza a partir dos elementos formais e não exatamente a concepção historiográfica que o termo possui, referindo-se ao período Clássico, em oposição ao Barroco de Bach. Na *Pequena História da Música* a que nos referimos acima, o próprio Mário faz essa distinção e caracteriza o período histórico do Clássico como aquele em que surge a música pura, mas aqui ele termina por expandir essa concepção para fora do limite estrito da periodização histórica.

5. Publicado numa revista capitaneada por jovens, *Clima*, o texto tem também um tom de alerta à juventude, procurando apontar os erros cometidos por sua geração, que devem ser evitados pela próxima, e também os descaminhos em que a geração para a qual escreve parece estar se enveredando. Cf. CANDIDO (1980. p. 153-171).

tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora [...] se o intelectual foi um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. Ele não terá nem mesmo esse conformismo “de partido”, tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é mesmo, por excelência, um *out-law*, e tira talvez sua maior força fecundante dessa imposição irremediável da “sua” verdade (ANDRADE, 2002, p. 206).

Ou seja, contra, de um lado, *os abusos e descaminhos da liberdade* e, de outro, a arte de ação social que, segundo o autor, “(...) não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpasse de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte” (ANDRADE, 2002, p. 211), a consciência técnica do intelectual seria capaz de produzir uma síntese diferente da oposição entre os dois polos inconciliáveis. Chamamos atenção para o uso do termo *superar* por Mário. A superação pretendida é a desses dois momentos (de que ele participa ativamente), mas que precisam ser superados por uma consciência técnica mais profunda, capaz de, a um só tempo, promover, por meio do cuidado estético, o efeito social da obra de arte. A revelação da individualidade do

artista, “a imposição irremediável da ‘sua’ verdade” é que produz seu aspecto fundamentalmente social, e não diretamente político. O *out-law* a que Mário se refere (e essa é uma expressão usada também em seu texto sobre Chopin) indica exatamente, nessa insistência da manifestação de sua individualidade, o aspecto social e não diretamente político. Mas isso só se produz diante de uma consciência técnica profunda e marcada sempre pela intenção social da obra (no caso de Chopin, seu romantismo representativo) e seu trato formal perfeitamente adequado (no caso de Chopin, seu classicismo herdado de Bach e Mozart).

Esse equilíbrio entre o romântico e o clássico (ser romântico porque é profundamente clássico) está também elaborado por outras chaves no texto sobre Chopin:

Em última análise, toda obra de arte nasce de improvisações. Mas em seguida vem o trabalho difícil, lerdo, angustioso, que elabora, corrige, poda, acrescenta, acentua, sintetiza, esclarece, e é o sofrimento grande do criador [...] A arte, srs. Alunos, é certo que nasce nos céus entusiásticos e fáceis da inspiração, gozo sublime e sensual do indivíduo. Mas logo em seguida a este gozo de um segundo, ela desce na terra desta nossa humanidade, e é o homem operário, o homem-coletivo que sofre no trabalho perigoso e interrogativo de converter o êxtase do indivíduo num valor humano. O conseguirá? Chopin confessa,

de maneira muito clara, a consciência que tinha de que a arte é uma conversão do sentimento individual em expressão coletiva (ANDRADE, 2005, p. 156).

A descrição feita nesse trecho poderia ser traçada em vários outros momentos de sua obra, quando ele discute a relação entre o lirismo (que é entendido por ele como manifestação da individualidade do criador) e o tratamento formal daquela individualidade para que ela possa expressar valores coletivos. Ou seja, sua verdade interior e sua comunicabilidade social.⁶ Aqui os termos estão trocados: sentimento e expressão. Seu sentimento individual, sua verdade individual, precisa ser convertida em obra inteligível de valor coletivo. Destaca-se aqui o uso da expressão “valor humano” que parece mesmo relacionar-se à tendência de Mário, nessa época, de fazer comentários sobre a desumanidade da guerra. O romântico que exprime aqui sua verdade individual, um sentimento de sua alma, para exprimi-lo, precisa estar munido da técnica que surge do material de seu trabalho (os sons, no caso de Chopin).

Retomando o argumento de Schwarz, nesse momento final as *polaridades inconciliáveis* finalmente conseguem se unificar em uma síntese dialética. É exatamente porque exprime a verdade individual que a obra ganha valor humano universal e, portanto, realiza sua função de ação

social. Se voltamos, por exemplo, aos textos iniciais de Mário, podemos perceber que essa concepção já estava latente em suas primeiras formulações sobre a criação. No *Prefácio Interessantíssimo*, por exemplo, diz o autor:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos (ANDRADE, 2013, p. 63).

A importância atribuída neste momento ao elemento da inspiração contra o do trabalho técnico da criação é lido pelo próprio Mário (2002, p. 211) como necessidade de um momento de combate contra tendências que anulariam o elemento próprio de criação artística. Mas seria incorreto dizer que a técnica a que se refere nesse momento finais é a mesma técnica de que se fala quando se imagina o trabalho de “mondar mais tarde o poema”. Nesse primeiro momento, a concepção ainda está separada do fator com o qual ela tenciona constantemente na obra do autor, da arte como elemento de ação social. Ali a noção de técnica não é, como no caso dos textos mais tardios, o elo entre a produção artística marcada pela individualidade e seu

6. Sobre o conceito de lirismo em Mário de Andrade, cf. LAFETÁ (2000, p. 157-184) e MACHADO (2014, p. 15-36).

valor humano e social, portanto, universal. No texto que citamos acima, a arte é colocada antes como mero trabalho que vem depois da inspiração e que comporia ainda o universo da criação estética individual, pois trabalha para a perfeição do poema. Pensando mais uma vez na acepção de Lafetá sobre esse momento inicial do pensamento estético de Mário de Andrade, é exatamente aqui que se manifesta o aspecto hierarquizado da tensão a que nos referimos: a técnica de “mondar mais tarde o poema” aparece a serviço da expressão puramente individual do inconsciente lírico do sujeito poético. Já em sua concepção madura de técnica, esse trabalho assume a função de mediador entre sentimento e expressão. No trecho inicial, a técnica aparece a serviço da inspiração; no final, ela aparece a serviço da universalização do poema e do próprio sujeito poético. Há aqui um deslocamento que testemunha o desenvolvimento do autor. Antonio Candido (1993, p. 218), analisando o poema *Louvação da Tarde*, aponta mesmo para essa transformação em outra chave quando diz que, com o poema, Mário é capaz de passar do “modernismo propriamente dito à modernidade, que recupera a tradição ao superá-la”. É essa virada que estamos captando também no interior de sua crítica musical.

Há ainda no texto sobre Chopin um último aspecto que vale destacar: Mário chama a atenção, por quase todo o

texto, para a ausência de classe em Chopin. Isso começa quando ele faz uma pequena biografia do compositor e indica que ele seria um “traidor de sua classe” (ANDRADE, 2005, p. 139): filho da burguesia polonesa, Chopin vincula-se, ainda quando está em seu país de origem, à aristocracia e, por fim, abandona seu próprio país, envolvido num processo revolucionário do qual não toma parte e acaba vinculado então à burguesia aristocratizada de Paris. Entretanto, não se trata apenas de uma traição em sentido político, uma vez que as consequências artísticas desse movimento são grandes:

O que mais engrandece é a traição classicista, com a qual ele se universaliza e populariza humanamente. [...] Ele mesmo se manifestou contra a arte de elite e todas as místicas classistas de arte, afirmando que a música tinha de ser compreensível a todos. E o conseguiu. Chopin nos congrega a todos na encruzilhada genial das suas obras maiores. Aí Chopin consegue a nossa unanimidade popular. Todos se humanizam comovidos. Todos se aproximam uns dos outros, porque o piano de Chopin é obra de aproximação. [...] Entre os músicos geniais, Chopin é um dos únicos realmente sem classes, o mais sem classe. Atinge o popular e até mesmo o folclórico nas mazurcas, na facilidade de compreensão, no rito coreográfico e dionisíacos do seu espírito. Atinge a burguesia no sentimental dos noturnos, no familiarismo do seu piano, na sensatez, no bom-senso

do seu espírito. Se passa para os aristocratas nas valsas e nas polonesas, e por se conservar irredutível no seu personalismo, sendo sempre criação e sempre liberdade. Popular, folclórico mesmo, jamais ele se utilizou da banalidade falsa dos virtuosismos de salão. E nacional, racial, sofrendo com sua gente, curtindo a saudade inata e animal da terra em que nasceu, o que há de mais simbólico é que justo nos seus gritos de maior revolta, nos seus soluços de maior dor [...] eles nada têm de exclusivistas, de folcloricamente nacionais. [...] A arte de Chopin se transcendentaliza e se universaliza (ANDRADE, 2005, p. 163-64).

Nesse trecho, as consequências dos comentários sobre o romântico que se realiza como tal porque é clássico chegam a sua conclusão: a não vinculação direta às classes sociais na verdade não anula em nenhum momento o aspecto político do compositor (o que, em verdade, aproximá-lo-ia de forma inevitável da burguesia que se aristocratizava); a vinculação crítica, que não assume a posição de nenhuma e representa todas, concede à obra de Chopin a universalidade de que fala Mário. Sua preocupação fundamental nesse texto todo é a busca pela universalidade do piano de Chopin em seu sentido propriamente humanista, ou seja, a forma por meio da qual a música do compositor polonês se constitui como “obra de aproximação”, o que lhe concede uma atualidade urgente

em tempos de guerra. O que fica evidente no trecho que citamos é que sua identificação nacional, portanto, não se dá meramente pela identificação com os elementos folclóricos, ou seja, pelo localismo, mas por uma recriação desses elementos numa chave de universalização que se dá por meio da herança clássica. Sua não identificação imediata com a classe ou com a nação é o que produz a forma universal de representação tanto da classe quanto da própria nação. O singular aparece mediado pela formulação que o universaliza no particular, forma intermediária típica da estética.⁷

Numa carta de 27 de julho de 1943 a Moacir Werneck de Castro, ao comentar sobre um artigo que estava escrevendo sobre Scarlatti, Mário faz um comentário similar que pode ajudar a compreender a relação entre falta de identificação de classe, perfeição formal e técnica e universalidade da obra. Insatisfeito com as interpretações que identificavam a música de Scarlatti como música cortesã, Mário coloca o problema e chega às seguintes conclusões, que compartilha com o jovem com quem se corresponde:

E o palpite se firmou: a obra (*sic*, não ele) era de classe uma ova! (...) Couperin, os cravistas franceses, os virginalistas ingleses nós sabemos que usaram de-fato temas folclóricos. Mas todos deformavam instrumento e temas em todo um ritual

7. A noção de particularidade como síntese do singular (entendido, em linhas gerais, como localismo) e do universal (entendido, em linhas gerais, como desenvolvimento da arte ocidental) que mobilizamos foi amplamente desenvolvida por Lukács (2018). Acreditamos que sua formulação filosófica integre as discussões nos termos que estamos empreendendo.

amaneirado e bem-educado de salão aristô. Scarlatti obedece assombrosamente ao instrumento, repudia todas as deformações classistas e técnicas, é antiritualista incrível pra época. E no entanto pessoalmente foi um cortesão como os outros - e nem podia deixar de ser porque morria de fome. O que salva a música dele de se tornar de classe é um elemento a mais de distanciamento? A mim me parece incontestável que a obediência técnica ao material que tinha na mão o fez se expandir em toda a sua esplendidez, que ele, o material, não é de nenhuma classe. (ANDRADE *apud* CASTRO, 2016, p. 193-94).

A universalidade para a qual está chamando tanta atenção no texto de Chopin se realiza exatamente pela mediação que a técnica, a obediência ao material artístico, impõe ao grande criador. Esse *curvar-se diante do material* oferece o distanciamento da representação e permite a consolidação de formas que, sendo locais, e tendo no folclore um de seus elementos fundadores, universaliza-se em valor humano. Localidade e universalidade estão aqui unificados em torno de uma síntese dialética que não pode se desfazer para que se sustente como tal. Romântico e clássico, Chopin teria sido capaz, como todo grande artista, exatamente pela obediência ao material, de realizar-se como valor universal, na defesa da humanidade e de sua existência melhorada, sem jamais deixar de ser local e específico.

Nesse momento de sua teoria estética, Mário alcança mesmo uma unidade dialética inquebrantável entre conteúdo social, forma artística e efeito da obra. Por unidade dialética, entendemos aqui exatamente a superação das polaridades inconciliáveis, ou seja, a percepção que a representação artística adequada de um determinado conteúdo social opera formalmente um tipo de articulação determinada pelo próprio material que se oferece à representação. E dessa unidade irreduzível entre forma e conteúdo (mediada pelas noções de romântico e clássico em seu texto sobre Chopin) institui-se o efeito da obra, efeito por excelência de humanização. A obra transforma-se, assim, numa conexão do indivíduo com as tendências fundamentais do próprio gênero humano, operando uma aproximação não apenas entre os homens, mas também entre os homens como singularidades específicas e a humanidade.⁸

2.

Até aqui, os comentários de Mário giram em torno de questões não de todo relacionadas à realidade brasileira. A realização dessa discussão no final de sua vida se dará basicamente no livro *O Banquete* (1945), uma reunião de crônicas que o autor escreveu em seus últimos anos e que foi interrompida por sua morte repentina. Abandonando o estilo dissertativo de seus artigos para a coluna

8. Sobre a relação entre a universalidade e o efeito da obra de arte, cf. Lukács (2018, p. 257-270).

Mundo Musical, publicada na *Folha da Manhã*, Mário opta por construir uma história e discutir os problemas que o interessam por meio de um enredo em si significativo: uma socialite do país de Mentira, Sarah Light, resolve dar um almoço para angariar fundos para um jovem compositor pobre, Janjão. Para esse jantar, convida a virtuose internacional Siomara Ponga e o político Felix de Cima, e acaba recebendo também o estudante Pastor Fido, o qual Janjão leva consigo depois de encontrá-lo na rua. Como se pode observar pela simples descrição que fizemos, o texto é marcado pelo tom satírico.⁹ As posturas estéticas que cada um dos personagens manifesta aparecem, assim, não como discursos de interesse meramente intelectual, mas marcados pela posição social que ocupam naquela mesa, ela mesma um problema que será discutido de forma indireta ao longo do texto.

Começemos pelo final, onde aparece o que consideramos ser a visão amadurecida do autor em torno do problema nacional:

Essa é aliás a maior falha da composição musical brasileira, e que a faz tão enjoativamente cair num negrismo decorativista: é que ainda não se inventou o “alegro” brasileiro. Mas me refiro ao “alegro” mesmo, o alegro melódico de caráter antio-coreográfico, incapaz de cair na dança. [...] Em todo caso, nem o

próprio Villa Lobos escapa do característico coreográfico, nos seus alegros. Só mesmo o Camargo Guarnieri já conseguiu alguma coisa de satisfatório nisso, sobretudo em finais, como no Concerto pra Violino e na Primeira Sinfonia. É urgente criar o alegro brasileiro sem caráter coreográfico. O alegro é a coisa mais difícil da criação erudita, porque embora coletivista e violentamente coletivizador por causa do seu dinamismo, ele é no entanto antifolclórico. O povo não tem alegros. O alegro é elemento urbano, erudito e civilizador, mas é sempre extracultural. O povo na infinita maioria dos casos, quando faz música rápida é pra dançar; e caímos no característico coreográfico, como no Brasil, como na Espanha. [...] Nos movimentos moderados, no alegreto, no andante, o compositor encontra na canção folclórica riqueza farta por onde se desenvolver culturalmente. No alegro, não. Os andamentos moderados são culturais: têm a sua base e a sua fonte no povo. Mas o alegro extracoreográfico, é elemento erudito e civilizador. Ele culturaliza, sim, uma escola nacional, mas de fora pra dentro. Ou melhor: de cima pra baixo. Ele nasce na cabeça do compositor erudito, se caracteriza na generalidade dos compositores normais (ôh, a esplêndida diferença nacional entre um alegro de compositor italiano e outro de alemão...) e baixa às massas, dinamizando e aquecendo, fortalecendo a consciência coletiva. Porém sempre urbana. O alegro tem isso de insolúvel: ele pode culturalizar uma música nacional, como os alegros de Verdi e os de Brahms, mas será sempre universalmente coletizador.

9. Sobre a questão da sátira, cf. LUKÁCS (2009).

Porque o seu dinamismo é propício às massas das cidades de Londres como de Maceió. (ANDRADE, 2004, p. 172-74).

Essa fala de Janjão, depois de um longo capítulo em que se discute os problemas da música brasileira em todos os seus aspectos (institucionais, inclusive), funciona como um resumo do problema da nacionalização da cultura e sua relação com a universalidade. Inicialmente, o autor indica o aspecto coletivo do alegre dada sua origem nas danças coreográficas, no dinamismo da música popular; depois, indica que ele transforma essa forma musical popular coreográfica em música de caráter anticoreográfico, ou seja, um elemento civilizador e não cultural. Ele transforma ritmos vinculados ao corpo em ritmos reflexivos. O processo a que Mário está se referindo nesse trecho não pode ser entendido apenas como o surgimento do “alegre”, que é apenas o sintoma de um processo mais amplo de transformação cultural: trata-se, na verdade, da consolidação, em toda a Europa, daquilo que se chama de *música pura*: a constituição de formas musicais cuja significação não reside em nada além da própria sonoridade. As formas musicais adquirem, assim, ao longo do século XVIII, a pretensão de serem música que não precisaria de sua significação além da própria música, dos próprios sons e de suas regras internas de organização e estrutura; abandona-se, assim, a poesia como instrumento imprescindível para a constituição

do sentido musical e as formas dançantes, cuja função era simplesmente o movimento do próprio corpo humano. A forma musical que emerge, a sonata (ou sonata-alegro, ou ainda forma sonata),¹⁰ é a sistematização desse processo tanto em termos de sua funcionalidade social quanto de sua potencialidade de criação artística. Mário define a música pura dessa forma, numa nota de rodapé a sua *Pequena História da Música*: “(...) considero Música Pura a música que, não se baseando diretamente em elementos descritivos, quer objetivos, quer psicológicos, tira dos elementos exclusivamente dinamogênicos (Ritmo, Melodia, Harmonia) as suas razões de ser arte o ser bela” (ANDRADE, 2003, p. 106). Nesse sentido, essa música pura, a que já nos referimos na análise sobre Chopin, é uma forma de musicalidade diferente, fruto da conquista da inteligibilidade musical como campo específico de criação separado dos sons intelectuais. Trata-se de uma forma que não é para ativar o corpo, mas apenas para escutar. Música reflexiva em sua própria forma, fruto das conquistas civilizatórias, fruto da liberdade artística em relação à sua funcionalidade mais imediata. Trata-se, assim, se não da mais importante, de uma das mais importantes conquistas para a constituição da música moderna.

E isso ainda faltaria à música brasileira, que se satisfaz com a forma coreográfica, mais diretamente folclórica.

10. Sobre o surgimento desse conjunto de problemas, cf. Rosen (1988); Massin e Massin (1985, p. 549-584) e o próprio Mário de Andrade (2003, p. 97-132). Sobre a importância desse processo a que nos referimos na concepção musical de Mário, cf. Travassos (1997, p. 51-56).

Nesse momento, a relação do autor com o problema do folclore está colocado em sua plena maturidade: trata-se não de construir uma arte que seja brasileira porque seja folclórica, mas construir uma arte brasileira que seja feita *sobre* o folclore, transformando-o em elemento implicado na criação artística. É nesse sentido que, algumas linhas depois, Mário conclui esse trecho:

E, como o negrismo prova, embora incorrendo o risco de não ser compreendido por ninguém, afirmo que falta universalidade a esses compositores, que vivem de particularismos regionalistas, e de sentimentalismos evocativos. Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional: a falta de cultura e compreensão do problema, fez com que os compositores brasileiros não percebessem o fenômeno universal e histórico do aproveitamento do folclórico. O problema da nacionalização dum arte não reside na repisação do folclore. O problema verdadeiro era “expressar” o Brasil. Mas como os iniciadores desta expressão, noutros países, se aproveitaram também dos temas tradicionais, o que os compositores brasileiros pescaram quase todos, apesar das advertências insistentes de um Andrade Murici, foi só isso: temática folclórica. Em vez de expressarem o Brasil, “cantaram” o Brasil. (ANDRADE, 2004, p. 175-76).

Aqui fica claro que, para Mário, a nacionalização da cultura passa por sua universalização. O universal se realiza como tal

exatamente porque ele é nacionalizado, mas não nacionalizado no sentido folclórico: trata-se da constituição do alegre, de elevação da cultura folclórica à universalidade civilizatória, cidadina. No final da citação anterior do *Banquete*, esse elemento de universalidade também estava evidente: diferentemente dos ritmos coreográficos, o alegre se torna universal porque sua coletivização funciona em centros urbanos indistintamente, seu processo de circulação e sua efetividade artística não se direcionam aos elementos de particularismo. Nesse sentido, a música brasileira se constituiria quando o singular, o específico, o folclórico se transformasse em outra coisa que possuísse caráter de comunicação universal. A conexão entre esses dois elementos está dada exatamente pelo alegre: é ele, na visão de Mário, o elo de conexão entre o folclórico particular e o universal desprovido de caracterização localista.

A dicotomia que ele estabelece entre “expressar” e “cantar” o Brasil coloca esse problema básico de forma clara: a expressão da nacionalidade precisa ser precedida por sua sistematização racional, já o cantar pode ser feito de forma direta. Aqui, está implicada toda a discussão feita na parte anterior deste artigo: a expressividade só se realiza como tal se estiver mediada pelo cuidado técnico em relação ao material. Assim, usando a própria linguagem de Mário sobre Chopin, só se realizaria o “Romantismo” da expressão do nacional se o “Classicismo” como

respeito ao material e às suas regras fosse estabelecido como tal. Por não poder ser simplesmente o “cantar” o Brasil, porque isso não implicaria o respeito ao material, Mario exige a criação do alegro nacional, marcado pelo cuidado técnico ao material musical, sua elevação formal às últimas consequências de suas possibilidades. Nesse sentido, quando reclama em *Elegia de Abril* sobre a falta de preocupação com a técnica, está também indicando, quando vista essa reclamação em contexto, a impossibilidade de nacionalização plena do trabalho artístico.

Há ainda um elemento importante para o qual precisamos chamar atenção. Vimos acima que essa música pura é fruto da conquista civilizatória da inteligibilidade do aspecto específico da música como campo de criação, fruto da possibilidade artística oferecida pelo desenvolvimento das forças produtivas que, em períodos de abundância, abre novas perspectivas para a criação humana. Esse é um aspecto importante porque mostra toda a abrangência do projeto que Mário está enunciando: a constituição do alegro brasileiro é a tomada de posse por parte da cultura brasileira das conquistas civilizatórias de que a história brasileira faz parte. Em última análise, significa tomar posse das conquistas artísticas que foram engendradas ao longo da modernidade. Observe-se também que não se trata apenas de trazer uma novidade da Europa no sentido

de adequar a cultura às últimas modas internacionais (pelo menos no campo do projeto): trata-se de constituir uma arte brasileira no sentido de fazer o país participar das conquistas civilizatórias nas quais foi parte essencial.

O leitor atento do livro notará uma possível contradição entre essa manifestação de Janjão em relação ao folclore e outra no segundo capítulo, quando afirmava que sua arte era ainda folclórica:

Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam duns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria. O destino do artistas erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há-de ser a que está no folclore. (ANDRADE, 2004, p. 70).

O diálogo todo do segundo capítulo é de fato confuso e cheio de contradições: de um lado, a arte em sua funcionalidade social; e, de outro, as exigências do artista como criador. A contradição é evidenciada pelo próprio

narrador quando ele diz que Janjão “estava bastante envergonhado com a fraqueza que tivera de mostrar as suas contradições de artista, consciente da servidão social das artes mas incapaz de se libertar do seu individualismo” (ANDRADE, 2004, p. 70). Nesse momento da discussão sobre o folclore, Janjão coloca dois elementos que precisam ser pontuados com mais detalhe: primeiro o *enquanto*, ou seja, a afirmação que faz sobre o caráter folclórico da arte nacional é transitório, e precisa sê-lo; segundo, sua definição de folclórico: analfabeto e conservador. A arte folclórica corresponderia a um determinado estágio de desenvolvimento social, e enquanto o país ficasse nesse estágio, a arte necessariamente teria que corresponder a ele. Depois, vem a definição do artista erudito, totalmente diferente daquela do folclore: em sua definição, a arte erudita não teria classe, seria, portanto, universal. O caminho para sua universalização já conhecemos: a técnica e, especificamente nesse caso, o alegre brasileiro.

No diálogo do último capítulo completo do livro, a discussão é outra: não se trata mais do que a arte brasileira pode ser hoje, como ela se configura atualmente, mas do que ela deverá ser, do que ela deveria ser. Por isso não há contradição de fato. O que se depreende, em verdade, desse cotejo é que, para que a arte brasileira deixe de ser folclórica (analfabeta e conservadora), é preciso que haja uma transformação

também do povo. O povo deve deixar de ser folclórico para que a arte deixe também de o ser. E aqui estamos no cerne do projeto artístico de Mário de Andrade: a nacionalização não anda separada dos processos que garantem a melhoria das condições culturais do povo como um todo; pelo contrário, como vimos na última citação, dependem dele. O processo de constituição do alegre brasileiro é um processo artístico e também social (a entrada do capitalismo no Brasil) porque depende não apenas dos artistas, não apenas do esforço individual de um grupo de artistas, mas do conjunto da sociedade que eleva seu nível cultural à universalidade da expressão reflexiva da música erudita.

O que esse projeto implica é que haja no país um outro tipo de modernização. O pressuposto é que ela seja inclusiva, que seja capaz de elevar não apenas a arte em si, mas o conjunto da sociedade que a produz. O alegre, como vimos acima, se nasce na cabeça do compositor, precisa “baixar às massas”, ou seja, o processo de modernização cultural que propriamente nacionalize a cultura de forma plena precisa passar pela inclusão, pela educação cultural do próprio povo.

Mais um indício desse elemento civilizatório é o fato de que a importância recai não sobre a genialidade, mas sobre a fixação social desse procedimento:

O Brasil conta com alguns compositores de muito valor, mas a música brasileira vai pessimamente porque não são os picos isolados que fazem a grandeza dum cordilheira. A Argentina, talvez o Chile, não conheço bem o Chile, mas garantidamente o México, e o próprio Uruguai, não apresentam um músico da riqueza do Villa ou do equilíbrio de Camargo Guarnieri; mas não tem dúvida que há uma música argentina, há uma música mexicana, muito mais permanentes, muito mais socialmente fixadas que a brasileira. (ANDRADE, 2004, p. 153).

O pico da genialidade não conta para a construção de uma música nacional propriamente porque ela implica em caminhos que precisam ser seguidos, e, como diz mais à frente o próprio Janjão, “no Brasil não medra esforço em continuidade [...]” (ANDRADE, 2004, p. 159). O Brasil precisaria, segundo Janjão, de mais “bons compositores”, exatamente aqueles que irão normalizar a descoberta do alegre brasileiro e fixá-la socialmente (ANDRADE, 2004, p. 167). Dessa fixação surge a possibilidade da expansão da criatividade propriamente nacional, que só se realiza uma vez que o processo de formação do alegre se concluiu (ANDRADE, 2004, p. 170).

3.

O projeto do alegre, no entanto, confronta-se com a realidade e com a impossibilidade de sua realização. Se

ele é o projeto marioandradino de nacionalização da cultura, sua impossibilidade está dada pelas condições mesmas da produção e da educação cultural no Brasil. Ou seja, até aqui descrevemos como a concepção do último Mário sobre o problema da perfeição da forma artística e do conteúdo nacional passa pela necessidade de sua síntese dialética. Essa concepção de Mário parece-nos sustentada no salto qualitativo do desenvolvimento histórico brasileiro que o período varguista representa. Esse salto, no entanto, não conclui o processo de formação nacional, mas apenas reproduz em outro nível de organização social os impasses estruturais de antes.¹¹ Por isso, sua formulação é sempre permeada pela negatividade advinda da lucidez de que, embora tenhamos uma clara noção do que é necessário à formação de uma cultura nacional, os mesmos empecilhos que antes interditavam a nação continuam atuantes. Mário sabe muito bem que estamos distantes do alegre e da obra de aproximação que é o piano de Chopin.

É nesse momento que o aspecto satírico do texto aparece de forma mais evidente: trata-se, na verdade, de um texto de combate, em que o humor é transformado em arma de combate de classe. O país aparece aqui, diferentemente do que acontece nos escritos da década anterior, segmentado em classes e não apenas disposto

11. A concepção de formação nacional que usamos é de extração caiopradiana (PRADO JÚNIOR, 1985; 2011; 2012; MAZZEO, 2015) e não pode ser confundida apenas com realização cultural, mas, fundamentalmente, como integração dos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais do país, que, pela inorganicidade herdada de nosso passado colonial, está interdita.

geograficamente pelo território. O texto de Mário funciona como uma forma de combater ideologicamente aqueles que ele mesmo chama de donos do poder. Trata-se de desmontar, detalhe por detalhe, a dependência cultural de que o país é vítima graças à sua formação colonial e, também, de distribuir a responsabilidade da lentidão do processo por todas as classes. Assim, o encontro acontece no país de Mentira, nome que já indica o fato de que a formação nacional não se completa e que a nacionalidade é uma mentira. Estão ali representadas a virtuosidade internacional que deveria desempenhar um papel ativo no processo de nacionalização e simplesmente não o faz pela comodidade de continuar fazendo o que sempre fez e que seu público (culturalmente dependente e totalmente estranhado de um projeto de nacionalidade cultural) sempre aplaude; o político inculto e desinformado, que entende a atividade artística apenas como ornamento, funcionando como uma versão menos educada e erudita do que a virtuosidade Siomara Ponga – a milionária que não demonstra educação cultural consolidada, mas que exerce, no fim das contas, o poder cultural. O projeto que Janjão apresenta e que, de alguma forma, representa, está contraposto a essa realidade que, em última instância, só pode ser tratada em chave satírica e irônica. Mas o próprio Janjão, representante desse projeto, é também, à sua maneira, incapaz de realizá-lo: estão colocadas,

principalmente nas conversas iniciais que tem com Pastor Fido, suas contradições, em última instância, de classe. O próprio trecho coloca o problema: a realização do projeto implica a ruptura com as tendências que Sarah Light representa (inclusive em seu próprio nome, referência direta à empresa responsável pela iluminação paulista no começo do século passado), mas a existência mesma do banquete indica para o fato de que Janjão, embora consciente da necessidade da ruptura, não está disposto a promovê-la.¹² O discurso que descrevemos, que representa uma visão extremamente avançada sobre o problema da nacionalização cultural, está, em última instância, colocado sob as bases do poder existente, cuja existência mesma nega a possibilidade de sua realização. Trata-se de uma contradição fundamental que a estruturação do próprio enredo já coloca. Ela está também no nome dado ao personagem que carrega o projeto nacional: Janjão é o mesmo nome dado por Machado de Assis ao filho que recebe as lições de seu pai no conto *Teoria do Medalhão*. O conto é também uma sátira das classes letradas no país: a lição do pai ao filho em seu aniversário de 21 anos é exatamente a da necessidade de ser um medalhão, figura em que sobra a aparência e em que falta substância. Não se pode dizer de forma direta que o personagem de Mário seja uma espécie de medalhão como descrito no conto, mas as circunstâncias que descrevemos, o fato de que ele não

12. Essa posição ambígua de classe caracteriza o próprio Mário. Se, ao final da vida, ele se aproxima de uma ruptura com os limites do mundo burguês (cf. FRAGELLI, 2020), esse movimento nunca se completou de fato. Mário sempre foi um pensador burguês radicalmente progressista, mas sempre burguês; é típico desse conjunto de problemas sua carta à Moacir Werneck de Castro de 25 de abril de 1941, em que, comentando as implicações de seu envolvimento político, ele termina exclamando: “EU TENHO MEDO, Moacir!” (ANDRADE, *apud* CASTRO, 2016, 157). Sobre isso, cf. a abordagem sartreana de Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (2004, p. 185-214).

tem coragem de romper de forma definitiva com a classe que impede a realização de seu projeto cultural, mostra exatamente que, como o medalhão machadiano, Janjão é o porta-voz de um projeto que ele é incapaz de realizar.

O caráter satírico do texto rebaixa o tom dos problemas apresentados e os dramas de cada personagem, fazendo com que seus dilemas apareçam em chave crítica e não identificados à visão do autor. É preciso salientar que nos referimos a um caráter satírico e não a uma sátira em sentido pleno, pois o texto é permeado por discursos e cenas a que não se poderia atribuir esse adjetivo com facilidade. Mas entremear os discursos feitos em tom sério, que podem ser claramente identificados às ideias do próprio autor, com cenas e descrições de caráter satírico, faz com que as impossibilidades que se estão apontando se revelem de forma mais objetiva do que se elas mesmas fossem objetos de discurso. Tomemos como exemplo o dilema de Janjão como artista preso à individualidade burguesa e consciente do utilitarismo da arte. Esse problema, que perpassa a obra do próprio Mário, quando é objeto de representação satirizada (misturada à melancolia da consciência do ridículo dos conflitos apresentados, daí a vergonha do personagem), não pode ser ligado de forma direta com o mesmo problema que vive o autor do texto. Ou seja, o fato de a representar nesta chave implica a

superação, em alguma medida, desse mesmo problema não no personagem, mas no autor e em sua obra autoral. Mário não se identifica com o personagem quando o satiriza, diferentemente de quando o coloca para discursar em chave séria.

O pressuposto para a realização do projeto é a fixação social da arte por meio da crítica e da educação. Esses dois elementos não estão presentes no caso brasileiro e representam mesmo o impasse fundamental. Logo no início, quando ainda está apresentando seus personagens, Mário descreve Siomara Ponga:

O mesmo se dava com as canções de Janjão. Escritas em língua nacional, elas exigiam toda uma emissão nova, todo um trabalho de linguagem e de imitação, todo enfim um “belcanto” novo e nacional, que valorizasse essa fonética ignorada dos belcantos europeus. E, conseqüentemente, valorizasse também essas linhas melódicas emitidas vocalmente, e que necessariamente derivam dessa fonética, da mesma forma que a melodia italiana não poderia jamais ter nascido da fonética francesa, nem a alemã da espanhola. [...] Ela [Siomara Ponga] pegou nas regras de pronúncia cantada propostas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, e que, com poucas modificações indicadas por meio experimentação e cultivo, forneceriam um belcanto em língua nacional, tão digamos,

tão antropogeográfico como os europeus. Mas tudo isso exigia tanto trabalho novo, tantas experiências, adquirir técnicas novas... E de mais a mais ela cantava tão pouco em língua nacional, só uma pecinha em cada concerto, e só mesmo porque o governo obrigava a isso por lei... (ANDRADE, 2004, p. 56).

Além de mais uma vez evidenciar o processo por meio do qual se configura a arte nacional (da fonética da língua precisa surgir uma forma toda nova de cantar), Mário coloca o fato de que essa transformação pressupõe trabalho. A virtuose, no entanto, não se dedica a ele, exatamente porque o repertório nacional que cantaria em seus recitais é reduzido. A nacionalização da cultura encontra seu primeiro empecilho logo no começo do texto. As condições de educação do próprio público estão colocadas aqui: sem peças nacionais em seu recital (que só entram por obra da lei impositiva do governo), a necessidade de criar o belcanto brasileiro simplesmente não existe para Siomara, que, por isso, ignora-o de forma mais séria.

Voltemos ao enredo: Sarah Light, a milionária que está oferecendo o banquete, está o oferecendo porque ama Janjão e quer ajudá-lo, mas não tira de seu próprio bolso o auxílio. Pelo contrário, imagina que essa é função do Estado, mas o Estado, representado na narrativa por Félix de Cima, é ridicularizado o tempo todo, porque

simplesmente não entende do assunto. Protege a arte não por senso de responsabilidade, mas por aspectos circunstanciais e exteriores, por aparências (ANDRADE, 2004, p. 50-51), como o medalhão machadiano. O processo todo se dá no nível da personalidade; não há nenhum indício de que a proteção às produções nacionais vá ser feita de forma sistemática como valor. Pelo contrário, é assim que Mário descreve a forma de pensar de Félix de Cima:

De maneira que dois ficaram sendo os princípios educativos que Felix de Cima imprimiu à proteção oficial das artes, em mentira: 1ª: proteger tudo quanto é artista estrangeiro que pedir água, pra não irem lá fora falar mal do país e para mostrar que somos muito hospitaleiros, como dizia Saint-Hilaire; 2ª: não proteger as artes modernas porque não se entende mas é comunismo. Quando aos artistas nacionais, a terra é farta e boa, que morram de fome. (ANDRADE, 2004, p. 53).

Ainda mais à frente na narrativa, Sarah Light se refere da seguinte forma à cultura popular:

[...] Eu adoro música folclórica, me excita, me brutaliza, acho estupendo. Mas quando trabalhada por um compositor, entenda-se! Uma vez, passando de automóvel em Pirapora, escutei um batuque de negros, achei uma coisa horrível, que música idiota, que palavras vulgares! Mas o “Batuque” do Lorenzo

Fernandez acho uma maravilha, assim como adoro reler os livros folclóricos de Leonardo e Cornélio Pires, têm coisas engraçadíssimas. (ANDRADE, 2004, p. 100).

É esse tipo de postura que impossibilita a realização plena do projeto proposto por Janjão. A milionária não pretende que o povo seja incluído no processo de modernização; suas palavras representam uma visão do processo como ele se dá no país desde sempre: exclusivo para determinados segmentos da população. Mesmo gostando de arte folclórica, causa-lhe pavor o povo ele mesmo. É assim que a síntese não acontece. E mais algumas páginas à frente, ela verbaliza uma visão que hoje chamaríamos de meritocrática: o consumo da cultura aparece como recompensa da vitória social (ANDRADE, 2004, p. 102). A cultura como um todo aparece como espólio dos vencedores, e se ela aparece dessa forma, e não como elemento civilizatório da nacionalidade, o projeto do alegro brasileiro, em toda sua implicação, está interdito. Sarah Light, em verdade, não participa de forma completa das conquistas civilizatórias, uma vez que sua recepção de obras de arte erudita não é por meio da racionalidade que o alegro imporia, mas pela brutalidade que ela infunde em suas sensações. A tentativa de constituir uma cultura moderna está fora de suas possibilidades. Ela está estranhada em relação às potencialidades perceptivas que

sua própria vitória social permitiria. Esse é um elemento significativo porque coloca em perspectiva um lugar comum sobre o problema da nacionalidade: a conexão das elites aos centros culturais europeus e sua distinção em relação ao povo, distante dos centros de cultura. Esse lugar comum encontra ressonância, por exemplo, na forma como Euclides da Cunha (2019, p. 38) figura o problema da inorganicidade nacional.

A identificação entre o litorâneo e o sertanejo está impossibilitada porque, de um lado, desenvolve-se uma cultura sem acesso às tradições do mundo europeu e, de outro, estaria o grupo “armado pela indústria alemã” e, portanto, em conexão direta com o mundo civilizado. A perspectiva que a impossibilidade de uma recepção adequada de Sarah Light abre é exatamente a de questionar não a identificação com os centros de irradiação da cultura europeia, mas de apontar para o lugar que as próprias elites ocupam em relação aos centros. Se o povo está alijado da possibilidade de desenvolver uma cultura que o eleve à condição de que sua participação no processo modernizador lhe dá direito, as elites, ao impossibilitar o desenvolvimento pleno da nacionalidade, também não estão no nível de desenvolvimento cultural que a modernidade oferece. Sua identificação com os centros de poder internacional relega às classes dominantes no Brasil

o lugar subalterno indicado no estranhamento da capacidade de fruição artística de membros dessa classe em posição de privilégio.

A personagem mais educada em música e arte, Siomara Ponga, simplesmente não se dá ao trabalho da nacionalização; Sarah Light tem aversão ao povo e entende a cultura popular como produto para seu consumo; Félix de Cima financia a arte, mas é um estúpido. Janjão sabe do motivo da reunião e “a sensação da esmola batia na cara dele, e amargava” (ANDRADE, 2004, p. 59); além disso, debate-se em suas contradições sobre a consciência da necessidade social da arte e sua educação burguesa individualista. Como resultado dessa organização, a crítica se dá por camaradagem; a educação reproduz os erros anteriores e não se cria propriamente uma cultura da nacionalização da arte para a qual educação e cultura são pressupostos.

Se o surgimento desse projeto de cultura nacional conta com a pré-condição histórica do processo de civilização do próprio país, que aconteceu desde o Segundo Reinado, as impossibilidades indicam para o fato de que os empecilhos continuam no caminho para sua plena realização. Dizendo com Caio Prado, se entendemos o sentido de nossa independência cultural nos termos que Mário o

coloca, sua impossibilidade está também historicamente determinada pelo fato de que esse é apenas o primeiro passo. Se a década de 1930 vê surgir no Brasil o processo de industrialização como tal e a modernização do país acelerar-se, o atraso continua se recolocando e o passado colonial, com todas as suas precariedades, manifesta-se na impossibilidade de sua realização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. In: ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 207-218.

ANDRADE, Mário de. Atualidade de Chopin. In: ANDRADE, Mário. **O baile das quatro artes**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. p. 137-165.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003. 245 p.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 613 p.

CANDIDO, Antonio. Clima. In: _____. **Teresina etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 153-171.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade:** exílio no rio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 221 p.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões:** Campanha de Canudos. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. 699 p.

FRAGELLI, Pedro. Tradição e revolução. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 1, n. 75, p. 144-161, 28 abr. 2020.

FRAGELLI, Pedro. Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p.83-110, dez. 2013.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo.** São Paulo: Editora 34, 2000. 283 p.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018. 270 p.

LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: _____. **Arte e Sociedade:** escritos estéticos (1932-1967). Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2009. p. 173-191.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. Lirismo no debate epistolar modernista. **O Eixo e a Roda.** Belo Horizonte, v. 23, n. 1. 2014. p. 15-36.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **Histoire de la musique occidentale.** Paris: Fayard, 1985. 1312 p.

MAZZEO, Antonio Carlos. **Estado e burguesia no Brasil:** origens da autocracia burguesa. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. 141 p.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil:** e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 310 p.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 446 p.

PRADO JÚNIOR., Caio. **História Econômica do Brasil.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms.** New York: W.W. Norton & Company, 1988.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: _____. **A Sereia e o Desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 13-23.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 310 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 220 p.

Recebido em: 05/10/2021.

Aceito em: 06/06/2022.