

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FILIFE DE FREITAS GONÇALVES

O ESTOQUE E O FLUXO:
O PROBLEMA NACIONAL EM MÁRIO DE ANDRADE

BELO HORIZONTE
2021

FILIPPE DE FREITAS GONÇALVES

**O ESTOQUE E O FLUXO:
O PROBLEMA NACIONAL EM MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

BELO HORIZONTE

2021

A553b.Yg-e Gonçalves, Filipe de Freitas.
O estoque e o fluxo [manuscrito] : o problema nacional em
Mário de Andrade / Filipe de Freitas Gonçalves. – 2021.
100 f., enc. il.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 95 - 100.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Banquete – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses 3. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 4. Nacionalismo – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *O estoque e o fluxo: o problema nacional em Mário de Andrade*, de autoria do Mestrando **FILIPPE DE FREITAS GONÇALVES**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite - UFRGS

Belo Horizonte, 22 de junho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 29/06/2021, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto Bonifácio Leite, Usuário Externo**, em 29/06/2021, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 02/07/2021, às 06:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 02/07/2021, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0765166** e o código CRC **30BF38AC**.

Para Rita, Iara e Aluísio
família do coração

Para Marco Aurélio
amor e futuro

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcos Rogério, que já na graduação foi me mostrando caminhos teóricos a seguir. Agradeço à paciência que mostrou comigo desde a elaboração da ideia desta dissertação até sua realização.

Agradeço aos professores que tive, não apenas na graduação, como também ao longo de minha formação básica. Na figura de minha professora do ensino Fundamental I, Ana Vitória, que, obrigando-nos a ir toda semana à biblioteca da escola escolher livros e ler, incutiu em mim não só o hábito da leitura como também o gosto pelos livros - em sua figura agradeço a todos eles, sem cuja participação esta dissertação teria sido impossível.

Agradeço a minha tia Nádia, a minha vó Ondina e a Rita (mãe do coração), sem cujo apoio constante talvez nem tivesse chegado até aqui.

Agradeço ao grupo de amigos que diariamente suporta minhas esquisitices: Sara, Helena, Laura, Dani, Joana, Paola, Andrea, Margô. Sem o convívio humanizado da amizade, nenhum de nós conseguiria fazer metade do que faz.

Em especial, agradeço a Iara e ao Aluisio, com quem fui aos poucos aprendendo o marxismo, a dialética, a história. Sem as conversas e as trocas, este trabalho não teria surgido como possibilidade. O senso de exigência que surgiu em nossos diálogos me levou a me exigir sempre mais.

Por fim, agradeço ao Marco, cujo amor fez este ano mais leve, possibilitando que a escrita deste trabalho fosse suave e prazerosa.

“Para dizer como economista, porque a linguagem é mais precisa: a cultura tanto pode ser vista como estoque como fluxo. A riqueza nacional é um estoque; a renda nacional é um fluxo. Então, quando a gente olha a cultura como herança do passado, a gente a vê como estoque; agora, quando a gente vê como criatividade, a gente vê como fluxo. Agora, como ligar essas duas coisas? Mesmo em economia, você sabe, é uma das coisas mais difíceis. Fazer uma ligação entre uma coisa estática e uma coisa dinâmica. Mas o que nós não temos nenhuma dúvida é que é na criatividade que está a alma da cultura e que só interessa guardar o passado se ele nos alimenta para recriar o futuro”

Celso Furtado, *em entrevista no programa Roda Viva, em 1987*

RESUMO

A proposta deste trabalho é compreender a forma como o problema nacional se configura na última fase da obra de Mário de Andrade (1893-1945). Partindo das visões clássicas sobre a relação entre o problema da individualidade e da sociabilidade na obra do poeta paulista, pretende-se chamar atenção e destacar nos textos do autor sobre a questão da nacionalidade o momento em que ele teria elaborado uma síntese do que, ao longo da maior parte de sua obra, configurou-se como oposição inconciliável entre individualidade e sociabilidade. Essa síntese se perceberá em dois momentos. Primeiro, no que se refere a sua concepção de música nacional, que apreendemos, em sua última elaboração, a partir da concepção de alegro nacional desenvolvida no conjunto de crônicas postumamente agrupadas sob o nome de *O banquete* (1945), procuramos mostrar como a elaboração de uma forma musical nacional passa, na concepção do autor, pela superação das formas folclóricas e o estabelecimentos das eruditas não apenas como elemento de artístico, mas também de significação social. Segundo, percebendo fenômeno semelhante no que se refere à elaboração final de seu projeto de língua nacional, procuraremos mostrar como o projeto de Mário elabora-se no sentido da constituição de um vulgar ilustre, fruto de um processo de transformação social, assim como literário. Como resultado, além de procurar nexos de síntese na última fase da obra de Mário, procuramos elaborar, a partir das concepções de singularidade, universalidade e particularidade, uma concepção de nacionalidade como estranhamento, a percepção de Mário de Andrade do problema como tal e seu programa de superação.

Palavras-chave: Mário de Andrade, nacionalidade, alegro, língua nacional.

ABSTRACT

The purpose of this work is to understand how the nation problem is configured in the last phase of Mario de Andrade's (1893-1945) work. Starting from the classic views on the relationship between the problem of individuality and sociability in the work of the poet, it is intended to draw attention and highlight in the author's texts on the question of nationality the moment when he would have elaborated a synthesis of what, at the throughout of most of his work, it was configured as an irreconcilable opposition between individuality and sociability. This synthesis will be perceived in two moments. First, with regard to his conception of national music, which we apprehended, in his last elaboration, from the conception of nacional *allegro* developed in the set of chronicles posthumously grouped under the name of *O Banquete* (1945), we show how the elaboration of nation musical form, in the author's conception, goes through the overcoming of folks forms and the establishment of classical forms not only as an element of artistic, but also of social significance. Second, realizing a similar phenomenon with regard to the final elaboration of his national language project, we show how Mário's project is elaborated towards the constitutions of an *illustrious commoner*, the result of a process of social transformation, as well as literary. As result, in addition to looking for synthesis nexuses in the last phase of Mários's work, we sought to elaborate, from the conceptions of singularity, universality and particularity, a conception of nationality as strangeness, Mário the Andrade's perception of the problem as such and its overcoming program.

Key-words: Mário de Andrade, nationality, allegro, national language.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	
O pobre do sonhador e a consciência de si mesmo: um nacional de vontade e de procura	21
Capítulo 2	
Contra o cadáver nu da palavra: a língua nacional em Mário de Andrade	58
Conclusão - Um tribuno do povo	89
Referências bibliográficas	94

Introdução

“Se todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,
Vorazes de genealogias e de arcanos,
Quisessem reconquistar o passado...”

Mário de Andrade, *Meditação sobre o Tietê*¹

I

Além de seu trabalho criativo no campo do conto, do romance e da poesia, Mário de Andrade é conhecido por duas características distintivas. Primeiro, teria sido um homem de múltiplos interesses e talentos, fazendo-o ser caracterizado como uma espécie de polímata; segundo, em todos os campos em que atuou, o interesse e a paixão crítica pelo Brasil se manifestariam. Ele é visto, em livros didáticos e na visão geral sobre a história literária do país, como um apaixonado pela nacionalidade e um sujeito empenhado nos problemas de ordem cultural. Sua mais recente biografia é intitulada, sintomaticamente, *Em busca da alma brasileira* (2019). Um renovador, a imagem do poeta de *Paulicéia Desvairada* confunde-se com a tentativa de construir uma cultura nacional moderna que não se esquecesse de suas raízes populares. Sua obra, embora marcada por peculiaridades pessoais e formativas, insere-se também no contexto geral da inquietação nacional da década de 1920-1940 e foi contemporânea de outras figuras fundamentais para o debate de seu tempo, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Quando o intérprete do Brasil e o polímata se encontram, produz-se uma tentativa de elaboração do problema que não poderia ser circunscrita a uma área do conhecimento ou mesmo a um campo único de interesses. Esse é um de seus aspectos distintivos em relação às outras abordagens de seu tempo: ele não procura uma explicação cultural, ou sociológica, ou antropológica, ou artística, ou econômica, ou histórica; quer articular vários desses campos numa reflexão cujo objetivo não é compreender um aspecto da sociedade brasileira, mas sim como todos eles se relacionam e se determinam mutuamente. O país, como objeto a ser interpretado, não pode ser cindido, não pode ser mutilado: é só em sua totalidade determinada que ele se manifesta de forma verdadeira. Essa peculiaridade de sua produção intelectual,

¹ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. p. 538.

determinada, obviamente, pelo espírito amador e impressionista que precede à fundação de instituições de ensino e pesquisa especializados (em cuja defesa Mário se envolve de forma veemente²), determina grande parte das interpretações que sobre sua obra se desenvolveram. Muito dificilmente um campo de problemas, em seu trabalho, pode-se distinguir de outros. Assim, por exemplo, talvez num dos mais clássicos casos em que esse tipo de procedimento interpretativo foi aplicado a sua obra, Rosenfeld percebe, no tratamento de questões nacionais do autor, aspectos do desenvolvimento de seu sujeito lírico³. Também a forma como Roberto Schwarz, em ensaio igualmente clássico, aborda o desenvolvimento dos problemas estéticos em Mário aponta exatamente para a impossibilidade de se pensar em separado a relação entre os problemas sociais e a formação da subjetividade⁴. Não há, de fato, como compreender nenhum desses aspectos sem implicá-los em sua relação com os outros. E é na imbricação de todos eles que se poderia encontrar, de fato, a visão sobre o problema brasileiro em Mário de Andrade.

Essas várias entradas em um mesmo objeto não se determinam pelo olhar apurado de Mário, mas sim pela imposição da própria realidade. É exatamente porque ela é, em última instância, uma totalidade determinada que, ao se deparar com seu objeto, o poeta paulistano procura abordá-lo de vários pontos e estabelecer a conexão entre todos eles. Assim, as relações entre, por exemplo, sua teoria estética e sua interpretação do Brasil não são acidentais ou mesmo um artifício que Mário usaria para pensar o país e seu estudioso para desvendar sua obra. A teoria estética só se configura a partir das exigências da formação nacional e a nação só se completa quando a cultura artística está elevada às formas de manifestação erudita, críticas e racionalizadas. Música e literatura, se são formas distintas de manifestação cultural, se têm desenvolvimentos distintos na história brasileira e se elaboram materiais diversos, são formas diferentes de realização de tarefas similares. E, se cada um desses setores da vida cultural brasileira encontram-se em momentos diferentes de sua evolução, marcando uma espécie de desnível geral na vida cultural do país, o desnível em si é

² Cf. ANDRADE, Mário. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. Organização Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteado. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2015a. p. 93-100.

³ Cf. ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 185-200.

⁴ Cf. 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. Para outro trabalho que dialoga com essa perspectiva, cf. LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 173.

elemento fundamental para pensarmos as conexões que o autor elabora. Assim, se a nacionalização da língua já está em um patamar mais avançado do que a da música, a diferença entre os dois é um elemento importante do próprio processo descrito, evidenciando os empecilhos que a ausência de uma transformação material que rompa com as heranças do sistema colonial ao país.

Além disso, a forma como Mário de Andrade vê o problema do nacional parece-nos muito mais matizado ao longo do tempo do que pode parecer à primeira vista. Seu interesse pelo problema, se se intensifica ao longo da década de 1920, culminando nas publicações de 1928 (*Macunaíma*, *Clã do Jaboti* e *Ensaio sobre Música Brasileira*), assume outro caráter ao longo da década de 1930, culminando não apenas numa visão distinta como em formas de intervenção diferentes. Essa transição poderia ser mapeada, de forma inicial, pela distinção de Schwarz entre a fase freudiana e a rousseaneana⁵. No final da década de 1930 e na de 1940, a visão do autor de *Remate de Males*, como tentaremos mostrar ao longo deste trabalho, altera-se. Schwarz também aponta para a existência desse último momento na teoria estética, mas chama atenção para sua incerteza e falta de elaboração⁶. No caso da discussão sobre o problema do nacional, parece-nos que o autor consegue consolidar de forma mais profunda sua perspectiva. Isso, principalmente, porque essa visão não surge apenas de uma elaboração intelectual do problema, mas responde ao desenvolvimento histórico-social do país do qual o próprio autor havia participado nos anos anteriores. Essa alteração não é apenas no interior de sua obra, mas também da forma como se vê o problema da nacionalização da cultura no Brasil desde o século anterior. Ou seja, se o desenvolvimento do problema nacional na obra de Mário ao longo de 1920-1930 mantém interesse, é por que a formulação que construirá no final de sua vida assume valor histórico.

A forma como os românticos pensaram a nacionalidade passa, em larga medida, pela necessidade de afirmá-la culturalmente sem que isso alterasse a organização material do país. Assim, anulam o brasileiro como agente de sua própria história e não implicam, numa operação quase cínica, os conflitos sociais que eles mesmos descrevem de forma mais ou menos adequada na sua concepção de nação e de cultura nacional. O Brasil, inventado pela poesia, entendida como prolongamento da natureza, não implica as camadas populares, muito menos coloca a questão urgente para a época da abolição da escravatura. O procedimento

⁵ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ibidem*. p. 16.

⁶ Cf. *Ibidem*. p. 21-23.

obedece a uma lógica social bem específica do começo do século XIX: diante da necessidade de movimentar massas populares para consolidar a emancipação política (na verdade, realocar o centro colonial de Portugal para a Inglaterra), constituiu-se a retórica liberal, que bate sempre em seus limites quando essas massas ultrapassam as barreiras impostas à sua mobilização e a seu projeto de nacionalidade pelas elites do país recém-emancipado⁷. Assim, nossos românticos fazem uma operação ideológica semelhante: caracterizam os problemas sociais do país, mas não os implicam em suas conclusões. O povo transforma-se, então, em fonte de uma cultura primitiva que será usada como substrato, como base para a formação cultural do país fundado para o usufruto das elites imperiais. Longe da tradição da Revolução Francesa, que entende o povo como origem e legitimação da própria nação, e próxima da tradição alemã do *Sturm und Drang*, o romantismo no Brasil estabelece formas de conceber o país que perduram até hoje, porque elaboram ideologicamente, no campo das criações artísticas, uma espécie de equilíbrio perfeito para o conservadorismo.

Com o Segundo Reinado, o desenvolvimento econômico do período e o acirramento da questão da escravatura⁸, emergem as bases para uma nova concepção de nacionalidade, cuja versão mais bem acabada é a de Machado de Assis. Já na década de 1870⁹, Machado recoloca o problema do nacional em termos completamente diferentes daqueles postos por seus predecessores. Talvez a mudança mais importante operada seja apontar para a incompletude da nossa emancipação cultural e recolocar o brasileiro como sujeito desse processo. Nesse sentido, sua abordagem do problema indígena não trata o nativo como fonte originária de nossa cultura, mas também não pretende tirá-lo de nossa formação cultural. O que a proposta do autor de *Dom Casmurro* coloca é exatamente a necessidade de implicar na nacionalidade (tanto do ponto de vista social quanto cultural¹⁰) as massas populares que os românticos insistiam em espoliar. A nação não poderia ser fundada com um 7 de setembro, porque isso pressupõe alterações em sua forma de organização material, que se implicam em sua formação cultural plena.

⁷ Cf. COSTA, Emília Viotti da. Liberalismo: Teoria e prática. In: COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: Momentos decisivos**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 133-170. SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2012. 237 p. PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil: e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 310 p.

⁸ Cf. PRADO JÚNIOR., Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 192-204.

⁹ Cf. LUZ, Eduardo. **O quebra-nozes de Machado de Assis: crítica e nacionalidade**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. 250 p.

¹⁰ Cf. CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: Historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 345 p.

No começo do século XX, Euclides da Cunha constrói uma poderosa visão sobre o Brasil, colocando seu aspecto de conflito em primeiro plano. Assim como para Machado, o Brasil do autor de *Os Sertões* não está formado; ele é o conflito permanente entre as forças do interior, a tradição implantada na terra desde os tempos coloniais, e as do litoral, sempre atualizada em relação à Europa, recebendo o que de mais moderno a civilização pode oferecer. Entre esses dois pólos, processa-se a modernização do país, que figura como um crime fundador da nacionalidade.

As versões de Machado e Euclides funcionam mesmo como paradigmas em alguns sentidos opostos sobre a nacionalização, uma vez que veem o processo de modernização com valores invertidos. Machado mostra-se mais consciente da inevitabilidade e dos aspectos positivos da marcha histórica, mesmo sabendo da feição provisória e superficial que o progresso assume no contexto brasileiro, enquanto Euclides desenha, partindo quase de um ponto de vista conservador, o homem do sertão, representante de um atraso de séculos que ele mesmo admite, como símbolo de uma raiz nacional a ser conservada por sua força. Ao Brasil anglófilo de Machado opõe-se o país rústico e orgulhoso de seu atraso de Euclides.

O Mário de Andrade em que nos debruçamos neste trabalho assume uma perspectiva distinta. Compreende o papel do passado e das tradições de ordem popular na nacionalização da cultura, mas não se contenta em preservá-las: é necessário usá-las como insumo para uma transformação que passa, em última instância, por um processo de elevação artística do povo como um todo. Em sua visão articulam-se uma compreensão do passado, um projeto para o futuro e a aquisição da consciência dos problemas que se colocam no presente. A elaboração erudita que o autor exige da arte no final de sua vida não é simplesmente um elemento de construção formal das obras, mas resultado de um processo de nacionalização que passa pela transformação das condições de vida das pessoas. A clareza de todos esses elementos ele consegue apenas em seus últimos anos, especialmente depois da experiência de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (que comentaremos com mais detalhes ao longo do trabalho), quando se defronta de forma intensa com as impossibilidades do processo formativo. É nesse momento que sua visão sobre a arte amadurece plenamente e Mário chega às formulações que serão objeto de nossa análise.

Para enfrentar essas questões, no primeiro capítulo, trataremos especialmente do problema da constituição de uma música nacional, mas não as formulações iniciais do autor

na década de 1920 e sim as que ele desenvolve em um de seus últimos trabalhos: o conjunto de crônicas reunidas sob o nome de *O Banquete* (1945). O recorte responde a nosso interesse de procurar em Mário não simplesmente a forma como ele desenvolve o problema ao longo de sua carreira, mas sim a novidade histórica que seu pensamento articula. Apesar disso, aparecerá, sempre, a tentativa de distinguir o que se está observando em sua fase final daquilo que, na década de 1920, era sua visão majoritária. Para abordar a forma como se elabora em sua visão a relação entre o universal e o particular na construção nacional, recorreremos a outro texto, do mesmo período, em que o problema aparece (mas não marcado pela especificidade brasileira, que aprendemos nas crônicas finais), *Atualidade de Chopin* (1942).

Seguindo a diversidade de campos de interesse que o próprio trabalho de Mário de Andrade impõe ao pesquisador, procuraremos perceber, no segundo capítulo, os mesmos dilemas e problemas que antes estavam desenvolvidos no caso da música erudita manifestados nas discussões sobre a língua nacional. Quase uma marca da identidade de Mário no debate brasileiro da primeira metade do século XX, o problema da língua o acompanha até o final da vida, quando, em 1938, escreve os dois artigos em que desenvolverá, de forma definitiva, sua visão sobre a questão. Nesse caso, a diferença entre sua visão inicial e a perspectiva de madurez é clara e pode ser identificada na determinação psicológica ou social da linguagem. Nessa discussão, fica mais evidente (embora esteja presente na do capítulo anterior) a conexão entre o problema propriamente artístico que se elabora e suas implicações sociopolíticas. Se lá elas aparecem como a urbanidade das formas eruditas da música ocidental, aqui elas estão colocadas de forma imediata: a constituição da língua literária conecta-se com a própria consolidação da cidadania pelo processo de alfabetização. A especificidade brasileira está nos dois lados da moeda: não se consolidam as formas artísticas, nem a vida urbana e cidadã.

Assim como os românticos constroem um dispositivo ideológico que responde aos problemas enfrentados no processo de consolidação da Independência, o que Mário produz também está profundamente marcado pelo estágio do processo de modernização que ele testemunha no Brasil. Diferente do que defende Lafetá em estudo clássico sobre a poesia do autor de *Clã do Jabuti*¹¹, não imaginamos aqui que ele construa em sua obra teórica (como afirma o crítico sobre o caso da poesia) uma visão que representa as elites letradas da

¹¹Cf. LAFETÁ, João Luis. **Figurações da Intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 229 p.

sociedade brasileira. Pelo contrário, o que tentaremos defender, dentro dos limites de nossas contingências, é exatamente que a visão que ele constrói da nacionalidade está aberta pelas possibilidades históricas do período, mas não representa as ideias dominantes, muito menos as que se consolidaram ao longo da segunda metade do século XX como vitoriosas. Trata-se de uma elaboração marginal que está conectada às possibilidades de uma renovação propriamente burguesa no país, que, não se efetivando, revela os limites do processo de seu desenvolvimento para a própria modernidade. A marginalidade dessa visão pode ser atestada, por exemplo, pela aproximação constante de Mário, no final de sua vida, de tendências cada vez mais próximas do comunismo, atestando sua consciência dos limites da renovação dentro dos limites do capitalismo que ele mesmo representava quando Diretor do Departamento de Cultura¹². É porque está no interior de uma tentativa de modernização falha, mas cujas possibilidades ainda estão em disputa durante o período de elaboração de sua obra, que o trabalho de Mário é capaz de captar certo otimismo do projeto e, ao mesmo tempo, o pessimismo da consciência, que se intensifica com o tempo.

Essa marginalidade não está dada simplesmente pela posição das ideias de Mário, mas principalmente pelo que elas implicam no plano da vida prática. Sua postura em relação ao patrimônio cultural brasileiro, a necessidade de implicar a vida nacional de forma estruturada em nossa produção artística, em verdade, inverte o dispositivo romântico, que permanece como paradigma ideológico das classes dominantes, aplicado a vários contextos sociais ao longo da história nacional. Essa inversão se dá também no plano da vida social (a indissolubilidade entre forma artística e materialidade social é, talvez, uma das conquistas fundamentais de sua maturidade), fazendo com que as camadas populares sejam capazes de tomar posse da riqueza cultural do país e, também, do conjunto da história ocidental, de cuja produção elas participam como exploradas. Se, no caso romântico, produz-se o estranhamento entre o sujeito da história brasileira e a própria história, cujo agente é a cultura e não seus produtores, o que a perspectiva de Mário propõe é, pelo contrário, uma via para a superação dialética do estranhamento, cuja forma, na sociedade brasileira, é a própria nacionalidade. E a caracterização dessa superação como dialética tem um conteúdo preciso: trata-se de promover a elevação das formas culturais populares à forma erudita da arte ocidental e, por outro lado, transformar as formas da arte ocidental, enriquecendo-a. Esse processo só se dá se a

¹²Cf. FRAGELLI, Pedro. Tradição e revolução. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 1, n. 75, p. 144-161, 28 abr. 2020.

transformação ultrapassar o gabinete e atingir o grosso das pessoas: se o sujeito e a história encontrarem-se e ele passar a determinar o prosseguimento desta.

II

Essa concepção de que a nacionalidade é uma das formas do estranhamento na sociedade brasileira é, sem dúvidas, uma das mais importantes do trabalho e funciona como uma boa entrada para a relação entre a forma como Mário concebe esse problema e como os principais pensadores da cultura e da sociedade brasileira de seu tempo o concebiam: Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. A questão será tratada ao longo dos capítulos no que se refere à sua manifestação artística, mas pode (e precisa) ser pensada em sentido cultural mais amplo no período.

Talvez a figura mais importante da vida cultural brasileira do século passado, Gilberto Freyre constrói sua visão do Brasil sobre um paradoxo: a um só tempo pretende assumir duas posições sociais distintas e inconciliáveis, que poderiam ser resumidas por sua própria expressão, a casa-grande e a senzala. Assumindo a posição de um sujeito pertencente às elites de origem colonial, Freyre constrói uma visão poderosa sobre os problemas que perpassam a socialização de escravos e sua relação com os senhores. De forma infinitamente mais elaborada do que no século anterior, o pensador pernambucano parece mesmo atualizar, com uma concretude infinitamente mais significativa, o dispositivo romântico. Isso de tal forma que ele poderia ser usado contra si mesmo: a descrição das relações sadomasoquistas entre senhores e escravos combina muito pouco com sua visão de país baseada numa convivência, se não harmoniosa, pelo menos funcional entre raças no Novo Mundo. Ele representa mesmo uma visão conservadora, quando não propriamente romântica, de imaginar a especificidade da formação nacional no que o passado colonial tem a oferecer. A bem da verdade, é preciso apontar que, para a década que vê a ascensão do nazifascismo e das teorias raciais na Europa, o argumento de Freyre, embora opere, de alguma forma, com os mesmos padrões de construção do pensamento racialista, acaba incidindo num sentido quase oposto àquele de seu tempo e do pensamento brasileiro imediatamente anterior: o elogio da miscigenação como trunfo da nacionalidade. Assim como a poesia dos românticos, o elogio da miscigenação e o esforço real (e nisso ele se diferencia de forma cabal do século XIX) de descrição da vida dos negros

escravizados no período colonial funcionam como forma de anular no plano ideológico as conclusões a que a própria descrição que Freyre apresenta levaria. A inversão de sinais e o esforço real de compreensão marcam a diferença dele para seus antepassados, testemunho de um momento novo da modernização no Brasil.

Na chave que estamos usando, o que a operação ideológica de Freyre logra é o reforço do estranhamento: sujeito e história permanecem afastados e as conquistas fundamentais do gênero (universais) permanecem inalcançáveis para as subjetividades (singularidades). O elogio da sociedade de origem colonial, miscigenada, que essa perspectiva oferece, intensifica, num contexto de modernização mais avançada do que o dos românticos, a distância entre os elementos que a perspectiva marioandradina que analisaremos propõe aproximar. É muito importante, por isso, lembrar sempre, uma vez que se constitui quase num lugar comum sobre o poeta modernista caracterizá-lo como um protetor e propagandista do passado brasileiro, que sua ação é marcada por um movimento praticamente oposto, cuja determinação é um dos objetivos deste trabalho.

A segunda figura fundamental da década de 1930, Sérgio Buarque de Holanda, constrói uma interpretação em seu *Raízes do Brasil* que, em vários sentidos, se compartilha com Freyre a necessidade de interpretar o desenvolvimento de nossa sociedade desde suas origens, posiciona-se em sentido contrário. Se o homem cordial é a cristalização de nossa herança colonial, a contribuição nacional à civilização, sua superação marca a entrada do país na modernidade. A revolução em curso, o aburguesamento do país e sua entrada no mundo moderno passam pelo afastamento da herança colonial, a constituição da burocracia moderna e a constituição dos tipos próprios ao mundo industrial. A obra de Sérgio Buarque funciona mesmo como representante mais elaborado do posicionamento da burguesia nacional que pretendia levar a cabo o processo de modernização do país e é exatamente por isso, por representar os interesses dessa classe, cujos impulsos não eram suficientemente fortes para levar a cabo o processo, que a formulação do autor não passa pelo problema fundamental das classes populares. A “nossa revolução”, se se rebela contra as origens coloniais e pretende fundar outro tipo ideal, não pretende fazê-lo em nome da integração das massas populares nas condições modernas de vida e cultura. E é por isso que, na chave de leitura que estamos usando, a “revolução” de Sérgio Buarque de Holanda não se opõe à nacionalidade como

instância do estranhamento, embora seja capaz de captá-la tão bem no processo de sua formação.

Em ambos, o reforço do estranhamento pode ser textualmente percebido pelo uso que fazem da primeira pessoa do plural. Extremamente reveladora das posições que cada um ocupa em relação ao país que descrevem, Sérgio Buarque a usa em seu famoso primeiro parágrafo, em que afirma o desterramento de que é vítima o brasileiro. Quem é esse sujeito coletivo, o brasileiro, referido por uma primeira pessoa do plural? A continuação de sua discussão nas próximas páginas o deixa bem claro: quando diz “(...) somos ainda hoje uns desterrados em nossas terras.”¹³, o autor refere-se ao dilema do português desterrado. As heranças culturais que sentimos distanciadas, o desenvolvimento que sentimos pertencer a outras paisagens não aparece em seu texto como dilema das classes populares (formada pela mistura incerta de índios e negros), mas dos proprietários portugueses. O que está implícito na forma do texto é que mesmo no interior do desterro de que somos feitos as classes populares não encontram lugar. A nacionalidade como estranhamento está posta para quem a quiser ver: o elemento singular de nossa formação nacional não é autorizado a participar do processo civilizatório (de que materialmente participa).

O uso dessa mesma primeira pessoa em Gilberto Freyre é quase mais revelador do que o uso de Sérgio Buarque. Tomemos o também famoso segundo parágrafo do capítulo sobre o negro em *Casa-Grande e Senzala*: ao criar as cenas que povoam o imaginário popular sobre o que somos, Freyre usa constantemente a primeira pessoa do plural, referindo-se ao brasileiro. Seu parágrafo, no entanto, coloca o problema quase de forma trágica para o leitor atento: do outro lado do *nós* está a população escrava que serve ao sujeito-síntese que é o brasileiro, inclusive do ponto de vista sexual. A inorganicidade social que o trecho revela é índice do nacional como forma de estranhamento, como interdito à participação (original ou não) das conquistas materiais e culturais da modernidade no interior da sociedade brasileira. A nudez com que o problema se apresenta em Gilberto Freyre, mais do que em Sérgio Buarque, revela também a diferença das classes que eles representam no interior das disputadas pela modernização em 1930: de um lado, as elites decadentes do nordeste açucareiro e, de outro, a recém-formada burguesia, sediada em São Paula, e tentando (mas não com tanta força) industrializar o país.

¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 31.

A perspectiva elaborada por Mário é outra, partindo de parâmetros e critérios cujo desenvolvimento procuraremos historiar ao longo do trabalho. Ela serve, depois, como solo fértil a partir do qual se poderão desenvolver estudos mais elaborados no campo da teoria e da história da arte no Brasil. O lugar privilegiado em que se encontra (as indecisões da década de 1930 e os problemas gerados pela guerra em 1940) marca seu aspecto, por vezes, desestruturado e amador (que, lido em chave positiva, chamei acima de polímata), do qual o autor parecia estar em alguma medida consciente. A reconquista do passado a que o poeta se refere nos versos que usamos de epígrafe a esta *Introdução* é o processo fundamental a partir do qual se pode superar o estranhamento. Tomar o passado como parte integrante da constituição do futuro no lugar da busca por genealogias e arcanos, símbolos de uma postura que reforce o problema ao invés de solucioná-lo. Ou, na linguagem de Celso Furtado, de quem pegamos emprestado os termos que dão nome a este trabalho, transformar o estoque (as genealogias, os arcanos e as heranças culturais do povo) em fluxo: atualizar o passado, entregando-o às massas populares, a quem de fato ele pertence.

CAPÍTULO 1

O pobre do sonhador e a consciência de si mesmo:

um nacional de vontade e de procura

“(...) repôr o pobre do sonhador na consciência de si mesmo”

Mário de Andrade, *artigo publicado em 4 de dezembro de 1927 no Diário Nacional*

I

A primeira produção madura de Mário de Andrade, assim como sua prosa e sua teoria estética, datam do final da década de 1910 e florescem ao longo da década de 1920. Na década de 1930, o desenvolvimento do período anterior leva o poeta paulista à maturidade de seu pensamento e de sua produção artística. É ainda nessa década que, no intervalo democrático entre o Governo Provisório (1930-1934) e o Estado Novo (1937-1945), Mário ocupa o cargo de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, onde propõe colocar em prática seu programa de renovação artística e a consolidação de instituições que possam fornecer ao país, de um lado, a fixação de suas tradições culturais e a formulação de novas tradições e, de outro, a democratização de ambas¹⁴. Com a impossibilidade política de sua permanência no cargo, Mário continua no círculo do poder (é amigo pessoal do ministro Capanema¹⁵) e vai ao Rio, onde se torna professor da recém-criada Universidade do Distrito Federal, projeto encabeçado por Anísio Teixeira. Logo voltou a São Paulo e, em fevereiro de 1945, faleceu. Sua obra desenvolve-se, portanto, em torno do período final da Primeira República, quando as contradições do regime se tornam inconciliáveis e levam à Revolução de 1930 e ao período varguista, cujas contradições continuam a determinar de forma profunda o pensamento de Mário de Andrade. Os textos que analisaremos neste capítulo, pertencentes à

¹⁴ Cf. BOMENY, Helena. **Um poeta na política**: Mário de Andrade, paixão e compromisso. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (Especialmente os capítulos *O Batismo Político do Poeta* e *O Departamento dos Intelectuais*). SANTOS, Paulo Sérgio Pinheiro dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Especialmente os capítulos *O Discurso no Conservatório* e *Departamento Musical*). Ainda sobre a atuação de Mário no Departamento de Cultura e a integração dessa ação com o resto de seu trabalho, cf. FRAGELLI, Pedro. Tradição e revolução. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 1, n. 75, p. 144-161, 28 abr. 2020.

¹⁵CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 33.

última fase de seu pensamento, colocam uma forma de ver o problema do nacional em sua especificidade cultural que, a partir da elevação das contradições históricas do primeiro período republicano a um novo patamar, manifesta exatamente as possibilidades abertas pelo período varguista em relação ao anterior e, também, suas limitações.

Depois de sua participação política no Departamento de Cultura de São Paulo e de seu exílio no Rio, Mário volta a São Paulo, onde vive o que resta de sua vida, e quando faz uma revisão de sua carreira. O marco temporal que estamos usando para selecionar os principais textos que analisaremos não é, no entanto, apenas uma particularidade da biografia do autor: ele segue a lógica histórica do desenvolvimento brasileiro no século XX. É exatamente ao longo do Estado Novo que as políticas de Vargas se consolidam e se executam de forma organizada, para além dos problemas políticos do dia. É nesse momento que o salto qualitativo é dado em relação às contradições do momento anterior, quando elas, se não se resolvem, pelo menos se estruturam num patamar superior em relação ao seu nível precedente. Mário de Andrade participa mesmo desse movimento por sua proximidade de Gustavo Capanema, que culmina, por exemplo, no desenho de políticas públicas que depois serão aplicadas nacionalmente (a mais importantes delas é, sem sombra de dúvidas, o anteprojeto para o SPHAN, atual IPHAN¹⁶). Mário conheceu, portanto, esse processo a que nos referimos, embora tenha tido problemas ideológicos com as formas políticas que ele impunha¹⁷.

Autor interessado nos problemas nacionais desde o começo de sua trajetória intelectual, na tentativa de desvendar o Brasil, dando ênfase às suas manifestações culturais, esses problemas reaparecem nessa última fase de sua carreira retrabalhados e colocados em perspectiva em relação às necessidades de universalidade. O aspecto filosófico de fundo das discussões sobre nacionalidade (a distinção entre local e universal, e a relação dialética entre esses dois momentos) irá aparecer. Começamos, portanto, com um texto em que a universalidade aparece marcada como valor fundamental para o artista, e procuremos compreender como, nessa elaboração, o nacional (local) entra como fator determinante e constitutivo da própria universalidade.

¹⁶ **Ibidem.** p. 58.

¹⁷ **Ibidem.** p. 42-47.

Esse problema o procuraremos em seu ensaio *Atualidade de Chopin* (1942), que nos fará remeter para outro texto fundamental em sua carreira, *Elegia de Abril* (1941)¹⁸. Nesses dois textos encontramos sua concepção madura sobre a obra de arte e sua universalidade, em profunda relação com os elementos da localidade. Encontramos ali o que chamaremos de *utopia nacional de Mário*, sua visão final sobre o que *deveria* ser a arte nacional e as implicações finais que ele dá a essa concepção. Nesses ensaios, embora não de forma plenamente desenvolvida, encontraremos também o que se verá desdobrado em sua sequência final de artigos publicados no jornal *Folha de Manhã* e depois reunidos no livro *O Banquete* (1945). Ali Mário desenvolve não apenas sua visão utópica da arte a um só tempo nacional e universal, mas percebe os mecanismos reais que impedem a realização plena dessa utopia no contexto da dependência semicolonial.

Quando escreve seu ensaio sobre Chopin, Mário, como boa parte da intelectualidade brasileira, está profundamente abalado pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial¹⁹. 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; seu texto irá tratar de sua *atualidade*, de sua importância no tempo presente: “(...) Chopin é dessa espécie de gênios que não só crescem 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”²⁰. 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 de arma de

¹⁸ Fica, como grande ausente, o ensaio *O artista e o artesão*. Não o tomamos como *corpus* por preferir a realização mais concreta da crítica sobre Chopin, em que as categorias que, nesse texto, cuja importância para o desenvolvimento do pensamento estético no Brasil é indiscutível, aparecem de forma mais vaga, estão concretizadas em análises.

¹⁹ “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” (*Ibidem*. p. 109-10). Além disso, cf. TERCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. p. 431.

²⁰ ANDRADE, Mário de. *Atualidade de Chopin*. In: _____. **O baile das quatro artes**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. p. 137.

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 Fragelli²¹ já estudou exaustivamente na obra do autor, e que Roberto Schwarz aponta em seu artigo seminal sobre o assunto, estão aqui em síntese dialética²². Nesses dois trabalhos, essa síntese aparece como vislumbre desse momento final de sua carreira, em que essa visão de sacrifício e de pólos inconciliáveis, embora não totalmente desaparecida, deixa espaço para a síntese. Já João Luiz Lafetá, em famoso estudo sobre a recepção do modernismo da década de 1920 nos anos 30, *1930: a crítica e o modernismo*, estabelece uma visão diferente daquela de Roberto Schwarz (com quem polemiza em seu texto), apontando que a contradição não apareceria de forma inconciliável, como pólos irreduzíveis, mas como pólos em tensão²³. 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 pólos, mas sim a preponderância do lirismo como forma de anulação da técnica²⁴. O que nos parece que escapa ao crítico em sua formulação é que, de fato, o que há entre os dois pólos é tensão, mas ela está estruturada e hierarquizada de uma tal maneira que não propicia a síntese dos termos. Mas não nos interessa inicialmente o momento em que eles aparecem inconciliáveis exatamente 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 à formulação de Euclides, uma vez que a inorganicidade social introjeta-se no crítico e no poeta exatamente na

²¹ 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

²² SCHWARZ, Roberto, **op. cit.** p. 13-23.

²³ LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 173.

²⁴ Diz o autor, 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 ‘trai’ 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” (**Ibidem**. p. 204).

forma de dois pólos 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;²⁵ 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 pólos: “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”²⁶. 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”²⁷, 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 por meio dos sons, e se tornou uma linguagem”²⁸, 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* (1944²⁹), 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 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 Lassus, 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

²⁵ Cf. ROSENFELD, Anatol, **op. cit.**

²⁶ ANDRADE, Mário, **op. cit.** p. 138.

²⁷ **Ibidem.** p. 146.

²⁸ **Ibidem.** p. 147.

²⁹ 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.

música para eles é uma confidente, a que confiam todos os seus ideais (...), os seus sentimentos e paixões (...), as suas impressões de leituras ou viagens³⁰.

A música romântica, de quem Chopin é, em seu ensaio de 1942, um epígono é, portanto, a transformação utilitária da música contra o senso aristocrático de falta de sentido intelectual da musicalidade, que se constitui assim num puro discurso sem interferência na vida cotidiana e, portanto, radicalmente desinteressado. E essa alteração, como ele diz no trecho que se segue ao que colocamos acima, tem consequências formais para a música romântica:

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 sentimentais³¹.

O aspecto utilitário determina o próprio processo de desenvolvimento formal e encaminhamento dos temas na música romântica. E no sentido de sua utilidade pretensamente imediata, com significação latente e extra-musical, 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”³², ou seja, se está marcado pelo romantismo de plasmar na música a vida, nunca se esquece das exigências do material a que submete sua criação, os sons, seu material particular. E conclui mais à frente, comentando não apenas Chopin como seu próprio tempo, e, de alguma forma, sua própria obra:

³⁰ ANDRADE, Mário. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003. p. 134-35.

³¹ **Ibidem**. p. 135.

³² IDEM. **Atualidade de Chopin**. p. 150.

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!³³

Os abusos e descaminhos da liberdade, que ele mesmo irá identificar como defeito de seu próprio 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 Bach 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”³⁴ e, de Mozart, ele teria levado a “elasticidade da melodia”³⁵. Sua música, portanto, se exprime o romantismo musical de forma exemplar por ser mesmo a expressão de sentimentos extra-musicais, 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* 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 próprio³⁶. 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:

³³ **Ibidem.** p. 152.

³⁴ **Ibidem.** p. 154.

³⁵ **Ibidem.** p. 154.

³⁶ 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, Antonio. *Clima*. In: _____. **Teresina etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 153-171.

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 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 e 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”³⁷.

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”³⁸, a consciência técnica do intelectual seria capaz de produzir uma síntese diferente da oposição entre os dois pólos 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 se 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

³⁷ ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002a. p. 206.

³⁸ **Ibidem**. p. 211.

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”³⁹.

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 social⁴⁰. 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 fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos⁴¹.

A importância atribuída neste momento ao elemento da inspiração contra o do trabalho técnico da criação é lido, pelo próprio Mário⁴² em *Elegia de Abril*, como necessidade

³⁹ IDEM. *Atualidade de Chopin*. p. 156.

⁴⁰ Sobre o conceito de lirismo em Mário de Andrade, cf. LAFETÁ, João Luiz, *op. cit.* p. 157-184. MACHADO, Marcia Regina Jaschke. Lirismo no debate epistolar modernista. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 23, n. 1. 2014. p. 15-36.

⁴¹ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. p. 63.

⁴² ANDRADE, Mário de. *A elegia de abril*. p. 211.

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 nesses momentos 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 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 concepção de Lafetá sobre esse momento inicial do pensamento estético de Mário de Andrade, é exatamente aqui que se manifesta o aspecto estruturado, 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, 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”⁴³. É essa virada que estamos captando também no interior de sua crítica literária e de sua elaboração do problema da nacionalidade.

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 o ele faz uma pequena biografia do compositor e indica que ele seria um “traidor de sua classe”⁴⁴: 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:

⁴³ CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 218.

⁴⁴ ANDRADE, Mário. **Atualidade de Chopin**, p. 139.

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 universaliza⁴⁵.

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 dos 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.

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

⁴⁵ *Ibidem*. p. 163-64.

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 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 classe⁴⁶.

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

⁴⁶ ANDRADE apud. CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no rio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 193-94.

fundamentais do próprio gênero humano, operando uma aproximação não apenas entre os homens, mas também entre os homens como singularidades específicas e a humanidade.

II

Coloca-se, agora, a necessidade de explicitar um problema que está latente na análise que fizemos do texto sobre Chopin, mas não completamente desdobrado. Trata-se do problema da relação dialética entre o nacional, entendido como o localmente determinado, e a universalidade da expressão artística. Essa dinâmica, que está trabalhada no texto sobre Chopin, precisa ser melhor delineada em seus aspectos propriamente teóricos, ou seja, precisa ser determinada e não apenas anunciada. Na primeira frase de sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Candido coloca o problema da formação de nossa literatura como “síntese de tendências universalistas e particularistas”⁴⁷. O aspecto central de sua formulação está na ideia de *síntese*, ou seja, na exigência de que a formação completa da literatura nacional se dê não por meio de uma afirmação de seu aspecto universal ou de seu aspecto específico, mas em sua articulação dialética. Para compreender o problema em sua totalidade, é preciso, antes, distinguir as três categorias fundamentais da estética, ressaltando o fato de que o que Candido está a chamar de *síntese* é, em verdade, a constituição da particularidade como campo fundamental de constituição do estético em oposição à singularidade irrepitível da vida e à universalidade abstrata do pensamento científico e filosófico.

Ao figurar artisticamente determinado fato, ele não pode ser representado esteticamente nem do ponto de vista de suas determinações mais abstratas (que o pensamento teórico é capaz de apontar), nem de sua irrepitibilidade, de sua unicidade como fato singular. Na obra de arte, a representação dos aspectos singulares de uma determinada situação histórica específica, quando se dá por meio da superação de seu aspecto puramente singular, atinge o particular. É exatamente essa categoria que confere às obras de arte sua universalidade no sentido de sua comunicação universal. Ou seja, quando a situação específica representada revela, sem sair de sua especificidade de representação sensível, as

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. p. 25.

tendências fundamentais daquela sociedade, ela atinge a comunicação para além de sua mera situação específica⁴⁸.

Importante ressaltar aqui, logo no início, o fato de que a transição entre os três momentos não se dá pelo desaparecimento de um ou de outro, mas pela superação que conserva na nova categoria elementos da anterior. Assim, no caso da transição entre o universal e o particular, o elemento de universalidade ainda deixa na obra sua marca pelo fato de ela tratar a totalidade dos problemas da época, ou seja, pelo fato da obra de arte pressupor o estabelecimento de conexões fundamentais que sejam capazes de imprimir nela a representação de uma questão num determinado tempo histórico, ou até mesmo em obras de maior envergadura, a representação da totalidade daquele tempo histórico⁴⁹.

Isso se dá pelo movimento paralelo da superação (e conservação) da singularidade no particular. É importante ressaltar, primeiro, que dentro da própria singularidade da vida há os dados permanentes e os mutáveis, ou seja, aqueles que são determinados pelas leis fundamentais da vida social e aqueles contingentes, que dizem respeito à singularidade irrepitível daquela realidade específica. O movimento de superação da singularidade na particularidade é exatamente a representação de seus dados permanentes como singularidades e não como leis abstratas universais. O singular aparece, então, ainda como singular, mas agora como singular determinado, ou seja, como particularidade. Isso opera uma transformação das “mediações descobertas numa nova imediaticidade”⁵⁰: elas ainda são figuradas como algo imediato na vida cotidiana dos seres representados, mas essa imediaticidade está determinada pelas tendências fundamentais da vida social que é alvo da representação. Essa alteração, esse deslocamento estrutural no interior da própria singularidade, constitui a sua elevação à particularidade, uma vez que são exatamente os seus traços irrepitíveis que a caracterizam como singularidade pura.

A representação da realidade dessa forma operada, e não da universalidade ou da singularidade, insere aquela determinada realidade específica no quadro do desenvolvimento do próprio gênero humano, dando-lhe comunicação universal. A representação que se restringe ao singular nunca o consegue, uma vez que é incapaz de representar *algo essencial*, ou seja, de captar a essência fundamental das tendências daquela sociedade; por outro lado, as

⁴⁸ Cf. LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018a.

⁴⁹ **Ibidem**. p. 154.

⁵⁰ **Ibidem**. p. 156.

tendências que recaem na mera universalidade também não o conseguem, uma vez que não produzem uma representação sensível, imediata, desses mesmos problemas. Mesmo que tratem deles, não são capazes de torná-los sensíveis a ponto de os homens reviverem *o presente e o passado da humanidade*. É importante ressaltar aqui o *da humanidade*, porque, se a representação recai na singularidade, nos seus momentos contingentes, o que se está a representar não é o presente ou o passado da humanidade, mas uma realidade incapaz de comunicar-se universalmente.

O problema colocado à estética é o mesmo problema que se coloca ao pensamento filosófico do final do século XVIII e começo do XIX: a conciliação entre a individualidade e as determinações de classe que se passavam a perceber teoricamente, ou ainda entre a individualidade e as coletividades sociais como um todo⁵¹. Em outro nível, o problema se coloca como a relação entre as classes específicas e seu potencial de representação da coletividade social. E, no mesmo movimento, o potencial de representação universal de sociedades específicas. No caso da estética, o problema se coloca em toda sua complexidade, uma vez que a expressão individual precisa conceber, em sua imediaticidade, o universal. A obra de arte coloca, assim, o problema fundamental da elevação dialética da individualidade ao gênero, movimento que, categorialmente, se dá pela transição que descrevemos do singular ao universal. Essa superação pressupõe, no caso da vida capitalista, o círculo fechado da estética e não da vida, em que a identidade entre sujeito e gênero está impossibilitada pelas formas de organização econômica do mundo.

Como mostramos no texto sobre Chopin, ao final da carreira de Mário, os problemas, que antes apareciam de forma mecânica, agora aparecem numa unidade dialética indissolúvel, produzindo a identidade entre conteúdo social, forma artística e efeito estético. A integração dos elementos nacionais, quando estruturados, no conjunto da história das sociedades e suas culturas como história do gênero humano, como apontamos acima, pressupõe a particularidade como categoria estruturadora da estética. É a particularidade que opera a unidade dialética dos elementos que apontamos. O nacional, assim, deixa de ser uma

⁵¹Assim, por exemplo, a dialética do universal e do particular, em Hegel, apresenta-se em seu pensamento ainda na juventude a partir da relação contraditória e conflitante entre indivíduo e sociedade. (Cf. LUKÁCS, György. **O jovem hegel e os problemas da sociedade burguesa**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018b. p. 173-74). E Marx, em suas formulações ainda de 1848, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, diz: “A vida individual e a vida genérica do homem não são *diversas*, por mais que também - e isto necessariamente - o modo de existência da vida individual seja um modo mais particular ou mais universal da vida genérica (...)” (Cf. MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010a. p. 107).

singularidade (como no caso dos românticos e de toda forma de exotismo ou de regionalismo) e se transforma no particular: aparece estruturado, em diálogo constante e ininterrupto com o singular e o universal, sendo, a um só tempo, um e outro. O nacional pressupõe, por isso, para sua constituição concreta, a conexão entre sujeito e humanidade, a implicação, no país, das conquistas civilizatórias atingidas pelo gênero. Implica, em última instância, na superação dialética da alienação por meio de um processo de revolução social e superação do capitalismo. Observa-se a diferença do movimento dos românticos: lá, o país é visto exatamente de um ponto de vista que reforça o processo alienante, uma vez que é transformado em espólio dos conflitos sociais que os vencedores tomam para si; aqui, a perspectiva que se assume é a de tomada de posse; a nacionalidade constituída é o processo de tomar posse do país, implicando em sua vida as conquistas do gênero de cuja construção participou ativamente como país colonizado. A virada ideológica que Mário de Andrade elabora é, assim, uma virada também categorial. Essas duas instâncias de sua concepção estão implicadas: a virada teórica que estamos apontando é fundamentalmente também histórica e ideológica. Histórica, porque fundada na modernização do país durante o decênio de 1930; ideológica, porque se coloca do ponto de vista social não das classes proprietárias (como os românticos), mas sim da totalidade do povo, cujo pólo criativo está, sem sombras de dúvidas, nas classes populares. O homem brasileiro não é mais a paisagem do país, mas o centro de sua história.

A afirmação de Antonio Candido com que começamos essa discussão assume, então, sua significação completa. A literatura (para nós, metonímia de cultura) brasileira formada é, antes de qualquer outra coisa, uma conquista civilizatória⁵². Poderíamos pensá-la mesmo como a conquista da própria civilização. Os questionamentos que apresenta Roberto Schwarz sobre a natureza desse processo descrito por Antonio Candido em um de seus ensaios sobre o problema⁵³ parecem, no caso de Mário, constituir a agonia de seu trabalho teórico: a formação é impossibilitada pelo passivo colonial, o que impede a formação de uma cultura própria não no sentido do exotismo e do colorido, mas da formação de uma cultura que nos pertença não porque esteja marcada pela nossa identidade, mas porque sejamos, todos, seus proprietários. A socialização adequada da cultura impede sua própria constituição. Veja-se aqui a distância

⁵² Cf. SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: _____. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 54-70.

⁵³ **Ibidem**. p. 65-66.

que essa perspectiva assume de uma leitura identitária do trabalho de Mário, para quem a cultura e as tradições eram, antes de tudo, fenômenos materiais.

Vamos dar um passo para trás e voltar à leitura dos textos de Mário para que possamos concretizar mais esses problemas em sua obra.

III

Até aqui, os comentários de Mário giram em torno de questões não de todo relacionadas à realidade brasileira, como é o interesse deste trabalho. A realização dessa discussão no final de sua vida se dará basicamente no livro *O Banquete*, 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 *Mundo Musical*, publicada na *Folha da Manhã*, Mário opta por construir uma história e discutir os problemas que se colocam por meio de um enredo em si já 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 satírico⁵⁴. 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 do texto, 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 alegre melódico de caráter anticoreográfico, 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 alegre brasileiro sem caráter coreográfico. O alegre é a coisa mais

⁵⁴ Cf. LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: _____. **Arte e Sociedade**: escritos estéticos (1932-1967). Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2009. p. 173-191.

difícil da criação erudita, por que embora coletivista e violentamente coletivizador por causa do seu dinamismo, ele é no entanto antifolclórico. O povo não tem alegros. O alegre 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 alegre, não. Os andamentos moderados são culturais: têm a sua base e a sua fonte no povo. Mas o alegre 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 alegre de compositor italiano e outro de alemão...) e baixa às massas, dinamizando e aquecendo, fortalecendo a consciência coletiva. Porém sempre urbana. O alegre tem isso de insolúvel: ele pode culturalizar uma música nacional, como os alegros de Verdi e os de Brahms, mas será sempre universalmente coletizador. Porque o seu dinamismo é propício às massas das cidades de Londres como de Maceió. (...)⁵⁵.

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 de civilização e não de cultura. Reproduzindo certas dicotomias, o alegre transforma ritmos do corpo em ritmos da alma, em ritmos reflexivos. O processo a que Mário está se referindo nesse trecho não pode ser entendido apenas como o surgimento do “alegre”: 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 sonata⁵⁶), é a sistematização desse

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. p. 172-74.

⁵⁶ Cf. ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

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”⁵⁷.

E emenda, no capítulo seguinte, uma fala sobre o período clássico:

No princípio da vida intelectual do homem, quando os sons produzidos pelo órgão vocal principiaram se distinguindo em sons orais e sons musicais, aqueles mais variados na silabação, estes mais impressionantes na beleza: os sons orais se especificaram em valores intelectuais; os sons musicais se especificaram em valores corporais. (...) As palavras eram diretamente psicológicas. As melodias, os ritmos eram diretamente dinamogênicos, fisiológicos. Tudo o que não estava intelectualizado por intermédio da palavra deixava de funcionar diretamente e perceptivelmente na vida dele. A música exclusivamente sonora ele não compreendia porque ela não era intelectual, era só dinamogênica: ativava, regenerava, fortificava, repousava o corpo dele. O homem sentia isso, mas não era capaz de explicar essa gostosura que a música lhe dava⁵⁸.

A esse retrocesso às formas primitivas da música se segue uma longa explicação sobre a transformação desses sons “musicais” cuja inteligibilidade o homem primitivo não era capaz de alcançar. O que marcaria o século XVIII em termos de música é exatamente a conquista dessa inteligibilidade da origem da “gostosura” que os sons forneceria e a constituição de uma forma musical que fosse capaz de dar conta dessa nova conquista civilizatória. É importante notar, no entanto, que a música pura dos clássicos não é a mesma que Mário descreve como sendo a dos primitivos: esses não conheceriam a música pura, apenas elementos seus que estavam presentes na sua musicalidade mesclada de palavras e sons. Vejamos a descrição que faz o autor dessa nova música:

Com o movimento seiscentista, principalmente o progresso da composição instrumental, a música principiou se libertando das funções interessadas populares e eruditas, a que estivera ligada sempre. No povo ela sempre funcionará interessadamente: é cantiga de religião, é cantiga de trabalho, é derivativo de sexualidade, é dança pra se dançar... Nas elites estava sempre ligada a uma função de condimento ritual de festa, principalmente das festas culturais das religiões e dos governos. Ou então se limitava a transpor

⁵⁷ ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. p. 106.

⁵⁸ *Ibidem*. p. 114-15.

eruditamente as mesmas funções que exercia nas classes populares. Agora ela se liberta disso: e na música instrumental artística, é dança que ninguém dança, canção que ninguém canta, não tem palavras de amor ou de esporte: é música só para a gente escutar⁵⁹.

Nota-se que essa música do período clássico não é simplesmente um retorno à música primitiva que empolga o corpo, mas uma forma de musicalidade diferente, fruto exatamente da conquista da inteligibilidade da música 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.

E isso ainda faltaria à música brasileira, que se satisfaz com a forma coreográfica, mais diretamente folclórica. 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 Brasil⁶⁰.

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 inicial do *Banquete*, esse elemento de universalidade também estava evidente: diferentemente dos

⁵⁹ *Ibidem*. p. 116.

⁶⁰ ANDRADE, Mário. *O Banquete*. p. 175-76.

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 desse capítulo: a expressividade só se realiza como tal se estiver mediada pelo cuidado técnico em relação à obra. 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, Mário exige a criação do alegre 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 alegre 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 folclore⁶¹.

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”⁶². 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.

Mas 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,

⁶¹ *Ibidem*. p. 64-65.

⁶² *Ibidem*. p. 70.

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 – e aqui esperamos que isso já esteja claro – é que haja no país um outro tipo de modernização. O pressuposto é que ela seja inclusiva, que seja capaz de elevar não 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 duma 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 brasileira⁶³.

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 (...)”⁶⁴. O Brasil precisaria, segundo Janjão, de mais “bons compositores”, exatamente aqueles que irão

⁶³ ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. p. 153.

⁶⁴ **Ibidem**. p. 159.

normalizar a descoberta do alegre brasileiro e fixá-la socialmente⁶⁵. A criação livre, propriamente nacional, vem depois da fixação social:

A invenção livre só virá mais tarde, e quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto⁶⁶.

Antes de passarmos ao problema da impossibilidade da execução de um projeto desse tipo, vejamos como há uma evolução, no mesmo sentido que observamos no trecho anterior sobre a noção de técnica, sobre o problema da constituição da nacionalidade artística no campo musical. Em um dos ensaios mais importantes de sua vida⁶⁷, *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928), publicado no mesmo ano de *Macunaíma* e em que se discute o problema da formação de uma música propriamente nacional, Mário coloca a questão da forma no âmbito da constituição de uma *suíte brasileira*. A suíte é um conjunto de danças com modelo e ordem fixos que emerge no período anterior ao desenvolvimento pleno da música clássica⁶⁸, e é uma das fontes do desenvolvimento da forma sonata⁶⁹. O texto é todo marcado pelo espírito do final da década de 1920, na luta pela constituição de uma arte nacional e a supressão das possibilidades estéticas das obras em detrimento de sua funcionalidade social: “O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate”⁷⁰.

A constituição da suíte como horizonte formal indica já de início a diferença de projeto que o Mário de Andrade de 1928 introjeta em suas reflexões teóricas, e que o Mário de Andrade de 1945 faz aparecer em sua formulação sobre o alegre. A suíte é uma forma mais próxima das manifestações folclóricas propriamente, e não implica o exercício de racionalização do alegre, muito menos o processo de socialização urbana, civilizada, que ele também implica. Mário chega mesmo a apontar para o fato de que as nossas danças poderiam ser base para suítes de “música pura”⁷¹, mas não implica em seu texto nenhuma consequência. Não coloca o problema da elevação do folclore, de seu uso como mera substância alterada

⁶⁵ *Ibidem*. p. 167.

⁶⁶ *Ibidem*. p. 170.

⁶⁷ Cf. SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos, *op. cit*, p. 30-31.

⁶⁸ MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Fayard, 1985. p. 107-11.

⁶⁹ Cf. ROSEN, Charles, *op. cit*, p. 16.

⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p. 19.

⁷¹ *Ibidem*. p. 67.

numa lógica totalmente diversa daquela da arte folclórica. Pelo contrário, procura encontrar nos hábitos de socialização folclóricos a base para a constituição da suíte nacional:

No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "para acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E se de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, para justificar as formas de suite como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suites com sucessão obrigatória de peças⁷²

O projeto do alegre, no entanto, confronta-se com a realidade e com a impossibilidade de sua realização. Se ele é realmente o projeto marioandradino de nacionalização da cultura, sua impossibilidade está dada pelas condições mesmas da produção e da educação cultural no Brasil. 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 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. Estão ali representadas a virtuose 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 virtuose 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 realizar o projeto: estão colocadas, principalmente nas conversas iniciais que tem com Pastor Fido, suas contradições, em última instância, de classe.

⁷² **Ibidem.** p. 67-68.

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. 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 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.

Vejamos com mais detalhe como tudo isso se manifesta ao longo de todo o texto.

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 demais 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...⁷³

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

⁷³ ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. p. 56.

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 aparências⁷⁴, 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.⁷⁵

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 engraçadíssimas⁷⁶.

É esse tipo de postura que impossibilita a realização plena do projeto proposto por Mário-Janjão. A milionária, de fato, não pretende que o povo seja incluído no processo de modernização; suas palavras representam mesmo 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 social⁷⁷. 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 alegre brasileiro, em toda sua

⁷⁴ *Ibidem*. p. 50-51.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 53.

⁷⁶ *Ibidem*. p. 100.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 102.

implicação, está interdito. Ela mesma, 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 importaria, mas pela brutalidade que ela infunde em suas sensações. A tentativa de constituir uma cultura conceitual 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 figura a inorganicidade nacional:

A campanha de Canudos tem por isso a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico, dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã - tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes⁷⁸.

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.

⁷⁸ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Campanha de Canudos. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 38.

Janjão sabe do motivo da reunião e “a sensação da esmola batia na cara dele, e amargava”⁷⁹; 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, como veremos a seguir, se entendemos o sentido de nossa independência cultural com a própria existência do projeto 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.

IV

O argumento que procuramos demonstrar pode ser resumido da seguinte forma: se na juventude a argumentação estética e nacional de Mário de Andrade encontravam-se em pontos opostos, inconciliáveis, de seu pensamento, nos anos finais, o poeta paulista chega a uma versão sintética desses pólos e constrói tanto uma teoria estética quanto uma visão sobre a nacionalidade que supera as contradições do período anterior. Resta procurar as bases históricas em que esse desenvolvimento se processa, para que possamos compreender as formas por meio das quais o pensamento de Mário responde aos problemas fundamentais que são colocados por seu tempo, que é marcado pela transição entre a Primeira República e a Era Vargas, especialmente pela intensificação dos conflitos e contradições que o segundo período representa em relação ao primeiro. Essa alteração é a base histórica para o desenvolvimento do pensamento de nosso autor.

⁷⁹ ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. p. 59.

A Primeira República caracteriza-se por uma contradição de fundo: ao mesmo tempo em que desenvolve o mesmo modelo econômico que havíamos herdado da Colônia (produção de uns poucos produtos primários para exportação sustentando importações de todos os outros produtos, especialmente os industrializados), também leva esse sistema ao seu limite. Trata-se de um movimento profundamente dialético (e, portanto, contraditório em si mesmo): é exatamente pelo processo de desenvolvimento extremo desse modelo, ou seja, a dependência cada vez mais intensa do sistema de exportação do café e a riqueza vultosa produzida por essa exportação, que o sistema mesmo da economia de exportação chega a seus limites. Quando falamos em auge, referimo-nos não apenas ao momento de nossa história em que esse modelo econômico mais ocupou o papel de centralidade em nossa vida e alcançou seus resultados mais exitosos. Falamos também, e sobretudo, sobre a forma como esse mesmo auge guarda em si os germes para a desestruturação do sistema. O auge é também seu limite, e o continuísmo, que está presente, é marcado pela mudança subterrânea que se opera na sociedade brasileira⁸⁰.

Assim, também, a intensificação das desigualdades regionais, típicas de um processo de desenvolvimento econômico em ciclos, como o brasileiro, leva à negação de sua base: o próprio sistema econômico de extroversão. Cria-se, nesse momento, economias regionais que estão mais integradas internamente, como regiões, do que antes. A intensificação da economia cafeeira e o alocamento de quase todos os recursos nacionais disponíveis para o seu desenvolvimento (aspectos de uma economia profundamente extrovertida, incapaz de promover desenvolvimento capitalista sustentável de um ponto de vista propriamente burguês), ou seja, a constituição das desigualdades regionais que caracterizam a história brasileira desde seu começo cria a possibilidade de que, nesse espaço em que estão alocados todos os recursos possíveis, crie-se um território econômico em que a produção ocorra para o consumo interno, ou seja, que de uma economia extrovertida delineou-se outra introvertida⁸¹. O desenvolvimento do processo nega sua base de existência e abre a possibilidade de sua superação dialética.

⁸⁰ PRADO JÚNIOR, Caio. O apogeu de um sistema. In: _____. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 207-218. FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 191-98.

⁸¹ DOWBOR, Ladislau. **A formação do capitalismo no Brasil**: ensaio teórico. São Paulo: Brasiliense, 2009. p. 127-128.

Se o sistema permanece o mesmo, ele também se altera⁸². É certo que essa alteração que apontamos é no nível quantitativo, ao qual segue o salto qualitativo, que parece continuamente estar deslocado para o futuro, indicando que o processo descrito ainda não está terminado. A alteração já logo podemos perceber como a incorporação na vida brasileira da centralidade do homem de negócios e de sua insuspeitada liberdade no novo sistema⁸³. Se no Império a vida econômica se guiava por uma espécie de consenso conservador, no período republicano, e ainda mais intensamente em seu começo, instaura-se um clima forte em direção ao enriquecimento. Enriquecer torna-se, mesmo, uma espécie de objetivo social compartilhado, especialmente no momento de auge do Encilhamento em 1891. O ambiente mais arejado da República para os negócios marca muito fundo a mudança de mentalidades que se opera com a mudança de regimes⁸⁴. Esse processo é, na verdade, a transposição: “[...] de um salto [d]o hiato que separava certos aspectos de uma estrutura ideológica anacrônica e o nível das forças produtivas em franca expansão. Ambos agora se acordavam”⁸⁵.

Essa liberdade, essa sensação da possibilidade do enriquecimento e da modernização econômica do país veio junto da presença maciça de capital internacional⁸⁶, cuja lógica é o imperialismo. Trata-se, em verdade, da entrada de inversões de capitais internacionais em todos os setores da vida brasileira, procurando cada vez mais participar dos negócios nacionais⁸⁷. Esse espírito de liberdade muito bem se casa com a presença do dinheiro estrangeiro, pois calha de ser uma espécie de adequação cultural às formas mais recentes de avanço científico-tecnológico e das mentalidades. Esse homem que não vê escrúpulos para o enriquecimento, que aplaude as conquistas do mundo moderno é o representante cultural da entrada dos capitais internacionais em nossa economia, especialmente os ingleses. Assim, a mudança é necessária para que as formas da vida ideológica se alterem e a inserção econômica do país na economia mundial permaneça a mesma que sempre foi.

⁸² “(...) apareciam os limites das transformações, que constituíam modificações de superestrutura decorrentes da evolução das relações com as metrópoles do capitalismo dominante, e não uma revolução decorrente de transformações qualitativas no seio da estrutura econômica do país” (**Ibidem**. p. 115)

⁸³ PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**, p. 209.

⁸⁴ Sobre essa alteração, diz José Murilo de Carvalho (2019, p. 26): “[...] a saída da figura austera e patriarcal do velho imperador, que imprimia forte marca em toda a elite política e mesmo em setores mais amplos da população, significou a emancipação dos que seriam simbolicamente seus filhos”.

⁸⁵ PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**, p. 209.

⁸⁶ **Ibidem**. p. 209.

⁸⁷ DOWBOR, Ladislau, **op. cit**, p. 113-14.

A ruptura, no entanto, não se dá impunemente: a República representa também uma expectativa de maior participação política por parte dos mais pobres. A mudança, que se opera para que o país permaneça exatamente como sempre foi, coloca no horizonte histórico a inclusão social do ex-escravo, recém transformado em cidadão. Essa inclusão, obviamente, é um projeto natimorto.

A contradição, no entanto, tem materialidade. Se no interior das lutas de classes instauradas no país ao longo da Primeira República, as classes populares são derrotadas e o sistema político e social as exclui de seu horizonte de representação e reprime quaisquer formas de manifestação, esse é um dos primeiros momentos em que as classes trabalhadoras vão se estruturar de forma sistemática e procurar articular, por meio das ideologias do tempo (socialismo e, depois, anarquismo), sua identidade de classe social⁸⁸. Esse fato é importante para que se pontue exatamente que o processo de continuidade e ruptura na história brasileira é um processo propriamente *dialético*, ou seja, a continuidade que estamos apontando depende das rupturas, e as rupturas se instauram em razão de necessidades impostas pela continuidade. Porém, as alterações nas formas como a sociedade se organiza são materiais e impactam a vida ideológica, política e literária.

Apesar disso, essa inclusão impossível, mas desejada no plano dos discursos não é capaz de transformar a sociedade brasileira em suas bases, que permanecerão distantes do sistema legal de representação⁸⁹ e que continuarão vivendo de forma paralela às formas tradicionais de organização da vida política e econômica e, quando não estão assim, têm na vida brasileira o mesmo lugar que sempre tiveram: excluídos, força de trabalho braçal. Assim, por exemplo, o surto de especulação dos primeiros anos republicanos, que representa mesmo o processo modernizador da sociedade brasileira, não estava exatamente à disposição das classes mais pobres – se o jogo da Bolsa era permitido e engajava grande parte da elite

⁸⁸ Cf. FERNANDES, Florestan. Dos Escravo ao Cidadão. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branco e negro em São Paulo**. São Paulo: Editora Global, 2008. p. 65-90. GOMES, Angela de Castro. **Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil (1917-1937)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. 366 p. (Ver especialmente os capítulos 4 e 5, que tratam das relações entre sindicatos, índices de organização de classe, a burguesia e o Estado). IDEM. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 319 p. (Ver especialmente a primeira parte do trabalho que trata de forma pormenorizada a construção simbólica e ideológica da classe trabalhadora ao longo do período que nos interessa). BATALHA, Cláudio H. M. Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.) **O Brasil Republicano: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 153-182.

⁸⁹ Cf. CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 80-86.

brasileira, o jogo do bicho e as formas de enriquecimento popular pela sorte eram fortemente perseguidos. A sensação de modernização não atinge da mesma forma todas as partes da sociedade brasileira⁹⁰.

A modernização na República passa então pela exclusão do processo de integração das classes mais pobres, que permanecem, inclusive, fiéis ao regime monárquico. E a consolidação política do regime, de alguma forma, passa pela necessidade de apagar, cada vez mais, dos centros de decisão, a presença popular. A República, que na visão jacobina havia sido proclamada para o povo e para garantir sua participação na vida nacional, passa então a ser encarada pela visão dos liberais-federalistas de São Paulo e se consolida com o governo de Campos Sales, com a estabilização do regime político e com a política de governadores.⁹¹ O processo é caracterizado por José Murilo de Carvalho como uma forma de “neutralizar a capital e as forças que nela se agitavam”, “fortalece[ndo] os estados, pacificando e cooptando suas oligarquias”⁹², ou, ainda, na linguagem de Renato Lessa, tratava-se de reestruturar a relação entre o *demos* e a *polis*, impedindo que a expansão do *demos* desorganizasse o sistema político-social que estava na base do sistema de exploração a cujo auge tínhamos chegado com a República⁹³.

Os horizontes abertos à inclusão popular no corpo político da nação estão fechados e o mandonismo local caracterizará o regime político por muito tempo. Todo esse procedimento de constituição de uma nova estabilidade política em que a exclusão mantenha seu lugar central na organização do sistema está vinculado, também, à presença do capital internacional no país. O mesmo Campos Sales, responsável pelo novo sistema, é o presidente que resolverá a curto prazo o problema da dívida, renegociando praticamente uma década de passivos do Governo Federal com bancos ingleses. Para fazer essa negociação, a estabilidade política era essencial para que fôssemos pagadores confiáveis⁹⁴. A política de austeridade fiscal, para garantir o pagamento da dívida, se fez às custas de avanços sociais e das condições de vida do povo mais pobre. Um dos momentos em que isso se materializa em manifestação da

⁹⁰ **Ibidem**. p. 27-29

⁹¹ Cf. CARVALHO, José Murilo de. **O pecado original da República**: debates, personagens e eventos para compreender o Brasil. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. p. 13-14.

⁹² IDEM. **Os bestializados**. p. 31.

⁹³ LESSA, Renato. **A invenção republicana**: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015. p. 129; 187-88; 197.

⁹⁴ CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. p. 31.

insatisfação popular é a saída de Campos Sales da capital federal – seu trem foi acompanhado de vaías por toda a extensão dos subúrbios da cidade⁹⁵.

Se durante o período de que tratamos até agora, o processo de modernização conservadora iniciado no Segundo Reinado leva a vida brasileira ao *apogeu do sistema*, fruto de sua formação colonial, é na década de 1930 que a crise desse modelo se manifesta de forma evidente.

A crise pela qual passa o modelo agroexportador, em seu auge nas décadas anteriores à Revolução de 1930, junto do cenário internacional desfavorável à reorganização desse modelo, representam na vida brasileira “(...) os primeiros passos para uma economia propriamente nacional (...)”⁹⁶, o que implica uma transformação de tipo profundo na forma como a sociedade se organiza. Esse passo rumo à nacionalidade pode ser percebido de perto quando se tem em mente que é nessa década que o país passa, de fato, por um processo de industrialização. É relevante destacar o fato de que, se antes tivemos crescimento industrial, é apenas na década de 1930 que se passa a ter de fato industrialização, ou seja, quando o crescimento da indústria altera a estrutura econômica de uma sociedade e passa a ser o seu centro dinâmico⁹⁸. Essa alteração está relacionada ao salto qualitativo que apontamos em nossa interpretação, que procura ver as contradições dialéticas da história econômica brasileira. O sistema colonial se distende tanto em suas próprias contradições que, com o acúmulo quantitativo de conflitos, altera-se qualitativamente. É importante perceber, nesse sentido, a conexão entre o processo de modernização que tem na Abolição (e na imigração, sua correlata na história brasileira) sua representação fundamental e o processo de reorganização econômica com bases de uma economia de consumo interno⁹⁹.

Além disso, o período varguista consolida a integração dos trabalhadores na vida política brasileira. É certo que essa integração se dá, em larga medida, pelo controle e

⁹⁵ SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 54.

⁹⁶ PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. p. 288.

⁹⁷ “(...) principalmente em sua fase agrário-exportadora, que é a mais longa de nossa história econômica, a expansão capitalista no Brasil foi um produto da expansão do capitalismo em escala internacional, sendo o crescimento da economia brasileira mero reflexo desta. (...) nas transformações que ocorrem desde os anos 1930, a expansão capitalista no Brasil foi muito mais o resultado concreto do tipo e do estilo da luta de classes interna que um mero reflexo das condições imperantes no capitalismo mundial” (OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. p. 74).

⁹⁸ DINIZ, Eli. O Estado Novo: estrutura de poder. relações de classe. : Estrutura de poder. Relações de Classe. In: FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano**: sociedade e política (1930-1964). Sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 110. (História Geral da Civilização Brasileira).

⁹⁹ PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. p. 289.

cerceamento desses movimentos¹⁰⁰; mas, apesar disso, o período do Estado Novo consolida o trabalhismo como forma de integração popular na vida política do país, algo absolutamente inédito nos termos em que foi feito¹⁰¹. O andamento da história, portanto, eleva a outros níveis as contradições que haviam sido colocadas antes: se na Primeira República a participação dos trabalhadores ainda se dava de forma desorganizada, no Período Vargas ela se integra à própria estrutura de poder. É certo que isso pode ser visto como apropriação por parte do Estado e, conseqüentemente, das classes dominantes, de movimentos populares que antes não estavam sob seu controle (o caso mais paradigmático talvez seja o do Tenentismo). Entretanto, mesmo vendo nesse processo a apropriação, é inegável que o problema histórico da participação aberto pela República e pela Abolição foi colocado em outro patamar.

No sentido de apreender essas novas contradições, não se pode, no entanto, confundir o *primeiro* passo que a crise e a reorganização dos problemas nacionais na década de 1930 com uma plena consolidação de um modelo novo. Ao longo de toda a década, as posturas industrialistas e agraristas foram alvo de debate e disputa no interior da sociedade brasileira, ou seja, os atores políticos que representavam, de um lado, as tendências vinculadas ao novo modelo de estruturação social com base industrial e, de outro lado, as tendências que imaginavam o Brasil como um país de vocação agrária e, portanto, agroexportador¹⁰². Essa disputa, que foi tanto ideológica quanto pela busca do poder político e econômico, percorre a sociedade brasileira basicamente da década de 1930 até o golpe de 1964, quando as forças vinculadas à dependência econômica e à industrialização como forma de reorganização do velho sistema colonial vencem a disputa política e se abre então novos campos de conflito, que estão muito além dos interesses desse trabalho.

Thomas E. Skidmore¹⁰³ aponta para o fato de que o referido talento conciliatório de Vargas serviu, em verdade, para manter num mesmo governo figuras que representavam exatamente essas tendências opostas, dando sinais trocados para todas as partes. Mas, apesar disso, o processo básico de modernização seguiu seu rumo, ou seja, a industrialização se

¹⁰⁰ DEMIER, Felipe. **O longo bonapartismo brasileiro (1930-1964)**: um ensaio de interpretação histórica. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. 247 p.

¹⁰¹ CASTRO, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Ver, especialmente, a segunda parte do trabalho, dedicada totalmente à integração dos trabalhadores no Estado Novo e todas as contradições que essa integração pressupõe.

¹⁰² Sobre essas tendências, suas confrontações e as formas como elas se reorganizam depois de 1964, cf. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Seis interpretações sobre o Brasil. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 269-306, set. 1982.

¹⁰³ SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 36-79.

consolidou e se intensificou; a sociedade brasileira viu o surgimento de um corpo burocrático inédito em nossa história durante o Estado Novo; intensificou-se o processo de urbanização, dando força às tendências industrialistas, cujo terreno político fundamental sempre foi a cidade. Não há, em verdade, um só aspecto da sociedade brasileira que não tenha sido alterado de alguma forma nessa década – fruto do longo processo de acúmulo de tendências modernas desde o Segundo Reinado, o período varguista, no entanto, não consegue uma reestruturação completa de nossa vida social.

A incompletude da formação nacional no período pode ser percebida no mesmo elemento que indica seu salto qualitativo, o que atesta o caráter dialético do desenvolvimento brasileiro. De fato, se há industrialização, ela não segue um programa coerente e não reestrutura a sociedade brasileira, pois se dá pela “(...) ação indiscriminada de (...) fatores ocasionais, e muitos deles adventícios, [e] teve frequentemente o efeito de estimular indústrias fictícias, simples atividade de ‘ajuntamento de peças e partes’”¹⁰⁴¹⁰⁵. Esse mesmo processo de industrialização que, se acontece, ainda não é capaz de reordenar a vida brasileira em sentido de fundar a nacionalidade que enterre o passado colonial, confere o caráter contraditório da vida social brasileira: “E por isso é ainda do jogo das contradições entre o passado colonial, que resiste, e as forças de renovação, que impulsionam o país por novos rumos, que resulta o processo de nossa evolução econômica”¹⁰⁶.

É nessa sociedade em disputa, que dá o primeiro passo rumo à sua formação nacional, que o pensamento de Mário chega a seus momentos finais. Os textos que analisamos pertencem já ao momento em que essas transformações se efetivaram e seus efeitos podem ser sentidos na vida brasileira. Não é de se surpreender, portanto, que a visão de Mário sobre o problema nacional recoloca todos os problemas que o próprio autor havia abordado anteriormente numa chave nova. O que altera a visão de Mário é a intensificação dos problemas sociais do mundo em que vive e sua capacidade de captá-los tanto artística quanto intelectualmente. Não se trata de uma obra de uma genialidade separada da realidade objetiva; pelo contrário, a conquista civilizatória que o alegro e a configuração plena da nacionalidade cultural implica não é resultado de um sonho sem base histórica. É fruto das alterações objetivas que descrevemos, do salto que a própria sociedade brasileira dá em relação às suas

¹⁰⁴ PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. p. 299.

¹⁰⁵Sobre o caráter conciliatório do processo de industrialização do Brasil, cf. OLIVEIRA, Francisco de, **op. cit.**, p. 25-119.

¹⁰⁶PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. p. 300.

formas anteriores de organização. O período varguista é, de fato, o momento em que os acúmulos promovem o salto que é capaz de inserir o país no circuito da civilização. Não se trata apenas de uma pretensão de modernização: responde às alterações no nível de industrialização e suas consequências sociais. Mas se esse é o solo do projeto, é ele também a base do fracasso. Os empecilhos que o próprio Mário vê ao seu projeto de nacionalidade advém do fato de que, se as portas estão abertas à modernização inclusiva, o país não a atravessa de forma decisiva. O passado que se renova na forma do presente e do futuro coloca os desafios que Mário descreve à formação nacional. A sátira é, de fato, uma forma adequada para a descrição de um processo cujo fracasso está inscrito em sua própria forma de realização.

CAPÍTULO 2

Contra o cadáver nu da palavra:

a língua nacional em Mário de Andrade

“A palavra vive para fora de si, em seu direcionamento vivo para o objeto; se nos abstrairmos por completo desse direcionamento, ficaremos com um cadáver nu da palavra em nossas mãos, através do qual nada conseguiremos descobrir sobre a situação social nem sobre o destino vital de dada palavra.”

Mikhail Bakhtin. *Teoria do romance*¹⁰⁷

I

Os mesmos problemas que percebemos na elaboração da questão nacional nas crônicas musicais de 1940 aparecerão também na empreitada para a constituição da língua brasileira. Esse debate é de longa data quando Mário resolve dele tomar parte: não apenas entre linguistas que se dedicavam a fazer estudos descritivos dos dialetos regionais e das características distintivas do português brasileiro, como também escritores, como José de Alencar, envolveram-se no problema desde o século XIX¹⁰⁸. Totalmente envolvido na questão, Mário dará uma elaboração que, dentro das limitações de sua obra, revela também o mesmo desejo que vimos expresso para a constituição de uma música nacional. Assim como nosso alegro, a língua nacional precisa se impor como instrumento civilizatório, de expressão universal de nossas singularidades. Tanto aqui como lá, o desafio não é identificar a nossa singularidade ou sua primitividade, mas fazer o trabalho para transformar esses elementos em algo que eles, em estado bruto, não são: cultura universalmente comunicável.

O que faremos neste capítulo é tentar compreender como os aspectos que identificamos na discussão musical do capítulo anterior articulam-se, em níveis diferentes, no trabalho sobre a língua. É importante, aqui, pontuar algumas questões que estruturam o trabalho de Mário sobre o problema: no campo da língua nacional, ele é extremamente

¹⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 67-68

¹⁰⁸ Cf. MACHADO, Marcia Regina Jaschke. A questão da língua no romantismo e no modernismo brasileiro. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; MEDEIROS, Constantino Luz de. (Orgs) **A história da literatura como problema**: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018., p. 100-114.

inacabado e incompleto. Sua obra mais significativa sobre o assunto, que seria a anunciada *Gramatiquinha*¹⁰⁹, nunca chegou a se realizar pela falta de recursos sobre o tema que o autor tinha a sua disposição. Mário, de fato, não era um especialista nesse campo e atuou a vida toda como um amador. Talvez exatamente por seu amadorismo, sua abordagem tenha trazido ao campo uma perspectiva diferente, uma vez que estava antes mais caracterizada pelo projeto e pela ação do que pela análise “fria” dos fatos. Mário, em verdade, o reconhece num prefácio que chegou a escrever para sua obra: “Outros deveriam escrever este livro, não tem dúvida, porém o certo é que ninguém se abalçou a escrevê-lo. (...) Eu tive a coragem e é o que explica o meu valor funcional na literatura brasileira moderna”¹¹⁰. Diferente do campo musical, em que seu comentário realmente vem de um especialista extremamente dedicado, no campo da linguagem, embora sua autoridade como escritor e como homem extremamente culto não possa ser negada, sua abordagem é mais prática e menos detida nos detalhes. Mário chega mesmo a dizer que a *Gramatiquinha* seria um livro de ficção e não um livro técnico¹¹¹.

Apesar de suas formulações teóricas apresentarem esses defeitos (dos quais o autor estava completamente ciente e que o fez largar o projeto de um trabalho de mais fôlego no assunto), sua campanha a favor da criação da língua nacional foi, sem dúvidas, um dos aspectos mais marcantes de sua carreira como uma figura pública. O material que usaremos, exatamente pela incompletude dessa discussão, é mais esparso do que aquele que usamos no capítulo anterior. Analisaremos basicamente duas crônicas, trechos de sua correspondência com Drummond e Bandeira e pedaços de sua *Gramatiquinha*. O que esperamos demonstrar é a articulação entre o particular e o universal que vimos no capítulo anterior trazido para o campo da discussão sobre a língua. A partir disso, poderemos matizar um pouco mais os problemas que apontamos antes e também concretizar mais a diferença entre a abordagem empreendida por Mário e aquela levada a cabo pelos autores anteriores, principalmente os românticos. Também aqui teremos a oportunidade de observar o amadurecimento do autor sobre o problema: no começo de sua carreira (nos trechos da correspondência e na *Gramatiquinha*), sua concepção de língua era fundamentalmente baseada num critério psicológico; já nas duas crônicas do final dos anos 1930, o problema aparece mais matizado

¹⁰⁹ Cf. ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha da Fala Brasileira*. In: PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. Texto e Contexto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990. p. 307-462.

¹¹⁰ *Ibidem*. p. 313-14.

¹¹¹ *Ibidem*. p. 315.

pela realidade social da linguagem. Nesse caminho, teremos também que fazer um desvio, quando oportuno: procurar compreender o que o estabelecimento das línguas cultas significam no contexto do fim da Idade Média e começo da Modernidade. Nesse período, as transformações sociais aparecerão profundamente mediatizadas pelos aspectos linguísticos e por sua relação com o desenvolvimento das nações e das nacionalidades. Quem nos leva a esse campo de referência, em verdade, é o próprio Mário de Andrade, ao insistir em figuras como Dante ou Camões como fundadores das línguas. Começemos, no entanto, pela elaboração do próprio autor.

II

Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, datada de 18 de fevereiro de 1925, no interior de um comentário sobre determinado poema que Drummond havia lhe mandado, Mário sente a necessidade de se explicar sobre a polêmica que vinha travando na imprensa sobre o problema da língua nacional. Vejamos o trecho que nos interessa:

Não pensem vocês, aí de Minas, que sou um qualquer leviano e estou dando por país e por pedras sem saber bem o que estou fazendo. A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismo e curiosidades de linguajar caipira. Não. É possível que por enquanto eu erre muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural. Estou num país novo e na escuridão completa duma noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se duma estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente. É uma trabalhadeira danada que tenho diante de mim. É possível que me perca mas que o fim é justo ou ao menos justificável e que é sério, vocês podem estar certos disso. Não estou pitorescando o meu estilo nem muito menos colecionando exemplos de estupidez. O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssima nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial, modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre suas influências e a transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. Nessa estrada me meti¹¹².

¹¹² ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 44.

Nesse primeiro trecho, fica evidente o projeto a que o autor está se entregando quando empreende o trabalho de abrigar a língua em que escreve: chama atenção o fato de opor ao trabalho sério que estaria fazendo a tendência a colecionar exemplos, a tornar *pitoresca* a língua com que o povo se expressa. Mário faz um comentário semelhante em seu texto *O Folclore no Brasil*, produzido muitos anos depois da carta a Drummond, quando aponta para o fato de que a pesquisa folclórica estaria direcionada antes para satisfazer o “prazer burguês” do que propriamente documentar honestamente o folclore como fenômeno observável na realidade brasileira. Exemplo cabal disso seria um livro de Afrânio Peixoto, em que o estudioso afirma ter colhido trovas populares segundo um critério de beleza e que, admitia o autor do próprio livro, algumas das trovas eram de sua própria autoria¹¹³. A vida popular funciona, assim, como espólio dos conflitos sociais para o deleite dos vencedores, de forma semelhante como figurava nos românticos que apontamos na *Introdução*.

O trabalho sério nunca poderia ser esse: pelo contrário, precisa passar por um processo mais complexo de *estilizar* essa língua do povo, transformando-a em algo que ela, inicialmente, não é, conferindo-lhe reconhecimento universal. É no trabalho da estilização que Mário se coloca. A relação com as manifestações populares é aqui marcada pela mesma ambiguidade que encontramos no trecho do tratamento sobre o folclore em *O Banquete*: o povo é marcado pela incultura, que precisa ser transformada para a constituição de uma cultura propriamente nacional, que seja portadora de reconhecimento universal – o que depende basicamente de sua estilização. Da mesma forma, no capítulo anterior observamos a postura de Sarah Light em relação aos batuques: representante da postura da elite supostamente educada, da semicultura¹¹⁴, o folclore aparece como espólio a que ela tem direito por sua vitória nas disputas sociais. O que lá aparece ironizado, aqui é negado como perspectiva de trabalho para o problema da língua nacional.

Além disso, está implicada nessa formulação uma série de elementos que precisam de esclarecimento. Primeiro, a relação entre a forma oral da língua e a sua estilização culta. O projeto de Mário não transporta para a língua literária elementos da língua falada de forma imediata e acrítica; muito pelo contrário, o elemento fundamental que ele procura elaborar é a

¹¹³ ANDRADE, Mário de. O folclore no Brasil. In: _____. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019. p. 26

¹¹⁴ “A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la. Pode lutar com a cultura e ser ao menos compreendido, explicado por ela. Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vitória ou compreensão. ignorância é pedra: quebra. Cultura é vácuo: aceita. Semicultura? Essa praga tem a consistência da borracha: cede mas depois torna a inchar”. (ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002b. p. 88).

diferença entre a oralidade e a escrita e como, na constituição de uma língua literária, as descobertas proporcionadas pela liberdade da língua falada precisam ser estabilizadas num estilo que se fixa no tempo. A incultura do povo oferece, então, dois elementos: primeiro, a possibilidade de uma liberdade criadora e, segundo, a transitoriedade dessa criatividade que, para ser bem aproveitada, precisa ser transformada em algo universalmente reconhecível. Num trecho de seu Prefácio à *Gramatiquinha*, Mário aponta exatamente essa ambiguidade:

Estilizei com seriedade depois de muito matutar e nem tudo aceitei porque si o povo pela sua incultura é por muitas partes imbecil e estúpido, por essa mesma incultura que o livra de uma imundície de preconceitos descobre aquelas fórmulas orais de expressões que incarnam, refletem e explicam as sensibilidades caracteristicamente nacionais¹¹⁵.

Ou seja, assim como no comentário sobre a incultura do folclore feito por Janjão em *O Banquete*, agora Mário está plenamente consciente que a incultura do povo é, de fato, um elemento negativo e que precisa ser corrigido, mas que, por ser assim, pode ser aproveitado numa série de sentidos por sua criatividade. Aproveitar a criatividade do povo para constituir o *estilo* culto é o trabalho necessário para propriamente expressar as *sensibilidades caracteristicamente nacionais* e é um passo importante, como estamos vendo, na mudança dessa mesma incultura popular.

O segundo aspecto importante a ser explicado é a estilização do vulgar nacional. Ela implica não apenas elevar as formas populares (orais) ao campo da cultura universal (escrita, literária), como também a alteração da forma de manifestação dessa mesma universalidade pelo contato cada vez mais frequente com esse universal alheio. Não se trata de um movimento de mão única, ou de uma simplificação do processo de constituição do vulgar; muito pelo contrário, Mário pretende que a língua literária se mantenha como tal, mas que seja capaz de incorporar a vida popular, alterando tanto os níveis gerais de cultura do povo quanto a manifestação do universal. Se o povo se transformar em algo que ele não é, as formas universais de comunicação artística também não sairão intocadas do processo. Esse é um aspecto muito importante porque coloca em evidência a inversão em relação ao procedimento romântico, o comportamento semiculto de uma Siomara Ponga. O processo de constituição da nacionalidade em termos culturais passa necessariamente pelo processo de

¹¹⁵ ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha da Fala Brasileira*. p. 316.

apropriação dos mecanismos universais de expressão artística por parte do povo brasileiro. Assim, a cultura não aparece mais como espólio dos vencedores no processo de luta de classes, mas como a apropriação por parte do povo da cultura produzida a partir de seu processo de trabalho.

Retomando o argumento sobre a particularidade desenvolvido no capítulo anterior, podemos agora vê-lo com mais clareza: o processo de constituição do particular nacional, que está colocado aqui pela constituição de uma língua nacional culta a partir da apropriação popular dos mecanismos de representação universal, implica, em verdade, na conquista da genericidade do homem pelo homem como ser individual. Ele pressupõe, em última instância, o fim das consequências do estranhamento do trabalho¹¹⁶ no campo cultural, que, no caso de uma sociedade dependente e semicolonial como a brasileira, aparece de forma mais intensificada. Essas são as consequências do que está colocado nas discussões de Mário sobre o problema, embora, nem sempre, elas apareçam de forma clara. É só no final da vida que o autor toma consciência plena dessas implicações de ordem político-social necessárias para a constituição de uma nacionalidade estruturada e independente, mesmo que apenas no campo da cultura¹¹⁷. Está presente aqui uma das contradições mais importantes da personalidade artística de Mário e de sua inserção pública (como também de qualquer intelectual burguês consequente): a realização de um projeto, mesmo que esteja totalmente circunscrito no mundo burguês, para acontecer plenamente, acaba precisando superar a realidade burguesa cujos limites haviam sido aceitos, mas que impedem sua realização. Assim, a constituição de línguas nacionais é um projeto, por definição, burguês. Ele está entranhado, como veremos mais à frente, na constituição da modernidade burguesa e serve como instrumento para a expansão dessa modernidade e sua consolidação. Mas, lograr esse projeto, na periferia do capitalismo, na realidade de um país ainda pós-colonial como o Brasil, em que o processo de modernização avança pela *via colonial*, exige que as barreiras do mundo burguês sejam rompidas. Parafraseando o famoso trecho do *Manifesto Comunista*¹¹⁸, se a língua nacional é instrumento de constituição do próprio mundo burguês contra o medievo, quando colocada no

¹¹⁶ (...) o trabalho estranhado 1) estranha do homem a natureza, 2) [e o homem] de si mesmo, de sua própria função ativa, de sua atividade vital. Ela estranha do homem o *gênero* [humano]. Faz-lhe da *vida genérica* apenas um meio da vida individual” (MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**, p. 84).

¹¹⁷ FRAGELLI, Pedro. **Tradição e Revolução**.

¹¹⁸ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010b. p. 45.

contexto da periferia do sistema capitalista, ela pressupõe o fim do regime em que organicamente surge.

Em crônicas reunidas em seu livro *O empalhador de passarinhos*, tratando sobre um questionário apresentado a especialistas na Argentina sobre as consequências do rádio para o espanhol, Mário começa seus questionamentos e coloca em questão o problema da língua ser um elemento vivo, que está presente na vida de cada falante, obedecendo às necessidades apresentadas por cada um deles e seus contextos. Depois, coloca o problema fundamental da constituição das línguas cultas e as especifica:

(...) não se levou exatamente em conta que, dentro dessa língua total, a linguagem culta funciona mais ou menos como língua morta, de tendências necessariamente conservadoras que a fixam pelo estudo e a estratificam pelo cultivo da tradição. A linguagem culta funciona bem exatamente como durante muito tempo funcionou o latim, depois de nascerem e se estabilizarem as línguas românicas: era o instrumento oficial e transcendente, grafado no papel, único usado entre as pessoas cultas nos seus trabalhos de erudição. O indivíduo que dentro de casa ou na rua falava o castelhano ou o português vivos, escreve em latim morto o seu livro sobre botânica¹¹⁹.

Dentro do campo das línguas cultas, que se comportam como línguas mortas pela necessidade comunicativa a que respondem, Mário vê dois campos fundamentais: o da língua dos cientistas e a dos artistas, sendo essa última a que mais o interessa. O que os responsáveis pelo inquérito teriam se esquecido de considerar é que “é em todas essas linguagens que o artista colhe o melhor de sua expressão literária”¹²⁰, ou seja, é na língua viva que o artista colhe os elementos para sua expressão: “A linguagem culta, especialmente quando artística, é também uma língua viva. É mesmo a única língua viva que congraça em sua entidade todas as linguagens parciais de uma língua. E das outras...”¹²¹.

A conclusão a que ele chega é extremamente importante: a língua artística não funciona aqui como um polo imutável de um pensamento mecânico que considera a oralidade como elemento de transitoriedade e de criatividade e a língua literária como espaço do conservadorismo (linha de pensamento que facilmente poderia ser um elogio da reação linguística e literária); ao contrário, exatamente porque se nutre da vivacidade da língua viva

¹¹⁹ANDRADE, Mário. *apud* SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinhos, de Mário de Andrade**: edição de texto fiel e anotado. 2013. 477 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b. p. 326-27.

¹²⁰ **Ibidem**. p. 329.

¹²¹ **Ibidem**. p. 329.

do mundo, o vulgar ilustre é também uma língua viva que precisa ser atingida pelo que acontece no mundo mais dinâmico da língua popular e oral. Também na frase final de sua crônica sobre esse problema, que citamos acima, o conagraçamento de singularidades para a constituição de um universal concreto (o particular) está posto de forma evidente. Se não se trata de apenas um erro simplório de um escritor ignorante, mas de elevar os níveis de expressão cultural do povo, o projeto que Mário está desenvolvendo para a língua nacional não é uma espécie de congelamento no tempo de alguns elementos vivos da cultura linguística brasileira. Trata-se da implicação desses elementos na constituição de uma forma de linguagem capaz de expressá-los universalmente e de também alterar a forma como se expressa a universalidade; tudo isso em constante movimento, uma vez que a língua literária também está viva.

Tomemos como ponto de comparação o problema que apontamos na elaboração romântica do homem brasileiro. Ao anular sua historicidade, igualando-o à natureza tropical, os românticos interditam a possibilidade de manifestação das especificidades nacionais por meio da supressão, algo cínica, dos conflitos sociais reais de que seu quadro de análise se vale. O procedimento que Mário está propondo é diferente: o que é necessário é exatamente a implicação desse sujeito na forma como se manifesta a nossa universalidade, operando uma elevação de seu ponto de vista exatamente pelo movimento de conferir-lhe universalidade. O problema aparece, pela comparação, de um ponto de vista diferente: o procedimento proposto por Mário depende da constituição plena da nacionalidade, capaz de sintetizar todas as *linguagens parciais* numa *língua única*. Esse projeto é parte, portanto, de um processo de organicidade nacional, do qual a cultura como um todo é apenas um aspecto.

Para especificarmos a comparação que estamos propondo, vejamos um trecho em que José de Alencar comenta a constituição de uma língua brasileira:

Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas, não se encontrava ali. (...) Em suas poesias americanas [*Gonçalves Dias*] aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas (...) Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza. Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a

grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura¹²².

Alencar aponta a língua indígena dos selvagens como critério de nacionalidade, ou seja, como o substrato que deve ser implicado na língua literária. Para além da diferença óbvia, o movimento que ele propõe é o oposto daquele que Mário vislumbra: ao invés de as tendências populares de uso da língua enriquecerem o vernáculo literário, é o vernáculo que deve se adaptar às necessidades expressivas da língua selvagem. Diante das tentativas de resolução do problema e de seus impasses (de um lado, a dissolução do português e, de outro, a perturbação à inteligência do texto), o autor cearense aponta para Gonçalves Dias como o poeta a partir do qual ele tomou consciência do impasse, pois, na obra desse grande poeta, o selvagem não tem a expressão plena de sua mentalidade por meio da língua, aparecendo ainda dentro da roupagem de uma linguagem clássica. Seria necessário que houvesse uma tradução da língua bárbara para que o nosso sistema literário fosse capaz de expressar com acuidade sua matéria indígena.

A falta completa de concepção histórica da tendência romântica de igualar homem e natureza está aqui num de seus pontos altos. Alencar ignora que a língua dos selvagens não é, de fato, a língua brasileira viva do cotidiano, mas a língua de povos que ou foram extintos ou estavam em vias de o ser. Seu critério de nacionalidade não aponta para a realidade histórica do país, para os conflitos históricos de sua formação e de sua constituição como nação emancipada. Não é dos conflitos sociais plasmados nas formas de expressão linguística que Alencar procura fundar a nacionalidade, mas no uso da própria língua indígena como espólio do vencedor que cria para si – como Mário aponta em seu texto sobre o folclore citado acima – é uma forma de prazer burguês. Dizendo de outra forma, o projeto de Mário para a constituição da língua nacional é um projeto que visa civilizar o país, enquanto o de Alencar visa simplesmente a constituição de um objeto para o desfrute das classes que perpetuam a barbárie.

Voltemos agora à discussão sobre Mário sublinhando uma questão de extrema importância em sua abordagem: o problema do narrador.

¹²² ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Martin Claret, 1998. p. 104-105.

Em vez de “Embala-lhe o dormir” pus “Lhe embala o sono”, com pronome errado. Sobre isso, Manoel estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sozinho. Antes dele uma porção de poetas menores começaram a escrever em língua vulgar e prepararam Dante. Não são os regionalistas grifando os erros ditos pelos seus personagens que prepararão Dante, mas os que escrevem por si mesmos na língua vulgar, lembrando erros passíveis de serem legitimados. Tudo está em se observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é. O pronome complemento pode iniciar o discurso. Eu o emprego. Ir *na* cidade, é regência perfeita. Em italiano já se diz “andare in citta”. Em francês “aller en ville”. Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros: *na* cidade. Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de *ficar*. O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra toda badala assim: brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil. Disse que me sacrifico. Nem isso é bem verdade. Apenas desistir razoavelmente duma pretensão que não posso ter: ser célebre e ficar nas Histórias, como escritor de grande valor. Minhas forças, meu valor, meu destino, estou convencido disso, é ser transitório. Isso não me entristece nem me orgulha. É. E tanto é assim que cumpro o meu destino que estraçalhando as minhas coisas *certas* sinto-me feliz¹²³

O processo a que Mário se refere não é uma tarefa de um homem apenas, e nem mesmo de uma geração. É um esforço coletivo que precisa ser feito para que se possa realizar o trabalho da estilização da língua. É um trabalho da tradição como um todo e não de um homem específico, ou de uma obra específica.¹²⁴ O que precisa ser feito, como parte desse intento, é tirar o elemento exótico dos termos brasileiros, da linguagem popular, ou, como disse no começo da carta para Drummond que citamos acima, evitar o pitoresco. Em verdade, grande parte do caminho a ser percorrido significa atribuir à língua brasileira o estatuto do narrador, ou seja, conseguir que um narrador se expresse em língua vulgar estilizada sem que recorra ao grifo dos erros dos personagens, mas que esses supostos erros sejam sistematizados na forma como a língua literária se constitui e possa funcionar como parte integrante da própria voz narrativa.

Essa proposta nos leva ao Dante frequentemente citado: a constituição da língua literária passa fundamentalmente pela elevação do estilo a que se refere esse tipo de manifestação linguística. Ao invés de usá-la apenas como forma de caracterizar algum tipo de comportamento ou psicologia exótica e pitoresca, o vulgar deve funcionar como forma de

¹²³ ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001. p. 146.

¹²⁴ Em sua *Gramatiquinha*, Mário (1990, p. 316) escreve: “A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária. Dar a minha solução pessoal a um problema que pode comportar muitas soluções transitórias ocorrentes e que só muito mais tarde, tenho inteligência bastante para saber isso, terá a sua solução definitiva-evolutiva que tem de ser inconsciente e unânime.”

atribuir expressão séria ao universo linguístico de que surge. No texto de Dante sobre o assunto, o adjetivo cortês exerce exatamente essa função: essa é a língua que inclui e não a que exclui; sua lógica precisa ser, portanto, aquela que dá acesso aos espaços de poder (no caso da literatura, a voz do narrador), transformados, por isso, em espaços comuns. Por esse motivo, o trabalho passa, fundamentalmente, pela constituição de uma nova naturalidade: “Estou criando um novo natural”¹²⁵, diz Mário em carta a Bandeira de 25 de janeiro de 1925, referindo-se à afetação que o amigo teria observado sobre um de seus poemas; ou ainda, na mesma carta de 18 de fevereiro de 1925 a Drummond, que citamos acima, ele afirma que o trabalho seria o de “adquirir novos preconceitos”¹²⁶. A nova naturalidade, os novos preconceitos, funcionam como forma de naturalizar o brasileiro, concedendo-lhe a dignidade da voz narrativa.

Enfrentemos um último problema: a concepção psicológica de língua¹²⁷ que Mário apresenta nos textos que citamos acima. Perceba-se que, no último trecho que citamos, o critério que ele coloca é o *psicologicamente aceitável*.¹²⁸ Ou seja, sua concepção de língua passa, em larga medida, por uma aceção da língua como manifestação da psicologia. Essa concepção pode já ser notada quando ele se refere ao problema linguístico em seu *Prefácio Interessantíssimo*:

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. E como Dom Lirismo é contrabandista... (...) Pronomes? Escrevo brasileiro. Se uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia¹²⁹.

O problema que se coloca aqui é o mesmo que enfrentamos quando, no capítulo anterior, percebemos a alteração de ponto de vista que o autor opera entre sua concepção estética da juventude e a concepção madura do final dos anos 1930 e começo dos anos 1940. Os

¹²⁵ IDEM. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. p. 183.

¹²⁶ IDEM. *Lição do Amigo*. p. 46.

¹²⁷ “(...) que me importa que o livro seja falho meu destino não é ficar meu destino e lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos se conseguir se inscreva brasileiro sem ser por isso o caipira mas sistematizando erros diários da conversação idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira já cumpro o meu destino” (IDEM. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, p. 136)

¹²⁸ Como estamos mostrando desde o capítulo anterior, uma visão que vincula a produção de Mário a certo psicologismo não se sustenta até o final da vida do autor e representa um passo para a conquista de uma visão mais dialética da cultura brasileira.

¹²⁹ IDEM. *Poesias Completas*. p. 73.

elementos que aparecem sem mediação dialética lá, quando chegam à maturidade, são dialetizados. Assim, pensando a partir da crítica de Schwarz ao pensamento estético de Mário de Andrade, suas concepções de língua e de nacionalidade viveriam numa dualidade de polos irreduzíveis incapazes de se relacionar dialeticamente um com o outro. Gramática como organização lógica e sistemática da língua em oposição a sua manifestação viva elemento como psicologicamente inconsciente.

Porém, essa dicotomia já não aparece de forma tão crua na própria *Gramatiquinha*, que pretende exatamente uma sistematização da língua nacional. Ali, a consciência da necessidade de uma sistematização revela para o autor sua incapacidade para concluir a obra, e relega o manuscrito ao arquivamento. A língua nacional não pode ser, como se poderia pensar a partir do *Prefácio Interessantíssimo*, uma simples manifestação de uma subjetividade lírica incontrolável. Ela está socialmente configurada e, se representa aspectos psicológicos, esses aspectos estão submetidos à ordem social. Essa visão pode ser percebida exatamente nas crônicas sobre o inquérito argentino sobre a língua radiofônica: ali, a língua é vista em sua configuração social plena, determinada por todas as instâncias sociais (desde sua determinação mais direta, seu uso e sua necessidade, até às determinações mais indiretas, sua configuração literária). A língua literária aparece, então, como língua organizada, mas viva, revelando a elevação dialética da contradição anterior. O que antes aparecia como contradição irreduzível, como contrários incapazes de se elevar dialeticamente, agora está dialetizado na ideia de uma língua que reúne ao mesmo tempo seu aspecto ordenador e sistemático e a criatividade viva do que, no *Prefácio*, Mário está chamando de *Dom Lirismo*.

III

Para compreendermos melhor as implicações da importância da consolidação da língua nacional para a efetivação de uma nacionalidade estruturada, é necessário fazer um breve retorno à significação histórica de Dante e seu contexto, o que clarificará muito do que temos dito até aqui sobre o problema. Essa retomada não é aleatória, pois o próprio Mário de Andrade, como vimos em citação anterior, considera os poetas do Renascimento (especialmente Dante) como modelos.

O processo de formação das línguas românicas foi longo. Antes que houvesse uma separação definitiva entre elas, a interação entre as línguas dos povos conquistados e a do povo conquistador já produzia alterações significativas na forma como o Latim vulgar se realizava em cada parte do Império¹³⁰. Suas muitas variedades crescem independentes da desintegração do Baixo Império até que, num determinado momento (Auerbach¹³¹ aponta entre o século VI e VII d. C.) sua independência é tal que passam a constituir, cada uma, um universo linguístico próprio. Um indício disso é a alteração da métrica quantitativa (longas e breves) pela românica acentual (tônica e átona). Essa alteração se dá por volta do século V d. C., iniciando as tendências que se firmarão nas línguas românicas¹³². O Latim escrito do texto bíblico foi, sem dúvidas, a expressão mais importante do primeiro milênio de nossa era. Apesar de todas as concepções vinculadas à noção de uma língua universal por meio da qual a verdade divina se revelava, a própria igreja, em sua atividade cotidiana, acabou contribuindo para o desenvolvimento das variantes românicas. Diante da necessidade de serem compreendidos, os padres instituíram em suas missas a *homilia*, o sermão, momento da missa dito em vernáculo, em que se traduzia os trechos lidos naquela liturgia e em que se falava na língua corrente daquela região¹³³.

É só por volta do ano 1000 que as línguas românicas passam a ter uso literário, mas neste momento inicial (a canção de gesta e o romance de cavalaria) ela estava longe de estar sistematizada ou de ter o prestígio de que gozava o Latim como língua da cultura e do acesso ao conhecimento divino¹³⁴. Ainda sem uma sistematização gramatical, elas não eram o que se chamava de língua literária, ou seja, não eram ainda um instrumento plenamente desenvolvido para a expressão literária. Auerbach, em seu *Mimesis* (1946), constantemente chama atenção para o estilo paratático que assume a literatura do Baixo Império e da Baixa e Alta Idade Média. Assim, o estilo elíptico do texto bíblico se transforma, na literatura cristã, na formação de uma sintaxe paratática incapaz de dar aos acontecimentos narrados uma lógica firme. O processo de desintegração do Império Romano se dá também, nesse sentido, no campo da própria língua, cuja sintaxe é reduzida ao mínimo. Assim, Auerbach destaca a pouca clareza do texto de Gregório de Tours (que ainda escreve em Latim) e a perda do

¹³⁰ Cf. SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 17. AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a. p. 74.

¹³¹ AUERBACH, Erich. **op. cit.**, p. 98.

¹³² SPINA, Segismundo. **A Cultura Literária Medieval: uma introdução**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 18.

¹³³ AUERBACH, Erich, **op. cit.**, p. 93.

¹³⁴ AUERBACH, Erich, **op. cit.**, p. 155-58.

sentido preciso das conjunções e da própria precisão do que se está narrando¹³⁵. Ainda em seu comentário sobre a *Canção de Rolando*, o crítico chama mais uma vez a atenção para a estrutura paratática da própria narrativa, e a relaciona com a falta de explicação dos eventos e ainda a repetitividade dos acontecimentos em cada estrofe¹³⁶. Estamos diante de uma desintegração do sistema linguístico latino e de um novo sistema que ainda não surgiu como tal, ou, pelo menos, não é capaz de se impor. O desenvolvimento no rumo de uma nova sistematização da língua em todas as suas potencialidades literárias é lento e culmina n' *A Comédia* de Dante¹³⁷¹³⁸. É Dante quem estruturará e teorizará sobre o vernáculo “ilustre, cardeal, cortês e curial”¹³⁹.

Antes de continuarmos, é importante mostrar que os apontamentos de Auerbach não simplesmente expõem incapacidades do estilo paratático; pelo contrário, seu trabalho passa pela tentativa de perceber quais os efeitos estéticos possíveis desse estilo. Apesar disso, a estrutura de seu livro, que coloca em Dante a superação dessa forma de concepção tanto quanto sua realização mais plena, indica o fato de que, historiando a modernidade, Auerbach percebe que a estrutura hipotática (como será o caso do poeta florentino) e a secularização da representação abrem o caminho para o desenvolvimento da literatura moderna. Esse estilo aparece relacionado com o elemento figural: uma forma de compreensão e interpretação da realidade que funciona como um método de exegese histórica e textual pelo qual destaca dois acontecimentos, ambos no passado, relaciona-os por meio de uma conexão entre previsão e realização, e, depois, relaciona o fato mais próximo do presente com o futuro de redenção da humanidade. Ignorando a ordem causal dos eventos, a figura funciona ela mesma como uma

¹³⁵ AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 71.

¹³⁶ **Ibidem**. p. 87.

¹³⁷ “A poesia pré-dantesca em línguas vulgares, sobretudo a cristã, é, no seu todo, bastante ingênua em questões estilísticas, apesar da influência da retórica escolástica, que foi recente e repetidamente assinalada; Dante, porém, não obstante tome o seu material da língua popular mais viva, às vezes até da mais baixa, perdeu essa ingenuidade., Força todas as formas de linguagem na gravidade do seu tom e, quando canta a ordem universal divina, põe a serviço desta tarefa construções periódicas e instrumentos sintáticos que dominam imensas massas de pensamentos e concatenações de acontecimentos. Nada semelhante existiu na poesia, desde a Antiguidade (...)” (**Ibidem**. p. 173).

¹³⁸ Sobre Dante ser o primeiro a lidar com o problema do vernáculo nessa perspectiva, diz: “A idéia da língua literária e da alta poesia foi-lhe inspirada pelo exemplo das línguas da Antiguidade e sobretudo pela literatura latina; ele não reconhece mais, porém, o primado do Latim, embora recomende os escritores latinos como modelos; quer cultivar e embelezar a língua italiana, para dela fazer o mais nobre instrumento da poesia. São as mesmas idéias fundamentais que mais tarde os homens da Renascença exprimiram e difundiram, e que aqui aparecem pela primeira vez” (**Ibidem**. p. 207).

¹³⁹ ALIGHIERI, Dante. Trad.: Tiago Tresoldi. **De vulgari eloquentia**: sobre a eloquência em vernáculo. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011. p. 23.

espécie de interpretação paratática, que, evitando a conexão subordinada e a especificação concreta das relações entre os acontecimentos, destaca-os da história e os mantém numa relação arbitrária, que só pode ter sua validade reconhecida por meio da crença religiosa¹⁴⁰. A parataxe medieval não é, portanto, simplesmente uma incapacidade linguística (embora seja índice de falta de estruturação gramatical das línguas neolatinas), mas revela aspectos culturais significativos para a compreensão do desenvolvimento do mundo moderno.

Desenvolver o vernáculo como uma possibilidade de expressão literária, sem as restrições de estilo ao que parecia estar limitado, foi para Dante não apenas uma conquista em seu poema, como também um objeto de sua reflexão cuidadosa. Como dissemos acima, o língua vulgar era usada como língua literária desde o primeiro século do segundo milênio, mas ainda sob as restrições impostas pela falta de sistematização literária e unificação gramatical das línguas; é Dante quem pretende não apenas usá-la como instrumento artístico, como também (e talvez principalmente, já que seu uso há alguns séculos não era novidade) conferir-lhe prestígio. o que será tentado em seu *De Vulgari Eloquentia*, escrito, provavelmente, no começo do século XIV. Parte significativa de seu texto preocupa-se em procurar qual dos dialetos italianos deveria ser usado como esse vulgar ilustre. Ao não encontrá-lo, Dante diz:

Varremos os bosques e as campinas da Itália sem encontrar a pantera que perseguimos: empreguemos então, para sua captura, um método de investigação mais racional, a fim de colhermos em nossas redes esta fera que faz sentir seu perfume em todos os lugares sem se mostrar em lugar algum. (...) Contudo, os mais nobres entre estes costumes próprios dos italianos são aqueles que, sem pertencer a alguma cidade da Itália em particular, são comuns a todas: entre estes costumes podemos agora discernir aquele vernáculo que buscávamos, cujo perfume é sentido em cada cidade sem ter sede em nenhuma. (...) Conseguimos alcançar, assim, o que buscávamos e declaramos que na Itália o vernáculo ilustre, cardeal, cortês e curial é aquele vernáculo que pertence a todas as cidades italianas, sem mostrar-se característico de alguma destas, e com base no qual todos os vernáculos municipais são medidos, pesados e comparados¹⁴¹.

A definição que Dante nos dá nos leva ao ponto que precisávamos chegar: o vernáculo que ele busca não pode ser encontrado em nenhuma cidade específica; precisa, então, estar em todas elas sem estar definitivamente em nenhuma. É uma língua abstrata, que não se

¹⁴⁰ Cf. AUERBACH, Erich. Figura. In: _____. **Scenes from the Drama of European Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 11-76.

¹⁴¹ ALIGHIERI, Dante, **op. cit.**, p. 21-23.

realiza plenamente em nenhuma das localidades individualmente, mas também é uma língua que, em todas elas, manifesta-se de alguma forma. Esse vernáculo funciona como critério para medir e avaliar as expressões locais. Ele é, por isso, um elemento de unidade literária e cultural. Dante diz mais à frente sobre a caracterização que havia feito:

Tanto ao adjetivo de “cortês” que lhe atribuímos, a razão está em que, se nós italianos tivéssemos uma corte única, seria esta a língua do palácio. Afinal, se a corte representa a casa comum de todo o reino, sendo a augusta governante de todas suas partes, convém que nela se encontre e resida tudo quanto for comum a todos sem pertencer a ninguém; não haveria, aliás, residência mais digna para tão nobre inquilino e parece ser precisamente este o caso do vernáculo do qual discorremos. Disto deriva exprimirem-se sempre em vernáculo ilustre todos aqueles que frequentam as cortes; como ulterior consequência, nosso vernáculo ilustre peregrina feito um estrangeiro, encontrando 570 hospitalidade nos mais humildes recantos por sermos desprovidos de uma corte única¹⁴².

Dante explicita claramente nesse trecho o caráter de unificação nacional que esse vernáculo comum representa. Ele funciona como elemento de comunicabilidade entre todas as comunidades; ou seja, como uma maneira de conferir a cada uma uma forma de comunicar-se universalmente. O vernáculo imaginado por Dante, mecanismo refinado de construção literária, tem consequências profundas não apenas na dinâmica de uma literatura palaciana, mas na constituição de um projeto literário que seja capaz de se comunicar de forma comunitária, atingindo grandes grupos de pessoas. É o próprio Dante quem diz, no começo de seu ensaio, que a língua vernácula era aquela que “sem o estudo de regras, aprendemos ao imitarmos nossas amas”¹⁴³, ou seja, aquela que está acessível a todos. Existe aqui um projeto de comunicação universal das particularidades, comunicação essa democratizada pela língua adquirida sem o estudo, que, de alguma forma, ajuda a fundar o que entendemos por modernidade e nacionalidade. Auerbach, em seu estudo clássico sobre Dante, resume de forma exemplar o problema:

Aqui, pela primeira vez, faz-se um apelo ao povo, que era o principal esteio da nova cultura europeia. Daquele momento em diante, as obras fundamentais que a vida cultural europeia iria dever seu desenvolvimento seriam escritas nas diversas línguas vernáculas, para o público que Dante tinha em mente. Elas tiravam sua vitalidade e expressividade da língua nativa de cada escritor, fosse qual fosse; mas tinham, todas, uma coisa em comum, a concepção de um *volgare*

¹⁴² **Ibidem.** p. 23.

¹⁴³ **Ibidem.** p. 3.

ilustre, i. e. de um vernáculo nobre: um idioma literário, que mantém um constante toma lá dá cá com a linguagem de uso diário e se constitui assim em elemento vivo no pensamento e na tradição, a parte que de fato vale a pena conhecer, que está a disposição de todos que por ela se interessem. Essa concepção comum, que começou com Dante, é a da unidade na diversidade (...), ou língua comum. Embora pareça difícil definir o espírito do volgare ilustre, talvez possamos oferecer dele uma idéia geral dizendo que o novo idioma incorpora um desejo de conhecimento como arma para a conquista do mundo, de conhecimento como ato e destino universalmente humano¹⁴⁴.

A conquista da língua nacional é, assim, uma forma de alcançar a própria modernidade, uma vez que funciona como *arma para a conquista do mundo*, ou seja, para sua transformação. A inserção das particularidades no campo universal por meio do vernáculo ilustrado é arma para a conquista do mundo, já que o seculariza e aproxima as instituições sociais das pessoas comuns, fazendo, assim, como Auerbach diz no começo da citação acima, um apelo ao povo. Nesse aspecto, é ainda Auerbach que nos ajuda a compreender como a língua vernácula funciona como mecanismos de modernização em Dante. Para o filólogo alemão, é o poeta florentino que promove a subversão por dentro da figura medieval, conferindo-lhe, assim, uma materialidade que antes não lhe era comum.

Fica claro, então, o lugar de Dante na história do desenvolvimento do realismo ocidental. É ele quem, pela primeira vez, ao mesmo tempo, escreve em língua vernácula, conferindo-lhe refinamento e prestígio, e subverte o realismo figural da Idade Média, abrindo caminho para uma forma mais secularizada de realismo, uma vez que sua inversão da figura constrói uma representação que concentra a materialidade terrena e, mais do que isso, concentra-a na representação de uma individualidade autônoma. Essa individualidade consegue, assim, manifestar-se no mundo com toda a sua personalidade concentrada, encontrando um lugar na estrutura do universo. O singular, mais uma vez, consegue manifestação na universalidade, convertendo-se em particularidade e fazendo o mesmo movimento que apontamos acima sobre o desenvolvimento do vernáculo ilustre¹⁴⁵.

¹⁴⁴ AUERBACH, Erich. **Dante**: poeta do mundo secular. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 100.

¹⁴⁵ “Pense-se na arte figural anterior, nos mistérios, nas artes plásticas eclesiásticas, que não se atreveram a se afastar ou se afastaram muito timidamente daquilo que era dado pela história bíblica de forma imediata; que começaram a imitar a realidade e o indivíduo somente para tornar vivos os acontecimentos bíblicos; e contraponha-se a isto Dante, que faz com que ganhe vida, dentro da moldura figural, todo o universo histórico e, dentro dele, fundamentalmente, toda figura humana que está ao seu alcance! (AUERBACH, Erich. **Mimesis**. p. 175). Lukács também atribui a Dante um lugar semelhante na história da arte, embora por métodos distintos dos de Auerbach, que ele cita como referência para o fenômeno que está descrevendo. Cf. LUKÁCS, Georg. **Estética**: la peculiaridad de lo estético (Cuestiones liminares de lo estético). Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967. p. 455-56.

A consolidação das línguas modernas, no entanto, em Dante, é apenas um projeto, cujo sucesso completo só se realizará alguns séculos depois. O Humanismo que se segue com Boccaccio e Petrarca, embora seja famoso por dar continuidade ao projeto de consolidação das línguas nacionais, num âmbito mais geral pretende fazer o contrário: a pretensão humanista não é exatamente criar um vernáculo ilustre, mas fazer renascer o Latim clássico, em oposição à sua versão medieval, considerado por eles como pouco propícia à elegância. No entanto, ao tentar salvar o Latim de sua decadência, os humanistas o transformaram numa língua, de fato, morta, pois aquele Latim clássico estava ao alcance de poucos e tinha pouca funcionalidade cotidiana (como o caso do Latim Medieval, que era, de fato, uma língua viva)¹⁴⁶. Eles, se não pretenderam construir uma *corpora* em língua vernácula, como Dante, acabaram por fazê-lo mesmo quando de forma tangencial em suas obras ou com seu trabalho de transformação do Latim em língua de antiquário. O que estamos descrevendo não se dá exatamente no tempo de Dante ou de seus sucessores imediatos: como movimento, o Humanismo só se constitui um par de séculos depois em toda a Europa¹⁴⁷.

É só depois, com o Renascimento¹⁴⁸, que as línguas vulgares se consolidam de forma plena, e entram, aí, uma série de fatores que nos ajudarão a compreender que sentido esse processo assume no desenvolvimento da modernidade. Dois fatores fundamentais contribuem. Primeiro, e talvez mais importante, a invenção da imprensa. A possibilidade da circulação em larga escala de textos escritos alterou não apenas as dinâmicas sociais, como também a forma como se escreveu e se praticou a língua. Segundo, a reforma protestante, que, entre muitas coisas, fornece material para que essa nova indústria possa se desenvolver largamente por meio da circulação de polêmicas religiosas. Isso, além, é claro, da proposta protestante de traduzir o texto bíblico e transformá-lo em objeto de leitura acessível não apenas aos que poderiam ler em Latim, mas para todos que fossem alfabetizados¹⁴⁹.

A questão religiosa começa antes: é já com o desenvolvimento de uma devoção religiosa mais individual que começa a circular de forma mais intensa textos em língua vulgar, vinculados a esse novo tipo de espiritualidade¹⁵⁰. É certo que a reforma potencializa

¹⁴⁶ Cf. NEPOMUCENO, Luís André. Por um conceito de Humanismo. In: _____. **Petrarca e o Humanismo**. Bauru: Edusc, 2008. p. 23-44.

¹⁴⁷ AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. p. 215.

¹⁴⁸ Para uma diferenciação precisa entre Humanismo e Renascimento, cf. **Ibidem**. p. 226-242.

¹⁴⁹ **Ibidem**. p. 227.

¹⁵⁰ Cf. BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)**. São Paulo: Edusp, 2018. p. 110-12.

esse movimento e transforma essa circulação em algo intenso e corriqueiro. Estão conectadas aqui uma série de questões extremamente significativas para nós: primeiro, a individualização da devoção religiosa; depois, o desenvolvimento dessa devoção em língua vulgar. O desenvolvimento da noção de individualidade e de manifestação da individualidade está, mais uma vez, conectada; agora não se trata mais das características locais das cidades, mas da manifestação da espiritualidade individual; nos dois casos, são as línguas vulgares e o vernáculo ilustrado que desempenham o papel de *médium* para a realização. Tanto a nova espiritualidade quanto a Reforma apontam para um problema premente, cuja solução só se alcançará na Europa de forma plena alguns séculos depois com a alfabetização: o desenvolvimento de um vernáculo, vinculado diretamente ao problema da nova religiosidade, coloca na ordem do dia o problema do desenvolvimento da cidadania moderna e das sociedades democráticas. Estabilizar o vernáculo significa potencializar relações de forma mais equânime entre as singularidades em sua relação mútua com o universal, ou seja, uma forma de transformar o universal não na manifestação abstrata e apriorística de uma divindade, mas de matizá-lo com a materialidade terrena, conferindo, dentro da universalidade, validade à sua manifestação singular e comunicação universal a suas aspirações¹⁵¹.

Esse processo produz a consolidação das línguas vernáculas, ou seja, a estabilização de sua gramática, de seu vocabulário e de seu uso¹⁵². Isso recebeu o nome de *gramatização* pelo historiador das ideias linguísticas Sylvain Auroux em seu livro *A revolução tecnológica da gramatização*: “Por gramatização deve-se entender processo que conduz a *descrever* e a *instrumentar* uma língua na base de duas tecnologias, que são ainda hoje os pilares de nosso saber metalinguístico: a gramática e o dicionário”¹⁵³. O autor nos apresenta uma sistematização da produção gramatical do período a que nos referimos por meio de uma tabela¹⁵⁴, mostrando que é exatamente nesse momento em que há um *boom* na produção de gramáticas das línguas vernáculas. Sua intenção é procurar desvendar o motivo desse *boom*

¹⁵¹ “Elaborar a teoria de um sacerdócio universal, apoiado no acesso de todos às Escrituras, já é um ato revolucionário, pois volta a questionar a definição da primeira ordem da sociedade, a dos orantes. A banalização do impresso porá um fim necessariamente à questão da alfabetização, e a democracia passará a ser compreendida como a participação de todos na vida coletiva por meio da mídia” (*Ibidem*. p. 384).

¹⁵² Cf. *Ibidem*. p. 365. Ver também: AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. p. 227.

¹⁵³ AUROUX, Sylvain. *A Revolução Tecnológica da Gramatização*. Campinas: Editora Unicamp, 2014. p. 65.

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 38-39.

exatamente nesse momento, seu significado e suas consequências históricas. O motivo fundamental continua sendo o desenvolvimento da imprensa e a reforma religiosa.

A novidade é a noção de que esse processo de estabilização fornece à humanidade uma *ferramenta* com a qual é capaz de manipular e dominar o mundo; essa ferramenta se constitui no que o autor chama de 2ª Revolução técnico-linguística (tendo sido a primeira a invenção da escrita), contemporânea às mudanças que estão acontecendo nas ciências naturais (o novo paradigma de Galileu e Newton)¹⁵⁵. O processo se dá a partir da tentativa de transferir para as línguas vernáculas as categorias de análise da gramática greco-latina, única à disposição dos primeiros gramáticos modernos. Isso acontece de forma comparativa entre as duas gramáticas e está relacionado à necessidade de ensino, não apenas das línguas vernáculas, mas também do próprio Latim, que, como já dissemos, com a virada Humanista, transforma-se em língua morta. Entre as causas do processo, Auroux chama atenção para a necessidade de “organizar e regular” línguas literárias¹⁵⁶. O desenvolvimento da gramatização vernacular está diretamente relacionada ao problema da língua em literatura, ao projeto vislumbrado alguns séculos antes por Dante e os primeiros humanistas.

No plano da história das ideias linguísticas, o autor considera que a consequência da gramatização é o ensejo ao problema da gramática geral e da gramática comparada (que, no século XIX, darão origem à linguística moderna como a ciência que conhecemos). Em outras palavras, “(...) a gramática geral (...) e a gramática comparada eram duas formas teóricas de responder ao problema colocado pela gramatização: como conduzir o múltiplo (a diversidade das línguas) à unidade”¹⁵⁷. O problema que se coloca no plano linguístico é o mesmo que está colocado no plano político e social: a relação entre a singularidade e a universalidade.

Antes de prosseguir, retomemos as discussões que fizemos sobre o problema da língua, especificamente em Mário de Andrade, para que possamos ver agora como elementos importantíssimos de sua formulação aparecem de forma mais concretizada. O processo descrito até aqui conjuga dois elementos: a consolidação da língua vulgar como forma de expressão literária; e a constituição de uma forma de expressão literária que supera a forma da figura medieval no sentido daquilo que Dante havia feito, a autonomia da individualidade representada. Esse procedimento acresce-se também à mistura de estilos, o que possibilita que

¹⁵⁵ **Ibidem.** p. 36.

¹⁵⁶ **Ibidem.** p. 50.

¹⁵⁷ **Ibidem.** p. 120.

subjetividades vinculadas à vida quotidiana, não-aristocráticas, sejam representadas de forma séria e não apenas cômica, como a convenção da Antiguidade.

Veja-se, agora, como a formulação de Mário de Andrade conjuga-se com o processo que descrevemos. Sua proposta está centrada, como vimos, não na mera expressão de idiosincrasias da língua popular oralizada do dia-a-dia, mas na sua estilização erudita, que precisa estar colocada na voz do narrador e não na de personagens. A autoridade do narrador é necessária para a consolidação desse vulgar. O procedimento parece-nos muito próximo daquele que estamos identificando também na formação das literaturas modernas: trata-se de conceder historicidade às subjetividades narradas, conceder à forma de falar e de se expressar do povo a autoridade da narrativa, sem diminuí-la com a pecha de exotismo ou pitoresco. “Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim, não na boca de personagens, mas da minha direta pena”¹⁵⁸, diz Mário em carta a Bandeira de 10 de outubro de 1924, sobre o romance *Amar, verbo intransitivo*. No começo, essa expressão está marcada pela legitimação universal da psicologia do brasileiro e, depois, como vimos na crônica sobre a língua viva, pela sua organização social plasmada na língua.

Até aqui o problema não foi tratado em sua relação com o desenvolvimento da nacionalidade, ou seja, ainda não colocamos a questão fundamental para nosso trabalho sobre a relação entre a consolidação das línguas vulgares e o desenvolvimento da nação no mundo moderno. Quem explicita essa relação de forma evidente é Benedict Anderson. O que há de importante em *Comunidades Imaginadas* (1983) é que ele não entende o problema como a adoção consciente de determinadas ideologias (i. e. como nacionalismo), mas procura compreendê-la dentro do desenvolvimento cultural mais amplo do ocidente nos começos da modernidade (i.e. como nacionalidade)¹⁵⁹. A nação, como forma de imaginar comunidades, é a resposta das sociedades modernas ao fim das mentalidades religiosas. Contemporâneo ao declínio do pensamento religioso e da estrutura social que ele enseja, o desenvolvimento dos países no Ocidente funciona como uma forma de preencher as lacunas que esse declínio deixa, uma vez que o pensamento e as mentalidades religiosas respondem a necessidades humanas que não estão resolvidas com o seu declínio¹⁶⁰. Mas a nacionalidade não é, de forma alguma, uma resposta que substitui o pensamento religioso em seus próprios termos, ou seja,

¹⁵⁸ ANDRADE, Mário. *Correspondência Mário de Andrade Manuel Bandeira*. p. 137.

¹⁵⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 37.

¹⁶⁰ *Ibidem*. p. 38.

que seja um sucedâneo sem alterar as respostas que são dadas às perguntas fundamentais em relação àquilo que a religião havia postulado. Pelo contrário, o nacional é exatamente, na concepção de Anderson, uma alteração substancial na forma como a humanidade procura responder a essas questões fundamentais.

O problema linguístico aparece, então, em toda sua complexidade: o desenvolvimento e a consolidação das línguas vulgares no sentido de substituir o Latim, como língua principal do mundo Medieval, assume o significado mais amplo da transição entre uma forma de linguagem concebida como a que estabelece a conexão entre a humanidade e sua divindade (conexão essa que está realizada na vida prática pelo clero bilíngue¹⁶¹) e outra forma de linguagem (vinculada aos vernáculos) que pretende organizar as formas de sociabilidade secular. O fim do Latim eclesiástico, portanto, e sua conseqüente substituição pelos vernáculos como língua preferencial não apenas da criação literária, mas também da burocracia dos novos Estados Nacionais, indica uma mudança histórica pontual, e está em conexão com o movimento cultural mais profundo de substituição das mentalidades religiosas pelas mentalidades seculares. Esse movimento é descrito pelo autor como a mudança de uma forma de concepção de simultaneidade baseada na figura para a concepção moderna de tempo e de história¹⁶²: “A idéia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da idéia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente”¹⁶³.

Os espaços sociais que irão realizar essa nova concepção na prática são exatamente o romance e o jornal, onde o vernáculo circula. Para que se consolide essa nova forma de ver a história, é preciso que haja a consolidação das línguas vernáculos. Não é aleatório que, ao analisar o desenvolvimento da literatura ocidental, Auerbach encontre, na mesma personalidade artística (Dante), tanto a subversão da figura como forma que estrutura a história no pensamento e na arte medieval quanto a primeira manifestação propriamente desenvolvida do vernáculo ilustre, como ideologia (*De vulgari eloquentia*) e também como prática (*A Comédia*). Esses dois movimentos estão em conexão, fazem parte de um mesmo processo, fundam um terceiro elemento (a nacionalidade), e encontram a sua realização plena

¹⁶¹ **Ibidem.** p. 43.

¹⁶² O trabalho de Anderson baseia-se, largamente, nos ensaios de Auerbach com que temos lidado neste capítulo.

¹⁶³ **Ibidem.** p. 56.

no jornal e no romance, que constituem exatamente esse “tempo vazio e homogêneo” a que o autor se refere.

É importante que se perceba como esse processo está em relação também com as revoluções democráticas (e nacionais!) que surgem na Europa durante o século XIX e que, ao mesmo tempo, apresentam as demandas democráticas da modernização (o fim do feudalismo e a instauração da modernidade econômica, política e social, que se manifesta como modernidade nacional): “(...) com o aumento da alfabetização, por toda parte ficou mais fácil granjear o apoio popular, as massas descobrindo uma nova glória na consagração impressa das línguas que elas sempre, humildemente, haviam falado”¹⁶⁴. O problema do nacional nos parece estar aqui colocado em termos históricos mais adequados no que se refere ao que nos interessa. A língua comum falada e estruturada na forma do vernáculo ilustre guarda o significado tanto da mudança do mundo religioso para o secular quanto a chave para a compreensão dos problemas de consolidação democrática e cidadã no mundo moderno. Consolidar os vernáculos como língua da administração é aproximar a administração do Estado e das coisas públicas da comunidade a que essa mesma administração serve, e abrir caminhos para a possibilidade da alfabetização universal, e da modernização das relações sociais. Todos esses elementos estão, obviamente, relacionados ao desenvolvimento do vernáculo como *língua nacional*, ou seja, como língua de uma comunidade imaginada nacionalmente, em substituição à imaginação das comunidades religiosas.

Antes de avançar, vale a pena pontuar um aspecto importante sobre essa relação entre o nacional e o linguístico. Parece-nos claro que trabalhos como os de Benedict Anderson não procuram apontar, em momento algum, para a idealidade da nacionalidade ou para o fato de que a nação, por ser um construto do pensamento, não exista materialmente. Pelo contrário, seu argumento vai no sentido de mostrar os fundamentos materiais (mudanças de mentalidades materialmente detectáveis, estrutura administrativa com o uso do vernáculo, desenvolvimento do jornal e do romance, ascensão da burguesia como classe, consolidação do capitalismo etc.) que estão em relação com o desenvolvimento dessa nova concepção social de comunidade. Não se trata, portanto, de imaginar, como o faz Stuart Hall, que “uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”¹⁶⁵. Indo mais longe em seu

¹⁶⁴ **Ibidem.** p. 120.

¹⁶⁵ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2019. p. 31

argumento, Hall chega mesmo a apontar para o fato de que a cultura nacional seria responsável pela destruição de especificidades locais, e que seria, portanto, uma força unificadora, uma estabilizadora de identidades¹⁶⁶. Esse tipo de leitura sobre o trabalho de Anderson nos parece muito equivocada. A noção das comunidades imaginadas gira em torno exatamente do fato de que as sociedades humanas imaginam as comunidades, atribuindo sentido cultural à forma de organização a que materialmente estão submetidas. Assim, sua afirmação sobre a autenticidade ou falsidade das nacionalidades (tipo de afirmação a que Hall¹⁶⁷ parece se aproximar quando trata as nações como híbridas, em oposição à sua tendência ideológica unificadora) parece exemplar: “As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”¹⁶⁸. Ou seja, o que está em questão não é exatamente se as nacionalidades são ou não estruturas falsas enquanto tendência de unificar povos específicos extremamente diversos, mas a forma por meio da qual esse tipo de unificação se dá, a partir de suas determinações sociais mais fundamentais. Nesse sentido, como dissemos acima, não se procura compreender a nacionalidade como um fenômeno ideologicamente consciente do começo do século XIX, como Hall, de alguma forma, acaba fazendo, mas como índice de transformações mais profundas que alteram a forma como as sociedades humanas se organizam comunitariamente.

Tendo dito isso, fica clara a importância do tratamento dessa questão no caso brasileiro. Como já vimos, seguindo um desenvolvimento extremamente heterodoxo¹⁶⁹ no que se refere ao seu processo de modernização (dentro do qual a consolidação da nacionalidade se insere), os problemas que surgem no centro do sistema como fundamentais aparecerão no Brasil de forma diferente, assumindo outros significados. Não se trata apenas de atraso no sentido de *delay* temporal, mas de assumir novos significados dentro de um contexto referencial diferente. Como vimos, a concepção de nacionalidade no Brasil ganha densidade a partir do acirramento dos conflitos sociais, de sua resolução (quase sempre pela via conciliatória) e da re colocação de novos conflitos (ou de antigos conflitos sob novas roupagens) num estágio de desenvolvimento histórico diferente. Assim, se os românticos imaginavam o Brasil como produto de sua imaginação, anulando os conflitos históricos

¹⁶⁶ **Ibidem.** p. 35.

¹⁶⁷ **Ibidem.** p. 36.

¹⁶⁸ ANDERSON, Benedict, **op. cit.**, p. 33.

¹⁶⁹ Anderson (**op. cit.**, p. 83) chega mesmo a apontar o fato de que, dentro da história americana, o Brasil é um caso sem explicação.

fundamentais da vida e da história nacional, Machado colocaria em circulação uma visão pessimista, marcada pela consciência da impossibilidade da independência cultural de um país tão inorganicamente estruturado.

Euclides da Cunha revela, quase contemporâneo a Machado, uma perspectiva diferente do problema. A inorganicidade é também um conflito trágico entre as forças sociais mais avançadas no seu processo de subsunção do atraso às novas estruturas. O conflito é enxergado de forma trágica, uma vez que sua representação não indica saída no sentido de formação nacional orgânica. Mário de Andrade, por sua vez, constrói uma visão da nacionalidade marcada por um momento diferente dos conflitos históricos e sociais no Brasil: a década de 1930, sendo o momento da industrialização do país e também da consolidação final do Estado e de sua burocracia em parâmetros modernos, possibilita a Mário uma visão do nacional que implica incluir no processo de sua constituição as camadas mais pobres e excluídas que há menos de 50 anos haviam deixado a escravidão. Esse projeto, que aparece como uma possibilidade real pelas condições históricas abertas pela inclusão das camadas urbanas nos circuitos de poder, enseja uma visão da nacionalidade que finalmente consiga ver na expressão do universal as mais variadas vozes singulares, fazendo das expressões culturais do país a sua particularidade. Esse mesmo projeto está, no entanto, limitado pelo embotamento do desenvolvimento histórico que lhe enseja a possibilidade. Assim, se esse nacional inclusivo – que altera as dinâmicas reais de nossa cultura, integrando as massas excluídas em sua produção e circulação, e também altera o próprio produto cultural produzido, uma vez que implica em sua forma as mais variadas formas de construção da arte popular – se aparece como potência, é, também, uma impossibilidade, dada a realidade social brasileira. O processo que procuramos descrever é dialético, uma vez que implica ao mesmo tempo suas possibilidades e suas limitações; vê no mesmo signo uma e outra coisa.

IV

Mário de Andrade nos oferece um ponto de vista extremamente privilegiado para podermos perceber a relação que tentamos estabelecer na parte anterior deste capítulo (e também no capítulo anterior). A estabilização das línguas literárias (assim como o alegro) tem pressupostos e consequências políticas e integram uma mudança radical de mentalidades que

se dá ao longo do começo do que entendemos por modernidade e que, em última instância, fazem surgir o mundo em que vivemos. Mário nos oferece esse lugar porque reúne em si não apenas um dos mais ferrenhos defensores da língua brasileira e da nacionalidade artística no geral, como se engajou, de forma direta, na constituição de uma política cultural que pudesse, de fato, garantir que as consequências de ordem sócio-políticas fossem logradas. Referimo-nos, obviamente, ao período em que foi Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Esse é um momento importante não apenas para essa relação especificamente, mas também para outro argumento que estamos tentando defender neste trabalho: a estabilização de uma visão dialética nos últimos anos de vida do autor, que, no caso da língua, estaria manifesto nos artigos reunidos no volume *O Empalhador de Passarinhos* e discutidas acima.

O primeiro ponto a se notar sobre a participação de nosso autor na vida política nacional é que a forma como o Departamento foi concebido por Mário de Andrade levava em consideração, de forma privilegiada, a divulgação do que caracterizamos aqui como cultura erudita e sua normalização na vida do povo. O que até agora tratamos de forma teórica (a necessidade de inverter a lógica cultural reinante desde o romantismo de uma cultura nacional que serve ao prazer das classes dominantes para a tomada de posse, por parte do povo, de sua própria cultura em termos de erudição, racionalização e universalidade) é agora um fato concreto explicitado em documentos oficiais. Assim, no Regulamento do Departamento de Cultura, elaborado pelo próprio Mário de Andrade¹⁷⁰, estabelece-se, como uma das incumbências da Divisão de Expansão Cultural, “por ao alcance de todos, por uma estação radiodifusora, palestras e cursos, tanto universitários como de espírito popular, e tudo o que possa contribuir para o aperfeiçoamento cultural do povo”¹⁷¹. A função que o Departamento se coloca vai muito além de simplesmente “criar, desenvolver e proteger quaisquer manifestações que interessem à cultura no Município de São Paulo”¹⁷². Há uma intenção nítida de entender a cultura como parte de um processo educativo popular – e popular entendido literalmente como proletário. São muitas as vezes em que esse adjetivo aparecerá. Ainda no Regulamento, tratando da estrutura do Departamento, estabelece-se que a Divisão

¹⁷⁰ Em carta de 14 de julho de 1935, Mário diz a Oneyda Alvarenga: “(...) recebi sua carta neste domingo em que nem saio, todo o dia ocupado com um desgraçado de Regulamento, que com mais 45 dias será aprovado e objeto de lei”. (ANDRADE, Mário. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. p. 31). Em outra carta, agora direcionada a Paulo Duarte e sem data, Mário se refere ao Regulamento como “um primorzinho” (**Ibidem**. p. 32).

¹⁷¹ **Ibidem**. p. 35.

¹⁷² **Ibidem**. p. 34.

de Educação e Recreio trate da “educação e cultura da infância proletária”¹⁷³. E já em 1936 o Departamento lança o Concurso de Mobília Proletária. No caso desse certame, temos um claro exemplo da concepção cultural do Diretor: atacado por quem ele considera esquerdistas, Mário não duvida em nenhum momento que possa haver, mesmo dentro das condições da classe trabalhadora de São Paulo de seu tempo, manifestações culturais importantes que devessem ser estabilizadas na construção de uma cultura nacional. O que seria, portanto, a mobília brasileira deveria levar em consideração também a manifestação proletária. Ao mesmo tempo, cabe dar à organização das casas populares a racionalização de um projeto oficial que estructure a forma como elas se manifestam¹⁷⁴.

Essa atividade não se pode confundir, no entanto, com a ação capitalista que transforma as necessidades (materiais e culturais) do povo em mercadorias. A ação do Departamento não poderia simplesmente auxiliar a constituição de um setor privado de cultura no país. As necessidades a que responderia nunca poderiam estar guiadas pelo acaso do mercado. Falando sobre a Discoteca, em ofício enviado ao Prefeito, diz Mário: “Acrece ainda que a orientação da Rádio-Escola sendo necessariamente cultural, as irradiações musicais que fizer, naturalmente sistematizadas e prefixadas, não poderão de forma alguma sujeitar-se às indecisões do acaso e do que houver no mercado paulista na ocasião”¹⁷⁵. Ainda no mesmo ofício, estabelece-se que se deve “conseguir benefícios fiscais aos cinemas que nos entreatos e quaisquer intervalos de suas exibições, só executarem discos de arte erudita, de autores nomeados nos livros didáticos de História da Música, tanto nacionais como estrangeiros”¹⁷⁶. Chama atenção o “só” que o autor estabelece: não se dará benefícios aos que executarem um pouco de música erudita e um pouco de música ditada pela indecisão do acaso e do que houver no mercado; trata-se de uma ação direcionada à educação popular, à elevação da cultura geral do povo (do proletário) que frequenta o cinema. Aqui está, na verdade, transformado em política pública, os aspectos que tratamos do ponto de vista teórico: a constituição da nacionalidade cultural pressupõe que o povo tome posse das manifestações eruditas tanto estrangeiras quanto nacionais.

Ainda tratando desse aspecto educativo geral do Departamento, Mário se envolve numa disputa sobre o direcionamento das verbas da cultura para as escolas didáticas (a

¹⁷³ **Ibidem.** p. 34.

¹⁷⁴ **Ibidem.** p. 210-11.

¹⁷⁵ **Ibidem.** p. 41.

¹⁷⁶ **Ibidem.** p. 43.

educação formal). O que chama atenção é a compreensão de que a cultura faz parte de uma ação educativa total, que não exclui de forma alguma a educação formal, cujas verbas deveriam ser mantidas pelas instâncias responsáveis, mas que não podem se igualar à escola regular. A função educativa da cultura é descrita da seguinte forma: “Às Municipalidades deverá caber mais particularmente os sistema de cultura geral, não especificamente didáticos, mas que concorrem a facilitar, alargar a aprofundar a educação totalizada de sua gente”¹⁷⁷. Também muito esclarecedora sobre a particularidade educativa da cultura é uma carta enviada por Mário a Paulo Duarte (interlocutor nesse época de sua vida), não datada, que se inscreve no contexto do debate sobre o vandalismo:

Mas não se esqueça, Paulo Duarte, de legislar que nesses museus municipais, como em quaisquer outros, haverá visitas obrigatórias, em dia de trabalho, de operários, estudantes, crianças etc. Visitas vivas, sem conferências de hora, mas acompanhadas de explicador inteligente. Sem isso, não haverá museu, mas cemitério. Sem isso, sem o auxílio do povo, esclarecido, jamais conseguiremos nada de permanente eficaz contra o vandalismo e extermínios. (...) Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultura e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o topo ensolarado das elites, mas em provocar com atividade e erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos. (...) Não basta ensinar o analfabeto a ler. É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade nova que adquiriu. Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização. Não disseminados organismos outros que salientem no povo o valor e a glória do que se defendeu, tudo será letra morta, gozo sentimental e gozo da elite.¹⁷⁸

A citação longa é necessária porque, nessa carta, Mário sistematiza muito do que estamos dizendo. Sua postura diante dos problemas culturais não passa por uma aceitação imediata do povo, mas do uso de sua forma de cultura para a fertilização da cultura nacional, que precisa, de um lado, vincular-se aos níveis mais elevados de arte a que a humanidade já chegou (do ponto de vista técnico e formal) e, por outro lado, promover também a mudança da própria condição educacional do povo. Mas aparece aqui outro elemento que merece destaque: a interação do povo (nitidamente Mário está pensando em pessoas cujo acesso à cultura é

¹⁷⁷ **Ibidem.** p. 217. O sublinhado é do próprio Mário de Andrade.

¹⁷⁸ **Ibidem.** p. 243-44.

restrito pelas condições materiais em que vivem, daí a importância das visitas em dias de trabalho pelos trabalhadores e pelos estudantes) com a cultura precisa ser algo vivo. Não apenas o museu precisa estar vivo pelas visitas acompanhadas de forma inteligente, como também a cultura é, em última instância, o espectro de ação do recém-alfabetizado. O processo de transformação operado pela educação popular culmina na ação. O alfabetizado precisa encontrar o campo cultural como espaço para sua ação, caso contrário, não haverá cultura, mas cemitério. Trata-se, de fato, da constituição de um espaço em que o povo seja retirado da condição a que os séculos coloniais e a modernização pela via colonial lhe legaram. Esse entendimento mútuo; a constituição desse espaço intermediário entre um povo inculto e analfabeto, como Janjão o caracteriza no *Banquete*; e as elites educadas é exatamente o solo histórico para a constituição do particular. A cultura assume, assim, função importante, porque, quando fala numa “educação totalizada”, Mário não está fazendo jogo de palavras, mas atribuindo uma função específica (e, portanto, plena de conteúdo) à função das artes no processo de constituição da nacionalidade.

E é também exatamente nesse sentido que, abrindo o Congresso de Língua Nacional Cantada, ele se refere à tarefa daqueles estudiosos como a de “militarizar as vogais”¹⁷⁹. Em 1937, esse Congresso é, de alguma forma, a concretização da ambição, que Mário guardava desde sua juventude, de constituir a língua literária, o vulgar ilustre. Ao convidar uma série de técnicos da música e da linguística, tentando, assim, vencer as limitações individuais que ele admite em sua *Gramatiquinha*, o Diretor do Departamento de Cultura coloca problemas que vínhamos tratando de forma mais específica neste capítulo na tentativa de construir consensos em torno da questão. Note-se que não se trata simplesmente da questão da língua nacional, ou de sua diferenciação em relação ao Português europeu, mas de uma de suas estilizações: o belo canto. Mário coloca, por exemplo, a mesma questão com que Dante se debate em seu trabalho sobre a questão da linguagem literária: “Qual a região do país que pronuncia milhormente a língua nacional, e que poderia portanto fornecer a língua padrão a ser usada no teatro e no canto nacional?”¹⁸⁰. Observe-se, primeiro, o uso de uma forma de grafia específica de Mário (milhormente) usada em um documento de caráter oficial. A resposta apresentada

¹⁷⁹ ANDRADE, Mário. Exposição de motivos. In: **Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada**. São Paulo: Departamento de Cultura, 717-8.

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. p.175.

pelo Congresso, inicialmente, é o dialeto carioca. Desenvolve-se a discussão e se levanta a possibilidade de usar também o dialeto paulista como modelo.

Em um trecho que já discutimos no capítulo anterior, retirado d'*O Banquete*, o narrador, ao tratar da questão da constituição desse belo canto aponta que Siomara Ponga, a virtuose, teria pegado “(...) as regras de pronúncia cantada propostas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, e que, com poucas modificações indicadas por maior experimentação e cultivo, forneceriam um belcanto em língua nacional”¹⁸¹. O projeto não teve êxito porque o repertório nacional cantado não valeria o trabalho necessário para fazê-lo. Esse fracasso indicado ficcionalmente foi também geral: não apenas da iniciativa do Diretor do Departamento, mas também da concepção geral que o movia. Inserido num curto projeto político em São Paulo graças ao Estado Novo, instaurado em 1937, Mário foi logo afastado da Direção e, em pouco tempo, do próprio Departamento. Essa visão da cultura, se estava inserida no projeto que chegou ao poder em 1930, sempre representou uma parcela minoritária, cedendo espaço, quase sempre, para projetos que encarnavam de forma mais precisa a modernização ainda conservadora, pela via colonial, que estava em curso no país. O caso paulista é ainda uma contradição à parte, uma vez que se consolida a partir da derrota da Revolta de 1932 e não consegue resistir à investida do Estado Novo. É no interregno entre a constituição de uma resistência de setores paulistas e a vitória do modelo varguista de 1937 que o projeto de Mário foi desenvolvido. Porém, como ele mesmo admite, não foi propriamente naturalizado na vida da cidade:

Vou fazer 45 anos. Sacrifiquei por completo três anos da minha vida começada tarde, dirigindo o D. C.. Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana. Sim, é certo que pra uns seis ou oito, não mais, paulistas, o D. C. é uma necessidade pra São Paulo e talvez pro Brasil. Não é certo que fizemos várias coisas muito importantes ou bem bonitas. Mas a única coisa que em minha consciência justificaria minha direção era ter justificado o D.C. e isso não consegui¹⁸².

O projeto, embora tenha se desenvolvido e ganhado cara prática pela experiência propriamente política, foi, em última instância, um fracasso do qual Mário se responsabiliza pessoalmente. E é desse fracasso que surge o que entendemos aqui como essa visão

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. p. 56.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. p. 318-19.

estabilizada do nacional que não passa por aspectos unicamente psicológicos ou por uma oposição entre a psicologia e a sociologia nacional. A visão dialética que tentamos apontar ao longo de todo esse trabalho parte da maturação posterior da experiência do fracasso político que o autor sente tão profundamente. Mas é importante apontar que não se trata aqui apenas de uma experiência biográfica. O fracasso do Departamento de Cultura, assim como de todo projeto paulista da época, é um dado histórico, que precisa ser entendido como tal. A vida pessoal de Mário, que de fato é muito afetada, tanto pelo cargo quanto por sua derrota, está inscrita como informação submetida à história social do país, e não o contrário. Isso porque, embora o Diretor coloque em si a culpa, e de um ponto de vista biográfico essa é com certeza uma informação essencial, ela não pode ser colocada em sua conta. Se o vulgar ilustre pressupõe a alfabetização e a modernização nacional das sociedades europeias, no Brasil elas não vêm juntas. Se, de fato, constitui-se ao longo do século passado uma língua literária capaz de se aproximar do que descrevemos como a utopia de Mário para a questão, a não realização de sua contraparte político-social determina os limites em que essa mesma experiência se deu.

CONCLUSÃO
Um tribuno do povo

“O ponto arquimédico sobre o qual os grandes escritores se apoiaram para tirar o mundo do seu eixo, a perspectiva a partir da qual seus reflexos abrangentes, verazes, profunda e generosamente realistas da verdade da sociedade burguesa surgem como reflexos do desenvolvimento da humanidade, sempre teve algo de utópico. (...) Essa dialética do verdadeiro e do falso, do realista e do utópico, do desvio pela ilusão (historicamente incontornável) para chegar à apreensão firme do historicamente autêntico e do moralmente perene - essa dialética que brota do próprio desenvolvimento social forma a base da ‘vitória do realismo’ de Engels.”

György Lukács, *Tribuno do povo ou burocrata?*¹⁸³

Depois de uma longa discussão entre Pastor Fido e Janjão, personagem central d’*O Banquete*, o narrador nos diz: “Janjão estava envergonhado com a fraqueza que tivera de mostrar as suas contradições de artista, consciente da servidão social das artes mas incapaz de se libertar de seu individualismo”¹⁸⁴. O sentimento expressa bem uma das mais importantes problemáticas do autor: a contradição que se firmaria em sua obra entre a necessidade da realização individual como artista e o senso de responsabilidade social da arte. Essa questão fundamental assume vários aspectos e soluções, que apareceram no tratamento que demos ao problema nacional em sua obra, e que já foi também tratada pela crítica sob vários pontos de vista, que discutimos ao longo do trabalho nos momentos em que eles importavam para o argumento que estávamos desenvolvendo.

Nosso argumento desenvolveu-se, basicamente, em duas linhas fundamentais: primeiro, a forma como o autor elabora o problema da formação musical em suas crônicas no final da vida e, segundo, a feição que a abordagem sobre o problema da língua nacional assume em sua obra também ao final de sua vida. Em seus últimos anos, quando teria havido a síntese e superação da contradição que Janjão aponta acima, Mário se distanciaria tanto de sua formulação de juventude quanto do tratamento tradicionalmente dado à questão. É nesse momento, portanto, que ele chega a uma novidade histórica para o tratamento do problema, subvertendo a tradição romântica e atualizando a abordagem de Machado de Assis e Euclides

¹⁸³ LUKÁCS, György. *Tribuno do povo ou burocrata?* In: _____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016. p. 178-79.

¹⁸⁴ ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. p. 70.

da Cunha para as exigências da nova fase dos conflitos históricos. Essa evolução, obviamente, responde ao desenvolvimento dos problemas sociais brasileiros que, neste trabalho, foram lidos com a chave caio-pradiana: a reposição, durante o período Imperial e Republicano, das contradições herdadas da Colônia, o que impediria a formação plenamente nacional. Em nossa leitura, assim como as transformações do período varguista representam um importante passo no sentido da superação desse passivo colonial, o trabalho de Mário representa um estágio importante para a superação dos conflitos ideológicos e culturais que herdamos de nossa condição neocolonial.

O que pretendemos desdobrar disso, brevemente, a título de conclusão, é o fato de que poderíamos, nas propostas elaboradas pelo último Mário, apontar o que Lukács chama de *tribuno do povo*, em famoso ensaio de 1940. As contradições enfrentadas pelo autor de *Macunaíma* ao longo de sua vida já foram lidas, por exemplo, como a contradição da intelectualidade burguesa¹⁸⁵, que, na crítica do filósofo húngaro, seria a figura do intelectual da decadência¹⁸⁶. Esse ideólogo decadente, que pode assumir várias formas, e não apenas a do decadentismo, é o descendente intelectual do que Marx chamava de economia vulgar, que, longe de tentar desenvolver uma compreensão honesta da realidade a partir de um ponto de vista burguês (como Smith e Ricardo), assumia o papel de justificadores ideológicos das necessidades de uma burguesia transforma em classe reacionária. É em oposição a essas figuras que se esboça o tribuno do povo, epíteto que gostaríamos de dar à elaboração teórica do último Mário de Andrade que analisamos.

Tanto o termo quanto a discussão, o filósofo húngaro retoma de Lênin, em *O que fazer?*. Discutindo com as tendências de sua época, o pensador russo coloca de forma clara o fato de que a consciência da universalidade dos problemas da sociabilidade capitalista não se adquire apenas do embate prático entre trabalhadores e patrões, ou seja, não se dá apenas no âmbito das lutas sindicais e econômicas. Essa consciência mais ampla dos problemas precisa abarcar todas as classes e a ação propriamente revolucionária consiste, em larga medida, na denúncia generalizada de todas as mazelas sociais produzidas pelo capitalismo. A ação revolucionária e a sindicalista partem de concepções teóricas distintas e têm em vista perspectivas políticas também distintas. De um lado, o espontaneísmo e o reformismo das

¹⁸⁵ Cf. SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. **Músico, doce músico**. p. 185-213.

¹⁸⁶ Cf. LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 99-156.

concepções sindical-economicistas e, por outro, a apreensão dialética da realidade social e a superação da sociabilidade do capital. O tribuno é o publicista capaz de conectar as questões singulares com o problema geral do capitalismo e sua sociabilidade: ele sabe sintetizar todos os fatos singulares para dar uma visão de conjunto, colocando na ordem do dia, nas questões mais cotidianas, as limitações impostas pela sociabilidade capitalista¹⁸⁷.

Lukács percebe a universalidade da formulação leniniana e a expande para o contexto cultural, opondo o artista como burocrata, fruto da divisão do trabalho capitalista, da especialização e da submissão da arte à lógica da mercadoria, ao artista como tribuno do povo, capaz de manter viva a conexão entre a arte e a vida, contundente na oposição contra o avanço da mercantilização de todos os aspectos da existência humana. O tribuno encontra, como na citação que usamos de epígrafe para esta conclusão, na concretude social, as fendas capazes de apontar o futuro. A utopia, que entra exatamente como tal em sua obra, mostra, em verdade, sua validade concreta, sua necessidade iminente. Ele é capaz de, a um só tempo, apontar as mazelas da sociedade capitalista e indicar as possibilidades de futuro, e é na dialética entre esses dois elementos que se configura o verdadeiro realismo: a superação do capitalismo está colocada não no plano voluntarista da atividade de alguns, mas na concretude dessa mesma sociedade, cuja lógica se desfaz ao longo de seu desenvolvimento. A utopia não é imaginação descolada do real, mas uma forma de concretização da imaginatividade humana para encontrar soluções possíveis para problemas concretos. As soluções, utópicas porque não correspondem à realidade observável, estão inscritas na própria realidade, surgem dela, e sem a representação dessas soluções (incontornáveis, como Lukács as caracteriza) a representação da realidade não está completa. Porque o real não é feito apenas das limitações que as contingências históricas impõem à realização plena das potencialidades humanas, mas também dessas mesmas potencialidades. Cortá-las do real é privar a contingência histórica de seu futuro e, portanto, de seu aspecto propriamente histórico; funciona, portanto, como dispositivo discursivo que castra as possibilidades de alterar as próprias contingências, que, desse ponto de vista, não seriam produzidas pelos próprios homens, mas estariam fora da história esperando sempre para cercear suas plenas potencialidades. Isso, obviamente, sem nunca descuidar dos empecilhos que a realidade coloca, sem nunca esquecer que, se a utopia é

¹⁸⁷ LENIN, Vladimir Ilich. **O que fazer?**: questões candentes de nosso movimento. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 97.

a estruturação de formas artísticas civilizadas, a realidade ainda é o atraso herdado da Colônia, a modernização à brasileira.

O Mário de Andrade com que nos defrontamos¹⁸⁸, em sua exigência perene de universalização da obra de arte e no descolamento das categorias de sua juventude, coloca-nos diante de uma forma artística contra as tendências fundamentais do processo de evolução da sociabilidade burguesa, contra o “virtuoso da imediatividade”¹⁸⁹. Aponta, no campo da cultura, as possibilidades históricas que estão abertas ao país. A nacionalidade não é afirmação de uma identidade artística, da valorização das manifestações populares em seus próprios termos nem muito menos a estabilização de um passado. Ela é um projeto de alteração cultural como parte de uma transformação social mais ampla pela qual o país deveria passar. É no bojo dessas mudanças que se constituiria a modernidade em sentido pleno, superando seu passado colonial e seu subdesenvolvimento a partir da Independência. Essa ilusão historicamente incontornável é o centro da discussão de nosso autor sobre o problema que tentamos abordar.

O tribuno do povo, diferentemente do diretor de sindicato, não age apenas no interesse de uma classe; ele não é o porta-voz dos interesses de uma determinada classe, mas alguém capaz de comunicação universal. Ele “sabe aproveitar cada detalhe para expor *perante todos* suas convicções socialistas e suas reivindicações democráticas, para explicar *a todos* e a cada um o alcance histórico-mundial da luta emancipadora do proletariado”¹⁹⁰. A forma artística que Mário está buscando no alegro e na estabilização de um vulgar ilustre é capaz, assim como o tribuno, de comunicar-se com todos e de universalizar no combate cultural ao capitalismo os problemas específicos com que ele se manifesta na realidade brasileira. O conteúdo de sua comunicação é a necessidade, em cada um dos pontos específicos do desenvolvimento social, da completa transformação social.

Lido quase sempre pelas contradições do intelectual burguês, o Mário de Andrade que procuramos apresentar neste trabalho é capaz de transformar esses dilemas nos de seu personagem e, por meio das exigências que sua obra coloca à cultura brasileira, elaborar uma forma artística, como o tribuno, capaz de exigir ao brasileiro sua cidadania genérica, a

¹⁸⁸ A caracterização que propomos não é do Mário de Andrade da juventude, vinculado às vanguardas artísticas, mas sim do último Mário. Isso é importante, já que, em grande parte de seu trabalho, ele é conhecido exatamente pelo elogio da fragmentação e de tendências artísticas que vão exatamente no sentido contrário do que exige o tribuno lukasiano. Na fase que analisamos, tentamos mostrar uma nítida diferença.

¹⁸⁹ LUKÁCS, György. **Tribuno do povo ou burocrata**. p. 175.

¹⁹⁰ LÊNIN, Vladimir Ilich, **op. cit.**, p. 97.

superação do estranhamento. A pessoa Mário de Andrade, de fato, estava profundamente restrita ao universo do mundo burguês e, embora fosse inteligente o suficiente para perceber suas limitações, não chegou nunca a romper totalmente com ele. O tribunato que apontamos é das formas, e não exatamente da pessoa que as enunciou. O tribuno de Lukács e de Lenin, em última instância, é apenas o sujeito capaz de conectar a singularidade dos problemas específicos com os horizontes mais amplos das conquistas do gênero humano; trata-se, aqui, de uma forma artística que, em todas as suas intervenções, exige a libertação do homem do estranhamento a que a estrutura social o reduz. O burocrata de Lukács e o sindicalista de Lênin são as figuras que representam os dilemas insolúveis do intelectual burguês incapaz de dar um passo na direção da superação das contradições de que ele próprio é vítima. As exigências de Mário, no plano da forma artística, seja na constituição do alegro, seja na consolidação de uma língua nacional literária, colocam a superação dos dilemas de que por tanto tempo foi vítima o próprio poeta.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Martin Claret, 1998. 176 p.

ALIGHIERI, Dante. **De vulgari eloquentia**: sobre a eloquência em vernáculo. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011. 76 p. Trad.: Tiago Tresoldi.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.

ANDRADE, Mário de. A propósito de "Amar" verbo intransitivo: uma carta de Mário de Andrade. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 9, 4 dez. 1927.

_____. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972. 188 p.

_____. A Gramatiquinha da Fala Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. **A Gramatiquinha de Mário de Andrade**: texto e contexto. Texto e Contexto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990. p. 307-462.

_____; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001. 936 p.

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

_____. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002b. 328 p.

_____. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003. 245 p.

_____. **O Banquete**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

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

_____. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. 613 p.

_____. *apud* SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinhos, de Mário de Andrade**: edição de texto fiel e anotado. 2013. 477 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b. p. 326-27.

_____. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura.** Organização Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteado. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2015a. 336 p.

_____. **A lição do amigo:** cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. 437 p.

_____. O folclore no Brasil. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos do Folclore Brasileiro.** São Paulo: Global Editora, 2019. p. 23-80.

_____. Exposição de motivos. In: **Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada.** São Paulo: Departamento de Cultura, 717-8.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 158 p.

AUERBACH, Erich. **Scenes from the Drama of European Literature.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 256 p.

_____. **Dante:** poeta do mundo secular. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 232 p.

_____. **Introdução aos Estudos Literários.** São Paulo: Cosac Naify, 2015a. 448 p.

_____. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015b. 507 p.

AUROUX, Sylvain. **A Revolução Tecnológica da Gramatização.** Campinas: Editora Unicamp, 2014. 142 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística.** Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. 254 p.

BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg:** o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: Edusp, 2018. 407 p.

BATALHA, Cláudio H. M.. Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.) **O Brasil Republicano:** da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 153-182.

BOMENY, Helena. **Um poeta na política:** Mário de Andrade, paixão e compromisso. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. 175 p.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Seis interpretações sobre o Brasil. **Revista de Ciências Sociais,** Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 269-306, set. 1982.

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

_____. **O Discurso e a Cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.

_____. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. **O pecado original da República:** debates, personagens e eventos para compreender o Brasil. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. 289 p.

_____. **Os bestializados:** o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 190 p.

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

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis:** Historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 345 p.

COSTA, Emília Viotti da. A proclamação da república. In: _____. **Da Monarquia à República:** momentos decisivos. São Paulo: Editora UNESP, 2010b. p. 449-492.

_____. Liberalismo: Teoria e prática. In: _____. **Da Monarquia à República:** Momentos decisivos. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 133-170.

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

DEMIER, Felipe. **O longo bonapartismo brasileiro (1930-1964):** um ensaio de interpretação histórica. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. 247 p.

DINIZ, Eli. O Estado Novo: estrutura de poder. relações de classe. : Estrutura de poder. Relações de Classe. In: FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano:** sociedade e política (1930-1964). Sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 95-146. (História Geral da Civilização Brasileira).

DOWBOR, Ladislau. **A formação do capitalismo no Brasil:** ensaio teórico. São Paulo: Brasiliense, 2009. 232 p.

FERNANDES, Florestan. Dos Escravo ao Cidadão. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branco e negro em São Paulo.** São Paulo: Editora Global, 2008. p. 65-90.

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.

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

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2000. 276 p.

GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 319 p.

_____. **Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil (1917-1937)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. 366 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019. 58 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 220 p.

LAFETÁ, João Luis. **Figurações da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 229 p.

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

LESSA, Renato. **A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015. 335 p.

LENIN, Vladimir Ilich. **O que fazer?: questões candentes de nosso movimento**. São Paulo: Boitempo, 2020. 222 p.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético (Cuestiones liminares de lo estético)**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967. 587 p.

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

_____. Tribuno do povo ou burocrata? In: _____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016. p. 178-79.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 99-156.

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

_____. **O jovem hegel e os problemas da sociedade burguesa**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018b. 724 p.

LUZ, Eduardo. **O quebra-nozes de Machado de Assis**: crítica e nacionalidade. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. 250 p.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. A questão da língua no romantismo e no modernismo brasileiro. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; MEDEIROS, Constantino Luz de. (Orgs) **A história da literatura como problema**: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018., p. 100-114.

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

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010a. 190 p.

_____; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010b. 254 p.

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

NEPOMUCENO, Luís André. Por um conceito de Humanismo. In: _____. **Petrarca e o Humanismo**. Bauru: Edusc, 2008. p. 23-44.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. 150 p.

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

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

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

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 185-200.

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

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.

_____. Os sete fôlegos de um livro. In: _____. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 54-70.

_____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2012. 237 p.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 134 p.

SKIDMORE, Thomas E.. **Brasil**: de Getúlio a Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 483 p.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 233 p.

_____. **A Cultura Literária Medieval**: uma introdução. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 110 p.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. 544 p.