

UNESP- FCLar
Universidade Estadual Paulista
Campus de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Mário de Andrade e a cultura popular brasileira

Vanessa Daufenback

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Milton Lahuerta

Araraquara, julho de 2008

Aos meus pais, Altina e Valdino, ao Roman e à memória de Fernando Rocha.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao Prof. Milton Lahuerta pelo grande suporte intelectual e pelo companheirismo de todos esses anos de FCL. À Prof^a Renata Paoliello, pela atenção muito valiosa e pelas sugestões indispensáveis à realização deste trabalho. Ao Prof. Carlos Gileno, que também me forneceu dicas muito importantes na banca de Qualificação, junto à Prof^a Renata. À Prof^a . Elide Rugai Bastos, pela argüição precisa e atenciosa. A Fernando Rocha (*in memorium*), sobrinho de Mário de Andrade, que me revelou detalhes muito importantes da vida de seu tio, fazendo-me sentir a esfera familiar tão importante ao modernista, através de agradáveis e emocionantes conversas na varanda de sua casa aqui em Araraquara. À Mônica, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, agradeço pela paciência com que atendeu aos meus pedidos no Acervo Mário de Andrade. A Roberto Barbato, pelo incentivo e pela grande colaboração nos estudos sobre Mário.

Agradeço também aos meus colegas da turma de Mestrado, em especial a Daniela Vieira dos Santos e Camila Massaro, pelas dúvidas e preocupações que juntas dividimos neste caminho.

Aos meus pais Valdino e Altina, e aos meus irmãos, Rogério e Júnior, que me deram apoio necessário em momentos difíceis. Às minhas amigas Juliana de Oliveira, Kelly Balduíno, Michelle Orlandi, Alexandra Alberini, Lilian Fontes e Anne Gottstein, pela amizade sempre calorosa e acolhedora. À pequena Sofia, que trouxe um pouco mais de sorrisos ao meu mundo.

Teço agradecimentos especiais a Roman Kuiava, descoberta mais preciosa deste período do Mestrado, sem o qual tudo teria sido mais difícil, por todo o seu carinho, paciência e dedicação.

E por último, agradeço ao CNPq e principalmente à FAPESP, que proporcionaram o apoio financeiro necessário à realização da pesquisa.

SUMÁRIO

Resumo	6
Introdução	7
1º capítulo: A cultura popular em questão	11
A cultura popular na Idade Média	11
A cultura popular no pensamento romântico.....	24
O Romantismo alemão	29
A cultura popular no século XX	34
A cultura popular em Gramsci	39
2º capítulo: a cultura popular no pensamento brasileiro	44
Silvio Romero, folclore e militância intelectual.....	44
Um diálogo entre gerações	49
A formação de uma postura intelectual	54
Vanguardas européias e ruptura	52
O Futurismo em Mário	60
A superação da “fase futurista” e o contexto intelectual dos anos 20 e 30.....	64
A cultura popular no pensamento dos anos 30.....	75
Gilberto Freyre e a sociedade patriarcal	76
Raízes do atraso	83
Macunaíma e a identidade nacional.....	85
A cultura popular sob as três óticas	90
3º capítulo: Mário de Andrade e a cultura popular	101
De <i>Paulicéia Desvairada</i> às <i>Danças Dramáticas</i>	101
Romantismo, nacionalismo e cultura popular.....	108
As viagens do descobrimento	123
A carnavalização de Macunaíma	126
A cultura popular nos anos 30: militância e especialização	135
Conclusão	152
Bibliografia.....	155

Também temos a nossa função social e haveremos de cumpri-la, quaisquer que hajam de ser os espinhos da estrada. Silvio Romero, Folclore Brasileiro: Cantos Populares no Brasil, 1985, p. 317)

Nós temos que dar ao Brasil o que ele ainda não tem e que por isso ainda não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. Mário de Andrade, Cartas a Manuel Bandeira, 1988, p. 234)

Resumo

Como podemos apreender em Mário de Andrade uma visão homogênea sobre a cultura brasileira? Para tal exercício, acreditamos ser fundamental uma análise da cultura popular em si e de como ela surge no debate intelectual europeu e brasileiro. Deste modo, faz-se necessária a análise do contexto intelectual dos anos 20 e 30, de outros autores como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, os quais consolidaram certas visões sobre a cultura brasileira, influenciadas ou mesmo influenciando direta ou indiretamente a visão do autor sobre a cultura. Mapeamos também outras fontes como as vanguardas européias e a concepção de cultura de Silvio Romero, com a qual tais intelectuais do início do século XX tiveram que dialogar como uma das principais heranças do pensamento social do século XIX, não podendo a ela se furtar, apesar do desejo de ruptura. Também buscamos mostrar como a concepção de cultura de Mário remete à construção do conceito tal como o do romantismo alemão do fim do século XVIII acerca da cultura, e também como este conceito se move na sua produção artística sob forma *carnavalizada*.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro – cultura popular – intelectuais

Introdução

Muitos trabalhos sobre Mário de Andrade já foram realizados. A maioria deles se concentra na análise do *Macunaíma*, ou sobre seus projetos, como o Departamento de Cultura, sobre sua crítica literária, seu interesse pela cultura popular, pela arte em geral, sua expressão intelectual, enfim, sobre vários “Mários”. Por este motivo, é sempre um desafio, um privilégio e uma “tentação metodológica” trabalhar com a temática marioandradiana – e assim a chamamos pela vasta bibliografia sobre o autor, que por si mesmo constitui um campo de investigação que abrange as discussões sociológica, literária ou, por que não, política¹ - ou mesmo opiniões já consagradas de autores importantes sobre Mário, questioná-las, ou ainda propor novos apontamentos. É sempre um privilégio para os que aventuram-se a repensar o mosaico que constitui o pensamento andradiano, o que dificulta, às vezes apontar suas falhas e discontinuidades, presentes em qualquer autor que se queira investigar. Este interesse pelo autor surge com mais intensidade a partir dos anos 70, quando Mário passou a ser intensamente discutido, lido e relido, não somente pela importância de seu pensamento, mas pela riqueza de detalhes dos quais se cerca sua obra.

Desta maneira, nesta dissertação, procuramos reconstituir uma das peças deste grande “mosaico” através de uma das maiores paixões, se não for a maior, de Mário: a cultura popular. A analogia ao mosaico somente caberá se enxergarmos a não similitude de suas peças, desiguais, que por vezes não se encaixam tão facilmente. Por tal motivo, tivemos o cuidado de não “forçar o encaixe de suas peças”, segundo interpretações exteriores que poderiam prejudicar o entendimento das próprias idéias do autor. Após muito forçar algumas abordagens, fomos inclusive, obrigados a abandonar alguns aspectos do projeto original pela convicção de que forçavam uma modelagem inexistente. Devido à empatia causada por sua obra e suas idéias e pela riqueza de detalhes, ou mesmo pela descontinuidade de suas idéias, nos vemos “tentados” a utilizar outras abordagens, como realmente ocorreu com alguns autores da investigação andradiana – e aqui reside a “tentação metodológica”.

No nosso caso, a proposta original era a de investigar Mário de Andrade, mais especificamente o *Macunaíma*, apenas à luz do conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin. Como veremos no capítulo III, essa investigação pode se validar como uma das chaves de investigação *somente se* subjugada ao conceito maior de cultura popular – este sim

¹ A discussão sobre as implicações políticas de alguns dos projetos do autor se faz presente em DASSIN, J. *Política e Poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

nos permite uma visão maior e mais correta da obra e dos projetos de Mário por ser um conceito mais flexível e abrangente, embora também seja apenas uma das possibilidades de interpretação.

Há também uma certa dificuldade em se investigar temas ligados ao Movimento Modernista em si, pois segundo Moraes (1978), há uma certa tendência na intelectualidade brasileira de recuperar movimentos estéticos sempre como uma “novidade”. Isto se deve a um modo de encarar a evolução brasileira que se pauta no esquecimento constante de sua evolução cultural. Mais especificamente com relação ao Movimento Modernista, os intelectuais, pelo menos até a década de 70, faziam com que o Modernismo aparecesse periodicamente como uma descoberta recente. Isto se deve a uma descontinuidade com relação às interpretações sobre o movimento. Na década de 1940, por exemplo, realizou-se um balanço negativo da literatura dos anos 20 por questões políticas que envolvem a oposição a qualquer tipo de nacionalismo. O modernismo então é criticado em sua pesquisa formal, sendo sua contribuição recusada de uma forma geral. Moraes atribui este fato ao desconhecimento da literatura modernista movido por um certo tipo de preconceito, nutrido pela experiência literária que se vivia então.

Já nas décadas de 50 e 60 havia uma outra visão da literatura devido à consolidação de um pensamento literário mais sistemático e acadêmico e que valorizava a pesquisa estética, devido à criação das faculdades de Ciências e Letras há quase duas décadas antes. Há uma “valorização sensível” e um “distanciamento mais saudável” do modernismo. Tal valorização impulsionará, na década de 60, o esforço dos intelectuais em mostrarem a mensagem modernista na elaboração de uma cultura nacional por movimentos como o Tropicalismo, o Cinema Novo e o Concretismo. (MORAES, 1978, p. 14-15)

Sendo assim, este trabalho não pretende recuperar o Modernismo, aqui representado pelo pensamento de Mário de Andrade, como uma novidade (isto seria impossível devido à existência de uma vasta literatura sobre o assunto...), mas sim como um parâmetro para que se possamos pensar como a intelectualidade da época refletiu sobre a cultura geral, ou mais especificamente, sobre a cultura popular.

Mapear as influências de Mário de Andrade é sempre um trabalho árduo pois, além de sua constante revisão de posições devido à sua pesquisa infatigável, o autor não deixou teorizações mais sistemáticas que pudessem iluminar alguns pontos incertos de seu pensamento. Falar de influências em obras literárias pode ser perigoso, pois pode nos colocar

na situação de expor de forma injusta os processos de criação artística do autor deixando-o sem defesa, apontando, muitas vezes, intenções nunca pensadas. Para não incorrer em tais erros demasiadamente, recorreremos a um ponto de vista histórico e social, que não nos permite enxergar a obra de arte como um sistema completo, independente, conforme sua esfera particular e fechado aos impulsos artísticos do próprio autor. Aliás, para que se atinja uma interpretação mais fiel dos textos e da vida de Mário de Andrade como um intelectual público, deve-se levar em conta o contexto de sua produção. A outra dificuldade é a vastidão de temas aos quais Mário se viu “obrigado” a reportar por condições financeiras e por sua própria ávida e insaciável curiosidade, o que não lhe possibilitou o estudo mais a fundo de um assunto durante muito tempo. O único tema de constante pesquisa, e aqui reside o problema desta nossa investigação, é o da cultura popular. Este tema, segundo Burke (1989), foi sempre árduo a quem se aventurasse a explorá-lo, fugidio enquanto texto, não permitindo nunca olhares mais estáticos. Devido à falta de recursos ou mesmo de interesse, Mário esteve sempre à procura de aprimoramento dos estudos sobre a cultura popular, não deixando nunca de explorar seu lado ficcional, dado sua verve muito mais literária do que propriamente científica.

Este trabalho de localizar as influências e diálogos de Mário já foi feito com muita atenção por Telê Ancona P. Lopez, que mapeou todas as influências em *Ramais e Caminho* (1972). Todos os autores lidos, citados ou não, na vasta bibliografia e demais escritos andradianos. A autora aposta no binômio marxismo – cristianismo como sendo a base de todo o pensamento de Mário. Nesta dissertação, entretanto, consideraremos tal binômio como presente numa enorme gama de posições que compõem os seus escritos, e que têm como base maior o humanismo. As referências ao marxismo devem ser tomadas como uma maneira de incorporar o “espírito do tempo” de sua época, distanciado do que conhecemos por um pensamento marxista mais sistemático e de implicações políticas. Mário sempre se manteve distante da prática política, mesmo quando chefiou o Departamento de Cultura. Quanto ao cristianismo, apesar de Mário fazer várias referências religiosas, e de declarar como um cristão (não-praticante), sempre proferiu opiniões com base numa crítica estética ou humanista de acordo com diretrizes de sua formação artística – por tal motivo se deu a crítica a Tristão de Ataíde e à sua militância católica, a qual, aos olhos de Mário, fazia-se impertinente quando se referia à arte:

O problema da catolicidade brasileira é dos mais delicados da entidade nacional e, por mim, jamais cheguei a uma verdade nítida. Confesso que não consigo verificar bem na gente brasileira um catolicismo essencial, digno do nome de religião. Principalmente como fenômeno social. Digo isso com tristeza porque me parece mais outra miséria nossa. Porém o que tenho percebido em nós é uma tradição ou costume católico, vindo de fora pra dentro; na infinita maioria dos eruditos e semi-eruditos, muito deturpado pelo carinho sentimental às memórias de infância e tradição. Nada ou quase nada essencial. Por meio desse costume que tem quatro séculos de raízes, era natural que existisse em nós uma espontaneidade católica. Ela existe. Mas reage a infinita maioria das vezes como fenômeno individualista: não funde a gente em movimentos de ataque ou de defesa coletiva”. (ANDRADE, 2002, 21)

Ainda que fizesse ressoar, no início de sua carreira, sua formação intelectual e política de pequena e média burguesia paulista de fins do século XIX e início do século XX, a sua constante pesquisa o transformou num auto-didata e diletante sempre empenhado no compromisso de transformar a cultura de seu tempo, o que inclusive o induziu a vários erros de julgamento sobre o tema, mas que procurou corrigir até o fim de sua vida, por isso a existência da dificuldade de localizar tais influências.

O exercício aqui proposto se dá no sentido de analisar as concepções de cultura popular através dos “retratos do Brasil” construídos sob perspectivas diferentes. Os termos de comparação entre o pensamento de Mário de Andrade, Silvio Romero, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre são estabelecidos para que se possa, colocando os argumentos em movimento, delinear melhor a proposta de trabalho, qual seja, a concepção da cultura popular brasileira em Mário de Andrade.

Neste sentido, o trabalho, em sua primeira parte, pretende investigar de que maneira surgem as investigações sobre a cultura popular e qual o lugar que os intelectuais a ela delegam, dando mais atenção à sua construção a partir da Idade Média, passando pela interpretação romântica do século XIX e também por sua apreensão no século XX, por intelectuais como Antonio Gramsci.

O segundo capítulo foi construído no sentido de analisar as concepções de cultura popular em três intelectuais que marcaram profundamente este campo de investigação: Silvio Romero, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, em paralelo a uma reconstrução do cenário político e intelectual dos anos 20 e 30.

O terceiro movimento da dissertação, reunido os argumentos já construídos durante os dois capítulos precedentes, pretende realizar uma análise mais específica da noção de cultura popular, apresentando os argumentos que tratam da aproximação entre a concepção construída por Mário de Andrade e o conceito de *carnavalização da cultura*, de Mikhail

Bakhtin, destacando as diferenças de concepção da cultura popular de Mário de Andrade nos anos 20 e nos anos 30.

1º capítulo: A cultura popular em questão

Mário de Andrade, em seus primeiros estudos sobre a cultura popular, como veremos com mais exatidão no terceiro capítulo, privilegiou autores que pudessem unir a temática da cultura popular, os intelectuais e a construção da nação. Após um contato intenso com as teorias estéticas das vanguardas européias do início do século XX, Mário se volta para o estudo de etnógrafos europeus, privilegiando os autores alemães. Através da leitura do filósofo alemão Herman Keyserling, Mário toma contato com a teoria herderiana sobre o folclore e a constituição da cultura nacional alemã.

A principal idéia de Herder, que estava presente no pensamento brasileiro desde o século XIX, com Silvio Romero, é a possibilidade de formação de uma cultura autêntica que teria suas bases no universo popular. A postura anti-elitista e a grande dose de humanismo foram os fatores que mais despertaram Mário para a compreensão não somente do romantismo alemão, mas também dos brasileiros José de Alencar e Álvares de Azevedo.

Esta compreensão do romantismo alemão sobre o folclore tem suas origens nas análises sobre a cultura popular medieval, tida pelo românticos como a mais pura e autêntica. Iniciaremos a nossa análise sobre a cultura popular em geral, portanto, partindo da cultura popular medieval, passando pela leitura privilegiada de autores como François Rabelais, que de uma maneira peculiar contribuiu para que se construísse uma visão positiva sobre a cultura popular. Tentaremos reconstruir de forma rápida o contexto do surgimento do romantismo alemão e traçar suas principais idéias, essenciais para se compreender o conceito de cultura popular em Mário de Andrade. Também se faz importante neste sentido uma rápida compreensão desta temática em Gramsci. Para fechar o capítulo, faremos também uma breve incursão pela compreensão do conceito em outros autores e escolas do século XX, apenas como um modo de enriquecer a discussão sobre a cultura popular em si.

A cultura popular na Idade Média

Segundo Elias (1994b), a cultura existente na Idade Média não possuía um padrão definido, não havendo um tipo determinado de comportamento e de princípios. Cada feudo estabelecia suas regras de conduta, que também podiam ser diferentes das regras de conduta de alguns setores do clero e da nobreza, ou mesmo de guerreiros e dos *clowns* das praças públicas. Existiam vários tipos de culturas populares, variando segundo sexo, idade, condições materiais e geográficas e grau de instrução. Cada grupo social tinha seus rituais, santos, sanções, peças, danças e lendas, selecionadas dentro de um repertório comum da cultura popular. (BURKE, 1989, 68).

Para Norbert Elias (1994a) a cultura popular medieval é fruto de uma estabilização política e social garantida pela consolidação da estrutura feudal que permitia a menor utilização de escravos, a maior utilização de trabalho assalariado, a estabilização das grandes migrações, invasões e tomadas de território, fatores que possibilitavam a estabilização econômica principalmente aos setores medianos, representados pela classe comerciante ainda incipiente e que, no fim da Idade média, consegue ascender socialmente. Durante o decorrer do período medieval forma-se uma divisão do trabalho mais complexa, além de redes de intercâmbio econômico mais dinâmicas – isto contraria a idéia de que a Idade Média era uma “floresta petrificada”, um período obscuro, pesado, onde havia somente a dominação política e ideológica da Igreja e a estagnação econômica.

Foi nas incipientes cidades medievais que se desenvolveu a cultura popular urbana e a sua principal manifestação: o carnaval. Em suas praças, nobres e plebeus se encontravam tanto nas festividades carnavalescas como nos sermões religiosos para ouvir estórias e cantos, ou para celebrar festividades do calendário oficial.

Durante o carnaval, os homens da Igreja eram autorizados a se divertir encenando comédias, jogando bola, vestindo outros trajes para tocar músicas, sendo que até mesmo freiras poderiam participar, uma vez travestidas como homens. Isto somente era possível pelo fato dos homens cultos ainda não associarem as baladas, os livros populares, as festas e as pessoas comuns a algo desagradável e de baixo nível porque ainda participavam de tais formas de manifestação cultural como uma “segunda cultura”, a qual poderiam ter livre acesso. Esta participação se dava pelo acesso restrito à cultura letrada, o que fazia com que muitos membros da nobreza e do clero não soubessem escrever, principalmente a sua parcela rural. Por este motivo, levavam o mesmo ou quase o mesmo estilo de vida das classes populares. (BURKE, 1989, 51-54).

Uma das imagens mais interessantes sobre o carnaval² é descrita na seguinte passagem de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*:

À frente vêm homens vestidos de peles de animais que carregam todo um aparato culinário e doméstico. Em seguida outros homens trazendo cinquenta caixões sobre os quais estão empoleirados curiosos homenzinhos com enormes cabeças, segurando vastas cestas na mão. Depois dois etíopes com um cavalete de tortura sobre o qual o diabo suplicia um homem, enfiando-lhe agulhas de fogo no corpo. Em seguida vem uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as selas guarnecidas de pregos incandescentes; vêm-se entre elas algumas mulheres nobres, algumas reais e vivas no tempo da visão. Depois avança o clero e, para fechar o cortejo, guerreiros envoltos em chamas. (BAKHTIN, 1999, 343)

Esta descrição baseada em relatos de um historiador normando do século XI, Orderico Vital, condensa os principais elementos envolvidos nos rituais carnavalescos: o profano e o sagrado, o celestial e o baixo-infernal, diferentes raças, classes sociais e gêneros, que apresentam ordens sociais invertidas. Apesar desta visão apresentar fortes influências cristãs, que aparecem na maioria dos relatos de homens medievais, ao menos o tom de inversão de papéis é mantido, além da descrição do grotesco.

Os baixos corporais teriam tendência regeneradora, seus órgãos são afastados da conotação negativa e da censura racionalizantes cristã. A sátira e a inversão de papéis mostram um outro tipo de cosmogonia, baseada na idéia de uma história inacabada dos acontecimentos e na regeneração vital empreendida pelo grotesco, rejeitado pela estética perfeccionista do Renascentismo cujas raízes se situam na Antiguidade Clássica. O Renascimento era visto por Bakhtin como um período no qual se alternavam as imagens grotescas e as perfeccionistas, sendo possível um autor como Erasmo de Rotterdam discorrer sobre o corpo unívoco e completo, em *A Civilidade Pueril*, e a grotesca incompleta em *Elogio da Loucura* (BAKHTIN, 1999, 26).

Para Bakhtin (ibidem) e Ginzburg (1987), a carnavalização da cultura ocorre no fim da Idade Média e no início do Renascimento, quando ocorre a circulação de uma cultura em comum entre as classes populares e as elites, motivada pelo colapso da cultura medieval. É neste momento que artistas com inclinações humanísticas se debruçam sobre a cultura popular por ser esta a única instância que não fora colonizada pela ideologia medieval, contendo em

² Segundo Bakhtin, a origem da palavra *carnaval* seria alemã: “lugar santo morto ou assassinado. (BAKHTIN, 1999, 25)

si, através de suas imagens grotescas e através da linguagem do riso e do deboche o germe da crítica da ideologia dominante.

O carnaval, para Bakhtin, não representava apenas uma festividade, mas um ritual sincrético que expressava a visão de mundo da sociedade em geral, na qual os participantes liberavam suas impulsões dormentes, misturando vários tipos de dualidade existentes na sociedade, num “todo grotesco indissolúvel”, no qual não havia diferenças entre *performers*, aqueles que participam de fato, e espectadores. Esta mistura tem o intuito de transgredir as normas e regras que governam a rotina do cotidiano, fazendo a paródia de tabus e hierarquias, frutos da rigidez medieval. Nele encontram-se elementos de mudança e conservação, uma coexistência de contrários ou até mesmo sua fusão, a que Bakhtin atribui um aspecto positivo e construtor. Nos textos folclóricos, atos como defecar e urinar podem ser vistos como fonte de renascimento ao invés de degradação, representando a união simbiótica entre corpo e cultura, avessa à demarcação estrita entre as duas instâncias assinalada pela cultura sacra. Após criar e sugerir um novo tipo de solidariedade social, o carnaval deixa a realidade social em suspenso, afastando a idéia de um estado social eterno ou de um fim premeditado. Tais formas carnavalizadas continuavam presentes também no dia-a-dia através dos discursos de *clowns*, atores e charlatões nas praças públicas, mercados e feiras. Estava presente também no ato do riso, condenado pela Igreja Católica e visto por Bakhtin como ato dialético de negação/afirmação de valores morais.

A visão do crítico literário russo Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular se dá por intermédio do conceito de *carnavalização da cultura*, que se refere à alteração da ordem hierárquica através do contato de várias classes sociais com a cultura popular. Esta inversão somente se deu, para o autor, no fim da Idade Média, quando a cultura medieval monástica é questionada pelo humanismo renascentista. O autor, entretanto, acaba por se referir ao Renascimento como um movimento unívoco, no qual a valorização da figura humana não perpassasse, já neste momento, o esboço da visão racional e científica do mundo e do próprio homem. Bakhtin acaba por concentrar sua visão sobre o Renascimento na figura de François Rabelais, um *outsider*, ou dândi da classe eclesiástica. Ou mesmo em sua vertente mais satírica, o autor pouco se refere a autores como Bocaccio, cujo *Decameron* também apresenta a visão *carnavalizada* do mundo.

O tema da abolição de hierarquias assume em Bakhtin um papel quase que preponderante em sua admiração pelas festas carnavalescas populares da Idade Média. Talvez

isto se deva à dura realidade soviética comunista vivida pelo autor durante as primeiras décadas de produção, quando chega a ser preso. Sendo assim, o tema da abolição de hierarquias parece lhe interessar como um regresso a um estado mais livre de pressões sociais e culturais. Com a leitura de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, e também de *Bakhtin e seu mundo*, o autor nos sugere até mesmo uma visão romantizada sobre o assunto. Esta percepção romantizada se dá tanto em termos históricos, pela ausência de uma contextualização mais sistemática, que faz com que não ocorra ligações causais consistentes, quanto em termos sociológicos, pela ausência de uma sistematização do verdadeiro alcance da cultura popular em classes mais abastadas:

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero. (BAKHTIN, 1999, 9)

Bakhtin coloca que a comicidade que prescindia os ritos carnavalescos estava desprovida do caráter mágico, encantatório, assim como de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico – ela parodizava todas estas dimensões. As formas associadas ao riso e à comicidade pertenciam à esfera particular da vida cotidiana e se ligam às formas representativas do espetáculo teatral e de seu jogo de imagens como uma forma de fuga provisória da vida oficial. O rito do carnaval por excelência, entretanto, não se resume à representação teatral, pois ele é entendido como uma celebração da vida concreta, e isto justifica a ausência, segundo Bakhtin, de atores e espectadores, de palcos ou roteiros.

As festas carnavalescas ocorriam em comemorações por ocasião de colheitas, da chegada de estações produtivas ou mesmo da troca de luas. Elas se ligam aos festejos pagãos agrícolas da Antiguidade e têm um forte vínculo com o tempo cosmológico, com o biológico e o histórico, assim como os períodos de crise, de transtorno na vida biológica, social e individual. Tais festividades indicavam a possível chegada de um era mais próspera, de abundância material, de igualdade e de liberdade, em oposição à imutabilidade e a contenção

material e corporal vividos sob as normas medievais eclesiásticas - o carnaval garantia a oportunidade de expressão dos corpos, suprimidos pela cultura oficial.

Já as festas da Igreja e do Estado feudal procuravam reafirmar a dimensão oficial da vida na Idade Média, nos quais a relação com o tempo se tornava meramente formal, sendo as crises e mudanças relegadas a um passado distante, este por sua vez tendo a função de reafirmar a ordem social em busca de uma imutabilidade de valores e hierarquias. A *carnavalização* extrapolava o contexto das festas e se fazia concretizava em apresentações de teatro em praça pública e na comunicação própria e complexa entre os indivíduos, uma vez liberados das normas de decência e etiqueta.

A principal hipótese levantada por Bakhtin com seu conceito de *carnavalização* é a “via de mão dupla” cultural que estabelece entre as hierarquias sociais. Esta hipótese de uma cultura popular medieval aberta foi constantemente retomada por vários críticos literários e historiadores, inclusive por Peter Burke:

Pode-se afirmar com segurança que existia um tráfego de mão dupla entre as culturas erudita e popular. Na arte popular podem ser vistos vários tipos de rebaixamento: arquitetura, literatura (difusão gradual dos romances de cavalaria). A aceção das culturas pelos dois níveis é modificada e transformada num processo que, de cima, parece ser distorção ou má compreensão e, de baixo, parece adaptação a necessidades específicas. (BURKE, 1989, 85-86).

Segundo Ortiz, anteriormente à repressão sistemática dos séculos XVII e XVIII,

Pode-se dizer que a cultura de elite e a popular se misturavam, as fronteiras culturais não eram tão nítidas, os nobres participavam das crenças religiosas, superstições e jogos; as autoridades possuíam uma atitude de tolerância para com as práticas populares. Vários esportes considerados violentos eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado e as festas e a literatura de ‘colportage’ não era ainda associadas pela minoria educada ao povo, ela também participava da estética popular”. (ORTIZ, s/d, 7)

Entretanto, numa posição mais crítica, Ortiz argumenta que a participação das classes altas, entretanto, se dava de forma assimétrica, pois se membros das classes superiores participavam da cultura popular, o mesmo movimento de inversão não se dava com membros das classes populares, alheios à cultura letrada fechada e a todos os instrumentos que lhe davam acesso bem como aos mosteiros, liceus e universidades. O acesso à cultura popular, neste sentido, era muito menos restrito, pois sua forma de propagação se dava de forma oral, sendo que qualquer um poderia participar de suas manifestações, devido ao seu caráter aberto. Os membros da elite que se aventuravam no campo da cultura popular tinham a cultura

erudita como a cultura oficial, séria, e a cultura popular como espaço de diversão, como uma segunda cultura. As interações entre a cultura popular e a cultura erudita tornavam-se mais fáceis pela existência de grupos de pessoas que ficavam entre a grande e a pequena tradição e atuavam como mediadores, tais como os comerciantes, os *clowns*, os arlequins, os padres do baixo clero, os oficiais impressores e as mulheres (BURKE, 1989, 55-89).

Parte do que se conhece atualmente sobre a cultura popular na Idade Média vem por intermédio das imagens produzidas pelo escritor francês François Rabelais, principal fonte dos estudos de Bakhtin sobre o assunto. Burke situa Rabelais como um “mediador sofisticado” que, além de dar à cultura popular uma forma culta, desenvolveu a linguagem da praça de mercado, fazendo uso das formas de festas populares, principalmente as carnavalescas. Rabelais tinha a consciência de que a utilização dos folhetins populares em sua literatura erudita poderia provocar uma subversão na hierarquia tradicional dos gêneros literários, o que faz com que nós, leitores do século XX talvez não saibamos quando Rabelais está trabalhando dentro de uma tradição e quando está misturando as duas.(idem, ibidem, p. 94).

As imagens que se referem aos campos material e corporal em Rabelais são vistas por Bakhtin como parte de uma estética do realismo grotesco, herança direta da cultura popular e de uma visão estética da vida cotidiana que diferencia esta cultura das camadas superiores. Nesta visão, o corpo é indivisível do resto do mundo, assumindo um caráter positivo e regenerador. É justamente nas festas carnavalescas que este corpo é exaltado, liberto de suas amarras cotidianas.

As imagens grotescas da cultura popular da Idade Média deram origem ao realismo grotesco, uma nova estética que assimila estas imagens de maneira quase que integral. Para Bakhtin, este realismo grotesco têm em Rabelais sua expressão máxima³, apesar de se fazer presente também em outros literatos e artistas, como Cervantes, Shakespeare e na pintura de Bhruegel. Nestes últimos, segundo o autor, o grotesco se faz bem menos presente, diluído numa espécie de individualismo moderno, tendência predominante nos séculos seguintes até que o realismo grotesco seja completamente apartado da arte europeia do século XVIII de tendências românticas e neoclássicas, sobrevivendo pontualmente em alguns autores como Molière e na *commedia dell'arte*. Uma das formas de sobrevivência do grotesco é no realismo-naturalismo, como por exemplo, em Voltaire, ou mesmo no romanticismo, em doses

³ O autor, entretanto, se refere muito pontualmente a autores renascentistas como Boccaccio e Dante, cujas obras também apresentam um alto grau de realismo grotesco.

mais leves. Tal estética “renasce” no início do século XX através das vanguardas estéticas europeias, mais especificamente no expressionismo e no surrealismo. Este tipo de grotesco é chamado por Bakhtin de “grotesco modernista”, que retoma o grotesco romântico.

Para Bakhtin, o carnaval somente declina com a monarquia absolutista do antigo regime, quando entram em cena o racionalismo e o neo-classicismo, no fim do século XVI. A estética grotesca sobrevive apenas através das paródias e dos contos infantis, sendo a utopia carnavalesca deformada num erotismo trivial, nas festas de carnaval formalizadas, apartadas de seus verdadeiros símbolos. Neste sentido, há uma degeneração da estética carnavalesca na literatura através de uma comichão de baixa qualidade e sua decomposição naturalista do século XVIII, tendo sua expressão máxima no Iluminismo. Voltaire e Molière, na opinião do crítico russo, seriam os únicos autores a conservar a estética grotesca pela presença do baixo corporal e do riso que subverte. Curiosamente, Bakhtin aponta a poesia de um literato romântico brasileiro do século XIX, Álvares de Azevedo, como exemplo da diluição da estética carnavalesca em temas românticos e clássicos. (BAKHTIN, 1968, 70)

A repressão sobre a cultura popular se inicia quando as duas culturas se distanciam por influência da Igreja, devido às doutrinas católica e protestante da submissão das almas, via catequese pacífica, bem como a Inquisição e a caça à feitiçaria, de natureza mais violenta. A dissolução da cultura popular se dá também pela centralização dos Estados, pela administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, garantidas pelas políticas nacionais de educação do século XVIII e XIX, que se transformam numa luta com os dialetos regionais. A proliferação de idéias iluministas, que impõem valores de universalidade e racionalidade, também contribuíram para esta diluição ao se contraporem às práticas populares consideradas irracionais e baseadas na superstição. Por último, o desenvolvimento do espírito racional, que impulsionaria um certo desencantamento do mundo. Devemos pensar também que esta desvalorização do pensamento popular vem desde o Renascimento, nas bases do pensamento científico de Galilei e Copérnico. O avanço da cultura letrada através do desenvolvimento da estrutura física e tecnológica da comunicação e da informação (edições de livros, circulação de jornais e abertura de estradas) faz com que se torne possível tanto uma maior vigilância e punição por parte do Tribunal da Inquisição, quanto do maior interesse pela cultura refinada. (BURKE, 1999).

Burke também sinaliza para uma estrutura existente nesta cultura popular que não permite grandes renovações de seu conteúdo, o que a mantém alheia a mudanças sociais

estruturais. Sendo assim, pode-se pensar no caráter conservador da cultura popular, no qual há pouca abertura às inovações:

As mentes das pessoas comuns não são como uma folha de papel em branco, mas estão abastecidas de idéias e imagens, as novas idéias, se forem incompatíveis com as antigas, serão rejeitadas. Os modos tradicionais de percepção e inteligência formam uma espécie de crivo que deixa passar algumas novidades e outras não. (BURKE, 1989, 85-86).

Entretanto, o principal agente que desencadeia esta mudança que, de acordo com os autores aqui citados, leva por volta de quatro séculos, é o cristianismo. Como já citamos, ele é o responsável pelas proibições físicas e ideológicas, que faz com que desapareçam os ritos carnalizados das cidades e seus vilarejos mais próximos através da Inquisição. Ela também faz uma correção nos costumes de seu clero, principalmente dos níveis mais baixos, dando-lhes educação formal e culta, retirando-os do convívio com o vulgo e obrigando-os, por exemplo, à celebração de missa em latim. Além disso, o cristianismo unificou a cultura europeia através de seu calendário - as mesmas festas eram celebradas por toda a Europa, os mesmos santos principais cultuados e peças religiosas semelhantes eram encenadas, diluindo o tom carnalizado das festas populares em suas principais datas comemorativas, como por exemplo, a festa do Natal e de São João, cuja proximidade com as datas das festas pagãs dos solstícios de inverno e de verão fez com que a igreja aproximasse as festividades e conseguisse proibir certas manifestações carnalizadas⁴. Outro exemplo de dissolução da cultura medieval carnalizada é o baile de máscaras, que resulta de uma apropriação da nobreza de corte do carnaval de forma mais contida.

O caráter carnalizado da cultura popular medieval é combatido, diluído quando suas forças resistem, ou isolado em lugares distantes ou dentro de pequenos espaços, como as tabernas. Entretanto, o golpe final desferido lenta e vigorosamente, é o processo civilizador responsável por neutralizar todo resquício da cultura carnalizada e de suas formas sobreviventes através da visão racional do mundo.

Tais estudos de Bakhtin sobre o processo de carnavalização se mostram muito ricos como apreensão de um estágio muito fecundo não somente da cultura popular, mas da cultura em geral, nos permitindo também enxergar com mais clareza a profundidade do processo civilizador, bem como a eficácia de sua racionalização das visões de mundo.

⁴ O combate religioso à cultura carnalizada resulta numa visão dual do mundo, resultante do combate entre o profano e o sagrado, e que resulta nas estéticas barrocas e classicista dos séculos XVI e XVII.

Elias (1994a) coloca que a visão mais civilizada do mundo já estava presente em autores como Erasmo de Rotterdam, através de sua obra *Da civilidade em crianças*, de 1530, que chegou a ser utilizada em catecismos, sendo traduzida para diversas línguas. Este tratado surge numa época de reagrupação social, no qual a nobreza de cavalaria estava perdendo seu prestígio para a nobreza de corte, no qual a vida no campo estava sendo diferenciada da vida na cidade.

O conceito de civilidade tal como explorado por Rotterdam recebeu aceitabilidade em vários países, por conta inclusive de sua tradução para os diversos idiomas. Elias descreve o livro como uma projeção que a sociedade europeia desejava a si mesmo – as sugestões dadas por Erasmo se assemelham com os nossos comportamentos atuais, e os comportamentos criticados nos pareceriam estranhos e bárbaros. As recomendações vão desde o comportamento à mesa, passando por todos os rituais sociais, como festas e cerimônias religiosas, até em reuniões e no leito de dormir. Além dos modos de se portar à mesa, há também sanções com relação à conversa, nas quais se tornam proibidos os insultos, a violência física ou a zombaria.

O grotesco, uma das principais características da cultura popular medieval, é mostrado nas representações gráficas feitas pelos altos cavaleiros cortesãos na Idade Média sem repugnância. O asco ao vulgo, à cultura popular vem somente com o advento da aristocracia da alta corte. É a partir do século XVI que o padrão de conduta social foi edificado, quando a nobreza dos cavaleiros resolve controlar sua libido e excluir tudo o que fosse vulgar, transformando-se na nobreza de corte.

A nobreza guerreira é suplantada pela de corte através da estabilização política oferecida pelos feudos, fato que amenizava o número de guerras e a desprestigiava econômico e socialmente. A partir do século XVI a aristocracia de corte afirma-se uma classe social mais rígida e, de elementos de origens sociais diversas forma-se uma nova classe superior, uma nova aristocracia, alheia à cultura popular e ao mundo rural. Sob pressão deste novo arranjo social, as pessoas se vêem obrigadas a se portar de uma nova maneira.

O comportamento refinado era restrito à alta nobreza de corte. Outros membros das classes mais altas, como já vimos, conjugavam este tipo de comportamento com práticas populares, segundo as convenções. Esta duplicidade de comportamento é eliminada quando ocorre a ascensão desta nobreza de corte, que necessitava redirecionar certos tipos de costumes tão necessários para a sua autodistinção. Apesar de haver também da Idade Média

uma tentativa de se introduzir boas maneiras através de livros, é somente após este período que as pessoas se vêem obrigadas a seguir um novo código de comportamento mais rigoroso, pois, devido à maior diversidade de comportamento, o controle social era bem menos rígido, sendo as boas maneiras vistas apenas como uma questão de *cortesia*, usado durante a Idade Média para designar o comportamento dos cavaleiros feudais.

A vida de um indivíduo na Idade Média poderia assumir diversos rumos, ele poderia dar vazão a vários impulsos. Um indivíduo poderia muito bem, segundo Elias, resistir aos impulsos da carne através da renúncia em certos períodos, como também poderia se entregar ao prazer extremo. Isso explica a ampla participação de nobres e do clero nas festas populares, que se permitiam o desfrute do prazer justamente porque poderiam exercer seu autocontrole expiando suas culpas e afugentando seus temores pelo castigo divino ou pelo do inferno através de um período de recolhimento. Já com o advento do Renascimento e da monarquia absolutista, o autocontrole é menos emotivo, mais racional, de forma que o indivíduo não poderia experimentar de forma alguma momentos de prazer extremo bem como das explosões emocionais. Os indivíduos passam a exprimir comportamentos mais estáveis, de maneira que eles já não mais possuem o medo iminente de ser atacado ou morto por outras pessoas a qualquer momento, mas também não se sente compelido a fazê-lo. Todos os possíveis conflitos entre os indivíduos agora se dão dentro deles mesmos. O indivíduo é iniciado no processo civilizador desde a infância, quando suas pulsões são controladas até que este indivíduo seja considerado “adulto”, estágio de plena realização do processo civilizador.

Todavia, este código de comportamento se estabeleceu somente nas classes altas, e mesmo assim, observa-se uma duplicidade no código de conduta. Retomando Burke, podemos pensar que este comportamento *cortesão* (e posteriormente *civilizado*) aparece após o século XVI como uma distinção de classe, e por este motivo não é seguido severamente durante um bom tempo por grupos sociais mais pobres, com os camponeses, o que não quer dizer, segundo Elias, que o comportamento considerado inadequado não tenha sofrido constantes ataques, até ser assimilado quase que por completo, ou ainda que tenha sido assimilado de maneiras diferentes, adaptadas segundo contextos diversos. À medida que a aristocracia adquire hegemonia, seus costumes são amplamente difundidos por meio de manuais e por via do clero e da educação eclesiástica, que via na contenção de emoções e no comportamento mais moderado da classe aristocrática modos mais adequados à própria vida religiosa. Até o século XVII, quando a aristocracia não se sentia realmente ameaçada pela

burguesia, admitia em seus costumes alguma influência burguesa, principalmente no que diz respeito à língua.

Isto posto, o conceito de civilidade passa a ser mais utilizado pela nobreza monárquica como uma forma de distinção da nobreza feudal. É no século XV e XVI que, nas cortes semi-urbanas de príncipes e reis, forma-se uma nova aristocracia que retoma os valores da antiga nobreza cavaleiresca e traz novos elementos, ocupando um novo espaço social, novas funções, dotada de uma estrutura emocional diferente. O novo homem da corte ajusta seu comportamento conforme a classe social a que se relaciona, ajusta seus gestos e emoções de acordo com as posições na corte, controlando até mesmo o movimento dos olhos, apresentando uma grande autodisciplina.(ELIAS, 1994a, 212).

O argumento da higiene não era utilizado com frequência para se justificar o “bom comportamento”, mas sim a sensibilidade, a cortesia e, posteriormente, a civilidade. É somente posteriormente que essa conduta é identificada como “higienicamente correta”, argumento que lhe confere maior legitimidade. Para Elias, a compreensão racional não seria o fator que condicionaria a mudança de hábitos civilizados, não seria o principal motivo da orientação da sociedade rumo à civilização. O modelo de civilidade criado pela nobreza e difundido pela classe burguesa e pelo clero se orienta de acordo com o padrão de regulação e controle das emoções, que não necessariamente se apóia em argumentos racionais, mas segue um padrão que se relaciona à diferenciação social. Os tabus referentes ao padrão de delicadeza são sentimentos ritualizados de repugnância e vergonha socialmente alimentados, que aos poucos se tornam uma função social modelada segundo a estrutura social. No processo de civilização, os homens relegam certos atos considerados repugnantes para o fundo da vida social.

Outro resultado do avanço da idéia de civilidade além da diluição da cultura popular carnalizada é a criação de instituições como o Estado, onde a forte hierarquização da sociedade através do controle das pulsões individuais, bem como o surgimento de uma outra idéia de natureza, se fazia necessária.

A religião também se torna racionalizada, através de sua vertente Protestante calvinista, que combate a dualidade entre profano e sagrado, individualizando a salvação, ou seja, criando uma compreensão individualizada não somente sobre a religião, mas também sobre si mesmo e o mundo, retirando todo o conteúdo mágico ou sobrenatural da compreensão religiosa, que ainda se fazia presente na religião católica, e guiando a visão de seus fiéis para

uma visão mais racionalizada, direcionada ao trabalho e às regras metódicas da vida, enfim, para uma visão *desencantada* do mundo.

Para Weber (2003), a racionalização cultural do mundo ocidental se localiza na ciência moderna e na tecnologia, na arte autônoma e na religião eticamente guiada por princípios, estes seriam os fatores responsáveis pelo processo universal-histórico de *desencantamento*. O autor enxerga um tipo de racionalização que surgiu com as visões de mundo religiosas, ou seja, no âmbito cultural e que se transpõe para uma realidade social, na qual esta conduta protestante de uma vida racional-metódica vem das ações racionais com relação a fins e com relação a valores. A racionalização das visões de mundo surge quando se organizam formalmente o sistema de símbolos utilizados pela religião e os sistemas legais e morais. Esta racionalização levou à diferenciação de elementos cognitivos e expressivos da cultura a um entendimento moderno sobre o mundo. Tal racionalização compreende o conhecimento empírico-teórico da natureza externa, o conhecimento moral e prático da sociedade por seus membros, o conhecimento estético-expressivo pelos indivíduos de sua própria subjetividade ou da própria natureza.

Para Elias, quando a burguesia suplanta a nobreza de corte, o controle social externo e o individual interno se tornam mais estreitos, resultante da interdependência cada vez maior entre os indivíduos, ou nas palavras de Durkheim, na solidariedade orgânica que une os indivíduos e os aproximam na teia social pelo exercício de funções cada vez mais especializadas, e que por isso exigem maior contato. Desde os períodos mais remotos da história humana há uma diferenciação cada vez maior de funções sociais sob a pressão da competição, havendo também cada vez mais interdependência entre os indivíduos. Desta maneira, a teia de organização sempre se rearranjou de maneira mais rigorosa afim de que cada indivíduo desempenhasse sua função social. Ainda segundo Elias, os indivíduos criaram um “cego aparelho automático” que pudesse realizar um controle autoconsciente do indivíduo, através de uma “muralha de medos” profundamente arraigados e que guiavam o comportamento socialmente aceitáveis. Quanto mais o “tecido social” se torna intrincado, maior o autocontrole individual, e o monopólio da força física pelo Estado, que permite a criação de uma sociedade mais pacificada.

Em relação aos burgueses, os aristocratas de corte não exibiam um autocontrole automático. Seu autocontrole exige disfarce, ainda age contra seus sentimentos. O modo de vida burguês predomina quando aptidões como os finos modos, a ostentação exibida no

vestuário ou no arranjo da casa são substituídos pela capacidade de competição nas oportunidades econômicas, na aquisição e no controle da riqueza. Competem com a aristocracia em relação à sua capacidade de trabalho, em contraste com a indolência aristocrática. É esta visão burguesa que permitirá a consolidação de teses científicas como uma visão de mundo universal, no século XIX, que passa a agir de acordo com seus propósitos tecnológicos e ideológicos.

A cultura popular no pensamento romântico

A cultura popular da Idade Média, devido ao seu caráter fragmentário, não era *nacional*, mas sim restrita a certas regiões ou mesmo possuía algumas semelhanças com outras regiões. A cultura nacional também ainda não se encontra presente na formação das monarquias absolutistas, pois não havia ainda a necessidade da formação de uma identidade entre povo e nação. A imposição de costumes da Igreja, que combateu traços “nocivos” da cultura popular, além dos outros fatores apontados por Burke e citados acima, acabam por promover uma uniformização de certos costumes em algumas classes. Entretanto, o nível de hierarquização social mantida pelo regime não permitia uma identificação cultural. A partir da ascensão da classe burguesa, cada país teve a sua maneira de assimilar a cultura popular. Nos casos da Inglaterra e da França, a burguesia já há muito tempo havia assimilado os costumes aristocráticos cortesãos. No caso mais específico da França, o projeto nacional não se dava através de identidade cultural, mas sim uma unidade política. Além disso, como diz Burke, a agitação política de fins do século XVIII fazia com que as classes populares voltassem suas atenções mais para a modernização dos costumes que o novo arranjo político lhes proporcionava, e que permitia o questionamento da religião. Desta maneira, o povo se volta mais para a dinâmica da vida urbana do que para a tradição, que àquela altura já era sinônimo de “atraso”.

A identidade nacional, que dissolveu ou elegeu as diferentes culturas existentes na hierarquia social de determinados, surge na Europa de modos diferentes e transforma tais territórios em *nações* (HOBSBAWM, 1991). Na França ela surge com a Revolução Francesa e tem no seu cerne principal a luta política. É a luta política que une setores das classes populares à burguesia contra uma outra classe, cujos costumes também são questionados.

Como já vimos no tópico anterior, quando a burguesia francesa ascende ao poder, ela já havia absorvido alguns costumes da nobreza, conservando, principalmente, a distinção de status entre classes sociais desenvolvida pela nobreza de corte. A luta política plasmou a identidade necessária à coesão social interna francesa. Já em relação a outros países, principalmente ao mundo não-europeu, a identidade se dá pela idéia de civilidade, de um povo diferenciado por suas conquistas no plano político, econômico e intelectual que lhe conferem superioridade frente a outras nações.

A sociedade de corte francesa foi a mais desenvolvida, tornando-se Paris o epicentro das boas maneiras e do bom gosto. A difusão deste novo tipo de comportamento somente foi possível, segundo Elias, porque outras sociedades como a inglesa desenvolveram tipo de relações sociais semelhantes, basicamente guiadas pelos princípios da hierarquia social⁵. A constituição de uma classe poderosa como a aristocracia de corte francesa exigiu que esta soubesse se diferenciar das demais, isolando-se e criando uma cultura própria, distanciada da cultura popular, valorizando todos os elementos alheios a esta cultura, como a contenção de emoções e a frieza. A corte francesa representava o país mais rico e poderoso a Europa de então, fato que a colocava como um modelo de nação e de relações sociais a serem seguidos. Desta maneira, forma-se uma aristocracia de corte que se espalha por toda a Europa Ocidental tendo seu centro em Paris.

Esta civilização da conduta e a transformação da consciência humana impulsiona a centralização da sociedade, preparando o terreno para a ascensão do absolutismo monárquico. Para Elias, a mudança na conduta e o surgimento do absolutismo são parte de um mesmo processo de civilização, relacionando-se, entretanto, de forma dialética, ou seja, a mudança de conduta foi necessária para o estabelecimento de uma sociedade baseada em hierarquias, e o absolutismo difundia um tipo de comportamento mais adequado aos seus propósitos.

Já para os alemães, o conceito de “kultur” é que os diferenciam de outros povos e não tanto o de civilização. Este conceito englobaria um número de conquistas nas áreas intelectual, artística e religiosa e se refere a produtos humanos que expressam a individualidade de um povo, não possuindo relação direta com o progresso. Já o conceito de civilização refere-se ao comportamento individual que situa o indivíduo num estágio mais

⁵ Entretanto, nem Burke e nem Elias mostram como a aristocracia de corte, em especial a francesa, criou suas próprias formas de evasão de instintos e sentimentos. São conhecidas as festas oferecidas por Luís XIV nas quais havia resquícios das festas carnavalescas, restritas somente a membros da corte.

avançado. Ao contrário do conceito de civilização, a *kultur* preserva a identidade particular de grupos e dá ênfase às diferenças – este seria o motivo da existência das pesquisas antropológicas e etnológicas. Segundo Elias esta concepção é típica de países cuja unificação política é recente cujo território vivia ou vive sob ameaça de desintegração:

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?” (ELIAS, 1994, 25)

No caso alemão, a pequena aristocracia de corte adotou os padrões franceses de comportamento, excluindo qualquer contato com a cultura de outras classes, até mesmo com a burguesia, que até fins do século XVIII e no início do século XIX era uma classe sem grande poder aquisitivo e desarticulada. A fim de se diferenciar da aristocracia de corte, a burguesia alemã tomou para si o discurso literário romântico predominante nas universidades, proveniente de intelectuais como Herder, Goethe, Lessing e Schiller, forjando a idéia de uma cultura nacional baseada numa suposta cultura popular homogênea, cujas histórias romantizadas aludem a um passado belo e perdido. Aqui se vê a grande influência da idéia do *bom selvagem* de Rousseau. A burguesia alemã se mantém, à parte do Estado e do controle administrativo, preferindo cultivar a vida interior e valores mais profundos, por se recusar, devido ao seu isolamento, a responder ao controle estatal exercido sobre as emoções dos indivíduos.

A Alemanha somente entra num cenário de debate intelectual, depois de se recuperar da Guerra dos Trinta Anos, quando aparecem Schiller, Kant e Goethe, na segunda metade do século XVIII. Todo este movimento, representado pela *Sturm und Drang* de Lessing e Herder, e pelo *Göttinger Hein*, de Goethe e Schiller, se opõe aos ideais estéticos e inclinações sociais cortesã alemã. Este movimento literário desperta os sentimentos nos mais jovens de que a Alemanha estava seguindo um curso antinatural ao imitar as idéias francesas, e de que era preciso recorrer aos sentimentos verdadeiros, provindos do amor à natureza à liberdade e à solidão como forma de combater a frieza intelectual e à imoralidade da aristocracia cortesã. Esta oposição aos costumes cortesãos, entretanto, não significou a proposição de uma reforma política que pudesse abalar a estrutura do Estado absolutista alemão.

A universidade alemã foi uma contraposição da classe média à aristocracia da corte. Nela gerações de estudantes disseminam pelo país o ideal nacional desprezado pela aristocracia. A classe intelectual deste período é excluída de qualquer participação, por isso não enxerga oportunidade de ação política, de metas políticas. Ela não é uma classe homogênea. O comércio e a ordem econômica também não interessam – a burguesia é uma classe ainda subdesenvolvida e, quando possuíam muito dinheiro, não se permitiam uniões de qualquer tipo com a classe cortesã. A *intelligentsia* se contrapõe não tanto aos privilégios políticos e econômicos da classe, mas sim ao seu comportamento espiritual e humano.

Devido à distância entre os poucos intelectuais alemães, ao contrário dos franceses, é muito difícil que um jovem consiga produzir uma obra madura. Os mecanismos de acesso social na França e na Alemanha são muito diversos. Enquanto na França o debate intelectual é reforçado pelas conversas e debates, onde os jovens intelectuais podem viver em ambientes estimulantes, na Alemanha ele é somente possível através dos livros – não há um público leitor como o francês. O debate de idéias é restrito ao mundo acadêmico e não envolve a política. Na França a *intelligentsia* foi atraída para a vida cortesã. Já no século XVII já não havia mais tanta diferença de comportamento entre a aristocracia e a alta burguesia, ou a burguesia de “corte”. O *modus vivendi* da aristocracia se tornou nacional, estrapolando a corte ou mesmo a alta burguesia. Segundo Elias (1994a), o fato do envolvimento da classe burguesa na estrutura administrativa do absolutismo e o contato social íntimo entre classes diferentes (todas falavam a mesma língua) geraram um forte treinamento político e uma forte tendência a pensar em termos políticos, tornando possível a revolução política de 1789. Mesmo após a tomada do poder, a burguesia conservou os costumes cortesãos. A classe média intelectual alemã, ao contrário, forjou sua própria tradição burguesa, contrária ao comportamento cortesão.

A língua alemã era muito desvalorizada em detrimento do francês, sendo falada apenas pelas classes pobre e média considerada uma língua pesada e rude para a alta burguesia e para a corte, que preferiam o francês. Para Elias (ibidem, p. 78), foi a classe média culta que pensou intelectualmente os parâmetros de uma língua nacional, que se encontrava fragmentada em dialetos. Esta classe média, porém, não exercia influência sobre a política. As

guerras constantes, o comércio insuficiente, não possibilitariam o desenvolvimento da literatura e da ciência, até este ponto deficientes em relação aos franceses e ingleses⁶.

Neste contexto, o Romantismo alemão tenta construir o prestígio intelectual que faltava à idéia de *kultur* alemã, ao mesmo tempo combatendo a cultura de corte francesa através do resgate da cultura popular, lutando pela idéia de uma educação das classes médias que pudesse uniformizar a língua e a cultura alemãs.

Segundo Hobsbawm (1997), os franceses de forma geral não procuraram reinventar tradições de maneira tão exaustiva quanto os alemães, a não ser nos ideais revolucionários de 1779, único elo de união nacional constantemente reiterado:

Uma vez que a Revolução havia estabelecido o fato, a natureza e as fronteiras da nação francesa e de seu patriotismo, a República poderia limitar-se a lembrá-los a seus cidadãos por meio de alguns símbolos óbvios – Marianne, a tricolor, a “Marselhesa”, e daí por diante – complementando-os com uma pequena exegese ideológica que falasse (aos cidadãos mais pobres) sobre as vantagens óbvias, embora às vezes teóricas, da Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Como o povo “alemão” antes de 1871 não tinha definição nem unidade política, e sua relação com o novo Império (que excluía grande parte do povo) era vaga, simbólica ou ideológica, a identificação teve que ser mais complexa e – com exceção do papel da dinastia, exército e Estado dos Hohenzollern – menos definida. Daí a variedade de referências, indo desde a mitologia e folclore (carvalhos alemães, o Imperador Frederico Barba Roxa), passando pelos estereótipos simplificados das charges, até a definição da nação em termos de seus inimigos. (HOBSBAWM, 1997, 286)

Esta tradição é primeiramente inventada, portanto, pelos jovens alemães desejosos de construir uma cultura nacional. Para tanto, eles iriam utilizar o folclore alemão como cimento desta construção, para que pudessem se opor à cultura aristocrática de corte, que destruiria a verdadeira cultura popular. Entretanto, como veremos a seguir, a recuperação desta cultura popular não se dará aos moldes da leitura rabelaisiana. Não é a idéia de uma cultura grotesca que será recuperada, mas sim uma cultura ideal, romantizada, “bem comportada”, alheia a qualquer excesso daquela cultura medieval carnalizada. De qualquer forma, tanto quanto Rabelais, os românticos também recuperam a cultura popular como uma maneira de subverter a literatura e os meios intelectuais de sua época (assim como também faz Mário de Andrade, em certos termos). No próximo tópico, então, colocaremos mais alguns pontos sobre as principais idéias do Romantismo alemão, nos concentrando na análise de Johann G. von Herder.

⁶ É necessário observar, entretanto, que tanto os conceitos de civilização como de *kultur* foram inventados pela classe burguesa e justificaram novas condições sociais, econômicas ou espirituais e culturais, no caso alemão.

O Romantismo alemão

Segundo Ortiz (s/d, 34), anteriormente ao movimento romântico, ou mesmo à *Sturm und Drang*, já no século XVIII e XIX formaram-se associações de colecionadores amadores de antiguidades populares, os chamados “antiquários” na Inglaterra, na França e na Itália, cuja principal atividade consistia no envio de questionários com perguntas relativas à vida popular e até mesmo a publicação de livros e revistas, no caso da Inglaterra. A coleta destes materiais pelos “antiquários”, com eram chamados tais colecionadores de “antiguidades populares”, era assistemática, carecendo de boas classificações, além da presença, é claro, de um olhar que relativize os “pedaços de cultura” retirados do contexto de origem. Neste tipo de compreensão sobre a cultura popular ainda há um olhar guiado pela curiosidade e que muitas vezes não se mostra simpático ou mesmo mais ameno sobre as manifestações populares.

Foi justamente quando a cultura popular tradicional estava começando a desaparecer que o povo se converteu num tema de interesse dos intelectuais europeus de modo geral, no fim do século XVIII e início do século XIX. É neste período que surgem novos termos para a canção popular (*volkslieder*), o conto popular (*volksage*), surgindo também o próprio termo *folklore* – este pensado por um estudioso inglês do assunto.

A visão dos românticos alemães assume um papel importante no processo de definição da cultura popular, pois transforma a predisposição negativa anterior para a análise do assunto em elemento positivo. George Sand, Walter Scott, os irmãos Grimm e Walt Whitman – este último muito lido e admirado por Mário de Andrade – são exemplos de intelectuais que reabilitam a cultura popular no mundo intelectual. O Romantismo reabilita a cultura popular, segundo Ortiz (s/d, p 23), por três motivos: pela oposição ao racionalismo iluminista que desconsidera a sabedoria popular em detrimento da científica; pelo historicismo alemão, que busca explicações culturais para processos históricos; e também no gosto pela procura do outro exótico de etnógrafos e/ou viajantes. Para alguns setores intelectuais europeus em geral, a ideologia liberal também se impõe como ameaça para os vínculos sociais e hierárquicos, gerando vácuos que somente foram preenchidos com tradições inventadas. (HOBSBAWM, 1997)

Esta busca pelo saber do outro exótico servia de matéria prima para a subversão da estilística literária racionalizante como forma de abalar o equilíbrio atingido pela literatura renascentista clássica; por tal motivo os românticos se interessavam pela *anormalidade* das

histórias medievais, dos romances de cavalaria, reis e cruzadas. O estudo do folclore vem para sanar uma deficiência da grande historiografia, preocupada em relatar grandes eventos. O folclorista, então, operava à margem da tendência a analisar fenômenos universais. Estes intelectuais, no século XIX, realizam a operação do que Hobsbawm chama de *invenção das tradições* (HOBSBAWM, 1997, 11), uma vez que tentavam trazer à tona certo tipo de tradição que não se encontrava rotinizada entre a maioria dos alemães. Este é um processo que, segundo o autor, não restringe ao contexto alemão, mas se estende a todos os países que experimentaram um grande ímpeto de modernização advindo com as revoluções econômica e política, mais especificamente, a Inglaterra e a França. Para inventar estas *novas tradições*, os autores utilizam elementos antigos. Para Hobsbawm “sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório desses elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas”. Inventa-se tradições quando os velhos costumes já não são mais usados e adaptados. (Ibidem, 14-15)

Neste sentido, Johann G. Von Herder é o primeiro autor a falar sobre as culturas num plano mais geral, e não numa única cultura, o que significava conferir um status superior na análise sobre os costumes de outros povos – tal sentido será utilizado até o começo do século XX pela Sociologia e pela Antropologia. (MUKERJI & SCHUDSON, 1991, 2)

Herder considera que a verdadeira poesia, vinda da canção popular, seria a que conservasse a eficácia moral da poesia antiga, pois estaria dotada de suas funções morais práticas ao circular oral e livremente. Já a poesia culta possuiria intenções individualistas e frívolas. Este pensamento é bem representado por estas palavras de Goethe: “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos”. (GOETHE *apud* BURKE, 1989, 32)

O povo de cada nação possuiria existência particularizada, e sua essência somente poderia se realizar na medida em que ele se encontrasse em continuidade com o seu passado. O autor questiona o direcionamento único da história, pois cada nação apresentaria sua individualidade, suas características próprias a serem apresentadas no concerto das nações. O questionamento se dá diretamente ao pensamento iluminista e seu caráter secular e

racionalista, que associava a tradição ao irracionalismo, à Idade Média, ao obscurantismo, à magia, enfim, tudo o que não pode ser alcançado pela razão científica moderna⁷.

Em sua obra *Idéias para a Filosofia da História Humana* Herder expressa uma nova maneira de ler o passado. A evolução da vida humana estaria ligada estritamente ao mundo natural. Cada raça encontra-se estreitamente relacionada e moldada pelo meio, que proporciona características físicas e mentais diversas. Ao longo da evolução em um determinado lugar, seus habitantes tornam genéticas as características decorrentes de todos os esforços adaptativos. Por este motivo, quando um indivíduo se encontra fora de seu habitat natural se comporta da mesma maneira e demora a se adaptar a esse novo ambiente. (HERDER, 1984, 43-44) Cada raça possuiria um modo de vida e um ideal de felicidade, seguindo sua própria evolução. Desta maneira, a história da humanidade seria formada pelas histórias de cada povo, por suas particularidades enquanto raça:

(...) Se cada uma dessas nações tivesse ficado no seu ambiente, a Terra se poderia considerar um jardim, onde cada planta nacional humana floresceria, aqui uma, acolá outra, com a sua própria forma e natureza e onde cada espécie animal, aqui uma, acolá outra, seguiria a sua evolução, de acordo com os seus instintos e caráter. (Ibidem, 56)

Neste sentido, a constituição do Estado-nação teria mais um caráter cultural e não tanto político, sustentado pelos costumes e pela língua:

Para Herder a linguagem não é simplesmente um mero instrumento de comunicação, mas a essência de um povo, é o arquivo da nacionalidade. A busca de uma tradição lingüística, que segundo ele se interrompe com a Idade Média, é neste sentido uma recuperação da alma nacional. O estudo da cultura popular coincide portanto com o reatamento com o passado, ele é uma ponte que permite aos intelectuais alemães, pensar a unicidade de nação, tal como e a se apresentava por exemplo na poesia do Niebelungen. (ORTIZ, s/d, 12)

O poeta, para Herder, ao utilizar a sabedoria informal da cultura popular poderia produzir uma espécie de “poesia da natureza”, de caráter espontâneo. A literatura deveria apreender da natureza e da tradição, expressar o *Zeitgeist*, o “espírito do povo”, que constituía o espírito da época e conseqüentemente o da nação.

⁷ Nota-se uma certa influência de Rousseau no conceito de educação popular no que diz respeito à sua finalidade de formar um povo “iluminado”.

Esta seria a tradição lírica, ou a “poesia do povo” por excelência, pois consigo traria toda uma tradição oral, mitos, lendas, canções populares. Já a “poesia da cultura” teria um caráter individual e reflexivo crítico. Os irmãos Grimm também rejeitavam o trabalho poético de caráter individual. Para eles, escritores como Homero e Shakespeare ao construírem suas famosas epopéias atribuíam um caráter primitivo mais acabado da matéria poética, pois nela se exprimem os pensamentos da coletividade. Estes atribuíam às suas obras um caráter impessoal, pois possuíam dados sobre a cultura popular que poderiam ser estudados de modo científico.

Entretanto, como bem observa Ortiz em sua crítica a este romantismo, os livros não possuíam um caráter realista, pois todas as irregularidades de sintaxe e/ou conteúdo irregulares eram traduzidos, uma vez que poderiam chocar os leitores de outras classes sociais com possíveis grosserias populares, ou seja, os dados da cultura popular eram filtrados pela roupagem erudita. Por este motivo, os folcloristas deveriam simplesmente coletar, quando muito traduzir os fatos populares. Poderia-se corrigir ou remanejar expressões literárias desde que se respeitasse o contexto de apoio, e nisto justificou-se a supressão de passagens obscenas e determinadas alusões satíricas. Os irmãos Grimm, por exemplo, distorciam as versões originais para fazê-las inteligíveis, imprimindo muitas vezes padrões harmônicos acadêmicos a melodias populares, suprimindo as antigas modalidades de música popular e igualando as afinações irregulares de tais músicas. Em suma, a visa romântica sobre a cultura popular exclui seu aspecto carnavalizado, sua desordem e sua aleatoriedade. Por tais motivos, os textos sobre o folclore e a cultura popular não possuem muita seriedade, e não podem ser tomados como fontes confiáveis de mitos e lendas, devido ao comprometimento com a causa nacional uniformizante, o que fazia com que tais “pesquisadores” imprimissem um caráter mais ficcional à transposição do conteúdo e da forma popular ao universo erudito.

A noção de povo de Herder se restringe à população camponesa, o autor exclui a população urbana pobre por atribuir a esta a distorção das tradições populares, mais especificamente, de suas canções. Este povo idealizado seria constituído por um grupo homogêneo que cultua o passado e que não se deixa contaminar por outros modos de pensar, principalmente aqueles que possam comprometer os seus princípios. Esta visão exclui o debate político por sua clara oposição ao Iluminismo, preocupando-se apenas com a constituição do ser nacional, e não com direitos e cidadania. Neste sentido, as classes trabalhadoras urbanas seriam relegadas a um plano secundário, pois seria nos grupos

afastados da civilização que se encontraria a verdadeira cultura. Caberia ao intelectual procurar esta “cultura verdadeira” escondida sob a poeira da História. (*idem, ibidem*, 14 -26). De uma certa forma, ao cunhar a diferença entre a cultura popular (*Kultur des Folkes*) e cultura erudita (*Kultur des Gelehrten*), Herder acaba por reiterar as diferenças entre as culturas como forma de promover a unicidade.

A idéia de uma *nação* veio dos intelectuais e foi imposta ao povo com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses provavelmente tinham uma consciência mais regional do que nacional. Neste sentido, a descoberta da cultura popular ocorre principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural. Países como a França e a Inglaterra, onde o Renascimento e o Iluminismo foram mais bem difundidos, há muito tempo possuíam língua e literatura nacionais, por isto seus poetas não sentiam tanta necessidade de se aproximar das canções e dos contos populares. Estes países aprenderam, conseqüentemente, a lidar de maneira menos traumática com as transformações sociais em curso e seus efeitos sobre a tradição. Isto se deve à adequação da ideologia liberal em tais países, principalmente na Inglaterra. Entretanto, como vemos em Hobsbawm (1997), mesmo estes países não deixam também de reinventar tradições que consideram necessárias à manutenção da ordem social, como é o caso dos ritos realizados pela Coroa Britânica, conservados até os dias atuais.

Segundo Hobsbawm, é justamente no fim do século XIX que a discussão sobre o lugar da cultura popular e do folclore nos costumes contemporâneos é expandida para fora dos círculos intelectuais, adquirindo o status de *tradições inventadas*, ao se tornarem parte do debate político:

Não se pode dizer com certeza que nesse período inventaram-se tradições “com maior frequência” do que em qualquer outro, uma vez que não há como estabelecer comparações quantitativas realistas. Entretanto, em outros países, por vários motivos, praticou-se entusiasticamente a invenção de tradições. (HOBBSAWM, 1997, 271)

Na segunda metade do século XIX, Guilherme II, na Alemanha, procurou realizar as aspirações nacionais seculares do povo alemão em seu reinado como forma de estabelecer a continuidade entre o Primeiro e o Segundo Império alemão, unindo a história da Prússia e da Alemanha. Para tanto, construiu-se um grande volume de monumentos e edifícios.

A cultura popular no século XX

Ainda no século XIX, com o interesse científico sobre o folclore tais estudos passam do recolhimento de fragmentos de fatos curiosos para um estudo mais sistemático, que possui um método de coleta e análise mais eficaz. Este movimento constitui uma das bases do nascimento da Antropologia, que transforma a mera coleta de dados exóticos no *métier* próprio, em indagações próprias. A Antropologia do século XIX, representada por nomes como Tylor, Morgan e Frazer, retrabalha o conceito de cultura tal como desenvolvido pelos alemães, no sentido de um modo de vida de diferentes povos, incorporando também o conceito de civilização francês e inglês. O resultado é um tipo de interpretação que opõe o sistema simbólico civilizado, essencialmente europeu, aos sistemas culturais particulares de determinadas raças não européias, de caráter essencialmente inferior. Uma das principais contribuições da ciência nos estudos do folclore foi a noção de *cultura primitiva*, desenvolvida por Tylor, que permitiu aos folcloristas dividir com mais ênfase o mundo civilizado do mundo do primitivo, da barbárie. Entretanto, ao longo de seu amadurecimento enquanto disciplina, já nas primeiras décadas do século XX com o Culturalismo, o folclore, bem como o folclorista, têm sua legitimidade inferiorizada devido aos possíveis resquícios dos princípios evolucionistas ou mesmo românticos.

As idéias românticas sobre cultura popular ainda se fazem ecoar no século XX em autores da chamada *Lebensphilosophie*, escola que obteve pouca expressão, como Oswald Spengler e Hermann Keyserling, duas grandes influências do pensamento de Mário de Andrade e do Modernismo paulista. Em um trecho de *A decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, podemos perceber o quanto a idéia de pluralismo das nações, que vem de Herder, influencia Mário:

(...) em vez desse quadro desolador de uma história linear do mundo (...) eu vejo o espetáculo de um grande número de poderosas culturas – cada uma delas florescendo com pujança antediluviana do seio de uma paisagem-mãe, à qual cada uma continua estreitamente ligada, no decorrer de toda a sua existência, cada uma imprimindo sua própria forma ao seu material – a humanidade –, cada uma tendo as suas próprias idéias, as suas próprias paixões, a sua vida própria, o seu próprio querer e sentir, a sua própria morte. Existem nesse quadro (...) culturas que florescem e envelhecem, há povos, línguas, verdades, deuses e paisagens, com há carvalhos, pinheiros, flores, ramos e folhas, de tenra idade e também velhos, mas não há “humanidade” envelhecendo. Cada cultura tem as suas possibilidades de expressão, que surgem, amadurecem, decaem e não voltam a repetir-se (...) Essas culturas, seres vivos de categoria superior, crescem com a sublime falta de finalidade das flores que crescem no campo, e, como as plantas e os animais, fazem parte da natureza viva de Goethe e não da natureza morta de Newton. Vejo da

história do mundo um quadro em eterna formação e transformação, o quadro de um maravilhoso nascer e perecer de formas orgânicas. (SPENGLER, 1973, 73)

Para Spengler, a cultura nascia da formação de uma alma em comum que homogeneiza hábitos, tirando os indivíduos de uma certa comunidade do “infantilismo humano”, do estado de “povos primários”. Quando esta cultura esgota todas as suas possibilidades de expansão, ou seja, promovido o nascimento de organizações mais complexas, como Estado, ou criado estágios mais complexos do conhecimento, como uma língua própria, teorias científicas, é quando morre a cultura e nasce a civilização. A civilização seria o destino inevitável de cada cultura, no qual a humanidade encontra a sua degradação. Nela os espíritos se tornam “decrépitos” por viverem em “metrópoles petrificadas”. Neste estágio pós-cultural, tal povo é denominado por Spengler como “povos de felás” (SPENGLER, 1973, 261).

Para o autor, povo significa “unidade da alma”, atingida através da experiência coletiva, vindo de uma raça, que para ao autor adquire um sentido mais metafísico, algo que confere direção a um determinado grupo de pessoas, uma sensação de destino comum. Desta maneira, o “povo” não adquire sua unidade nem pela língua e tampouco por seu sentido político (como no sentido francês), mas sim pela unidade espiritual.

A nação para o autor é fundada sobre uma idéia em comum para seus povos. Estes “povos predestinados” formam nações através da construção de cidades. Por este motivo, as cidades conteriam em si o “uso e o sentido de uma cultura” de uma nação. Somente através do conhecimento de uma cidade é que poderia conhecer a história de uma nação. (idem, ibidem, 292).

Ao mundo rural é atribuída a importância de espaço de gênese das culturas, sendo o espaço urbano criticado por representar a decadência das civilizações, como espaço de menosprezo das raízes da tradição. Neste sentido, o camponês é visto como o “homem eterno”, dotado de grande religiosidade, característica que constitui para o autor expressão viva da tradição. Já o homem urbano seria afastado das religiões tradicionais, e, conseqüentemente, afastado da tradição. Além disso, para o autor, toda a manifestação religiosa urbana seria uma “ilusão”:

A Metrópole significa o cosmopolitismo em lugar do ‘torrão natal’, termo profundo, que recebe seu sentido pleno quando o bárbaro se transforma em homem culto, e que o perde novamente no mesmo instante em que o homem civilizado começa a professar o ‘ubi bene ibi patria’. A metrópole não pressupõe um povo, mas uma massa. A aversão dessa massa a quaisquer tradições, nas quais ela

hostiliza a própria cultura (...); sua inteligência sagaz, fria, muito superior à sisudez do aldeão; seu naturalismo que toma rumos diferentes, ao recuar até aos instintos do homem primitivo, no que se refere a quaisquer temas sexuais ou sociais; (...) tudo isso em confronto com a cultura definitivamente concluída, com a 'província', caracteriza muito bem uma fase nova, tardia, da existência humana, fase desprovida de futuro, porém inevitável. (Ibidem, 80)

O autor prossegue seu pensamento colocando a metrópole como exploradora de camponeses, ao recrutar sua mão-de-obra e retirar-lhe o sentimento cósmico cultural, inculcando-lhe a frieza metropolitana e a liberdade nociva que o liberta das amarras da tradição. O homem urbano é dominado pela técnica, tornando-se o “homem faustiano”, servo de sua própria criação: a máquina.

De um modo geral, a visão romântica sobre a tradição conferiu-lhe contornos exóticos, levando seus sucessores neste campo, como a Antropologia e a Sociologia, a excluírem qualquer possibilidade de estudo sobre a cultura popular contemporânea, constituída tanto pelas influências modernizantes sofrida pelos povos primitivos estudados, quanto pela cultura popular urbana. Desta maneira, criou-se a idéia de uma cultura autêntica, tanto pelo lado popular, quanto pelo lado erudito. Esta ou estas cultura(s) verdadeira(s) seria constantemente degradada pelo mundo moderno, ou mais especificamente, pela urbanização e pelo mercado. Neste momento, mais exatamente nos anos de 1930 e 1940, ocorre a separação a cultura popular autêntica e a cultura de massas.

Os anos 20 e 30, segundo Strinati (1995), constituem uma importante reviravolta nos estudos sobre a cultura popular. Isto se deve ao advento dos meios de comunicação em massa e à crescente comercialização da cultura e do lazer, bem como à ascensão dos regimes fascistas e à maturação das democracias liberais em algumas sociedades ocidentais. Neste sentido, surgem vários estudos que enxergam a cultura popular a partir do ponto de vista da cultura de massa. O medo e a desconfiança com relação ao “popular” vêm com a emergência dos movimentos sociais, tais como o comunismo, e com a ascensão do nazi-fascismo, que tem na manipulação da cultura de massas o seu cerne.

A partir de então, os estudos sobre a cultura popular se tornam mais disseminados nos meios acadêmicos, até avançarem para a indistinção entre cultura popular e cultura de massas, entre o que seria a cultura autêntica e a “degradada”. Estes novos estudos tendem “reconhecer o poder do ordinário, aceitar o senso comum como um objeto de estudo legítimo, removendo as distinções ideológicas e arbitrárias entre cultura popular, de massas e de elite, e realizando sérias questões sobre o papel da cultura popular na vida política e social”. Tanto na literatura

como na crítica de arte há o reconhecimento da proximidade entre as culturas popular e erudita, bem como sua diversidade e sua heterogeneidade, além de um certo otimismo, que contrasta com o pessimismo da interpretação da primeira metade do século XX. (MUKERJI & SCHUDSON, 1997, 2)

Entretanto, existem também algumas interpretações marxistas, feministas e estruturalistas, que reiteram o “lamento perante a perda de sentido tanto da cultura popular quanto da cultura de elite” ocasionados pela manipulação da indústria e dos meios de comunicação. De fato, ainda segundo Strinati, estas concepções tendem a diminuir a importância da cultura de massa por verem nesta a cultura de elite de baixo padrão. Isto explica a constante referência aos consumidores da cultura de massa como “passivos, manipuláveis, exploráveis e sentimentalmente dopados”, e à elite como a única detentora da chave para a verdade cultural e para as interpretações dos gostos das outras pessoas. (STRINATI, 1995, 40) Esta argumentação sobre a cultura popular reflete uma posição elitista, e que, tanto quanto a interpretação romântica, tende a negar a diversidade, as tensões e as contradições desta cultura.

Nas análises mais contemporâneas sobre a cultura popular, surgem também críticas às interpretações anteriores sobre esta cultura, principalmente à romântica. Para Raymond Williams, um dos críticos dessa visão, a cultura popular foi criada por uma elite de intelectuais interessada em manipular as classes populares:

A cultura popular não foi identificada pelas pessoas comuns, mas por outras, e ainda carrega dois sentidos mais antigos: tipos inferiores de trabalhos (literatura popular, imprensa popular distinta da imprensa de qualidade); e o trabalho feito para atingir favores (jornalismo popular distinto do jornalismo democrático, ou entretenimento popular); assim como também, no sentido mais moderno, do “bem aceito” por muitas pessoas, com o qual, é claro, em muitos casos, o primeiro sentido sobrepõem. O sentido mais recente sobre a cultura popular como a cultura atualmente feita das pessoas para elas mesmas é diferente de todas aquelas; é usualmente deslocada ao passada como a cultura folclórica, mas esta é também uma ênfase moderna importante. (WILLIAMS *apud* STRINATI, 1995, 2)

Deste modo, tanto Williams quanto outros autores se questionam sobre as origens da cultura popular, se ela emerge como uma expressão autônoma das classes populares, ou se é imposta de cima por pessoas dispostas a exercer algum tipo de controle social, ou ainda, se ela é uma questão de interação entre as duas instâncias.

Para outro autor contemporâneo como Nestor Garcia Canclíni, a cultura popular é a conversão da memória e da criação populares em mercadoria ou o “espetáculo exótico de uma

situação de atraso que a indústria vem reduzindo a uma curiosidade turística” (CANCLÍNI, 1983, 11) Ela é o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural como elaboração específica de suas condições de vida e a interação conflituosa com os setores hegemônicos. Especificamente nos países subdesenvolvidos, como no México, o capitalismo dependente se apropria de suas raízes indígenas, reorganizando o significado e a função dos seus objetos e das suas crenças e práticas. Isto redefine a produção e o consumo no campo e na cidade, a expansão do turismo e a presença de políticas estatais de refuncionalização ideológica. Com a finalidade de integrar as classes populares ao desenvolvimento capitalista, as classes dominantes desestruturariam as culturas étnicas, nacionais e de classe, reorganizando-as num sistema unificado de produção simbólica.

A relação entre a cultura de um modo geral e o consumo também fazem parte das críticas com relação a um possível otimismo. Ela é vista como um campo confuso e distorcido, no qual há deslocamento de tempo e de espaço, uma mistura de várias narrativas de acordo com circunstâncias diversas.

Entretanto, de uma maneira geral, a cultura popular é vista de uma maneira mais cuidadosa a partir do antielitismo do qual se cerca os meios acadêmicos europeus a partir dos anos 60:

As tendências antielitistas dos movimentos intelectuais que promoveram os estudos sobre a cultura popular são produtos do questionamento radical da educação universitária que marcaram a revolução cultural desde os anos 60. Em parte, isto levou a uma maior recepção do marxismo no mundo acadêmico e por isso uma atenção mais simpática às crenças e práticas das classes trabalhadoras e às socialmente mais pobres. De outra maneira, isso significa que teorias menos politizadas, e mesmo visões teóricas como o estruturalismo, que poderiam ser facilmente conservadoras, se voltaram para uma causa mais elitista. (MUKERJI & SCHUDSON, 1995, 6)

Ainda segundo Mukerji & Schudson (1995), de uma maneira geral os autores mais recentes tendem a transgredir as barreiras da transdisciplinaridade nos estudos sobre a cultura popular, levando em conta os avanços metodológicos conquistados tanto pela história, como pela sociologia e a antropologia. Quando se fala em cultura popular, usualmente se refere a crenças, práticas e os objetos através dos quais estes são organizados, que são amplamente vivenciados por uma população.

Outra nova visão sobre a cultura popular foi o dos historiadores da escola dos *Annales*, que empreenderam novos esforços para analisar o cotidiano de escravos, homens, crianças de outros grupos, numa tentativa de fazer uma historiografia mais particular, de tom menos

político, abrindo a discussão sobre a importância dos estudos sobre as minorias e pessoas comuns. Desde os anos 30, sociologia norte-americana da Escola de Chicago também empreendeu esforços neste sentido, impulsionada pelos estudos sobre os imigrantes.

A cultura popular em Gramsci

Ainda na primeira metade século XX, o tema da cultura popular passa pela concepção mais arejada de Antonio Gramsci. Sem ceder a uma idéia romantizada de cultura popular devido à uma boa dosagem da teoria marxista, o autor formula a questão da cultura popular nos termos das estruturas ideológicas da sociedade. Em seus apontamentos sobre a cultura popular e o folclore (GRAMSCI, 1968, 2002), o autor consegue ter a clareza de não reduzir a cultura popular a uma certa cultura proletária intrinsecamente revolucionária, dando o valor necessário à tradição como um elemento positivo e construtivo desta cultura popular, dimensão nem sempre reconhecida por Marx e pelos estudos marxistas, e que posteriormente seria reconhecida por interpretações mais contemporâneas.

Sua visão sobre a cultura popular também se distancia da perspectiva pessimista conferida pela visão romântica, principalmente a vertente da *Lebensphilosophie*, pela versão cientificista do século XIX, e mesmo da visão de Bakhtin sobre esta cultura, que somente teria alcançado sua plenitude no período medieval sob a sua forma *carnevalizada*.

Gramsci conceitualiza a cultura como uma concepção difundida e unitária de da vida e do homem, “uma religião laica”, “uma filosofia que tenha gerado uma ética, um modo de viver, uma conduta civil e individual” Para que esta cultura exista, é necessário a unificação da cultura erudita e uma nova forma de lidar com a cultura popular.

Para o autor, a cultura popular se faz ao lado da “cultura erudita” que é transmitida pelas vias educacionais e pelas instituições oficiais como a Igreja, ou seja, esta cultura se cria à margem, mas também dentro da cultura oficial. A cultura popular é compreendida pelo autor como a moral e a religião do povo diversas daquelas organizadas pelos intelectuais da hierarquia eclesiástica e da classe dominante, fazendo com que existam crenças e imperativos por vezes mais fortes do que os da moral e da religião oficiais. Ela possui - e essa é a grande inovação na visão sobre o conceito - elementos conservadores, mas também elementos criadores. Neste sentido, a cultura popular para o autor tem a capacidade de absorver e

reelaborar elementos externos ao seu mundo, reorganizando desta maneira suas formas de pensar e sentir, inclusive os da cultura dominante:

Também nesta esfera (da cultura popular) deve-se distinguir diversos estratos: os fossilizados, que refletem condições de vida passada e que são, portanto, conservadores e reacionários; e os que são uma série de inovações, freqüentemente criadoras e progressistas, espontaneamente determinadas por formas de condições de vida em processo de desenvolvimento e que estão em contradição (ou são apenas diferentes) com a moral dos estratos dirigentes. (GRAMSCI, 1968, 185)

É justamente por essa relação que a cultura popular mantém com a cultura erudita que não se pode atribuir a ela um caráter revolucionário, pois, além de ser desarticulada e fragmentada, ela não possui elementos de contestação intrínsecos, impossibilitando qualquer tipo de centralização. Também não se pode atribuir a esta cultura uma consciência “falsa”, no sentido de Lúkacs, pois para Gramsci esta cultura possuiria elementos positivos de resistência. É através dessa heterogeneidade que a cultura popular e o folclore se inserem no contexto do mundo moderno, “na medida em que certas noções científicas e opiniões desfiguradas caem continuamente no domínio popular e são inseridas no mosaico da tradição”. (idem, ibidem, p. 184).

Mesmo por seu caráter de heterogeneidade, que se aproxima da *bricolage* de Lévi-Strauss, a cultura popular e o folclore não devem ser vistos como “algo bizarro, mas sim como algo muito sério”, desta maneira, “desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore”. (idem, ibidem, p. 187).

Podemos perceber que folclore e cultura popular em Gramsci se equivalem. Já o conceito de senso comum é o folclore sistematizado sob a ótica do “bom senso”. O senso comum possuiria elementos da filosofia, porém distanciando-se dela por atribuir aos fenômenos causas simples e exatas, desviando-se das divagações metafísicas e científicas. (GRAMSCI, 1978, 34).

Na perspectiva gramsciana, a cultura nacional popular significa a coincidência de interpretações da realidade vivida tanto pelos artistas e intelectuais tanto pelo povo. Esta identificação somente pode ser realizada por intelectuais que se identifiquem com o povo ou ainda pelos que surgirem de seu próprio seio, ou seja, pelo o que autor chama de *intelectuais orgânicos*.⁸ Os artistas e intelectuais deveriam incorporar o mundo popular mesmo que esse

⁸ No segundo capítulo entraremos na discussão sobre o *intelectual orgânico*.

fosse atrasado ou convencional, deixando a necessidade de renovação estética á mercê das tendências pelas quais se guiavam as classes populares.

Para se chegar a esta nova cultura, a cultura nacional popular, Gramsci emprega um tipo de raciocínio semelhante ao da arte moderna para Mário de Andrade. Para ambos os autores, a luta por um novo estado artístico deveria se centrar na luta direcionada a um novo conteúdo artístico (que também implica na luta por uma nova forma que corresponda a uma renovação estética), que se desvie da produção individualista e se concentre na produção *interessada*, isto é, voltada ao coletivo, para se referir a um dos termos mais reveladores da concepção de cultura popular de Andrade.

Apesar do autor modernista poucas vezes se referir ao termo *nacional-popular* tal como Gramsci o define claramente, Mário de Andrade dedicou parte de seus estudos e de suas energias ao desenvolvimento de uma cultura popular e nacional. O que queremos dizer aqui, é que apesar dos conceitos dos autores referidos convergirem em muitos de seus aspectos, nunca encontramos em seus arquivos, pelo menos até o momento presente da pesquisa, referências a Gramsci e o seu conceito de cultura-nacional popular. Se Mário tivesse oportunidade (pois as edições de Gramsci são editadas no Brasil a partir da década de 60), com certeza transformaria o autor italiano num de seus maiores diálogos, senão o maior. O fato é que o dois autores viveram um período de definição da identidade nacional numa realidade política ditatorial e em meio à renovação estética dos movimentos vanguardistas. Isto significava dar à cultura popular um lugar de destaque de forma que a análise não incorresse numa visão por demais romântica e exótica, ou numa literatura ligada à fixação estética do futurismo. É nos anos 30 que Mário vai desenvolver uma postura mais militante com relação à cultura popular, pelas razões que investigaremos a seguir, aproximando sua visão de união entre o saber popular e o saber erudito à visão de senso comum de Gramsci.

Embora Gramsci adote uma postura mais politizada em relação à cultura nacional-popular, ambos os autores vêem necessidade em redefinir o conceito de cultura perante o dilema da nação, que implicou na análise sobre a questão da cultura popular, da unificação lingüística e do caráter ornamental da cultura erudita.

Assim como para Mário de Andrade o Brasil deveria se “abrasileirar”, para Gramsci a Itália deveria se “italianizar”. Paralelamente ao diagnóstico do modernista brasileiro quanto à estrangeirização (*macaqueação*) do mundo artístico, o autor italiano vê a Itália de seu período apreciar mais a cultura francesa do que a italiana,

conhecer mais a figura popular de Henrique IV do que a de Garibaldi, mais a Revolução de 1789 do que o *Risorgimento*, mais as invectivas de Vitor Hugo contra Napoleão III do que as dos patriotas italianos contra Metternich; apaixonar-se por um passado que não é seu, serve-se na sua linguagem e no seu pensamento de metáforas e de referências culturais francesas, etc.(GRAMSCI, 1979, 18)

Assim como Herder e o movimento romântico alemão, Gramsci vê sérios problemas no domínio da literatura francesa em seu país, o que compromete a apreciação da língua e dos costumes italianos e que se insere no problema maior da integração dos costumes italianos em prol de uma única cultura. O autor se refere ao Romantismo como um movimento de “ligação entre intelectuais, povo e nação”.(GRAMSCI, 1979a, 67)

O folclore, para o autor, faz parte de um tipo de “moral do povo”, “um conjunto determinado de condutas práticas e costumes, ligada às crenças religiosas” (GRAMSCI, 2002, 135). Todavia, o folclore diverge da concepção que o autor desenvolve de *senso comum*”, que seria uma concepção de mundo mais elevada, estando a meio caminho entre o folclore e a filosofia. Segundo Durham (2004), Gramsci possui grande respeito pelo pragmatismo e pelo realismo do pensamento popular

O *senso comum*, portanto, seria a ideologia que nasce a partir do folclore. Entretanto, o *senso comum* não seria um tipo de visão de mundo capaz de construir um novo tipo de hegemonia cultural, pois também possuiria caráter fragmentário. O *senso comum* contém em si as visões de mundo popular e erudita, daí o seu caráter fluido e transitório, incapaz de uma sistematização ideológica. Caberia aos intelectuais uma maior aproximação com esta forma de pensar das classes populares, em prol de sua sistematização e da conseqüente construção da hegemonia. Ainda segundo Durham, o conceito de *senso comum* em Gramsci se aproxima da concepção antropológica de cultura, embora possua grandes diferenças metodológicas.

O conhecimento do folclore se dá para que se possa transformá-lo, pois é considerado por Gramsci como uma visão de mundo inferior, mas não pitoresca, uma vez que possui natureza não homogênea e por isso não é capaz de promover uma centralização cultural. Esta necessidade de uma construção cultural hegemônica faz com que o autor, num determinado momento, se afaste das premissas românticas oitocentistas sobre o folclore, que desejam a atemporalidade e a permanência de tal visão de mundo como forma de construir uma identidade. Para o autor italiano, é justamente na superação desta visão que se dá a construção de uma cultura que seja ao mesmo tempo nacional e popular.

A breve exposição feita aqui sobre o nascimento da interpretação da cultura popular, tanto na literatura como na etnografia, sociologia e antropologia, nos permitiu concluir que ela nasce, com Rabelais, como um modo de subverter e questionar a cultura dominante. Este questionamento também é feito pelo Romantismo alemão, mas que no entanto, com o intuito de construir uma cultura nacional, exclui a face naturalmente *carnevalizada* desta instância, e que por sua vez, produz uma certa visão exótica da cultura popular ao separá-la da cultura erudita. Esta visão exótica predominará nos estudos científicos sobre a cultura popular no século XIX, que, juntamente às concepções sociais darwinistas, atribuirão um caráter “degenerado” à cultura de territórios não-europeus. Desta maneira, chega-se à distinção entre cultura popular, aquela genuína dos camponeses europeus, a erudita das classes dominantes e a primitiva exótica não-européia.

Já no século XX, com a evolução do pensamento antropológico e sociológico com relação ao tema, a cultura popular é vista de uma maneira mais flexível, como vimos em Gramsci. Com a ascensão dos regimes nazi-fascistas e as políticas culturais, todo este pensamento anterior sobre a cultura popular é posto em cheque – o conceito é substituído pela “cultura de massas”. É na segunda metade do século XX, que a cultura popular é novamente analisada, com um certo relativismo, como uma manifestação legítima de certas classes sociais.

No segundo capítulo, investigaremos como todo este repertório de estudos sobre a cultura popular repercute nos estudos brasileiros. Neste sentido, privilegamos a análise de Silvio Romero sobre a cultura popular por entendermos seu pioneirismo nestes estudos e sua influência sobre o pensamento de Mário de Andrade. Veremos em seguida como se constrói uma certa concepção sobre a cultura popular nos anos 30, com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

2º Capítulo: A cultura popular no pensamento brasileiro

Estabelecido um panorama geral sobre o nascimento dos estudos da cultura popular paralelamente à análise de algumas diretrizes teóricas pelas quais se guiam o pensamento de Mário de Andrade, vamos agora às considerações sobre o seu surgimento no contexto do pensamento social brasileiro do século XIX, com Silvio Romero, e sobre dois dos seus principais representantes no pensamento brasileiro do século XX, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, sempre estabelecendo as conexões com o pensamento do próprio Mário de Andrade. Procuramos estabelecer, neste capítulo, uma espécie de “linhagem” do pensamento sobre a cultura popular, que começa com Romero, é continuado por Mário de Andrade e problematizado de maneiras diferentes por Freyre e Holanda.

Silvio Romero, folclore e militância intelectual

Sociólogo demais para ser chamado naturalista, excessivamente naturalista para sociólogo, talvez fosse melhor de um ponto de vista moderno, chamar ‘cultural’ a sua crítica.
(CANDIDO, 1973, 108)

Segundo Botelho (2005), o vazio de relações sociais do Estado-nação brasileiro levou os intelectuais a criarem identidades e sentidos para tais relações, como modo de se sentirem membros de uma coletividade social. Tal sentimento de preenchimento deste vazio guiou os grandes ensaios de interpretação do Brasil, cuja característica é quase sempre a combinação de elementos tradicionais e modernos.

Muitas vezes na busca pelas raízes de nossa cultura, nossos intelectuais, “eternos Adãos”, procuram desatar com mais precisão os laços com esta origem. (SÜSSEKIND, 1990). Há, nesses intelectuais, uma eterna “sensação de não estar de todo”, semelhante à do visitante estrangeiro, para os quais a busca sobre tais raízes se torna uma busca sobre si mesmo. Este é o caso de Silvio Romero, cuja busca por tais origens o levou a travar uma verdadeira cruzada intelectual pela delimitação de um pensamento que se pudesse considerar autônomo e portador das soluções para os “males” nacionais.

Principal representante da “Geração de 70”, “primeiro Modernismo” segundo Candido (1963), juntamente com Tobias Barreto, foi um dos primeiros intérpretes de nossa formação cultural e responsável pelo estabelecimento de uma crítica cultural mais fecunda. Anteriormente a Romero, a crítica cultural se pautava em padrões retóricos e passivos e se eximia em debater padrões estéticos e ideológicos. Em tal motivo reside a acidez das críticas de Romero. Além da libertação dos exageros românticos, sua obra consiste num convite à libertação do peso das raças inferiores, das agruras do clima tropical, do ensino jesuítico teórico, dos vícios políticos coloniais e da francofilia. Não somente Romero, mas também todos os integrantes desta *geração*, vêm na sociedade européia a única salvação para um passado obscuro e sem possibilidades. Os debates sobre a condenação do Império, a abolição da escravidão e o advento da democracia congregaram os possíveis membros desta *geração*, legando aos homens de letras o engajamento como condição ética. (SEVCENKO, 1999, MARTINS, 1997). Intelectuais como Silvio Romero, Clóvis Bevilacqua, Arthur Orlando, Capistrano de Abreu, membros da *Geração* vindos da Escola de Recife, iniciada com Tobias Barreto, eram liberais democratas e republicanos que se comprometeram diretamente com os fatos que mudaram o cenário político e econômico. A república era vista como panacéia para todos os males que distanciavam o país do mundo civilizado. Tal debate acerca da política, por fim, repercutiu no debate das letras, suscitando o florescimento de um certo utilitarismo intelectual e que instrumentalizou a criação artística ao obrigá-la à condição de mudança da sociedade⁹. Segundo Ventura (1991) os ácidos debates entre os bacharéis tomaram a feição de repentinos, recuperando a tradição dos cantadores e repentistas, característicos da mentalidade rural.

Recebendo poucas influências de pesquisadores brasileiros anteriores (talvez por falta de um pensamento mais sistemático), o autor utilizou-se de compêndios e notas de obras literárias, e também da teoria evolucionista e positivista, como Varnhagen, Spix e Martius, Comte, Spencer, Renan, Taine e Le Play, uma vez que o seu preparo intelectual não era suficiente para responder às questões que se propunha. O naturalismo crítico do autor, juntamente com Tobias Barreto, teve uma função social de combate em prol da mentalidade científica.

As idéias científicas portavam os jovens intelectuais brasileiros da época de bagagem para o debate de vários temas, inclusive a literatura e a formação nacional. Romero realiza

⁹ Tal seria o motivo da crítica de Silvio Romero às obras de Machado de Assis.

seus estudos folclóricos do caráter nacional, de poesia popular, baseado no critério da raça inata, sob o ponto de vista físico ou espiritual, não percebendo, entretanto, que estava assimilando sem análise crítica toda essa doutrina de exportação dos povos imperialistas do século XIX contra os quais bradava. Para Cândido:

Cada rapaz inteligente daquele tempo deve ter tido a ambição de determinar, com rigor científico e escrupulosa observação, os fundamentos naturais e sociais do pequeno pensamento nacional. Capistrano (de Abreu) tentou-o, assim como Araripe (Júnior) e Rocha Lima. Silvio foi como que o delegado desta grande idéia, o que se atirou à faina e realizou a obra porque a sua geração ansiava e o seu momento solicitava. (CANDIDO, 1963, 47)

A trajetória intelectual de Romero é marcada, primeiramente, pela forte crítica ao Romantismo em diversos aspectos. Tomado por uma crença exagerada na ciência, acusava o Romantismo de abusar da melancolia, da tristeza e do sentimentalismo, desvirtuando o mote literário, que deveria contemplar os mais variados temas de forma científica. Entretanto, tanto para Romero como também para José Veríssimo, o grande feito do Romantismo brasileiro foi o de nacionalizar a poesia e a literatura em geral, libertando-as do jugo português. Para o autor (1949), enquanto no Rio de Janeiro a inteligência nacional se encurralava num romanticismo “caduco e de metaficismo banal, envoltos de retóricas”, com seus índios heróicos alencarianos, envoltos em sua esfera burguesa, o Recife vivia um apogeu literário-científico, o seu *Sturm und Drang*, num clima de intenso debate e pesquisa, influenciados por Taine e Renan, renovadores do clima francês e animados pelo republicanismo, pela democracia, pelo abolicionismo e patriotismo. Por tal motivo, Romero coloca o período de 1868 a 1878, justamente quando surgiu tal Escola, como o período intelectual mais notável do século XIX. Justamente pela dificuldade de se investigar tais raízes, tais autores se atribuem a condição de “os arautos da nacionalidade e da história da literatura nacional”, diferenciando sua literatura de outras. Qualquer literatura que não se reportasse a essa origem não seria nacional. (SÜSSEKIND, 1990, 16)

Sua crítica cultural, portanto, havia se impregnado de tais motes científicistas, o que, todavia, não invalida seu esforço heróico de criar um debate intelectual mais dinâmico. A crítica cultural, para Romero, traria uma boa orientação intelectual para que se aventurasse em seus vastos domínios, além da formação de uma atmosfera que fecundasse mentes eminentes, ou seja, todo intelectual deveria ser versado em seus temas para que se pudesse tornar representativo de seu tempo. Ela teria um papel de fusão da ideologia nacional mediante a

tomada de consciência dos problemas brasileiros, examinados à luz do pensamento científico moderno. No limite, a crítica cultural expressaria também uma espécie de filosofia do conhecimento, exercendo um criticismo de modo amplo, que se dispunha a discutir todos os setores do conhecimento. Deste modo, filosofia, etnologia, folclore e política seriam debatidos através da literatura. Utilizando-se de Herder, somente essa crítica poderia preparar um futuro melhor à literatura (que abrangia todas as manifestações da inteligência de um povo tal como o definiam os alemães) e à nação. Existe também no autor uma grande contradição ao se utilizar do estudo da cultura popular nos moldes românticos herderianos concomitantemente ao estudo dos autores evolucionistas citados acima, que se colocam claramente contra os cânones românticos. Pode-se pensar aqui na adaptação de todas essas teorias em prol de um projeto intelectual da formação de uma nação.

A organização do campo cultural, para o autor deveria ser realizada para que se criasse um espírito público e científico, para que a leitura de autores estrangeiros não mais determinasse as opiniões dos homens de letras do país. Um dos pontos mais interessantes apontados por Silvio Romero em sua obra filosófica consiste na falta de formação de uma corrente sólida de pensamento no Brasil do século XIX (por tal motivo elege a sua Escola de Recife como sendo a corrente literária mais importante e fecunda do período), sendo que não havia grande interlocução entre os autores, que não aproveitavam os antecessores, e não procuravam formar um debate intelectual mais profundo. Enfim, não se teciam laços que prendessem tais escritores.

O interesse pelo folclore se expressava na idéia já posta pela necessidade de se investigar as origens, o que culminou na coleta mais sistemática de material etnográfico, porém carente de técnicas de pesquisa e de conhecimento teórico-musical. Todas as influências científicas serviram para que Romero valorizasse o folclore e as criações e tradições populares como testemunho do processo de mestiçagem cultural, espelho do caráter complexo do povo, do sincretismo de sua formação e de sua originalidade. Se por um lado o autor se utilizava da etnografia ainda nos moldes da Antropologia evolucionista, por outro lado, se utilizava dos etnógrafos e filólogos alemães, que apreendiam a cultura popular aos moldes românticos. Deste modo, todo brasileiro seria um mestiço, quando não no sangue, ao menos nas idéias, sendo o negro, o indígena, o português, o meio físico e a imitação estrangeira artífices desse fato primordial.

Romero inicia suas pesquisas folclóricas no período em que passou no Recife, entre 1868- 1880, influenciado por Tobias Barreto, sendo *O Caráter Nacional e as Origens do Povo*, primeiro fruto desta empreitada. Tobias Barreto, entretanto, apenas considerava o folclore como um mero interesse literário. Romero considerava Tobias Barreto como o grande intelectual de sua geração justamente pelo seu abandono do indianismo, do “lusismo”; por seu desprezo pela temática romântica e do falso realismo; por seu uso da teoria positiva; por seu uso da poesia americana e pela concepção da poesia popular brasileira e da história literária da nação, na qual deveriam aparecer todos os elementos étnicos. por tal motivo, “as obras do autor seriam as mais originais de sua época, fruto de um harmonioso e orgânico desdobrar da ação intelectual”. (ROMERO, 1949) Para Romero, entretanto, os estudos sobre o folclore foram a base para a crítica aplicada à literatura, à História e em geral à vida espiritual brasileira. Segundo Cascudo (1985), o autor despertou o interesse pelo tema da mitologia, das tradições populares e da etnografia quando entrou em contato com os estudos de Emílio de Laveleye sobre os *Nibelungen* e sobre a antiga poesia germânica. A partir do contato com este autor, vislumbrou a epopéia nacional como uma obra completa que abarcava raça e tempo, e que se tratava de um gênero democrático e coletivo, cotidiano e milenar. Quando o autor se pôs a estudar o folclore, havia apenas pequenos artigos de jornais ou pequenos estudos de aspectos parciais sem aproximações com a sociologia ou a filosofia. A etnografia também era valorizada por Romero como uma forma de se contribuir para a análise histórica e política, na crítica e nas produções literárias.

O estudo do folclore deveria completar o estudo do homem em geral, no que diz respeito aos seus fundamentos, pois a cultura, o conjunto de normas sociais e o *folk-way* das classes dominantes dariam apenas um depoimento parcial, sendo necessário o estudo da população como um todo, de seu ritmo, sua concepção religiosa, sua lógica, enfim, de tudo o que conserva a sua inteligência. “O povo, em verdade, deve de preferência deve ser observado na sua laboriosa luta pela vida. Ele então canta, e o seu cantar é másculo e sadio” (ROMERO, 1985, 43). Para o autor, “a elite não pode desconhecer a criações evolutivas e profundas das massas populares, não pode dar um culto exagerado e sobre-humano sobre alguns tipos privilegiados. Um sistema de história, que não dá conta das produções anônimas, é perfeitamente incompleto” (ROMERO, 1963, xxi). Tais estudos deveriam dar conta de “indicar a formação do povo brasileiro, como produto sociológico especial, distinto do português”. (ROMERO, 1949, 89)

Os resultados de seus estudos do folclore, e de suas leituras de Varnhagen e Spix e Martius, levam Romero a apontar o mestiço como o elemento original da sociedade brasileira, fruto da miscigenação de negros, índios e do colonizador português¹⁰. O mestiço seria o “brasileiro por excelência”, agente em torno do qual se faz mover a história política e literária. Baseado em Herder, postula que a literatura, por sua vez, deveria refletir tal realidade mestiça. Destaca ainda que, na literatura brasileira, a raça negra, apesar de ter contribuído populacionalmente e de ter se entrelaçado na vida familiar nacional, nunca foi um mote privilegiado de nossos poetas, romancistas e dramaturgos, tendo o índio e o branco preferência neste processo. “Porque motivo em nosso museu não há uma sessão africana? Porque não se investigam a língua dos negros, sua poesia, seus contos anônimos, seus usos e costumes, suas dansas e festas, suas idéias religiosas?” (Ibidem, 97).

No início de seus estudos sobre a cultura popular, Romero considerava a mestiçagem como fator de degeneração da raça. Entretanto, após o seu contato com as teses de Le Play, o autor entende a mestiçagem como um fator positivo:

As tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas; a História não sabe do seu dia natalício, sabe apenas das épocas de seu desenvolvimento. O que se pode assegurar é que, no primeiro século de colonização, portugueses, índios e negros, acharam-se em frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplêndida, em luta, tendo por armas a flexa e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O português lutava, vencia e escravizava, o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo, o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, dalém mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. (ROMERO, 1985, 31)

Depois de muito experimentar teorias racialistas dos mais diversos matizes, Romero acaba por reiterar a máxima de Varnhagen sobre a positividade da mestiçagem. Romero, portanto, continua a tecer o fio desta tradição intelectual que pensa o Brasil mestiço, iniciado pelo naturalista alemão, e que continuará a ser tecido pelos intelectuais dos anos 20 e 30.

Um diálogo entre gerações

Apesar de Lopez (1973), minimizar a influência de Romero sobre Mário, dizendo que este último apenas recolheu do primeiro algumas informações residuais sobre o folclore,

¹⁰ Candido (1979) coloca que Romero foi um dos primeiros intelectuais a indicar a importância da aculturação com um processo social advindo do contato entre etnias formadoras, aplicando tal reflexão na literatura.

podemos apreender grandes similitudes através da leitura comparada dos textos de Mário de Andrade e de Silvio Romero. Desde a estilística textual peculiar até os temas escolhidos para o debate, como a cultura popular, o folclore, e o anti-regionalismo. Assim como Romero, Mário sentia necessidade de fazer com que houvesse um debate intelectual e cultural fértil, uma maior organização de um campo cultural, utilizando-se para isso da crítica nada complacente, porém não tão explosiva e ácida como a crítica cultural de Romero. Principais representantes de seus movimentos, que reivindicavam renovação no cenário cultural, ambos os escritores utilizaram-se exageradamente de elementos que levariam a essa ruptura radical: a ciência e a etnografia, no caso de Romero, e a cultura popular no caso de Mário. Para tal, ambos se entregaram à pesquisa exaustiva sobre determinados temas como forma de legar às gerações posteriores o interesse pelo assunto.

Um dos pontos mais importantes explorados por Romero, do qual Mário se torna um grande seguidor, é o da língua portuguesa como base da literatura brasileira (e que os modernistas em geral seguirão, apesar de negarem, num primeiro momento, a influência de Romero), ainda que Romero explore o assunto sob a égide de seu esquema naturalista, de acordo com a concepção de raça e meio, diante dos quais a literatura seria um organismo vivo em permanente evolução, condicionada pela miscigenação das raças. Por tal motivo a investigação da cultura popular de forma empírica se fazia tão importante:

Ninguém imagina como eu quero bem a isto, dizia a Coelho Neto, como acho isso bonito! Este sol, que não se cansa de nos dar beleza e fartura e dengue às nossas mulheres, palavra que, às vezes, tenho vontade de o adorar porque é verdadeiramente um deus. Nós não prestamos para nada. Qual literatura! Toda essa versalhada que por aí anda não vale o canto de um boiadeiro. Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do lago, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas de couro e peça-lhe uma cantiga. Então, sim. Poesia é no povo [...] Poesia para mim é água em que se refresca a alma e esses versinhos que por aí andam, muito medidos, podem ser água, mas de chafariz, para banhos mornos em bacia, com sabonete inglês e esponja. Eu, para mim, quero águas fartas, rio que corra, ou mar que estronde. Bacia é para gente mimosa, e eu sou caboclo, filho da natureza, criado ao sol. (ROMERO *apud* CASCUDO, 1985, 18)

Num trecho de *Querida Henriqueta*, temos um comentário muito semelhante de Mário, em relação ao realizado por Romero, e que demonstra a influência:

E então para e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que

conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. (ANDRADE apud RIBEIRO, 1997, 15)

Também se percebe uma grande influência dos ideais de Romero em Mário devido aos profundos anseios deste por uma pesquisa popular de cunho estrutural complexo, ainda que Mário declare não ter interesse em realizar uma “ciência do folclore”, mas apenas coletar dados que fossem aproveitados por outros pesquisadores e por gerações futuras¹¹. O postulado romeriano da literatura como um instrumento de universalização da cultura teve em Mário uma grande recepção, principalmente no que diz respeito ao anti-regionalismo levado a cabo até o fim de sua vida. “Não trabalho para fragmentos do Brasil, meu labor é para o grande todo, a grande pátria. Nada de separatismos insensatos” (ROMERO, 1949, 11). Por tal motivo o autor analisa vários poetas e romancistas desconhecidos e critica o romantismo por seu individualismo (que também será criticado por Mário).

Assim como Romero, Andrade submete toda a cultura nacional, desde a produção popular até a produção erudita, a um processo integral de crítica com vistas a orientar uma grande renovação literária no país, no caso de Romero, com relação ao Romantismo, e no caso de Mário, com relação ao Parnasianismo.

Mário também herdou de Romero o sentido da “missão do intelectual brasileiro” que se coloca na posição de “arauto da nacionalidade” e chama sua geração a salvar o país¹², expresso principalmente pela crítica literária. Para Mário, Silvio Romero foi um dos únicos intelectuais a manifestar uma verdadeira “paixão” pelo Brasil a ponto de não se deixar influenciar pelo o que o autor chama de “doença de Nabuco”, que se refere ao dualismo cultural que privilegia o europeísmo dos intelectuais brasileiros, que se tornam turistas e viajantes em sua própria terra. Romero, “apesar de alma odienta”, foi capaz de descobrir alguma coisa em suas “generalizações excessivas” (ANDRADE, 1976, 356). Pécaut (1990), tais intelectuais se apoiariam na idéia de que o povo era ignorante, e que por terem um específico conhecimento do real, superariam passado e presente através da formulação de um projeto nacional. Para Botelho (2005) a participação de tais intelectuais na construção do Estado-nação possuía o sentido sociológico da afirmação da cultura como base da adequação entre solidariedade social e autoridade pública. Esta transformação social e cultural que tais intelectuais ajudaram a operar,

¹¹ Nesta recusa em fazer “ciência” está implícita a necessidade da livre criação sobre os dados folclóricos advindos de sua verve literária.

¹² Segundo Holanda (1996, 78), o nacionalismo em Romero não era uma questão exterior, mas sim um fato psicológico, interior, uma questão de idéias, “uma formação demorada e gradual dos sentimentos”.

segundo Sevcenko (1999), tomou um rumo inesperado e contrário às suas expectativas, pois o que se seguiu foi a vitória do valor do mercado em detrimento da do universo fundado na inteligência, nos valores da razão e do conhecimento.

Obviamente, há claras diferenças que o passar das gerações e das teorias em voga deixariam nas obras de Mário, e uma das principais diferenças observadas é a recusa ao cientificismo, característica pedante em Romero. A ciência, já recusada por intelectuais não modernistas anteriores à Semana de 22, como também pelos próprios modernistas, aparece na obra de Mário muito circunstancialmente, não somente devido à recusa, ou mesmo desinteresse, em adotar teorias estrangeiras, mas também porque rejeitava a repetição de idéias importadas: “Na ciência não acredito muito não, e estou firmemente do lado de certa tendência contemporânea que considera a nossa capacidade intelectual pequena demais para explicar o universo e compreendê-lo”. (ANDRADE, 1993, 13)

Parece-nos também que a noção de cultura popular herderiana é utilizada com mais ênfase por Mário de Andrade para deslocar o conteúdo cientificista da noção de raça (principalmente devido às suas leituras de autores da Antropologia do século XX), que é posta em Romero de acordo com uma conotação mais naturalista.

Mário também critica Romero, pois como crítico literário, assim como Tristão de Ataíde, o autor errou no que diz respeito à prática de reunir personalidades e obras com vistas a uma literatura “nacional”. Para Mário, essa nação não existe, toda a tentativa de crítica sintética que utiliza generalizações para classificar as obras se torna equivocada. A crítica brasileira deve se incumbir da análise das personalidades e das obras em particular. Para o autor isso se deve à formação cultural bacharelesca e diletante, havendo muitos contrastes que não permitem por vezes a uniformidade de movimentos culturais. “Não é tempo de apreender a alma-Brasil por síntese”. (ANDRADE, 2002, 16)

Vanguardas européias e ruptura

O advento da República haveria de silenciar tal engajamento intelectual da *Geração de 70*, pois ela trouxe consigo o descontentamento dos intelectuais que, tendo atuado como força ideológica de tal mudança, viram seus principais ideais serem descartados pela ascensão de novas elites despreparadas para exercer o poder. Sucedem-se, conseqüentemente, várias crises políticas e econômicas, estado que somente se acalmará com Rodrigues Alves. O Brasil

engressa na *Belle Époque* sob o controle das oligarquias agrárias e sob o espírito do *nouveau riche*. Vemos, por exemplo, intelectuais como Silvio Romero (que culpou o advento da República pelo fim do belo período intelectual que antecedeu, transformando o Brasil num campo de batalhas e revoltas – referindo-se a Canudos), Lima Barreto e Euclides da Cunha criticaram a reforma urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro como uma medida modernizante artificial e como exemplo do descaso da “política de governadores bacharelesca”. (ROMERO, 1979, 157)

Por tal motivo, os intelectuais do início do século XX ficam à procura de um reconhecimento social de sua condição. Observa-se o predomínio de correntes realistas de nítidas intenções sociais, inspiradas em diversas correntes da *Belle Époque* tais como o utilitarismo, o positivismo e o humanitarismo, e que provocam nos intelectuais o impulso de interferir na ordenação de suas comunidades. Mas é somente com o Movimento Modernista que ocorre uma inovação, justamente por sua capacidade de constituir uma *intelligentsia*, apesar dos horizontes ideológicos e dos níveis sociais distintos.

Neste processo, a formação do Modernismo dos anos 20 significa, em certa medida, a tentativa mais efetiva de superação dessa situação de não-reconhecimento (pelo menos no sentido cultural), seja pelo cenário internacional, seja pela formação de um sólido grupo que provocaria uma mudança radical em termos culturais. Os anos 20 assinalam uma etapa decisiva do processo da criação de identidades ditas “modernas” por parte de agentes que tentaram reorganizar o sistema simbólico e perceptivo das coletividades em função da mudança do ritmo de vida nos centros urbanos, desestruturando campos culturais estabelecidos. A emergência das grandes metrópoles e de seu grande desencaixe de sentidos dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e duradouras. Sevcenko (1999) coloca que a renovação da *intelligentsia* está diretamente ligada à escala sem precedentes da destruição maciça desencadeada pela Primeira Guerra Mundial, que eliminou homens ligados ao lastro cultural dos séculos anteriores. Surgiram então jovens portadores de novas idéias, vindos do caos metropolitano e formados nele. Neste contexto, São Paulo já é vista como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento, inclusive maior do que o do Rio de Janeiro.

Por tal motivo, a cidade configura-se como um dos maiores personagens de Mário de Andrade e do Modernismo paulista em particular, o qual dedica a ela todo o seu vigor intelectual. Além da valorização da cultura popular, desta contradição entre localismo e

cosmopolitismo e do movimento dialético entre ruptura e continuidade, um outro aspecto comum às vanguardas latino-americanas, segundo Gelado (2006) e Berman (1986), é o da cidade como espaço de confluência discursiva, do contato entre valores diferentes e conflito de interesses, além da existência de uma disputa estética, do enfrentamento político, da mescla cultural provocada pela imigração e pelos deslocamentos populacionais. Para Mário, apesar do Rio de Janeiro ser mais cosmopolita, São Paulo estava mais ligado à técnica, e às mudanças do capitalismo causadas pela industrialização. Por tal motivo, o modernismo somente poderia ser importado por São Paulo, devido aos ares de província abastada e encantada com possíveis “modernidades”, que em oposição ao internacionalismo do Rio de Janeiro de então, foi considerada pelos modernistas como *melting pot* inspirador.

São Paulo, “que era apenas uma aldeia pestilenta e entreposto comercial” (SEVCENKO, 1992, 106), viu-se radicalmente modificada pelo advento e expansão da lavoura cafeeira, passando a ser vista como vínculo entre os vastos sertões e o mercado internacional, como o núcleo mais dinâmico do país e centro político importante, vivendo uma abrupta ruptura com o passado recente e uma mudança espacial muito grande, devido à massa urbana coletivamente expressiva.

Anteriormente à realização da Semana de Arte Moderna, em fevereiro do ano de 1922, deram-se vários fatos importantes que culminariam na agregação do grupo dos “futuristas paulistas”¹³. O primeiro deles, e que Mário de Andrade considera vital para a formação do grupo, é a exposição, em 1917, dos quadros de Anita Malfatti, resultados de um longo período de estudo na Alemanha, sob a égide da Escola Expressionista. Em tal exposição, dera-se o primeiro encontro entre Malfatti e Mário, bem como a maioria dos modernistas. Sob grande chuva de críticas de viés conservador, por parte de jornais renomados e de grande expressão, como a de Monteiro Lobato, Malfatti, entretanto, recebera um único elogio “verdadeiro”, (que não tinha procedências de amigos intelectuais da família escandalizada da artista, que poderiam estar interessados em amenizar a celeuma), provindo do “dândi” da burguesia paulistana, Oswald de Andrade. Segundo Brito (1964), a reação provocada no ambiente

¹³ Eram chamados “futuristas” como uma designação crítica e irônica por parte dos conservadores, por causa da adesão de parte desses modernistas às teorias de Marinetti. Devido à insistência das críticas e ironias, o grupo resolveu aderir temporariamente a tal designação. De todos os “ismos” gerados nesse período a que nos reportamos, o futurismo foi o que mais de perto sensibilizou a nossa literatura, não as suas linhas rígidas de 1909, mas como um conjunto de teorias estéticas que mais se identificavam então com as necessidades de um país novo, empenhado em definir seu processo de descolonização e modernização política, social, literária e artística, que o programa marinettiano estimulava.

intelectual de São Paulo, em maio de 1921, por essa classificação literária, “futurismo”, inclusive no próprio Mário, foi, porém, um tanto despropositada, só se justificando, ao que parece, a partir de uma conotação política. Ou então que os conservadores da época, na arte ou fora dela, eram bem mais intensos do que imaginamos hoje, tal como se comprova com o escândalo de Anita Malfatti, de 1917, que evidentemente não seria causado apenas pela opinião de Monteiro Lobato num artigo de jornal, se já não existisse *a priori* um estado de espírito generalizado, entre os bem-pensantes, de rigorosa identificação com o crítico iconoclasta e implacável. O episódio, aliás, ressalvadas as proporções do ambiente e a escala universal atingida por um dos atores, faz lembrar a estréia em Paris, a 28 de maio de 1913, da Sagração da Primavera, de Stravinsky, música de *ballet* que foi recebida pelo público num verdadeiro pandemônio de incompreensão, para alcançar depois o sucesso permanente das verdadeiras obras-primas.

Ao voltar da França trazendo em sua bagagem conhecimento e experiências relacionados com as vanguardas européias, principalmente o cubismo e o futurismo, Oswald congrega em torno de si todos os artistas brasileiros, regressos da Europa ou não, bem como os artistas estrangeiros contagiados também pelo clima “futurista”. Isto lhe era possibilitado por sua posição de jornalista, crítico cultural membro desta elite, o que lhe conferia acesso a todas as mais importantes manifestações artísticas do Brasil e do mundo. Após referendar o *leitmotiv* vanguardista de Malfatti, em 1920, Oswald procura pelo escultor Vítor Brecheret, “o solitário do palácio das indústrias”, em seu ateliê, deslumbrando-se perante a escultura original e poderosa do excêntrico artista egresso da Itália em 1919; em seguida, conhece Mário de Andrade, numa palestra no Conservatório de Música a propósito das posições do Brasil perante a Primeira Guerra Mundial. Quase todos os artistas do movimento tiveram experiência na Europa ou nos Estados Unidos, sendo sua arte quase sempre rejeitada. Os artistas futuristas foram então se descobrindo, agregando-se em torno de Oswald, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade, núcleo principal do movimento, e excluindo artistas reconhecidos como parte da “arte com antigos vícios”. Ainda segundo Brito (1963), o movimento Modernista teve, portanto, suas bases construídas materialmente em torno de Malfatti e Brecheret, pois suas descobertas estéticas foram decisivas para o grupo de jovens intelectuais.¹⁴

¹⁴ Ao nos referirmos à influência das vanguardas européias na formação do Movimento Modernista, não queremos estabelecer uma relação causal direta entre o Movimento europeu e o brasileiro, como acusou Moraes (1978) de terem feito os intelectuais que se debruçaram sobre o modernismo. Conseqüentemente, não

Após este encontro, Oswald, impressionado pela poesia de forte cunho nacionalista e de estética vanguardista de Mário, então em sua época ufanista mais radical, lança-o mais tarde perante a intelectualidade de São Paulo, na ocasião da edição de Paulicéia Desvairada, como “meu poeta futurista”. O pacífico poeta, atingido pelas mesmas críticas dirigidas a Anita Malfatti, passa a ser apontado nas ruas como lunático, criticado pela família e abandonado por alguns alunos. O autor, então, passa a negar seu futurismo, apontando certa dissensão em relação à teoria marinettiana¹⁵. Apesar do protesto, não se desliga do grupo, integrando-se a ele cada vez mais.

E classificam-no de futurista, e agrilhoam o meu pobre Prometeu, às artes ou artimanhas de Marinetti ou de Boccioni!!! Futurista por que? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo nos veio trazer. (ANDRADE, M *apud* BRITO, 1964, 235)

Outro fator muito importante para o “acontecimento” do modernismo foi o retorno de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado da Europa, em 1919, uma vez que ambos trouxeram um considerável acervo de arte francesa ao Brasil.

A Primeira Guerra Mundial havia “acabado” com o sentimentalismo romântico e o realismo cientificista dos séculos XVIII e XIX. Parafrazeando Tristão de Ataíde, Brito (1964, 135) coloca que a ascensão da percepção de vanguarda havia declarado o fim do ornamentalismo, da prosa de Coelho Neto, do parnasianismo de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, do simbolismo de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens, da crítica racionalista de José Veríssimo, Silvio Romero e Araripe Júnior, e o fim do positivismo e do evolucionismo filosóficos de Benjamin Constant. O modernismo pretendia se livrar dos “excessos” de todos esses “ismos imitadores e provincianos”. Brito coloca que a literatura no fim do século XIX já apresentava um mal-estar devido à ausência de um público leitor, das sucessivas crises econômicas e do descontentamento com a República. Além disso, o

consideramos o modernismo como um *reflexo cultural*, mas um movimento que retomou certos temas já propostos pela intelectualidade brasileira (como já debatemos no ítem sobre o Silvio Romero), dando-lhes certos contornos peculiares.

¹⁵ Em crônica de 11 de fevereiro de 1930, Mário relata o seu encontro mal sucedido com Marinetti em São Paulo, no qual revela ao futurista suas divergências: “Marinetti foi o maior de todos os malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil. Isso aliás é a melhor prova de que o movimento de fez inteiro em São Paulo, antes de ser adotado noutras partes do país. Só mesmo no meio paulistano, em que a cultura italiana tem base permanente com os professores italianos e os ítalo-brasileiros que vivem aqui, podia ser essa atabalhoada lembrança de arvorar como um dos sinais da nossa bandeira (falo em bandeira pano) a figura sofrível desse metralhador conhecidíssimo em nome e não gostado em verso.” (ANDRADE, 1976, 191)

parnasianismo deste período já havia esgotado seu momento de autenticidade, caindo em clichês e caprichos formais como forma de obedecer a cânones da escola, incapaz de produzir mais alguma personalidade representativa. A tentativa simbolista de renovar este cenário, apesar de trazer a proposta do verso livre adotada pelos modernistas, adquire uma ressonância quase que nula devido à sua falta de organização de um movimento mais sistemático.

Já em 1920, a crítica literária opõe de maneira mais sistemática os “modernistas” e os “anti-modernistas”, os antigos nomes das letras vão desaparecendo, abrindo caminho para uma geração que passa a ser considerada autônoma, livre de antigos vícios:

Os modernistas não têm mestres no Brasil. Ou porque estão mortos ou porque, mesmo vivos, são como praticamente inexistentes para eles. Machado de Assis e Euclides da Cunha não eram mais deste mundo desde o princípio do século e não tiveram continuadores, grandezas únicas e isoladas que foram. Raimundo Correia deixara de viver em 1911 e incriminara o parnasianismo. Bilac – o sagrado Bilac – falecera em 1918 em meio às pompas de adjetivos. No mesmo ano partira Emílio de Menezes, que influíra no gênio satírico de Oswald de Andrade. No 1920 convulso e fundamental para os modernistas – em que começam a se afirmar, a se unir – desaparece, sentidamente chorada pela imprensa, a glória paulista do parnasianismo: Francisca Júlia. Ignorado no exílio de Mariana, expiraria, em 1921, o pobre Alphonsus de Guimaraens, em quem, aliás, viam os modernistas, pelo pronunciamento e Oswald de Andrade, um alto valor, superior ao de Bilac, mas que não deixara, na geração inconfidente, outro traço do que uma simples admiração polêmica, de oposição.” (BRITO, 1964, 137)

Em 1923, a morte de Rui Barbosa também parecia encerrar a tônica liberal que vinha perdendo terreno desde o advento do fascismo e do comunismo. Apesar de toda a sua glória, o político representava a “retórica empolada e exaustiva”.

Deste modo, segundo Sevcenko (1992), os jovens intelectuais não tinham que aprender com o passado ou com a cultura herdada, assimilando o turbilhão da metrópole e incorporando seus novos sentidos e condutas modernos difundidos pelas tecnologias metropolitanas. O conflito entre gerações, portanto, não poderia ser maior.

Outros pontos incômodos a serem discutidos são: o “caboclisto de Monteiro Lobato”, à figura do Jeca Tatu, para dar lugar à exaltação da miscigenação, ao nacionalismo integrador - este caboclisto (assim como também a trindade racial) rejeitaria elementos mais novos da constituição social brasileira dos centros urbanos, como por exemplo, os imigrantes; o periismo de Alencar, representante do ufanismo indianista romântico; e o realismo naturalista, que tem Zola como um dos principais representantes: Zola, através do seu temperamento de retalhista de açougue, continuava a ver a natureza em postas e vendia-a aos quilos para o seu público de cozinheiras e moços de recado. (ANDRADE, O *apud* BRITO, 1964, 195)

Constituído o arsenal de argumentos dessa primeira fase do Modernismo em torno da originalidade literária, e da libertação desta de todas as filiações e cânones passados, os modernistas intentaram converter toda essa guerra intelectual em bases mais sólidas, “esperando” e planejando para o ano de 1922 a “verdadeira independência do Brasil”.

Além dos pontos já discutidos, a adoção do *primitivismo* constitui um dos principais conceitos assimilados pelos modernistas. Nas vanguardas européias, o primitivismo visa resgatar a origem e retornar ao caos como forma de recuperar a vida esvaziada pela extrema racionalidade que gradualmente ganhou terreno com o advento do Iluminismo, consolidando-se por fim com a cientificização do pensamento e do cotidiano ocidentais. Reinventar este cosmos significaria conferir um novo sentido a essa civilização extremamente racionalizada e invadida de um fluxo de inovações tecnológicas, destino ao qual não seria possível de se escapar. Por tal motivo, a busca permanente do exótico como matéria-prima de inspiração para se repensar a sociedade européia se fazia necessária. Já a partir de 1870 fundaram-se na Europa museus históricos, arqueológicos e antropológicos, difundindo-se a curiosidade “folclórica”¹⁶, através da exibição de culturas nativas extra-européias, com forma de reinstaurar o “encantamento” perdido com tal processo de racionalização.

A valorização do popular nos movimentos de vanguarda na América Latina se dá tanto no sentido de procurar a incorporação do popular ao sistema utilizando-se de um determinado relativismo estético, no qual esses movimentos serviriam como introdutores ou tradutores do popular para esse sistema, como também com o intuito de promover a ruptura da dicotomia entre “alta” cultura e cultura popular. As referências à alta cultura sempre vêm acompanhadas de uma grande dose de sarcasmo nos manifestos, sempre se insurgindo contra a concepção utilitarista e iluminista da cultura como um “modo de vida superior”. Na Europa, a condição do surgimento dos movimentos de vanguarda, particularmente na Alemanha, foi o confronto entre a chamada “verdadeira cultura” e a “civilização técnica, burocrática, racionalista e burguesa”.

Para Gelado (2006), todos os projetos vanguardistas da América Latina, desde diversos lugares e com objetivos diversos, constituem formas artísticas e/ou institucionais, projetos críticos estéticos e/ou políticos que, de alguma maneira, preocupam-se, seja por recuperar o popular no âmbito da produção (dentro de moldes literários que pertencem ou não ao cânone burguês); seja por incluir, no âmbito da recepção da ‘alta’ cultura burguesa, vastos setores

¹⁶ Embora seja com o despojar do surrealismo em 1924, que se tenha o apogeu do interesse pela cultura indígena e negra. Tal interesse pelo primitivo culmina na criação do *Museu do Homem* em Paris.

populares, rurais, urbanos; e vice-e-versa, por projetar a cultura popular em meios até então reservados à alta cultura; ou ainda, por questionar os limites entre a “alta” cultura e a ‘baixa’ ou popular, tanto no âmbito da produção quanto no da circulação e da recepção.

Sevcenko descreve o processo de constituição do espetáculo de balé francês multiartístico *Parade*, concebido em 1913-1914 e estreando em 1917, sob influências de Picasso, Satie e Jean Cocteau (citados por Mário de Andrade como principais influências vanguardistas em sua poesia). Neste espetáculo, encontram-se elementos múltiplos e aparentemente díspares como a cultura popular, o circo, a música simples, a América, a tecnologia, o cinema, a energia da vida moderna, o cosmopolitismo, a surrealidade, a dança, o ritmo. Sua estrutura realiza a mistura entre a tradição da dança francesa à nova estética cubista, numa exaltação do absurdo de inspiração stravinskiana. No Brasil então, deu-se o resgate nativista e purista das culturas indígenas e “redescoberta”, a invenção das raízes. No pós-guerra, esse apelo ao novo e exótico tendeu a incorporar um certo nacionalismo exagerado com o anseio de uma nova ordem social e a redescoberta de uma magia oculta das raízes.

Os representantes do modernismo justificavam as suas reivindicações políticas, sobretudo do ponto de vista moral, e viam na independência espiritual do ser humano o verdadeiro cerne da sua emancipação, como uma acentuação da irracionalidade e um apelo para a individualidade. Nos modernistas, certamente não pode ser omitido o apadrinhamento do simbolismo francês, nem os acontecimentos que foram, por exemplo, o futurismo de Marinetti, o dadaísmo e o expressionismo alemães ou o surrealismo, mas a imitação não lhes interessava conscientemente, interessava-lhes, com o auxílio da “arte-revolucionária” da Europa, liberar-se dos grilhões de uma cultura que era vista como opressão das próprias necessidades e como empecilho das próprias possibilidades de desenvolvimento. Atingia a arte, mas se tratava de política. (SCHREINER, 1982).

Apontado como principal influência do modernismo de 22, Marinetti surge como um dos principais nomes que influenciaram nosso Modernismo, a partir já de 1912. No entanto, essa influência foi contestada pelos artistas novos da Semana, ou pelo menos minimizada pelo mais importante deles, Mário de Andrade, quando chamado por Oswald de Andrade de “poeta futurista”. Esse futurismo exagerado servira mais como um grito de rebelião, uma tentativa de originalidade e de liberdade, representando apenas o início de um novo sentimento estético sem, contudo, aderir a princípios dogmáticos mais profundos e que depois perdeu sua força.

O Futurismo em Mário

Comparando o modernismo brasileiro com o portenho, J. Schwartz (1983) entende que a intelectualidade portenha se alimentava da vanguarda européia através das publicações vindas de Paris e Madrid. Entretanto, tanto na Argentina quanto no Brasil havia uma dialética da recusa e da assimilação da tradição colonizadora¹⁷. No Brasil isso não teria acontecido pois não houve relação direta com a vanguarda de Lisboa, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou Almada Negreiros, fundadores do “Orpheu”. O futurismo brasileiro e o português não se encontrariam, pois São Paulo importou as vanguardas diretamente de Paris¹⁸. O autor, no entanto, se esquece da presença de Ronald de Carvalho na fundação de tal revista, bem como o contato que os modernistas paulistas tiveram com o modernismo carioca, inclusive o de Carvalho. O modernismo na cultura hispânica seria o que é na linhagem francesa o simbolismo e o parnasianismo.

Anteriormente ao aparecimento a revista *Proa*, de Jorge Luís Borges (1922), publica-se a *Klaxon* em maio de 1922, a mais radical das revistas de estética e a primeira a suscitar graves polêmicas, cujo diretor e líder fora Mário de Andrade. Para Schwartz, enquanto Borges reescreve uma Buenos Aires cujo passado é restaurado pelo equilíbrio e a harmonia do mito, Mário opta, em *Paulicéia Desvairada*, pelo retrato das contradições da própria tradição refletidas no presente, realizando uma amálgama dessas contradições de uma sociedade através da sátira e do ridículo.

A experiência futurista de Oswald, no entanto, seria mais profunda e radical, pois, ao voltar da França, elabora uma poesia que marcaria a nítida divisão entre a poética tradicional e aquela que lhe é posterior. Enquanto Mário de Andrade despertaria para os problemas da cultura nacional, que o preocupariam durante a vida toda,

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em

¹⁷ A noção que os modernistas brasileiros têm de “civilização” difere da noção dos outros movimentos latino-americanos justamente pelo fato de que os brasileiros consideram a ‘civilização’ uma determinada cultura humanística universal, um ideal a ser atingido num país de ‘analfabetos’. Andrade alude à civilização o repertório de bens simbólicos representativos de todas as identidades nacionais, da quais o Brasil deveria fazer parte. Para Mário a cultura seria o “caráter” como uma realidade moral, uma entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura”.(GELADO, 2006, 140)

¹⁸ Oswald de Andrade entrou em contato imediato com os manifestos futuristas, Mário de Andrade era leitor assíduo do *Der Sturm*, principal revista da vanguarda expressionista alemã.

liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros. (...) Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que discutiriam minhas idéias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei de braços no ar, como “Indiferente” de Watteau.” (ANDRADE, 1986, 26)

Mário inclusive não se via encaixado nem no futurismo de Oswald e nem no seu futuro Movimento Antropófago, pois o autor tinha muita dificuldade em assumir posições intelectualmente polêmicas tanto por limitações pessoais, quanto por sua preferência pela pesquisa de gabinete mais contida e de resultados intelectuais mais efetivos, características as quais marcam forte diferença para com Oswald. Durante toda a sua vida, Mário será estigmatizado com a alcunha de “futurista louco”, o que lhe renderá sanções de ordem econômica, e terá de responder por sua participação no Modernismo durante vários momentos de sua vida.

Passado o choque, o susto de sua família e o prejuízo econômico por ter perdido todas as suas alunas de piano, Mário começa a se sentir confortável coma alcunha “vanguardista”, é iniciado nos círculos daquela elite e adota uma rotina de um intelectual de vanguarda mui diversa do que a acostuada: a vida boêmia nos bares e salões, virando madrugadas a discutir sobre o mais novo autor ou manifesto francês, italiano ou alemão, a criticar a burguesia “desvairada” e sua concepção apequenada a anti-nacional da arte, e, por vezes, a vociferar contra o romantismo, o parnasianismo e todos os “ismos” anteriores. De tímido e pacato professor de piano, Mário torna-se um agitador de vanguarda, talvez, por tal motivo, tenha criticado a si mesmo e aos seus colegas modernistas tão duramente no conhecido balanço feito na década de 40, “O Movimento Modernista”.

Ribeiro (1997), coloca que nos primeiros tempos da produção literária de Mário, há uma atitude menos comprometida com a produção cultural brasileira do que com a modernidade em si, objeto de desejo dos modernistas. Sob influência das vanguardas européias, o popular era utilizado para se chamar atenção, esta a razão da produção modernista ser tão exagerada em texturas diversas, em oposição à estética parnasiana:

Nós modernos manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistemática, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional. O

que eles gostam no brasileirismo é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaú, vitória-régia. (ANDRADE, 1972, 18)

Mário prossegue o argumento dizendo que o recurso a tal exotismo por parte dos vanguardistas europeus foi o único que tínhamos a exportar, uma vez que carecíamos de recursos filosóficos e políticos. Quando publica *Danças Dramáticas* no início da década de 30, Mário já tem a clara consciência de que o folclore não poderia ser instrumentalizado ideológica e artisticamente. Este período, de 1934 a 1938, é o mais intenso sobre as suas pesquisas sobre o folclore nacional¹⁹. Mário se distancia do Movimento Modernista pela sua necessidade de constante pesquisa sobre a cultura popular. Quando *Macunaíma* foi lançado, a opinião dos modernistas sobre a obra não foi unânime e nem sempre positiva. Alceu de Amoroso Lima, por exemplo, não associou *Macunaíma* ao *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade – este por sua vez incluiu aquela obra no movimento Antropofágico.

Valorizando sempre a consciência do precário, do transitório, desde *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, talvez a única filiação a uma vanguarda européia propriamente dita, ainda que seja mais circunstancial, seja o expressionismo alemão. Os estudos da língua alma e a assinatura do *Der Sturm*, principal revista da vanguarda expressionista alemã, deram-se no sentido de melhor apreender o movimento. A possível escolha por esta manifestação seria pelo reconhecimento de que haveria no expressionismo um compromisso estético aliado a um compromisso de maior alcance humano do artista. “Na estética de *O Grito*, deu-se o encontro com os deserdados da sorte, com a voz da marginalidade e com os tormentos da psiquê” (ANDRADE, *apud* LOPEZ, 1984, p. 11)

O interesse de Mário pelo expressionismo alemão se intensifica com a presença de Lasar Segall e Anita Malfatti em São Paulo. Pode-se perceber os elementos deste expressionismo da *Paulicéia Desvairada* e em *Macunaíma*. Há também bastante influência no *Amar, Verbo Intransitivo*, devido à narração fragmentada, na crítica à burguesia paulista e nas grotescas situações da intriga.

Embora nem todo o expressionismo apele para o grotesco, esse elemento, como meio de representar a condição humana, foi para Mário de Andrade a resposta

¹⁹ “A prova mais íntima de que talvez formemos hoje uma literatura nacional realmente expressiva da nossa entidade (no que ela possa ser considerada como entidade...), não está em se parolar Brasil e mais Brasil, em se fazer regionalismo, em exaltar o ameríndio; não está na gente escrever a fala brasileira; não está na gente fazer folclore e ser dogmaticamente brasileiro: está, mas no *instintivismo* que a fase atual da literatura indígena manifesta, e é ruim sintoma.” Tal *instintivismo* coincide, segundo o autor, com o movimento geral das artes da época e é fruto da ausência de identidade brasileira.”(ANDRADE, 2002, 17)

estética às suas preocupações sociais, colocando-se em sintonia com a vanguarda internacional. (SCHWARTZ, 1983, 85)

Diferentemente de seus colegas modernistas, e nisto constitui sua originalidade dentro do movimento, Mário de Andrade, desde o início de sua vida intelectual, nos dá indicativos de possuir outra relação com o passado, ou seja, com autores clássicos do pensamento brasileiro.

Fostes gloriosos, porque soubestes, embora escravizados pelo preconceito, cultuar com valentia a natureza, o sonho e a juventude! Sem dúvida não tivestes a grandeza divina dos que se elevam do chão para, dos astros e dos intermúndios, riscar sobre a terrinha o roteiro da multidões! Não tivestes a sabedoria e o gênio dos plasmadores da consciência cósmica: nem Aristóteles, nem Santo Tomás, nem Homero, nem Dante, nem Shakespeare, nem Goethe: mas é também glorioso aquele que, não possuindo greda bastante para esculpir o coração do universo, sabe entretecer a guirlanda florida que perfuma e consola um período e uma nação. (ANDRADE apud BRITO, 1964, 258)

Mário ainda declara-se adepto de teorias e autores do passado, como um modo de se posicionar perante a modernidade, ou ainda, como postula Berman (1999), a modernidade estava no fato de não sê-la. Aqui percebe-se a diferença de Mário em relação aos outros modernistas radicais, como Oswald de Andrade, ao declarar sua ligação com o passado – a ligação com o passado constitui a originalidade de Mário dentro do Modernismo. Marson (1973) considera que a renovação operada pelo modernismo não se desligava da conservação, estabelecendo por vezes compromissos de força política e social, uma vez que as elites políticas e ideológicas passaram a propor a reforma dos valores estabelecidos. Oswald de Andrade, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó se destacam como membros desta elite. Para Sevcenko (1992) e Miceli (1982), esse espírito de reforma era fruto das tensões entre uma elite ascendente agrícola e urbana contra uma elite decadente.

À medida que se aprofunda nas pesquisas sobre a cultura popular e que se utiliza de instrumentos teóricos da antropologia e da etnografia, mesmo que seguisse caminhos muitas vezes confusos, falsos rastros, Mário exclui de sua concepção de cultura popular os resquícios do ufanismo desenvolvidos nos primeiros anos de carreira intelectual sob influência das correntes nacionalistas da primeira década do século XX, e do exotismo, cultivado na primeira década de movimento modernista, se considerarmos o período que vai da exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a publicação do *Ensaio da Música Brasileira*, em 1927: “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972, 80). Apesar de tal

amadurecimento em relação ao tema, o autor sempre procurou guardar, pelo menos durante a década de 1920 e na primeira metade da década de 1930, o entusiasmo primeiro que a ruptura radical estética do modernismo obtida através da apreensão das vanguardas lhe legou.

O contato com o futurismo permitiu a Mário pensar a modernidade dentro do contexto nacional de “atraso”. Desta maneira, o autor procura conciliar a modernidade à própria situação de dependência nacional. Talvez tenha sido este o propósito de Mário ao avaliar a relação metrópole-colônia. “É assim que o autor procurou satisfazer a compreensão dos fatores que condicionaram a impotência operante no ramo das artes e da cultura nacionais”. Esta conciliação levou o autor a pensar na realidade nacional como constitutiva de uma ambigüidade cultura: se de um lado havia a aspiração burguesa, a energia e o cálculo, de outro havia a vida desregrada e preguiçosa. (BARBATO, 2002, 10-23)

A superação da “fase futurista” e o contexto intelectual dos anos 20

Passada a fase ideológica, ou “heróica” do Modernismo (LAFETÁ, 1973, 27), Mário de Andrade inicia sua pesquisa sobre a cultura popular e sobre o folclore em 1924, quando, influenciado por Blaise Cendrars, percebe que a sua criação artística dependia de um maior aprofundamento sobre os conhecimentos acerca da cultura popular. É com a viagem modernista a Minas Gerais em companhia do poeta francês que o autor vê a necessidade de descoberta do “Brasil profundo” não somente através dos livros, mas também pelo olhar atento e curioso de um “viajante estrangeiro”, ou melhor, de um “viajante brasileiro” em busca do próprio país.

Tal tradição “viajante” data do século XIX, quando as cortes brasileira e austríaca financiam homens dispostos a explorarem o Brasil através de seu olhar em busca da formação de sentido para este território, no caso da corte brasileira, ou ainda através da exploração de possíveis riquezas, além da formação de um ideário sobre o Novo Mundo, no caso da corte austríaca. Tais viagens renderam a construção do “mito das três raças”, de autoria de Spix e Martius, viajantes austríacos, validada pelo IHGB, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição bacharelesca criada no Segundo Império por Dom Pedro II, com fins de definição e exploração do território nacional. Foi através de uma viagem também que Euclides da Cunha desvendou o sertão longínquo e esquecido, nos *Sertões*, fazendo lembrar à intelectualidade a

existência de uma realidade árdua e que necessitava de um outro tipo de atenção por parte da política republicana que não fosse o massacre ocorrido em Canudos, maneira bruta e inconseqüente pela qual a política republicana costumava tratar dos problemas sociais (SEVCENKO, 1999). E foi também através de uma viagem que Mário coletou material de caráter folclórico-popular, dando origem a uma outra viagem de caráter intelectual sobre a definição da identidade, rendendo-lhe uma obra como *Macunaíma* e a direção do Departamento de Cultura do município de São Paulo, em 1935.

Essa trajetória, da radicalização da “fase heróica do movimento modernista” até o cargo da importância da direção do Departamento, o autor desenvolve uma concepção muito particular sobre o papel dos intelectuais perante os problemas da cultura nacional e acaba por assumir esse papel, que inclusive nos remete à idéia de *intelectual orgânico* de Gramsci.

O uso da categoria gramsciana de “intelectual orgânico” para se entender Mário de Andrade deve ser aplicado com muito cuidado, assim como qualquer outro conceito formulado por outras teorias em geral. Muitas vezes a vida e a obra de um autor não são (e não têm a obrigação de ser) reguláveis facilmente sob categorias analíticas. Sendo assim, não poderíamos atribuir facilmente a Mário de Andrade a categoria de *intelectual orgânico* ou *tradicional*, ainda que o autor desejasse conscientizar uma certa camada da sociedade sobre a importância do folclore e do mundo da cultura popular em si, ele não se dizia um representante legítimo desta ou de outra classe.

Segundo Gramsci, entretanto, uma das características mais marcantes das classes em estabelecimento é a elaboração de seus próprios intelectuais *orgânicos*. Entendemos aqui o conceito de *intelectual orgânico* como aquele que representa e torna homogênea a classe a qual pertence, apresentando um conhecimento mais especializado e tendendo a atuar coletivamente. Já o intelectual tradicional estaria ligado a um conhecimento mais diletante, inclinado a servir proprietários de terras, e prestando serviços a classes superiores. Os intelectuais, portanto, seriam “comissários” do grupo dominante para o exercício de funções subalternas da hegemonia social e do governo político para realizar um consenso entre a grande massa da população e as orientações fundamentais do grupo dominante, atuando na previsão e nos momentos de crise no comando e na direção quando fracassa o consenso espontâneo. (GRAMSCI, 1995, 11-124).

A originalidade desta concepção está na amplitude com a qual o autor trabalha a categoria dos intelectuais que se deve, em parte, à multiplicidade de atuações advindas com a

modernidade. Isto o leva, por exemplo, a entender tal classe como responsável tanto pela conservação quanto pela transformação da sociedade, dando especial atenção ao intelectual mais como um reprodutor do que propriamente um agente revolucionário e, por tal motivo, a inclusão na categoria do intelectual de agentes aparentemente tão diversos como um técnico de indústria, um jornalista, um cientista, um militante político e um líder religioso (BEIRED, 1998, 122). Gramsci parte da crítica à visão do intelectual como um agente autônomo de suas origens de classe e também de funções de manuais. Um intelectual pode ser caracterizado como todo aquele que desempenha funções organizativas, sendo determinado socialmente por classe e funções. Isto conseqüentemente exclui a possibilidade da constituição da intelectualidade como uma classe unitária.

O intelectual ideal para Gramsci seria aquele capaz de articular a especialidade de um intelectual orgânico, bem como sua capacidade de organização, ao desenvolvimento de uma ação política e cultural de natureza hegemônica, fazendo o nexo entre a teoria e a prática, aproximando elites e povo, criando a vontade nacional-popular.

Neste sentido, podemos enxergar Mário de Andrade como um intelectual que inicia sua carreira em bases tradicionais evoluindo, no fim da década de 20 e início da década de 30, para um sentido mais orgânico. Em outras palavras, Mário inicia sua carreira como um escritor que serve aos propósitos de renovação cultural-artística da elite aristocrática paulista. Por este motivo, Oswald de Andrade, pertencente direto desta elite e um dos maiores articuladores deste projeto, quando toma contato com o trabalho de Mário, não tarda, como já vimos anteriormente, em chamá-lo de “futurista”, uma classificação a qual nem mesmo Mário tinha pensado sobre si mesmo ou sua obra. Num primeiro momento, este autor, que se reconhecia como um mero professor de piano e crítico de arte de pequenos jornais e de palestras de público reduzido, sente estranheza com um título tão perturbador. Apesar de já ter tomado contato com a arte de vanguarda européia, ou mesmo com Jules Romains e Romain Rolland, precursores franceses de tais vanguardas, Mário não se sentia parte de qualquer corrente estética, até ser quase que “publicamente persuadido” por Oswald de que possuía o espírito de um autor de vanguarda.

Tais posições radicais são compreensíveis se pensarmos o contexto dos intelectuais nos anos 20. Tal período é marcado pela crise oligárquica, pelo questionamento das instituições republicanas e da falta de lastro entre o Brasil legal e o país real, na expressão de Oliveira Vianna (LAHUERTA, 1997, p. 93). Os intelectuais desejavam romper, como já dito

anteriormente, com o padrão bacharelesco vigente e com a condição de exclusão e abstenção do intelectual. Influenciados pelo contexto intelectual francês, parte da intelligentsia brasileira, mais especificamente a modernista, põe-se a discutir o tema da “traição dos intelectuais” introduzida por Julien Benda no meio intelectual francês, com a edição do livro “A traição dos intelectuais” (*La Trahison des clercs*) em 1927. Winock nos ilustra o choque causado pelo livro na França:

Em 1927, no mesmo ano em que os dirigentes da Ação Francesa procuraram amortecer o golpe desfechado por Pio XI, um panfleto de Benda arrasa violentamente suas obras, não sob o aspecto da religião, mas sob o do pensamento. Até hoje, *La Trahison des clercs* continua sendo um livro emblemático, discutível e discutido, às vezes até com veemência, mas um dado de referência obrigatório a toda reflexão e a toda história concernente ao papel dos intelectuais no Estado. (WINOCK, 2000, 248)

O espírito da discussão se dá quando a Ação Francesa, um grupo de intelectuais de inspiração católica-conservadora estava no apogeu e sua influência se irradiava para além do meio católico, exercendo autoridade até sobre o pensamento burguês. A citação de Benda nos ilustra seu ponto de vista:

O que posso dizer, a grosso modo, é que a moralidade geral, atual, parece-me extremamente aviltada e conduzir a conflitos de tal forma mortais que a história nunca terá visto nada semelhante. Esse aviltamento, para mim, resume-se a um palavra: apego mais arraigado, mais consciente, mais organizado do que nunca, ao puro temporal e desprezo por todo valor nitidamente ideal ou desinteressado. Os homens só têm duas religiões: para uns, a Nação; para outros, a Classe; duas formas, não importa o que pretendam, do mais puro temporal. Os que teriam por função infundir o amor por um ideal, por um supratemporal – os homens de letras, os filósofos, digamos, em uma palavra, os intelectuais – não só não o fizeram, como trabalharam apenas para fortalecer, com todo o seu poder, suas religiões do terrestre; os Barres, os Bourget, os Nietzsche, os Marx, os Péguy, os Sorrel, os D’Annunzio, todos os moralistas influentes da primeira metade deste século foram obstinados professores de realismo e orgulharam-se disso, prontos a idealizarem esse realismo. É isso o que eu chamo de traição dos intelectuais. (WINOCK *apud* BENDA, 2000, 249)

Disso conclui-se a crítica deste autor a qualquer apego irracional a valores ideais por parte dos intelectuais. O intelectual deve sempre usar da razão contra as tentações do temporal, desta maneira, não deve abraçar disputas circunstanciais, devendo estar acima das paixões, da família, da raça, da religião e da pátria (tentações da modernidade), isolando-se numa “torre de marfim” para construir sua verdade universal. O clérigo seria todo o intelectual que não tem como objetivo imediato um resultado prático, devendo procurar o universalismo de Voltaire e Zola. Por tal motivo, o autor condena o irracionalismo alemão e

sua crença nos intelectuais na raça e no primado da força. Entretanto, como argumenta Winock, o próprio Benda não consegue se abster de algumas questões políticas de teor nacional.

Apesar de conhecer a discussão bendaniana e defender a especificidade da condição intelectual frente a determinadas ideologias, como mostra Lahuerta (*op. cit.* 96), Andrade arroga para si e para sua classe a necessidade do cumprimento de uma missão perante a sociedade, ainda que a posição do intelectual brasileiro, devido à falta de constituição de uma esfera pública no sentido habermasiano a qual, conseqüentemente, não possibilitava a discussão cultural mais ampla e nem um mercado cultural que sustentasse o ofício deste. O sentido de missão adotado por tais intelectuais, já presente nos intelectuais desde o início da República adquire a especificidade da discussão sobre a identidade nacional e suas relações com a cultura popular na década de 20, e a possibilidade concreta da participação junto à formação do Estado encontrou em parcela da intelectualidade que, impossibilitada de atuar em outros meios pela ausência de um mercado, se entrega à constituição de uma nova nação.

Para Luciano Martins em seu *A gênese de uma intelligentsia* (1978), os intelectuais construíram um tipo de relação perigosa com o Estado ao elegerem tal instituição como a única capaz de instaurar a modernidade no Brasil. Ao privilegiarem a formação de uma identidade nacional ao invés de uma teoria mais crítica sobre a sociedade, excluíram a possibilidade da realização de uma crítica mais contundente sobre a formação do Estado que se iniciava. Esta ausência de crítica, além de uma teoria da sociedade portadora de uma utopia, ajudou a formar um Estado que excluía qualquer possibilidade de um diálogo mais aberto com a sociedade civil, que se mostrara em vias de desenvolvimento.

Este processo de modernização ‘por cima’ realizado pelo Estado, com a conivência dos intelectuais, levou à exclusão desta classe e de uma possível autonomia. Tal ambivalência faz com que confiem no Estado como organizador geral da sociedade brasileira. Por isto há o tema da organização nacional, tal como desenvolvido por Alberto Torres e não o da revolução, fato que ilustraria um certo desencanto pela política. Desta maneira, a reforma social será captada pela ótica da reforma da educação e do ensino, para a criação de homens e técnicos. Entretanto, o autor acaba por reconhecer a estruturação de um espaço cultural como possibilidade de criação de instituições modernas, abertas ao espírito de renovação e de pesquisa; e, num outro registro, instituições capazes também de tirá-la do isolamento, “de difundir sua mensagem e de criar um ‘mercado’, não necessária ou exclusivamente no sentido

econômico do termo, mas também no sentido de um ‘lugar’ onde se intercambiam” (MARTINS, 1978, 18)

Contudo, percebemos que a questão não pode ser discutida a partir do ponto de vista de uma possível revolução. Tomemos o exemplo de membros filiados ao PCB que comungavam das mesmas opiniões que outros intelectuais mais à direita. Tanto modernistas mais à esquerda quanto integralistas ex-modernistas e/ou católicos radicais, como também tais comunistas concordavam sobre a necessidade de se construir uma nação em bases culturais, e também sobre a necessidade de um Estado centralizador. “Mesmo que tais intelectuais divergissem quanto ao caminho, havia um caldo de cultura comum entre as várias correntes intelectuais que fará que, durante muito tempo, as questões relativas a uma ordem política democrática fiquem relegadas a um plano absolutamente secundário” (LAHUERTA, 1997, 98) Por tal motivo houve num primeiro momento uma aceitação mútua entre intelectuais e Estado. Este último é visto como a possibilidade de realização de uma comunidade nacional com base na tradição e na ordem. Tal possibilidade acaba “traindo” uma parcela da intelectualidade que, como Oliveira Vianna, radicaliza as críticas à ordem oligárquica e ao liberalismo e acredita na sobreposição do estado a qualquer tipo de particularismo e relação social de caráter clientelista e clânico.

Por tal motivo a concepção da cooptação de tal intelectualidade desenvolvida por Sérgio Miceli, em seu *Intelectuais e Classe Dirigente*, de 1979, deve ser relativizada na medida em que a possibilidade de concretizar de um ideal nacional-popular se sobrepõe a interesses particulares de classes das quais tais intelectuais era oriundos. Para o autor, há uma ligação direta entre a estruturação do campo intelectual nos anos 20 e a cooptação de tais intelectuais pela estrutura burocrática do Estado. Miceli procurou compreender as relações entre o intelectual modernista e o mercado, e também o intelectual e o Estado. Para ele, os intelectuais

Acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de ‘construção institucional’ em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia. (MICELI, 1979, 158)

Havia comportamentos cotidianos e maneiras de se relacionar classes sociais mais abastadas que refletiam interesses pessoais em maior medida que um suposto projeto

ideológico de construção da nação, que por sua vez não se restringia ao interesse de classes dirigentes:

Embora quase todos os escritores modernistas sejam originários de antigas famílias dirigentes, eles se distinguem entre si não tanto pelo volume de capital econômico ou escolar, mas pela proximidade relativa de suas famílias em relação à fração intelectual e política da classe dominante, por conseguinte, pelo grau de conservação ou de dilapidação de seu capital de relações sociais (MICELI, 1979, 26)²⁰

Neste sentido, Lahuerta sustenta a tese de que a relação entre intelectuais e Estado não se baseava na cooptação, mas sim num tipo de união em torno de uma possível renovação política e cultural, do predomínio do público sobre o privado, da cultura nacional sobre a regional e, na maioria dos casos, de um certo tipo de modernidade sobre o atraso. O Estado Novo se tornara, para tais intelectuais, o órgão financiador de seu desenvolvimento criativo. O autor ainda ressalta:

A perspectiva de fazer coro com as proposições da política cultural estadonovista evidentemente não foi tão escancarada entre todos os intelectuais que estiveram próximos ao núcleo do poder. Muitos foram os que, nos dizeres de Carlos Drummond, ‘serviram sob uma ditadura’, sem aderir do corpo e alma a seu projeto político. Estes –talvez os mais representativos herdeiros do espírito modernista – eram expressivos de uma problemática relação do escritor com o mercado e com o público, muito marcada por uma avaliação individualista da questão do poder central, da questão do Estado e da política. (Ibidem, 109)

Isto permite que intelectuais como Graciliano Ramos e Mário de Andrade servirem a órgãos ligados ao DIP, na gestão de Gustavo Capanema, o primeiro colaborando para revista *Cultura* e o segundo, num exemplo mais consistente, criando o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e coordenando o Departamento de Cultura de São Paulo. Lembre-se de passagem que Graciliano Ramos militava no Partido Comunista, o que lhe rendeu uma visita à Rússia, e que foi preso várias vezes durante sua carreira. Portanto, podemos concluir que, quando se tratava da construção da nação, os acirramentos ideológicos eram amenizados. Muitos dos escritores serviram *o* Estado, e não *ao* Estado (FLORENT, 2007, 145).

²⁰ Para MICELI, Mário de Andrade seria um ‘primo pobre’ que conseguiu a projeção através do ‘ramo ilustre’ da família de sua mãe (25)

Em carta a Capanema, Mário recusa o convite para trabalhar no projeto da Enciclopédia do Ministério por não concordar com as posições políticas de Capanema:

Tudo isso está perfeitamente certo, mas nos separa uma distância irreduzível de pontos de vista. As suas razões são razões de ministro, as minhas razões são razões de homem. Você decide com o áspero olho público, mas eu resolvo com o olhar mais manso de minha humanidade. (ANDRADE *apud* SCHWARTZMAN, 2000, 100)²¹

Tais relações ambíguas entre intelectuais e Estado, obviamente, extrapolam o contexto brasileiro e estão na origem do surgimento desta classe como a conhecemos, no século XIX com o conceito de *intelligentsia* sendo desenvolvido pela intelectualidade russa, sendo apropriado e contextualizado na França no fim do século XIX, no caso Dreyfuss. Em sua análise sobre o contexto intelectual francês do século XX, Winock constata a impossibilidade de qualquer equivalência entre a qualidade das obras e a correção dos comportamentos neste belíssimo trecho:

O universo político é prenhe de todos os conflitos, de todos os desejos de onipotência, de todos os ódios e de todos os apetites de poder. De modo que uma dupla tentação domina o homem de pensamento. Permanecer no mundo da pureza ideal – que é o da linguagem - mas com risco de se isolar e perder o contato com o mundo; ou aceitar demasiadamente os imperativos do universo político, escolher seu lado, tornar-se partidário, saber calar-se ou falar sempre com *critério* – com risco de não passar, assim, de um auxiliar de polícia ou um funcionário das esperanças em suspenso, um administrador mais ou menos zeloso do poder – mesmo que seja de um partido de oposição. Pensar a política, tal como se apresenta, requer apenas a aliança entre oradores e expertos: onde ficam os homens de pensamento? (WINOCK, 2000, 787)

Toda esta discussão sobre o papel dos intelectuais e sua relação ambivalente com o Estado nos anos vinte torna-se mais complexa se pensarmos com a realidade contraditória do patriarcado rural e dos padrões burgueses com a qual se depararam os modernistas. A solução encontrada, como nos diz Lahuerta (op. cit, 98), foi a crítica a ambos e a proposição de um caminho alternativo, na *antropofagia*, uma das propostas mais duradoura e reconhecidas, e que buscou encontrar o lugar mais adequado para idéias que pareciam estar fora do lugar, para se referir à blague de Roberto Schwarz sobre as “idéias fora do lugar”(1981).

²¹ Como veremos no terceiro capítulo, a trajetória de Mário é marcada pela constante recusa ao exercício da política, devido à dimensão mais humanista e artística de seu projeto cultural.

A mesma elite que se ocupou da formulação e do projeto da Universidade de São Paulo, se ocupou, na década de 20 da renovação cultural do país, uma vez que a hegemonia econômica estava afetada pela burguesia emergente. Ela alimentou desejos de intelectuais já presentes em autores como Mário de Andrade de unificar culturalmente o país – desejo já presente em intelectuais do século XIX como Silvio Romero e intelectuais contemporâneos de Mário como Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, pertencentes ao modernismo carioca, de pretensões mais cosmopolitas (modernismo paulista apresentava mais características aparentemente mais provincianas devido à maior ênfase de renovação estética). Podemos tomar a criação do Departamento de Cultura como fruto do pioneirismo desta elite em levantar a questão cultural dentro da política, ao lado de outras como habitação e saúde, com o intuito de constituir uma opinião civil e laica, capaz de contrapor-se a outros tipos de poderes tradicionais como o Exército e a Igreja. O Departamento de Cultura, neste sentido, seria a “encarnação máxima da consciência possível dos liberais paulistas”.(SANDRONI, 1998, 15)

Entretanto, nos parece que as relações mais estreitas, ou de mecenato, entre tal classe e os intelectuais não ultrapassaram os limites da década de vinte, sendo o projeto concretizado nos anos trinta, com a formação da Universidade de São Paulo, o verdadeiro projeto de criação de novos quadros políticos e de uma nova intelligentsia, especializada e capaz de propor novos rumos para o desenvolvimento social e econômico. Quando se passa a “fase heróica”, o projeto de renovação estética da arte é posto em questão e todos os seus supostos “excessos” são apontados. O afastamento de Oswald de Andrade, se não considerarmos as desavenças com os modernistas do núcleo principal, e a exclusão dos intelectuais modernistas da Universidade de São Paulo como Mário e Oswald demonstram o desejo da criação de um novo quadro de intelectuais que, aproximadamente três décadas depois excluem a interpretação modernista sobre a cultura, atribuindo ao conceito de nacional-popular da cultura um resquício do varguismo e um entrave à racionalização e ao desenvolvimento econômico da sociedade. O tema do nacional-popular será tomado fora de São Paulo, por manifestações artísticas como os Centros Populares de Cultura, no Rio de Janeiro.

No que diz respeito à tal classe, pode parecer uma grande contradição que o patrocínio do modernismo, expressão da vida moderna, das cidades, da rapidez e da técnica, tenha vindo de parte da “burguesia rural”. No *Movimento Modernista*, os vanguardistas não foram acolhidos pela alta burguesia urbana paulistana ou mesmo imigrante, grupos culturalmente

mais apegados a um suposto refinamento. Como nos diz Lafetá (1973, 17) foi de parte da burguesia rural que surgiu a indústria urbana. Parte dos lucros das lavouras de café paulista do século XIX e começo do século XX financiou a indústria paulista. Por tal motivo, as gerações mais novas de tais famílias foram educadas na Europa e por tal motivo, tiveram a arte moderna para uma classe que estava se modernizando.

O modernismo tomou das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academicista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Por tal motivo, não foi preciso a adoção do primitivismo como um recurso estético, pois este já estava presente em nossa arte pela influência das culturas ameríndia e negra. A originalidade do movimento está no rompimento que segregava o popular da arte e da linguagem. O folclore e a literatura popular, para os modernistas, era uma força libertadora da linguagem bacharelesca e que situava, ao mesmo tempo, a condição moderna sob a qual vivíamos.

Deste modo, para se diferenciar do modo de vida burguês, o *burguês níquel*, o *burguês-burguês* (ANDRADE, 1986, 23) que via na arte apenas um objeto de troca por status dentro da alta sociedade e para se diferenciar da aristocracia rural, “cautelosa”, para “insultá-la” o seu conservadorismo cultural, “os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira. Na década de 20, esta união não foi tão equilibrada. Ao que parece, a compreensão da tradição brasileira mais correta e livre de estrangeirismos vem somente na transição dos anos vinte aos anos trinta. Entretanto, é preciso concordar quando Lafetá diz, dialogando com Haroldo de Campos, que a radicalização ideológica dos anos trinta ajudou a enfraquecer o debate estético em benefício do ideológico, optando por temas ligados à questão social e política. Por tal motivo, na década de quarenta, o romance regionalista, expressão mais importante e conhecida do período, tenha deslocado completamente os avanços de linguagem obtidos pela fase mais radical do modernismo justamente pela crítica aos cacoetes, excessos e estrangeirismos desta fase. Neste sentido, a poesia e a prosa ora caminharam para um “condoreirismo reacionário”, a exemplo de Augusto Schmidt, para o integralismo espiritualista de Tasso da Silveira, ou para o romance social regionalista:

No bom exemplo que é a reação espiritualista em poesia, parece-nos que o peso da ideologia é claramente o fator responsável pela diluição, pois, insistindo em que a literatura devia tratar temas essenciais e elevados caminhou para a eloquência

inflada e superficial; no bom exemplo que é o romance neo-naturalista, foi também a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução (LAFETÁ,1973, 22)

Sob esse ponto de vista, mesmo que tenha sido eficaz enquanto registrasse e protestasse contra as injustiças sociais, o regionalismo mostra-se esteticamente pouco inventivo e revolucionário.²²

Independentemente da validade estética da literatura regional, queremos aqui reiterar o argumento de Lafetá segundo o qual, nos anos 30, há uma preocupação maior e mais direta com os problemas sociais, fato que leva uma parcela da intelligentsia a produzir ensaios sociológicos e históricos, romances de denúncia e a poesia militante. Por isso, intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, participante indireto do modernismo, inicia sua carreira na crítica literária nos anos 20, passando aos estudos histórico-sociológicos até produzir, nos anos 30, um ensaio de peso como o *Raízes do Brasil*, que quando foi lançado, chocou a intelectualidade pela incorporação de um novo método de análise, pela quantidade de novas informações e pelo profundo ar crítico que trazia consigo.

Outro intelectual que surpreendeu a intelectualidade de sua época foi Gilberto Freyre, também quase pelos mesmos motivos, menos pela crítica à constituição das classes sociais. *Casa-Grande e Senzala*, publicado em 1936, surpreende pela evidência de que as relações de exploração no Brasil poderiam assumir outro sentido ou que mereciam ser relativizadas. Tal obra foi recebida de forma polêmica pela intelectualidade paulista e carioca, estes embebidos de um acirramento ideológico profundamente crítico em algumas de suas vertentes (CANDIDO, 1984, 65) Não à toa surge um debate acirrado e fértil entre Holanda e Freyre, e que se estendeu durante décadas de produção histórico-sociológica, justamente pelo estabelecimento de interpretações diferentes do Brasil.

Neste sentido, nos propomos agora a realizar um pequeno debate acerca das diferenças de interpretações entre os anos vinte e os anos trinta. Para tanto, realizaremos um debate entre as principais idéias de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, como forma de explicitar as diferenças de argumento dos anos 20 de dos anos 30.

²² Guimarães Rosa, entretanto, parece ter incorporado a inspiração popular para estruturar não somente o conteúdo, mas também a linguagem de suas obras.

A cultura popular no pensamento dos anos 30

À primeira vista, a comparação pode parecer desajustada, e melhor seria então comparar o segundo livro de Freyre, *Ordem e Progresso* da série “Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil”, no qual a discussão sobre o tema da modernização no Brasil está mais apurada e os termos sobre o processo civilizatório no Brasil parecem estar mais claros para o autor. O desajuste também pode ser pensado por uma suposta falta de comunicação entre a obra andradiana e a dos historiadores acima citados, entretanto, apesar de não ter sistematizado suas idéias na forma de uma teoria sociológica, reconhecemos no autor o esforço de dialogar com teorias sociológicas e antropológicas do período, tanto em algumas obras literárias, como é o caso de *Macunaíma*, como seus escritos mais sistemáticos, como *Ensaio sobre a música brasileira* e *Danças Dramáticas no Brasil*.

Segundo Berman (1999), na versão goethiana do tema do Fausto, o sujeito e o objeto da transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O Fausto de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz. Fausto se transforma concomitantemente à transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive. O autor ainda coloca que no século XX, os intelectuais do terceiro mundo, portadores de cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentaram a cisão fáustica com invulgar intensidade. Sua angústia interior freqüentemente inspirou visões e criações revolucionárias, como acontecerá a Fausto no final da segunda parte da tragédia goethiana. Tais autores experimentam esta cisão fáustica quando se deparam com o tema da modernização e se lançam à tarefa de diagnosticar o patamar deste processo e reinventar os termos de tal processo, com maior ou menor intensidade.

Podemos dizer que a maioria dos intelectuais brasileiros se pautaram por este dilema fáustico, que é especialmente mais forte nos autores que se propuseram a estudar a cultura popular. Se pesarmos de maneira mais ampla, podemos chegar à conclusão de que esta temática de uma tradição que se esvai em prol da modernidade é cara ao pensamento alemão de uma maneira geral, e talvez seja este motivo de atração de nossos intelectuais por este campo. Presente em Romero, este tema também envolve as discussões sobre a cultura popular e a formação da nação nas primeiras décadas do século XX, especialmente em *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil*. Estas obras fazem parte do que Antonio Candido (1995)

designou de “grandes interpretações do Brasil”, juntamente com *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1933) e marcaram sua geração por sua grande erudição e pela narrativa singular. São marcadas também, e isso os distingue das narrativas acerca do processo civilizatório brasileiro, pelas novas abordagens teóricas. Elas possuem em comum, como a maioria dos ensaios escritos na década de 20 e 30, “um notável empenho coletivo na reflexão sobre a formação da cultura, do povo, da sociedade e do Estado brasileiro”. (BOTELHO, 2005, 63).²³

O interesse na comparação de tais obras vem da necessidade de desvendar duas concepções distintas da cultura popular em si e da própria posição do intelectual face a ela. O intuito principal é comparar como se formaram duas leituras distintas sobre o passado e sobre o lugar que se deve conferir à tradição, dentro do contexto intelectual dos anos 20 e início dos anos 30, no qual tais obras foram gestadas, comparando também possíveis projetos de futuro.

Casa Grande & Senzala e Raízes do Brasil, gigantes do Pensamento Social Brasileiro, tiveram um grande impacto em sua época e ainda surpreendem seus leitores nos dias atuais, sendo que *Macunaíma* não fora recebido com o mesmo entusiasmo, frustrando as expectativas até de seu próprio autor. Tal livro somente fora compreendido em sua mais correta dimensão quase duas décadas depois por Manuel Cavalcanti Proença, com seu *Roteiro de Macunaíma*. Tais obras, no entanto, têm em comum a demonstração teórica, no caso de Freyre e Buarque, e estético-literária, no caso de Andrade, de como os intelectuais da época reagiram à superação dos valores da tradição, fazendo diagnósticos e vicejando projetos de futuro. Reconhecemos a existência de um provável descompasso estrutural entre as obras de Freyre e Holanda com relação à de Andrade, o que nos leva a pensar em divergências nas propostas de tais obras. As duas primeiras resultaram de um esforço de compreensão analítica que dialoga com categorias sociológicas específicas, por tal motivo vemos vários tipos de comparação entre *Casa Grande e Senzala e Raízes do Brasil*. Já *Macunaíma*, resulta de um grande esforço de compreensão sobre o folclore e cultura nacionais sem que haja um método científico específico.

Faremos, portanto, uma breve incursão do pensamento de Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda como forma de apresentar as informações necessárias ao debate, e após uma breve análise de *Macunaíma*, faremos um debate mais sistemático entre os três autores.

²³ Os anos 30, especialmente, trouxeram para os intelectuais o dilema de pensar o espaço da cultura popular perante a formação de um novo Estado, ou mais além, de pensar aquela que seria a cultura nacional, representativa de um Brasil moderno.

Gilberto Freyre e a sociedade patriarcal

Nos anos 30, época na qual os autores do pensamento brasileiro buscavam desatar os laços intelectuais e políticos da herança portuguesa como uma maneira de “liberar os entraves” ao real processo de modernização, ou ainda à efetiva nacionalização da língua, como no caso dos modernistas paulistas, Freyre aquece o debate com seu *Casa-Grande & Senzala*, publicado em 1933, reafirmando esta herança e formulando outras respostas para a realidade étnico-racial.

Além da garimpagem num enorme volume de livros e documentos, Freyre também utiliza como método depoimentos de familiares, nuances de seu próprio cotidiano familiar como uma maneira de dar vida ao quadro de costumes que compõe. Com isto, o autor diz alcançar perspectivas que as disciplinas histórica e sociológica não lhe permitem. A narrativa, portanto, é tecida de modo literário, transformando-se ela própria numa busca mística por um Brasil de costumes já superados. Por tal motivo, o autor desvenda todas as minudências e ricos detalhes da vida colonial, conferindo-lhe aromas, texturas, colorido e a musicalidade de sua culinária, suas danças, arquitetura, dos rituais mais sociais aos mais íntimos, procurar esmiuçar a vida doméstica “dar colorido ao cotidiano como modo de fazer história social” (FREYRE, 2005, 143). Para Bastos, Freyre coloca o escravo como sujeito mais ativo do processo histórico, ou melhor, como parte ativa do processo civilizatório, fazendo o papel de cúmplice dos desmandos de seus senhores, de curandeiro ou de corruptor. “Eis que, segundo Gilberto, na sociedade brasileira realizou-se a metamorfose: o aparentemente dominado foi de fato dominante” (BASTOS, 2006b, 137)

No entanto, a novidade mesmo estava no diálogo mais crítico com os cânones racialistas, que já não dão a tônica dominante de sua obra, e que se fazia presente em vários autores do século XIX, e razão pela qual sua leitura de fontes secundárias como as dos viajantes é feita com maiores reticências. Para Freyre, é a criação cultural que se sobrepõe ao meio, e não este que determina aquela. Há uma aceitação e uma recusa das teorias racialistas e mesológicas²⁴:

²⁴ E que se deve também à inclusão do método culturalista boasiano que lhe permite relativizar os tipos de informações que colhe. Burke (1997) assinala para a influência dos irmãos Goncourt, no que diz respeito à história da vida íntima. Para o autor, Freyre une a *new history* norte-americana da primeira metade do século XX à *nouvelle histoire* francesa dos anos 60.

Embora o clima já ninguém o considere o senhor-deus-todo-poderoso de antigamente, é impossível negar-se a influência que exerce na formação e no desenvolvimento das sociedades, senão direta, pelos efeitos imediatos sobre o homem, indireta pela sua relação com a produtividade da terra, com as fontes de nutrição, e com os recursos de exploração econômica acessíveis ao povoador. (*Ibidem*, 161)

Uma das teses centrais da obra reside na explicação da América tropical como uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de culturas na composição. Sociedade que se desenvolveria defendida menos pela consciência de raça, quase nenhuma no português cosmopolita e plástico, do que pelo exclusivismo religioso desdobrado em sistema de profilaxia social e política. Portugal sempre teria representado a indecisão étnica entre Europa e África: equilíbrio e flexibilidade de instituições e costumes, imitação, patriotismo, sexualismo. Freyre exalta a empresa colonizadora portuguesa quando todos os intelectuais queriam se ver livres dela (Buarque e os modernistas). Aqui há uma clara defesa da colonização portuguesa frente à norte-americana:

Foi tudo dentro de condições físicas assim adversas que se exerceu o esforço civilizador dos portugueses nos trópicos. Tivessem sido aquelas condições as fáceis e doces de que falam os panegiristas da nossa natureza e teriam razão os sociólogos e economistas que, contrastando o difícil triunfo lusitano no Brasil com o rápido e sensacional dos ingleses naquela parte da América de clima estimulante, flora equilibrada, fauna antes auxiliar que inimiga do homem, condições agrológicas e geológicas favoráveis, onde hoje esplende a formidável civilização dos Estados Unidos, concluem pela superioridade do colonizador louro sobre o moreno.”(*Ibidem*, 164).

Faz a defesa também da casa-grande como uma instituição central da sociedade colonial, resultado da otimização entre raça e meio, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo baiano, fruto das grandes plantações de açúcar. Esta não teria se desenvolvido a esmo e de forma instável, mas de forma aristocrática, nas casas-grandes, ramificações das habitações mais abastadas de Portugal, pelo que se observa do seu grande conforto e opulência. Freyre nega ao colonizador português a qualidade de “aventureiro”, como faz Sérgio Buarque de Holanda. Para Freyre, este possuiria iniciativa particular e, apesar da colonização em si ter sido uma empresa do Estado português, esta se fizera mais efetivamente pelas mãos de tal iniciativa: teria sido a iniciativa particular que, concorrendo às sesmarias, dispôs-se a vir povoar e defender militarmente as “brutas terras”. A escravidão também é

posta sob uma ótica mais positiva, tendo sido necessária para a consolidação da agricultura no Brasil, pois somente a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos grandes obstáculos que se levantaram à constituição de uma civilização. Foram necessárias, portanto, a rigidez do senhor de engenho rico e o trabalho escravo do negro “capaz de esforço agrícola”.

No Brasil, a colonização particular teria promovido a mistura de raças, a agricultura latifundiária e a escravidão, tornando possível, sobre tais alicerces, a fundação e o desenvolvimento de grande e estável colônia agrícola nos trópicos. Isso, além de nos ter alargado grandemente para o oeste o território, o que teria sido impossível à ação oficial cerceada por compromissos políticos internacionais. A partir de 1532, a colonização portuguesa do Brasil, do mesmo modo que a inglesa da América do Norte, e ao contrário da espanhola e da francesa nas duas Américas, caracteriza-se pelo domínio quase exclusivo da família rural ou semi-rural, que somente o da Igreja poderia conquistar, através da atividade, às vezes hostil ao familismo, dos padres da Companhia de Jesus.

Outra importante tese presente no livro é a de que a família rural, patriarcal, faz-se mais importante neste processo do que a Igreja, embora o nexos de formação social viesse pela solidariedade religiosa, que nos supriu da lassidão do nexos político. A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado e nem nenhuma companhia de comércio, seria desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, “a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (*Ibidem*, 154). A colonização apenas pelo “indivíduo aventureiro”, argumenta Freyre, não seria capaz de prover os instrumentos necessários à empresa da colonização. Todas as atividades de indivíduos deportados ao país não teriam importância econômica alguma no processo civilizatório. Entretanto, a falta de fixidez dos portugueses teria gerado uma tendência para a extração e não para a agricultura, no que teria contribuído a inconstância dos rios. O colonizador português seria uma figura vaga, aproximando-se em alguns pontos ao colonizador espanhol, outros do inglês. Não possuía “nem ideais absolutos nem preconceitos inflexíveis”, resultado do caráter do próprio povo português de inquietude e flexibilidade, e sendo sempre cosmopolita no que diz respeito à liberdade conferida ao estrangeiro.²⁵

²⁵ Para Jessé de Souza (2000), a herança cultural moura e o tipo de família que aqui se estruturou foram os elementos decisivos da singularidade da sociedade escravocrata colonial e, portanto, da semente futura da

Ao argumento da falta de organização do colonizador português defendido pelos “americanistas”, Freyre responde argumentando que os colonos portugueses sempre se uniram contra invasores estrangeiros. Além disso, os portugueses não faziam muitos separatismos políticos como os espanhóis para seu domínio americano, nem divergências religiosas, como os ingleses e franceses na sua colônia. A sociedade brasileira seria híbrida, porque nela houve a melhor mistura de raças num ambiente de reciprocidade cultural, houve um “máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado”:

A verdade é que no Brasil, ao contrário do que se observa noutros países da América e da África de recente colonização européia, a cultura primitiva – tanto a ameríndia como a africana – não se vem isolando em botões duros, secos, indigestos, inassimiláveis ao sistema social do europeu. Muito menos estratificando-se em arcaísmos e curiosidades etnográficas. Faz-se sentir na presença via, útil, ativa, e não apenas pitoresca, de elementos com atuação criadora no desenvolvimento nacional. Nem as relações sociais entre as duas raças, a conquistadora e a indígena, aguçaram-se nunca na antipatia ou no ódio cujo ranger, de tão adstringente, chega-nos aos ouvidos de todos os países de colonização anglo-saxônica e protestante. Suavizou-se aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento. (Ibidem, 315)

Outra singularidade deste processo seria o “amolecimento” de nosso catolicismo, que acabou por gerar um tipo peculiar, “amaciado” pela indolência indígena e pela cultura africana. A formação brasileira não teria se processado no puro sentido da europeização. Para Freyre, no Brasil não existiam duas raças “inimigas”, de senhor e de escravos ou de negros e brancos, como entre os norte-americanos, não havendo “duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas; quando nos completarmos num todo”, afirma, “não será com o sacrifício de um elemento ao outro” (Ibidem, 439). A potencialidade de nossa cultura estaria justamente no equilíbrio de nossos antagonismos.

O esforço de se adaptar a condições inteiramente estranhas levou a cultura européia a se fundir com a indígena, “amaciada pelo óleo africano”, tendo os jesuítas um importante papel neste processo. Houve aqui uma fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura. “É verdade que o vácuo entre os dois extremos ainda é enorme; e deficiente a muitos respeito a intercomunicação entre as duas tradições de cultura”. (Ibidem,

sociedade brasileira, em que a comunicação entre desiguais propicia o surgimento de uma classe mais intermediária, formada pela figura do *mulato*, tema que será mais desenvolvido em *Sobrados e Mucambos*.

196). Mas nossa cultura não seria rígida e não haveria falta de mobilidade vertical. Para Freyre as dualidades da realidade brasileira enriqueceram a formação cultural em forma de equilíbrio de antagonismos entre cultura européia e cultura indígena, cultura européia e cultura africana, católicos e hereges, economia agrária e economia mineira, economia agrária e economia comerciante, bacharel e analfabeto, e, segundo o autor, a principal delas, a dicotomia entre senhor e escravo:

Por outro lado, a tradição conservadora no Brasil sempre se tem sustentado do sadismo do mando, disfarçado em “Princípio de Autoridade” ou defesa da Ordem. Entre essas duas místicas – a da Ordem e a da Liberdade, a da Autoridade e a Democracia – é que se vem equilibrando entre nós a vida política, precocemente saída do regime de senhores tradicionais e profundas: sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente européia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia. E não sem certas vantagens, as de uma dualidade não de todo prejudicial à nossa cultura em formação, enriquecida de um lado pela espontaneidade, pelo frescor de imaginação e emoção do grande número e, de outro lado, pelo contato, através de elites, com a ciência, com a técnica e com o pensamento adiantado da Europa. (Ibidem, 194)

Para Freyre, a modernização da sociedade brasileira trouxe o forte declínio do patriarcado na segunda metade do século XIX, com a preponderância do café sobre o açúcar, que legou superioridade ao Sul em detrimento do Norte, acabando com um determinado tipo de solidariedade, impondo uma grande diferenciação entre classes sociais e cores cujos antagonismos eram mantidos em equilíbrio à sombra dos engenhos ou das fazendas e estâncias latifundiárias²⁶. Tal equilíbrio de antagonismos teria seu fim com o declínio do patriarcalismo rural, fato que, para o autor, teria levado ao desamparo dos escravos e no abandono das classes trabalhadoras :

O escravo foi substituído pelo paria de usina; a senzala pelo mucambo; o senhor de engenho pelo usineiro ou pelo capitalista ausente. Muitas casas-grandes ficaram vazias, os capitalistas latifundiários rodando de automóvel pelas cidades, morando em chalés suíços e palacetes normandos, indo a Paris se divertir com a francesas de aluguel.(Ibidem, 198)²⁷

²⁶ Com o declínio do patriarcado, a rua, e não mais a casa-grande, passa a ser a protagonista do processo de integração social: “Havia momentos de confraternização entre os extremos sociais: procissão, festa de Igreja, entrudo e carnaval. Tais momentos foram fazendo das ruas e praças mais largas ambientes desta confraternização, tornando a rua protagonista destes encontros, dando-lhe um novo prestígio por parte das autoridades... ..e a rua, a praça, a festa de igreja, o mercado, a escola, o carnaval, todas essas facilidades de comunicação entre as classes e de cruzamento entre as raças e formando uma média, um meio-termo, uma confraternização mestiçamente brasileira de estilos de vida, de padrões de cultura e de expressão física e psicológica de povo.” (FREYRE, 1968, XXVI)

²⁷ “A casa patriarcal perdeu, nas cidades e nos sítios, muitas das suas qualidades antigas: os senhores dos sobrados e os negros libertos, ou fugidos, moradores dos mucambos, foram se tornando extremos antagônicos,

A linguagem de Freyre constitui também, por fim, um interessante foco de reflexão. Sua maneira de mesclar elementos eruditos e populares em uma única narrativa, com a intenção de tornar visíveis tais elementos populares, sugere uma maneira carnalizada de narrar a formação da sociedade brasileira. No prefácio à sexta edição de *Casa Grande & Senzala*, o autor admite que sua linguagem é fruto da erudição adquirida dos ensinamentos paternos e do contato com os escravos que em sua casa trabalhavam. As imagens construídas das festas populares presentes nesta e outras obras sugerem as imagens de festas aludidas por Mikhail Bakhtin. Para o autor, as imagens de festas populares servem como arma de compreensão artística da realidade, podendo servir de base a um realismo mais amplo e profundo do que naturalismo fragmentário. A festa popular possuiria um profundo universalismo e um otimismo lúcido, sendo a comicidade rabelaisiana o meio de se comunicar com o mundo popular. Os elementos cômicos, que procuram sinalizar a inversão de papéis sociais, também demonstram a carnalização. Desta maneira, para o autor, a modernização dos costumes advinda com a urbanização teria modificado essa relação, petrificando as posições sociais, que já não mais se invertiam ou se aproximavam como no período colonial. A única instância de contato seria a festa do carnaval em si.

Com relação a outros autores do pensamento social, Freyre utiliza a literatura dos viajantes estrangeiros e do maior número de fontes possível, sendo poucos os autores com quem estabelecem um diálogo crítico, como o faz, por exemplo, com Oliveira Vianna no que diz respeito ao seu uso de teorias racialistas de inspiração lapougiana. Ao invés de trabalhar com a perspectiva de “raças inferiores”, o autor procura as origens culturais dos comportamentos de tais raças. Freyre contesta, por exemplo, a idéia desenvolvida por intelectuais como Oliveira Vianna de que a raça negra teria corrompido os costumes da elite, à premissa de que o motivo de tal corrupção estaria na perversão do homem perante seres fragilizados. Deste modo, ao se referir à questão da influência da cultura negra, deve-se atentar para o fato de que estes não se encontravam em sua integridade cultural, sua condição e sua participação na cultura brasileira fora enquanto escravo. Se há uma corrupção, então esta reside na divisão por classes sociais, ocorrendo de maneira mais decisiva na queda da

bem diversas, as relações entre eles, das que haviam se desenvolvido, entre senhores das casas-grandes e negros das senzalas, sob o longo patriarcado rural. Entre esses duros antagonismos é que agiu sempre de maneira poderosa, no sentido de amolecê-los, o elemento socialmente mais plástico e em certo sentido mais dinâmico, da nossa formação: o mulato. Principalmente o mulato valorizado pela cultura intelectual ou técnica”. (Ibidem, XX)

estrutura patriarcal do período colonial, quando o Brasil começa a dar sinais de modernização econômica, com o advento da urbanização mais incisiva.

Raízes do atraso

Em *Raízes do Brasil*, Buarque de Holanda desenvolve uma crônica do atraso, procurando esclarecer as razões da suposta irracionalidade do *ethos* brasileiro. Dentre seus argumentos, Holanda culpabiliza a herança da cultura ibérica, política e socialmente atrasada, que nos trouxe a fidalguia, o culto à personalidade, a centralização do poder e a obediência ética da aventura, em contraposição à ética do trabalho observada nos *yankees* norte-americanos. Holanda responsabiliza o *homem cordial*, que seria o resultado da herança ibérica atrasada, pela ausência do desenvolvimento, em terras brasileiras, da democracia e do capitalismo modernos, em suma, por ser um obstáculo à criação de uma grande nação moderna. Conseqüentemente, criou-se aqui um individualismo amoral em detrimento do associativismo à maneira norte-americana.

Tanto em Holanda como em outros autores da herança “americanista”, há um certo “ressentimento” ou sentimento negativo com relação à falta de ascese puritana e conseqüentemente, da ética do trabalho e da racionalidade capitalista. Ao invés de sermos conquistados por um povo nórdico, anglo-saxão e protestante, fomos colonizados por um povo mediterrâneo, barroco e latino. A herança ibérica seria assim uma espécie de determinação estrutural, a matriz que regularia a marcha da história e a afirmação da cordialidade se faria como uma caracterização da cultura política brasileira, sublinhando a ausência de civilidade. (BASTOS, 2005)

O autor ainda distingue a colonização espanhola da portuguesa, conferindo à colonização espanhola dos “ladrihadores” que realizaram uma ocupação “mais organizada”, constituindo núcleos urbanos efetivos, incentivando, deste modo, uma cultura urbana e racional mais acentuada em relação à portuguesa, dos “semeadores” que, com o seu espírito de aventura e nomadismo, tinham dificuldades de construir núcleos urbanos duradouros e organizados. Numa tentativa de conciliar a figura do *yankee* com os “homens de aventura” brasileiros, Holanda cria o tipo social do bandeirante que, similarmente ao yankee norte-americano, “desbravou” as terras além Brasil logrando agregar territórios. A fascinação de Buarque pelo bandeirante se deve à capacidade deste em adaptar-se ao seu ambiente, construir

suas próprias regras, de representar a otimização entre europeus e indígenas e por conter em si uma ética do trabalho mais próxima à do *yankee*, possuindo uma forma de organização social mais autônoma. O espírito de aventura presente no colonizador encontraria no bandeirante mais disciplina e mais cálculo de “oportunidades, danos e perdas”.

Nesta e noutras obras, percebemos que a leitura do passado em Sérgio Buarque dá-se para que se possa “desatar os laços com a tradição”. Como observa Sússekind, no pensamento social brasileiro, o retorno à origem se dá para que se possa desatar com mais precisão os laços com esta origem. A autora define tais intelectuais como “eternos Adãos” (SÜSSEKIND, 1990, 17) e que têm a “sensação de não estar de todo”, semelhante á do visitante estrangeiro.

Holanda não procura mostrar continuidades nesta tradição, mas sim as rupturas e as tensões que impedem a formação de uma sociedade mais racional e democrática; sua maneira de fazer história também denuncia o desejo de romper com a antiga historiografia brasileira de autores como Varnhagen e Silvio Romero, embora os utilize como fontes e faça o mesmo exercício de pesquisa de costumes populares, ainda que o seja para uma finalidade metodológica distinta:

A acentuação maior dos aspectos da vida material não se funda, aqui, em preferências particulares do autor por esses aspectos, mas em sua convicção de que neles o colono o seu descendente imediato se mostraram muito mais acessíveis a manifestações divergentes da tradição européia do que, por exemplo, no que se refere às instituições e sobretudo à vida social e familiar em que procuraram reter, tanto quanto possível, seu legado ancestral. (HOLANDA, 1998, 48)

Sua tentativa de ruptura o faz pouco dialogar mesmo com a historiografia brasileira contemporânea, como é o caso de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, este muito pouco citado no interior da obra de Holanda. Na década de 30, Buarque já havia rompido até mesmo com o Modernismo paulista e carioca, criticando a tentativa de construção de um projeto nacional pois, para o autor, os intelectuais não se deveriam pôr à tarefa de definir os parâmetros da cultura nacional.

Esta opção pelo curto diálogo com o pensamento brasileiro anterior também se dá pelo desejo de romper com a postura destes intelectuais, que desde a geração de 1870, proclamaram-se “arautos da nacionalidade”, chamando para si a “liderança moral da nação” (MARTINS, 1987, 73), e confiando ao Estado a concretização desta nacionalidade, sempre vista como algo ainda por vir. Considerando tais intelectuais como “bacharéis em busca de reconhecimento” e o Estado brasileiro como “personificação do patrimonialismo privatista”,

Buarque de Holanda não enxergava a possibilidade de bons frutos na relação entre ambos os personagens.

Raízes seria, portanto, uma “etnografia de uma sociedade atrasada”, ao mesmo tempo que funciona como “modelo de desenvolvimento cujos elementos não encontram correspondência naquelas sociedades observadas”, uma obra escrita em função do presente.

Macunaíma e a identidade nacional

Nos propomos aqui a uma análise das bases ideológicas nas quais *Macunaíma* foi concebido, uma vez que a análise estrutural da rapsódia em si já foi satisfatoriamente explorada por vários autores da crítica literária, entre os principais, Haroldo de Campos, no *Morfologia do Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza, em *O Tupi e o Alaúde*, e Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*. Apesar de dialogar com tais análises, o propósito aqui não seria o de se fazer um balanço de interpretações da obra, mas sim preparar terreno para o debate contextual a ser travado entre os autores escolhidos, como também para o debate mais contido acerca da cultura popular em Mário de Andrade, a ser feito no terceiro capítulo.

Consideramos *Macunaíma* como uma das leituras mais acabadas sobre a cultura popular, onde há “plena maturidade, domínio completo dos recursos estilísticos” (LAFETÁ, 1971, 65). Esta obra se torna um ponto fixo no qual Mário baseará toda a sua produção posterior. Segundo Florestan Fernandes, *Macunaíma*:

foi resultado para a procura de uma resposta literária à existência de uma memória coletiva e dos elementos que lhe são mais correntes na memória, e aos modos convencionais nos quais estas memórias são armazenadas e expressadas, questionando a maneira pela qual se faz a transposição de elementos populares em forma de arte erudita brasileira. (FERNANDES, 1978, 69)

Na rapsódia-tragédia *Macunaíma* (1928), plagiou-se lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem como um modo de sistematizar a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum. A rapsódia é a maneira de contar dos velhos rapsodos gregos, que utilizavam de letras e solfas populares, fundindo-as, reunindo a obra de vários autores que versam temas afins. Tanto nas análises de Haroldo de Campos sobre a *fantasia estrutural*, quanto a de Gilda de Mello e Souza e o caráter arturiano de *Macunaíma* remetem ao uso de estruturas universais arcaicas dos contos populares.

É um romance no antigo sentido, das façanhas de herói assim como o Gil-Blas de Gargântua, ou Palmerim de Inglaterra de Amadis de Gaula, aproximando-se assim, da epopéia medieval (PROENÇA, 1977, SOUZA, 2003).²⁸ O pontapé inicial para a redação de Macunaíma é a leitura, em 1926, de *Vom Roraima zum Orinoco, Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, e Theodor Koch-Grünberg. Segundo LOPEZ (1988, p. 211), É nas margens deste livro que o autor traça o primeiro esboço da obra, seus personagens e episódios.

Após perder sua muiraquitã, Macunaíma tem um sonho, no qual vislumbrou seu talismã com o gigante Piaimã ou Venceslau Pietro Pietra, Piaimã que representa o estrangeiro novo-rico, representa o espírito prático das coisas. Através da psicanálise, da leitura psíquica de nossas origens, Andrade descobre a identidade que perde-se em mãos estrangeiras. Macunaíma teve a oportunidade de recuperar sua identidade através do casamento com as filhas de Vei, a Sol, ao receber como dote A Europa, a França e a Bahia. Entretanto, Macunaíma preferiu ficar com a cunhã portuguesa e resolve não assumir identidade alguma.

Desde os trovadores do século XIII, e principalmente do humanismo renascentista, como Rabelais, há uma incorporação das narrativas populares à literatura erudita. No século XVIII, vimos como se dá esta incorporação entre os românticos, assim como em *Fausto* de Goethe, ou a maioria dos contos de Molière e Shakespeare. *Macunaíma* também provém de lendas populares muito conhecidas. Entretanto, a lenda do doutor Fausto e o diabo já dera origem a dramas, poemas e romances, quando veio à luz a obra de Goethe. Andrade faz essa mesma tentativa, pois o mito já existia, com a diferença que não fazia parte das lendas que já estavam no imaginário do povo, mas sim uma lenda retirada de uma tribo (arekuná), trazida ao mundo erudito por Koch-Grünberg, um naturalista alemão no século XIX.

Através de grandes viagens realizadas pelo Norte e Nordeste, Mário reuniu o maior número de informações possíveis sobre a cultura popular, pesquisando e documentando arduamente, que lhe renderia material para compor desde *Macunaíma* até as Danças Dramáticas. Ao invés de ser fiel ao *Macunaíma* da lenda arekuná, Mário resolveu depositar no personagem vários tipos de caráter, que oscilam na obra de acordo com situações variadas. Há a construção de um tipo social ambivalente que, tendo nascido na floresta e entrado em contato com os costumes da cidade, tanto os populares como os letrados, não se enquadra em nenhuma das duas instâncias simbólicas. Este foi o tipo social brasileiro construído por Mário

²⁸ Roger Bastide e Osório de Oliveira já haviam mencionado a comparação entre *Macunaíma* e os heróis de Rabelais pelo uso do folclore e pela estrutura *carnevalizada* do texto.

de Andrade: um indivíduo ambíguo, de ética indefinida, e que está em constante busca de seu lugar no rumo da civilização ocidental e, portanto, um tipo social passível de constante questionamento. Talvez esse seja o motivo pelo qual o autor não admite que o personagem central seja visto como a encarnação do tipo brasileiro, pois, segundo afirmações do autor em diversos momentos de sua carreira, este caráter ainda estava por se plasmar, por se descobrir. Neste sentido, a *Muiraquitã* simbolizaria a busca de uma identidade nacional como também e a trajetória desta busca seria o símbolo, em forma de tragédia, das desventuras do processo de formação nacional.

Por tal motivo, o livro é muito mal recebido, e seu autor, acusado de lunático. Em primeira instância, compara-se ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de mesmo ano de publicação da rapsódia andradiana, e que pregava a regeneração da literatura brasileira por meio de um neo-indianismo. Oswald, dentre outros críticos como Alceu de Amoroso Lima, acaba por acusar Mário de plágio Koch - Grünberg, que por sua vez responde ter plagiado não somente o etnógrafo alemão, mas também todos os etnógrafos, viajantes, contistas, folcloristas e artistas populares. (SANTIAGO, 1988,185) Durante mais de trinta anos, a obra permaneceu incompreendida, sendo esclarecida somente com a publicação de *Roteiro de Macunaíma*, de M. Cavalcanti Proença, em 1955, e mais de dez anos depois, com a leitura tropicalista e concretista.²⁹

O primeiro prefácio do livro, ainda segundo Proença (Ibidem,121), é uma mistura de desilusão pelo “mal-compreendido” e de argumentos polêmicos que inspiraram o livro, fator que também levou o autor a dizer que o livro não expressava esse brasileiro comum, não fazia menção à identidade nacional. De acordo com a leitura das cartas a Manuel Bandeira, podemos perceber que o livro se encontrava em fase de construção até a segunda edição, modificava alguns trechos de acordo com sugestões de amigos e de novas informações adquiridas. (ANDRADE, 1958)

O livro começa com o nascimento de um herói, assim como Iracema, de José de Alencar. No entanto, ao longo do livro, Andrade vai deformando o pressuposto indianista de forma grotesca, pois em Macunaíma não há beleza, mas sim “feiúra”, este era “filho da noite”: “Macunaíma participa daqueles heróis da literatura popular. Não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos num único indivíduo. Por isso é excepcional”. (Ibidem, 9)

²⁹ A obra também serve de inspiração para o desfile da Escola de Samba da Portela, no Rio de Janeiro, em 1974.

Macunaíma retoma a malandragem do herói de Manuel Antônio de Almeida, que assim como ele rejeitou os heróis românticos e idealizados. Entretanto, ele não possui somente malandragem, possui também ingenuidade – ele encarna em si um sem número de heróis, sendo a “síntese de muitas criaturas” (LOPEZ, 1988, 271). É possível se perceber a crítica à cultura popular, principalmente no que diz respeito à sua malandragem, ao seu espírito de aventura em contraste com o espírito de trabalho, vistos como formas de recusa em se aceitar os limites e os deveres, sentimento calcado na fantasia e na mentira. A fantasia opera como um modo de superação da condição colonizada, transformando Macunaíma no colonizador (exibição, quando volta pro mato, de objetos de consumo da metrópole: revólver Smith-Wesson, galinhas Legorne e relógio Patek). Entretanto, ao contrário de LOPEZ, consideramos a recusa da identidade européia mais como uma inadaptação, e não como uma consciência de fundo crítico.

Assim como Paulo Prado, no *Retrato do Brasil*, Mário descreve o caráter brasileiro com uma certa dose de pessimismo, dado o individualismo de seu personagem central. Faz o que deseja e o que gosta, sem ter preocupações sociais. A diferença de *Macunaíma* para *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, é que Mário não culpabiliza as diferentes raças pelo atraso da nação. Como nos diz Proença (1977), o primeiro prefácio da obra é duro e ainda muito impregnado das intenções polêmicas com as quais Andrade desejava “surpreender a intelectualidade”:

Tinha criado o herói como um ataque às desvirtudes nacionais, acumulando e exagerando os defeitos que reconhecia, sofrendo, no brasileiro. Acabou configurando um tipo nacional que, pela acumulação de baixezas, o irritava. No prefácio fala amargo, violento, fora das normas de seu espírito tolerante. Decepcionara-se ao ver que o brasileiro não era o que ele queria que fosse, não era aquilo que o coração desejava, mas o que o raciocínio penetrante e culto e o sentimento de justiça descobriram: cheio de erros (PROENÇA, 1977, 6)

Segundo Campos (1973), Mário pretendia, com o Macunaíma, fazer uma antologia do folclore brasileiro, uma invenção que parecesse arte e não uma documentação seca de estudo. As descrições sobre a fauna e a flora regionais estavam corretas, sendo que o autor fez um processo de desconstrução para conceber literariamente o Brasil como uma entidade homogênea, um “concerto étnico nacional” e geográfico; não há na obra uma tese sistemática, mas antes, uma combinação de elementos diversos de origem popular. O personagem central encarna um grande número de características boas e ruins (assim como no mito de Pedro

Malasartes) sendo um “herói síntese”, retratando o perfil do indivíduo brasileiro, “um rapaz de 20 anos” no qual podem-se perceber influências gerais, mas dele nada se pode afirmar. “O herói sem nenhum caráter’ compôs, com os retalhos de um discurso colonial que não pode assimilar, sua própria paródia de imperador primitivo da modernidade periférica”. (GELADO, 2006, 32).

Essa modernidade periférica é retratada de modo mais enfático na *Carta pras Icamíabas*, uma espécie de silêncio da narrativa, um espaço para balanço crítico onde o narrador cede espaço ao anti-herói, que realiza uma análise de sua estadia na civilização. Esta análise, dotada de grande conteúdo erótico, constitui uma crítica à cultura bacharelesca que faz o uso da língua como uma forma de afirmação de sua condição de letramento perante a um país de analfabetos. Ela sinaliza os limites entre o mundo primitivo e o mundo civilizado, e, principalmente, a perda de identidade do personagem entre esses dois mundos.

Para Moraes (1999), o final de *Macunaíma* encerra a lição de Mário de Andrade sobre o artista e seu papel no país: ele deve assegurar a passagem entre dois momentos da história da nacionalidade –o passado mítico e o momento atual, representado pelo leitor, exortado no epílogo. Cabe ao escritor resgatar na tradição a essência da nacionalidade, transcrevê-la, e repassá-la ao leitor, além de atualizá-la em sua pesquisa permanente. Ou ainda, como nos diz SOUZA, (2003), um pessimismo em excesso como também um otimismo em excesso. Na obra coexistem a crítica da nacionalidade e a adesão lúdica aos costumes populares, “o moderno na perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica”. (BOSI, 1988, p. 176)

O autor repensa constantemente seus sentimentos sobre a cultura nacional, seu otimismo em excesso, advindo de um nacionalismo que deita suas raízes no Romantismo de José de Alencar, e o pessimismo em excesso, dos intelectuais do fim século XIX que vêm na mistura racial e nas condições climáticas tropicais uma condição de subdesenvolvimento – este último acaba sendo superado por uma perspectiva da gestação de uma cultura original. Este otimismo segundo Bosi, se liga também à memória afetiva do autor, já o pessimismo origina um tipo de pensamento social crítico e que toma corpo na reflexão andradiana sobre as contradições sociais. Esta última, entretanto, não toma o corpo de uma análise mais complexa ou de contornos sociológicos. O autor apenas se cerca de algumas leituras de cunho sociológico – antropológico e filosófico como um modo de embasar suas análises sobre a cultura popular.

Mário investiga cada fio cultural em busca de uma síntese, da cultura matizada pelas várias heranças, e descobre, com *Macunaíma*, que esta síntese ainda não se deu, ou ainda

existe de modo descontraído, e aqui podemos pensar na influência que uma obra pessimista como *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, exerce nas obras de Mário. A esperteza e a malandragem, recursos utilizados para se escapar à vida adulta socializada, não são vistos com tanta simpatia.

Macunaíma se inscreve no quadro de perplexidades que tem por nomes *Retrato do Brasil*, *Casa Grande & Senzala*, *Raízes do Brasil*, todas as obras pensadas em um tempo dilacerado pelo desejo de compreender o país, acusar as suas mazelas, mas remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual. (BOSI, 1988, 179)

Mário não pensa o dilema atraso/modernidade em termos de uma questão de sobrevivência ou superposição de raças, nem mesmo admite a nossa inferioridade. Sendo assim, a metrópole “macaqueada” não seria a solução para o sertão/interior/selva das intempéries e vice-versa. A solução não é apontada de forma clara, o autor apenas nos dá indicações sobre a necessidade de se encontrar um equilíbrio entre a modernidade e a tradição, que poderia ser atingido pela síntese. Para o autor, a questão central do nosso atraso diz respeito à falta desta uma síntese unificadora e à ausência de uma nação cultural que o faça sentir brasileiro como o seringueiro do Acre.

A cultura popular sob as três óticas

Nos três autores há uma articulação entre elementos tradicionais e modernos da formação brasileira e uma conseqüente recuperação do passado, operando como elemento de explicação do presente (Buarque de Holanda e Freyre no nível da teoria social e Andrade no nível estético-artístico). Tais autores divergem, entretanto, quanto ao lugar que se deve conferir a esta tradição. Analisando o último capítulo de *Raízes*, podemos aferir que Buarque de Holanda trouxe à tona tais elementos tradicionais como forma de mostrar como seria possível a sua substituição por valores mais “modernos e democráticos”, ou seja, a nossa cultura popular, resultado da herança ibérica atrasada e incapaz de promover uma revolução política, deveria ser suplantada por uma ordem política e econômica que seria responsável pela modernização mais adequada da nação. Além disso, Holanda se preocupa mais com a formação (*bildung*) da nação, onde o Estado precederia a nação, invertendo os pressupostos românticos, que pensam na cultura como instituição precedente da nação. Já para Mário,

assim como para Romero, tratava-se de dar um povo ao Estado, dar-lhe uma alma, uma cultura inexistente.

Holanda parece se encaixar no perfil dos historiadores definido por Lacapra (1985), daqueles que quando se voltam para o estudo de culturas passadas ou da cultura em si, têm dificuldade de enxergarem “o outro” sem que este exercício implique uma autoprojeção, ou mesmo sem transferir seus próprios anseios. Ou seja, quando Holanda enxerga o homem popular, o que vê é um homem “matuto”, apolítico, antidemocrático, o modelo oposto de civilidade do homem moderno, Freyre e Andrade procuram dialogar com o passado ibérico e mestiço de maneira menos negativa. Entretanto, assim como vários autores do pensamento brasileiros das décadas de 20 e 30, os três autores reprovam a modernização identificada com a racionalização formal e o extremo individualismo, elementos negativos que impediriam a construção da nação.

Apesar de não ter declarado abertamente sua oposição aos preceitos freyrianos, Andrade sempre criticou qualquer tipo de regionalismo artístico em vários artigos e em obras como *Ensaio sobre a música brasileira*. Tal atitude intelectual poderia fragmentar a visão do intelectual sobre sua própria cultura, uma vez que o conceito de cultura, para Andrade, sempre se constrói de maneira relativa, mais especificamente, do mais particular para a mais universal. A cultura regional estaria em relação com a nacional e, por sua vez, faria parte de uma cultura mais universal, do *concerto das nações*. Mário se colocava contra o movimento contrário, ou seja, partir da cultura regional particular sem levá-la ao universal.

O fato contrário também é verdadeiro, ou seja, Freyre também nunca endereçou críticas mais especificamente a Andrade. Podemos apreender suas críticas, primeiramente em 1926, quando são lançados vários textos em jornais recifenses³⁰, ano em que Macunaíma foi escrito, quando Freyre publica o *Manifesto Regionalista*, construído como uma oposição ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e, conseqüentemente, em oposição ao Movimento Modernista paulista de 1922. Em vários pontos do *Manifesto Regionalista*, Freyre acusa o Modernismo paulista de imitar a estética das vanguardas européias, atropelando a própria cultura brasileira e implantando uma idéia de modernização postíça e desajustada. O autor chega inclusive a denominar *modernista* a política do período, dirigindo críticas mais gerais e sem distinguir atores e fatos que muitas vezes não tiveram uma conexão direta entre si. O

³⁰ O *Manifesto Regionalista* somente é publicado na década de 40. Entretanto, como acusam suas crônicas do, por meio de amigos pernambucanos Mário teve contato com estes textos que compunham o Manifesto. Vide *Táxi e o Diário Nacional* (p. 515, 1973a), cujas crônicas foram escritas no fim da década de 1920.

nacionalismo modernista também lhe parecia opressor das características locais de cada manifestação cultural. Segundo Bastos (2006), Freyre acusa os modernistas de

...trazerem de contrabando em nome da revolução formal, com a qual concorda, uma visão universalista transplantada que se transforma em instrumento de destruição da diversidade. Contra essa tendência, funda em 1924, ao lado de outros intelectuais, o Centro Regionalista do Recife. (BASTOS, 2006, 152)

Ainda para o autor, o intelectual deveria resgatar os valores regionais e procurar soluções específicas para seus problemas no plano político. Já para Andrade, próximo de algumas das opiniões políticas da elite paulistana, o regionalismo já havia dado sinais de esgotamento com a *política dos governadores*, estando o Brasil demasiado fragmentado.

Holanda critica o método culturalista de Freyre e sua explicação sobre o patriarcalismo no Brasil, acusando-o de ser um esquema insuficiente para dar conta da formação nacional. Para Freyre, enquanto a família patriarcal é o traço que confere unidade nacional, para Holanda tal unidade nem chega a existir, não somente o sistema patriarcal, mas todos os estigmas que compõem o quadro da herança ibérica (personalismo, familismo, privatismo...) seriam justamente os responsáveis pela falta de um corpo orgânico nacional. Haveria para Freyre uma continuidade entre Estado e família patriarcal. Já para Holanda não há tal continuação, mas sim uma oposição.³¹

Conseqüentemente, segundo Bastos (2006), a maneira de lidar com a idéia de público e de privado também se torna distinta, ainda que Freyre reconheça as conseqüências negativas do privatismo na política, reconhece que a família patriarcal não se torna um empecilho para a constituição de um corpo político progressista, ao contrário do autor de *Raízes*. Para o primeiro, a ruralidade não seria sinônimo de atraso político:

Não se pode generalizar a respeito do Brasil – a exemplo do que se tem feito em estudos sociológicos com relação a outros países – afirmando que a aristocracia rural entre nós consolidada principalmente, até o meado do século XX, nas casas-grandes de engenho, e só subsidiariamente nas de fazenda de café ou nas de estância, encarnou sempre os interesses conservadores e de ordem, enquanto as

³¹ A respeito do patriarcalismo em Freyre, faz-se importante registrarmos a opinião de Souza (2001): “Mais interessante ainda me parece a possibilidade de se poder criticar a sociologia do “para inglês ver”. A ambigüidade valorativa brasileira não seria, nessa linha de raciocínio, marcada pela dominância de valores pessoais do patriarcalismo personalista que herdamos da colônia. Ao contrário, seria a forma específica de recepção e institucionalização do legado individualista ocidental, tanto do branqueamento” quanto da “cidadania regulada”, consubstanciados no “desde que” funcional ao sistema como um todo, que podemos apreender uma parcela significativa da nossa singularidade política e social e de nossa forma peculiar de sermos ocidentais” (SOUZA, 2001, 98)

idades, os sobrados burgueses, as próprias ruas, teriam sido sempre os focos de revoluções democráticas e de movimentos liberais. (FREYRE, 1969, 53)

Os autores lançam mão das mesmas fontes, citando, em seus textos, vários autores em comum (viajantes e historiadores alemães como Simmel). A utilização de teorias estrangeiras também é feita com muito esmero, para que não caíssem nos excessos de seus antecessores, ainda que também tenham transformado algumas de suas obras em verdadeiros “inventários” sobre os costumes do país. Os dois autores também justificam suas obras em face das tendências socioeconômicas e marxistas dominantes na historiografia, como por exemplo, a de Caio Prado Júnior, Celso Furtado e Nelson Werneck Sodré.

Freyre esclarece que nos estudos dos profundos desajustamentos da formação da sociedade brasileira devam ser destacados também os ajustamentos e equilíbrios ausentes de “visões estreitas” (aqui o autor se refere à interpretação marxista e às sociológicas e psicológicas em seu estado puro). Os intelectuais, para o autor, deveriam se posicionar de maneira “humilde” diante dos fatos. Refutando Buarque, Freyre garante a eficácia do seu binômio casa-grande e senzala através de viagens feitas em vários estados. Para o autor, o estudo das diferenças regionais deve abarcar o das semelhanças. Não se deve guiar por um nacionalismo que anule as diferenças regionais, afirmando a presença de uma constante nas formas de dominação patriarcal em todas as regiões do Brasil. O autor responde às críticas efetuadas por Buarque de Holanda e garante a eficácia do seu binômio casa-grande/ senzala pela pesquisa empírica realizada através de viagens feitas em vários estados do país, e constatando que há uma constante nas formas de dominação patriarcal em todas as regiões do Brasil. O autor coloca que a aristocracia no Brasil foi sempre a mesma em sua forma sociológica e quase a mesma em sua formação étnica, mesmo que pertencesse a ciclos econômicos distintos. O equilíbrio de antagonismos teria feito com que no Brasil não houvesse extremos de desigualdade, gerando não somente indivíduos mestiços, mas também instituições mestiças, sendo o brasileiro, por exemplo, um tipo social predisposto à “rurbanidade”, um indivíduo que não possui um *locus* de atuação limitado.

Holanda, por sua vez, aponta em *Casa Grande* um certo regionalismo que limitaria a formação nacional mais ampla, e que tem como conseqüência uma suposta pretensão de explicar a formação nacional através do modelo do patriarcalismo. Holanda, particularmente, faz uma grande diferenciação entre o mundo rural e urbano, sendo o primeiro mais atrasado, e o segundo, dotado de uma potência modernizante, mas que, entretanto, estaria contaminado

pelos valores do mundo rural. Enquanto que, para Freyre, há uma continuidade entre o mundo patriarcal e o Estado, para Holanda deve haver uma cisão entre as duas instâncias. O mundo patriarcal, para Freyre, seria o mais inventivo e produtor de uma solidariedade social fecunda. Para Holanda seria justamente onde residiria o atraso da formação nacional.

Em artistas e escritores que tomaram o contato com o popular, a adaptação de antigos costumes tendem a assumir formas sofisticadas e eruditas que se fazem inacessíveis para um público maior. Esta tendência, segundo o autor, foi levada às suas últimas conseqüências no campo artístico, de forma imprudente ou defensiva, e que se mostrou à sociedade de modo a afirmar sua própria autonomia e experimentalismo, ou ainda, o valor da arte pela arte.

De uma forma geral, enquanto que para Freyre o estudo dos processos sociais seria via do contato, da *empatia* com os personagens (BASTOS, 2006), da aproximação entre diferentes personagens, sendo que os antagonismos se resolveriam através de um equilíbrio desenvolvido pelo perfil de nossa formação, Holanda utilizaria o conflito, a crise entre tais personagens contrários, partindo da premissa de que o conflito seria constituinte da sociedade moderna.

A aproximação da cultura popular, nos três autores, se dá, assim de maneiras diversas. Buarque de Holanda faz tal movimento em função do presente, de forma a mapear em que medida pode ser um entrave para a superação do atraso. Já para Freyre, a noção de cultura popular não parece estar muito clara já em *Casa Grande & Senzala*.³²

Bastos (2006) coloca que os intelectuais dos anos 20 e 30, a partir da busca da identidade nacional e da invenção da cultura, construíram dois tipos de reflexão: o *bovarismo*, que pensava os diversos tipos de manifestação cultural como parte integrante de outras culturas nacionais que formavam o “concerto das nações”; e o *realismo* de Oliveira Vianna, que buscava conferir mais precisão à visão da sociedade brasileira, buscando-lhe causas e diagnósticos, cuja característica era o pessimismo. Se há uma originalidade na cultura brasileira, para Buarque de Holanda, a do homem cordial, esta deveria ser superada. Para Freyre, já em *Casa Grande & Senzala* vemos a idéia de que esta originalidade havia sido perdida com a modernização e com o declínio do patriarcado, aparecendo como residual nas classes populares.

³² É apenas em *Sobrados e Mucambos* que o autor se refere a uma tradição mais ou menos comum (principalmente no período colonial), que foi modificada com o declínio do patriarcado rural, sendo cindida entre uma cultura de elite, alheia a essa tradição, composta por elementos da cultura européia, e a cultura das classes populares, que guardou resquícios da antiga tradição.

Tais características se fazem presentes na reflexão dos autores; se pensarmos o Sérgio Buarque de *Raízes do Brasil*, vemos uma preocupação muito maior em apontar os descaminhos da realidade brasileira, traçando-lhe diagnósticos pessimistas. Já em Andrade temos uma certa dose deste *bovarismo*, se pensarmos em sua constante necessidade, expressa em seu projeto nacional, de atualizar a compreensão sobre a cultura nacional para que pudesse ser pensada em termos universais, assim como se pensava a cultura alemã, por exemplo. Este seria o principal motivo da crítica de Holanda à atitude intelectual de Andrade e da maioria dos modernistas. Tanto nos modernistas de uma forma geral quanto também em outros intelectuais como Gilberto Freyre, estava presente a idéia de superar uma visão pessimista sobre a formação nacional mestiça - “o pesadelo de Gobineau”- em prol de uma visão de síntese nacional positiva. (MAGGIE, 2005, 2)

Quando Holanda se distancia ideologicamente do Movimento Modernista paulista, já em fins da década de 20, a idéia da criação de uma cultura nacional, adotada pelo próprio no início da década de 20, parece-lhe um equívoco, dada a sua possível dose de superficialidade. Entretanto, o autor se diz influenciado por Andrade diretamente em sua formação como crítico literário, mais especificamente, pela necessidade andradiana de se realizar uma crítica que se ponha contra a valorização romântica do artista e de sua irresponsabilidade, e também contra o formalismo, reconhecendo na obra de Mário um complexo arte-crítica-pesquisa em expansão.

Em Freyre não havia possibilidade de universalismo. O seu projeto político-intelectual, expresso no Manifesto Regionalista, não envolve o universalismo como expressão, ou o caminho pelo qual a cultura popular deva ser expressa (por isso faz duras críticas ao modernismo paulista de 22). A cultura popular deveria ser expressa por seus próprios meios, e não intelectualizada, e por isso deveria ser conservada contra as ações da modernidade.

Tais as diferenças de concepção de cultura popular, ou da cultura brasileira em geral, entre a intelectualidade da época, e que estes três autores simbolizam: a primeira, de Holanda que pensava a cultura popular como repositório dos antigos vícios do patriarcalismo, que deveriam ser superados para que se criassem opiniões políticas, ou ainda uma “esfera pública” no sentido habermasiano, ou seja, de uma comunidade política mais racional capaz de construir uma sociedade democrática; somente assim haveria uma grande mudança política capaz de superar tais resquícios privatistas, consolidando a democracia. A visão da cultura brasileira em Buarque se faz através das possíveis perspectivas políticas que ela estaria

produzindo. A modernidade no Brasil, para Buarque, era um processo estranho ao país e que não havia se consolidado devido a tais “resquícios” de nossa cultura ibérica. Cabia aos intelectuais pensarem este processo de superação. A identidade brasileira deveria ser associada a valores democráticos, desprendendo-se da tradição.

Atrelada ao critério de raça em Freyre, ou a uma certa ambigüidade em Mário, a noção de cultura como manifestação de um espírito coletivo, em particular nos fenômenos estéticos e morais, que contem em si uma grande dose de humanismo, permeia tanto Mário quanto Freyre, embora de maneiras distintas em um e outro. Esta perspectiva se contrapõe à visão de Holanda, que se preocupa em construir uma visão mais crítica.

A segunda visão, de Freyre, estaria ligada à conservação dos valores desta cultura, que estavam sendo negligenciados desde o processo de declínio do patriarcado, com a decadência do “ciclo canavieiro”, com a vinda da família real e com a transferência da dinamização econômica do nordeste para o sudeste. Freyre parece querer resgatar e guardar tais valores numa “redoma”, para que não pudessem sofrer com as intempéries do processo de modernização. A função dos intelectuais, expressa no Manifesto Regionalista, seria a de lutar para que os valores de sua região fossem conservados. Caso tais valores não fossem preservados, o Brasil perderia sua identidade completamente. Para Bastos (2006b, 72), Freyre quis mostrar aos intelectuais os valores da cultura que até então eles estavam desprezando, e que seriam necessários para a manutenção do equilíbrio social.

A terceira visão, de Mário de Andrade, a ser desenvolvida de forma mais sistemática no terceiro capítulo desta dissertação, reconhece a modernidade como um processo em pleno funcionamento, cabendo aos intelectuais pesquisar e registrar os valores desta cultura que em pouco tempo se perderia, pois certamente não apresentara até aquele momento possibilidades de resistência. Através do reconhecimento da ambigüidade do caráter brasileiro, assim como Holanda, reconhece que tal identidade ainda se estava por fazer. Caberia aos intelectuais pensá-la. Para Freyre, a cultura brasileira já havia se consolidado no período patriarcal e foi sendo degradada pelo processo de individualização. Para Andrade, a cultura brasileira ainda era algo por se pensar e fazer, dado o seu caráter de mutação constante, acelerado pelo processo de modernização. A modernidade, entretanto, tinha limites. No plano da arte, por exemplo, a modernidade trouxera altas doses de individualismo, sendo o artista uma figura “genial” criada pelo Romantismo. Em última instância, a modernidade estaria eliminando o caráter social da arte através de sua tendência individualizante.

Uma das maneiras de registro seria a pesquisa permanente desta cultura, mapeando-lhe fontes e caminhos percorridos através da coleta destas manifestações. Tal foi a diretriz das ações no Departamento de Cultura de São Paulo, chefiado por Andrade de 1935-1938. Uma outra atitude intelectual, complementar, seria a de trazer este conteúdo à produção artística erudita, como forma de configurar uma identidade a esta própria produção artística como também universalizar esta cultura. Para Schelling (1991), Mário reprovava a modernização, identificada com a racionalização formal e o extremo individualismo. Seguindo a tipologia de Bastos citada acima entre *bovaristas* e *realistas*, podemos dizer que todo o ufanismo do início da década de vinte se transforma, em *Macunaíma*, numa posição não inteiramente pessimista, mas uma visão crítica desta sociedade e dos rumos que estaria tomando. A visão que Mário tem do brasileiro é de um ser contraditório por estar ainda formulando seu caráter, mas que, entretanto é dotado de características positivas que lhe conferem um caráter singular. O “brasileiro” seria individualista, egoísta em seus propósitos, indisciplinado, ao qual falta responsabilidade, sentimento de comunidade, sentimento ético.

Segundo Martins (1978, 77), os intelectuais dos anos 20 e dos anos 30 compartilham a mesma esperança de renovação, mas logo percebem seus limites de ação, por isso se tomam de um sentimento de isolamento e impotência, apesar de sentirem vontade de participar de uma transformação social que eles próprios não sabem definir muito bem nem como começar. As obras e os ensaios queriam retomar o fio da história e não fornecer uma teoria para ação, no caso de Freyre e Holanda. Percebiam a miséria material e mental do país, mas nada podiam fazer – tal sentimento se aguça em Andrade nos anos 40, quando faz o balanço de sua carreira em *O Movimento Modernista*.

Em última instância, podemos resumir o argumento final dizendo que, apesar das três obras e dos três autores possuírem semelhanças e diferenças constitutivas, a principal delas está no fato de que *Macunaíma* fora elaborado anteriormente à Revolução de 30. Isto quer dizer que, quando a obra fora escrita, a intelligentsia havia tomado para si um sentido de missão em relação à cultura popular, o que lhes permitia processos estilísticos como a *carnavalização* de dados da cultura popular que pudessem imprimir um sentido nacional de identidade. Já *Casa Grande e Senzala*, apesar de realizar tal carnavalização em algum nível, não contém um projeto num nível cultural nacional integrador, mas sim, sugere a conservação de uma tradição que estava desaparecendo – e esta era a função do intelectual para Gilberto Freyre, o de conservador da cultura – não por acaso sua atuação como intelectual tradicional

da aristocracia do açúcar pernambucana. *Raízes do Brasil* já simboliza a ruptura com a concepção integradora do nacional-popular em busca de uma síntese crítica do processo de formação nacional, para mostrar que a Revolução de 30 representou a continuação dos coronelismos e privatismos, sem sinais de uma real modernização.

Tais concepções sobre a cultura popular denotam diferentes posturas intelectuais sobre dilemas da época. Para Mário de Andrade, pensar a cultura, e isto já está presente em *Macunaíma*, significava a pesquisa estética permanente, a atualização da intelligentsia artística brasileira e a “estabilização de uma consciência criadora nacional” (SCHELLING, 1991, BARBATO, 2004). Nem o cosmopolitismo e nem uma postura de conservação da tradição o interessavam.

Por tal motivo, findo o frenesi em torno da renovação estética, Mário de aproxima de autores como Câmara Cascudo, parte de uma intelectualidade nada cosmopolita, reconhecendo, mais que a Gilberto Freyre, como um verdadeiro intelectual, por seu contato com a cultura popular sem o intermédio de teorias estrangeiras, das quais Andrade se afasta ao longo de sua vida. Por tal motivo vê no repentista nordestino Chico Antonio, que toma contato numa de suas viagens ao Nordeste, um intelectual capaz de representar e agregar toda a história e as vivências de seu povo em suas canções através da pesquisa, de processos estéticos como o plágio, o desnivelamento, que Mário descobre em meados dos anos trinta serem estes os processos pelos quais se reproduz a cultura popular. Pelo mesmo motivo, Mário critica Catulo Cearense, escritor e folclorista famoso por escrever sobre modinhas, lundus e cordéis:

A adesão à corrente regionalista desvendou o que ele possuía de mais admirável, a imagem que ele nos deu de sertanejo, a dicção que empregou, são absolutamente falsas. Ou pior que falsas, são as deformações ou interpretações civilizadas duma coisa exótica. O sertão e o sertanejo nordestino, propriamente cearense, são exóticos pro Catulo cearense que é um ser de formação urbana, carioca: ele rimou tudo isso por aquela atração civilizada pelo exótico com a qual Gauguin pintou o Taiti, Raimundo Correa soneteou o mato da África e Villa-Lobos cantou o Amazonas (...) estou mostrando que se trata de um cacoete de civilização européia. Da nossa civilização (ANDRADE, 1976a, 475)

Num artigo do *Diário Nacional*, no início da década de 30, Andrade critica os intelectuais que o antecederam e os seus contemporâneos dizendo que, este como aqueles, “são tocadores de viola”. Intelectuais como Joaquim Nabuco e Machado de Assis somente se preocupariam com a Academia Brasileira de Letras, com assuntos bacharelescos ou literários

de segunda rodem. Tal classe intelectual também não saberia nem ao menos compreender obras como *os Sertões*, de Euclides da Cunha, da qual resultou uma apreensão mais romântica do fenômeno da seca do que uma atitude crítica. Obras como *A traição dos intelectuais* também foram mal assimiladas nos meios intelectuais, apesar de ter feito alguma comoção. “Se no mundo ele teve como esplêndido, inesperado e humano ofício (...) aqui somente serviu para tornar os traidores mais consciente e decididos de sua traição, parece que entre nós serviu só pra que cada qual aceitasse a tese falada por Benda e ficasse ainda mais gratuito, mais trovador da ‘arte pela arte’, ou do pensamento pelo pensamento” (ANDRADE, 1976, 515)

Para o autor, nas sociedades burguesas, o intelectual é um ‘fora-da-lei’ em busca de sua maior paixão, a verdade. Entretanto, o intelectual pode até servir a paixões, como por exemplo, à nação de pertença, ou a qualquer outra ideologia, porém nunca deve perder de vista suas escolhas, sua traição e o ideal da busca de uma verdade que paire acima das paixões:

O intelectual pode bem, e deverá sempre, se pôr a serviço duma dessas ideologias, duma dessas verdades temporárias. Mas por isso mesmo que é cultivado, e um ser livre, por mais que minta em proveito da verdade temporária que defende, nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a Verdade da miséria do mundo. Da miséria dos homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora da lei. (ANDRADE, 1976, 516)

Os intelectuais, à maneira da elaboração dos repentes de Chico Antonio ou mesmo da elaboração de *Macunaíma*, deveriam também utilizar a tradição, de lendas e músicas para construir uma nova concepção sobre a cultura. Além desta atitude, os intelectuais deveriam *organizar a cultura*, para que seja valorizada, não somente no plano intelectual, mas também no plano institucional. Mário, portanto, passa a valorizar atitudes políticas ou de pesquisa de campo sobre a cultura popular que ultrapassem o nível teórico. A arte, conseqüentemente, se tornaria nacional no sentido gramsciano de *sentimento nacional*, que não é o nacional popular, mas sim um sentimento subjetivo, não ligado à realidade, a fatores e nem a instituições objetivas, como a língua, a Igreja, (o Estado ou a própria cultura que num território de grandes dimensões como o Brasil é diversa), tal sentimento seria maior do que isso, e também diferente do “ser nacionalista”. Goethe era alemão e Stendhal, francês, segundo o autor, mas nenhum deles era nacionalista. A nacionalidade seria uma particularidade primária, e que o Brasil, como o autor quis ilustrar com *Macunaíma*, não tinha se dado conta.

Esta maneira peculiar de ler a modernidade conferiu a Mário de Andrade uma certa especificidade dentro do Movimento Modernista, que é confirmada pelo próprio autor quando se distancia do rótulo de “futurista”. Por este motivo, segundo Piva (2000), seria uma generalização excessiva ao se incluir Mário de Andrade entre a geração de intelectuais de 1920 e 1940:

Entre essa postura anti-mimetista e os intelectuais (dos anos 20, 30 e 40) há uma distância – talvez uma inversão importante: ele não propõe o “salto adiante” valendo-se de um paradigma de moderno/civilizado fornecido pelos países desenvolvidos para se contrapor ao atraso da realidade nacional, traço de nossos autores (desse período). Antes, quer os valores, signos, processos modernos incorporados ao jeito brasileiro tal como ele é. Não há que se forjar um “brasileiro autêntico” para substituir o existente, que seria deformado: o brasileiro se abrasileira cada vez mais na medida em que se cosmopolitiza e que abrasileira o cosmopolita. É, grosso modo, a Antropofagia, aliás muito conhecida. (PIVA, 2000, 45)

Entretanto, este distanciamento de Mário também se dará com relação aos seus colegas modernistas, principalmente na década de 30, quando o Modernismo, segundo a clássica interpretação de Lafetá, passa da fase estética para a ideológica, ou ainda quando, segundo Antônio Cândido, o Modernismo se “rotiniza”. Mas o principal motivo, como veremos a seguir, está na sua dedicação à pesquisa mais sistemática, que o aproxima mais do universo acadêmico, e também no impacto da Revolução de 30 nas mentes modernistas.

3º capítulo: Mário de Andrade e a cultura popular

Situado o contexto histórico e intelectual de gestação de algumas idéias de nosso autor, aproveitaremos a discussão sobre a cultura popular do primeiro capítulo para explorar de maneira mais sistemática o universo popular andradiano.

Neste capítulo daremos mais atenção ao conceito de cultura popular na evolução no pensamento de Mário de Andrade. Não pretendemos fazer, entretanto, uma biografia ou uma revisão analítica de todas as suas obras – tal tarefa não seria satisfatoriamente concluída numa dissertação de mestrado – apenas mapearemos as obras em que se notam maiores referências ao tema da cultura popular por parte do autor. Iniciaremos com as influências do pensamento romântico alemão de fins do século XVIII e século XIX, pensamento este decisivo para os estudos sobre o folclore e a cultura popular, bem como os pontos de ruptura. O segundo movimento se dá no sentido de conectar esta verve romântica à construção de um sentido *carnevalizado* da cultura brasileira, que tem o seu ápice na elaboração de Macunaíma e que se dissolve à medida em que Mário vê seu projeto cultural diluído em fins da década de 30, com o seu afastamento do Departamento de Cultura do município de São Paulo, e com o contato com teorias antropológicas mais refinadas.

De Paulicéia Desvairada às Danças Dramáticas

Primeiramente, devemos deixar claro que as influências de teorias estrangeiras de uma forma geral em Mário de Andrade são de maneira marcante, ajudando o autor a delinear posições, muitas vezes confusas e/ou polêmicas. Entretanto, o autor nunca se filiou a este ou aquele pensamento, mas ao contrário: o autor sempre apresentou grande dificuldade em se “encaixar” em movimentos intelectuais, dissociando-se até mesmo em alguns momentos de seus colegas modernistas. Essa autonomia, entretanto, é relativa, pois o autor mantém constante diálogo tanto com seus colegas modernistas quanto com outros intelectuais direta ou indiretamente. Neste sentido, o autor sempre empreendeu um esforço humanista para construir um tipo de pensamento que fosse mais agregador de idéias do que propriamente um crítico delas. Se por um lado essa característica lhe traz grande conhecimento e erudição, por outro limita a sua compreensão analítica das teorias com as quais lida.

Não podemos, entretanto, exigir este conhecimento analítico, pois o conhecimento sobre a cultura popular é construído de forma autodidata, devido à falta de especialização de nosso meio intelectual sobre o assunto, que somente vem a se profissionalizar na década de 40, com as primeiras pesquisas de Roger Bastide sobre o assunto. Como um viajante erudito, um “turista aprendiz”, Mário de Andrade investiga a cultura popular “desbravando” caminhos desconhecidos e tortuosos, aprendendo com muita dificuldade em lidar com documentos e com a coleta de dados folclóricos.

Certas afeições teóricas, como por exemplo, à cultura alemã e ao romanticismo são reiteradas e negadas em diversos momentos de sua obra. Elas vêm e voltam. Portanto, se o autor critica o romanticismo no início da década de 20 na *Paulicéia Desvairada*, dedica a primeira edição de *Macunaíma* à José de Alencar. Entretanto, seguindo o conselho de Manuel Bandeira (1958) tentamos também relativizar algumas afirmações ligando-as ao contexto, o qual Mário deixa transparecer em muitas de suas afirmações, como por exemplo, a avaliação extremamente radical que Mário faz sobre o Modernismo e sobre sua trajetória na conferência de 1942, *O Movimento Modernista*, proferida ao final de sua vida, num momento de muito ressentimento com seus companheiros intelectuais e com sua própria trajetória. Infelizmente, muitas das palavras proferidas na conferência marcaram a visão posterior que se teve sobre o modernismo em parcela da intelectualidade brasileira, e que somente foi amenizada devido ao esforço de alguns intelectuais como Antônio Cândido e Sérgio Milliet em recuperar traços positivos desta herança.

Pensada num primeiro momento através do registro emocional e estético (em sua poesias e crônicas Mário não esconde o grande afeto nutrido pela cultura popular, o que observamos na leitura das obras, da correspondência e de anotações esparsas é uma tentativa de profissionalizar sua pesquisa sobre a cultura popular e também elevando-a a uma “luta de causa” intelectual. Mário então transforma todo o seu amor à cultura popular e à causa nacional em pesquisa científica, apesar de sempre ter se esquivado da designação de “cientista do folclore”, designando-se apenas a “coletar dados folclóricos pra que os artistas pudessem incluí-los em suas criações”. (ANDRADE, 1976, p. 78) Num artigo para a Revista do Arquivo Municipal na década de 30 sobre o samba rural paulista, Mário deixa entrever em seu texto de forma abrupta uma demonstração de sua paixão pela cultura popular:

Ninguém evitará que na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos. São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a “canção popular se compõe a si mesma”, Grimm falou (...) as hesitações

dos cantores populares , a procura por assunto, por não se sabe o que aceitável para a coletividade; a luta por um elemento concreto de texto-melódico; o auxílio mútuo de seres igualmente anônimos; o valor intelectualmente respiratório dos refrões de caráter neumático: tudo faz com que a canção crie a si mesma. Surpreende-se um Fiat humano, lancinante de primaridade e de apoios no já existente. Recorre-se ao verso tradicional; abandona-se uma ideia por outra; os companheiros dão auxílio; as imagens se associam e finalmente é a canção que aparece, feita por si, fácil e ágil, tão fácil e tão ágil que não se poderia imaginar quanto custou. (ANDRADE, 1937, 54)

Estabelecemos aqui como ponto de partida a análise de *Paulicéia Desvairada* porque em sua primeira obra, *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, de 1917, ainda não há presença de referências mais significantes pela cultura popular. Nesta obra, o autor deixa transparecer um grande conhecimento dos autores do pré-futurismo, principalmente Romain Rolland, que lhe traz a questão da literatura atrelada à questão da nacionalidade, discutida por Rolland e pelos unanimistas franceses em meio à primeira Guerra Mundial. Neste momento o autor cultiva um grande interesse pela questão dos intelectuais e a gestação desta nacionalidade, movido pelo sentimento humanista, do qual se cercará durante toda a sua carreira, que lhe traz o contato com as teorias unanimistas.

No entanto, é no estudo do primitivismo, já no início da década de 20, que o autor pensa pela primeira vez a questão da cultura popular. Neste primeiro momento, podemos perceber com a leitura de *Paulicéia Desvairada*, que a principal preocupação do autor reside na renovação estética da arte “erudita” através do abasileiramento da língua – o seu ainda restrito sobre a cultura nacional ainda não lhe permite distinguir os limites entre a cultura popular e a cultura erudita. Do seu ímpeto de renovação estética, o autor enxerga a necessidade de conhecimento mais apurado sobre a cultura brasileira. É quando se iniciam os estudos sobre a cultura popular, através de relatos de viajantes e etnógrafos do século XIX, junto à leitura de historiadores, e folcloristas brasileiros e da própria arte brasileira.

Em *Paulicéia Desvairada*, encontra-se sentimentos confusos que misturam o *Esprit Nouveau*, da renovação da literatura, principal influência das vanguardas européias, com brados de admiração à tradição. Ao mesmo tempo em que valoriza Debussy, valoriza também Walt Whitman, “sou passadista, confesso”, um “tupi tangendo um alaúde”, filiado às “teorias avós”. Isto se dá por sua ânsia de sistematizar todas os autores e teorias necessárias para demonstrar seu ímpeto de renovação lingüística e que desencadeia uma série de reavaliações sobre o seu ponto de vista sobre a arte.

Esta é uma das únicas obras em que o autor une com mais ênfase idéias modernas e idéias tradicionais – é em sua obra poética que Mário parece reservar espaço para unir estas duas idéias (na prosa tem-se apenas Macunaíma). Modernidade e tradição sempre aparecem como duas instâncias contraditórias e que não se encaixam perfeitamente. Em *Inspiração*, quarto poema da *Paulicéia* o autor utiliza a figura do Arlequim para demonstrar esta contradição da realidade em que vive: a de São Paulo e do Brasil:

(...)São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!..Traje de losangos...Cinza e
[ouro...
Luz e bruma...Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem
[ciúmes...
Perfumes de Paris...Arys!
Bofetadas líricas do Trianon...
[Algodão!...
São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!(ANDRADE, 1972b, 36)

São Paulo se apresenta como arlequinal pela presença de opostos, da luz e da bruma, do calor e do inverno, da “aproximação amiga e do isolamento da indiferença” (KNOLL: 1983. p. 49) Ela é “inimiga e mãe”, risonha e severa. São imagens opostas que habitam a mesma cidade e definem seu modo de se apresentar:

- Cavaleiro... – Sou conde! – Perdão.
- Sabe que existe um Braz, um Bom Retiro? (...)
- Apre! Respiro...Pensei que era pedido.
Só conheço Paris.
- Vê? Estas paragens trevas de silêncio...(…)
Nada de asas, nada de alegria...A Lua...
- Deixe-me pôr o lenço no nariz.
Tenho todos os perfumes de Paris! (...)
(ANDRADE, 1972b, 60 - 61)

Mário de Andrade enxerga na figura de Arlequim a realidade brasileira multifacetada: sua roupa é feita de losangos coloridos, exprimindo a divisão, a fragmentação, a multiplicidade. O arlequim medieval era um personagem cômico do teatro italiano, e trazia em sua vestimenta pequenos losangos de diversas cores ou losangos justapostos. Vestia uma máscara negra, um sabre de madeira na cintura e quase sempre improvisava seu papel. O caráter do personagem era sempre ambíguo, burlesco, uma mistura de valores diversos como ingenuidade e astúcia, ignorância e graça. Ele simboliza o “todo de partes disparatadas” pelo conjunto de retalhos que compõe o seu traje, e por tal motivo, apresenta uma dupla conduta

aliada a um certo comportamento infantil (em sua acepção alemã, Arlequim significa “criança diabólica”). No folclore brasileiro é o personagem do Bumba-meu-Boi, ao qual Knoll aponta um resquício do antigo teatro italiano, conhecido também como “Arreliquim” ou “Alecrim” (ANDRADE, 1972b, 243).

Esta alusão à figura do arlequim também demonstra um sentimento de dubiedade em relação à cultura popular: ao mesmo que tempo em que ela fascina o nosso autor modernista, ela o assusta, com podemos perceber em *Carnaval*. Mário demonstra uma certa indefinição e temor perante a cultura popular, como se pode perceber no poema *Carnaval*:

Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores de exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
O animal desembesta aos botes desengonços
No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.
Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo povo chiba frêmito e clangor.
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...(ANDRADE, s/d, 121)

Aqui se percebe o distanciamento entre o intelectual erudito e o cotidiano popular. Perante à manifestação do Carnaval, Mário confirma muito mais a posição de um poeta, de um observador, do que a de um participante. A dilaceração arlequinial expressaria as partes distintas de um todo relativas à cidade, ao país, à vida psicológica (sentimento e personalidade), ao ambiente, ao clima, à situação social, à constituição racial, ao folclore, e por fim à criação e ao dizer do poeta (KNOLL, 1983, p. 52).

São Paulo aparece, no poema “Inspiração” como espaço da multiplicidade, desta dilaceração, onde ao mesmo tempo em que se respira “perfumes de Paris”, se acolhe as mais diferentes tradições do país. Esta duplicidade da cidade de São Paulo, também presente em outras cidades³³, se torna a característica da nação, deste conflito resultará uma nova nação:

³³ O autor também cita Rio de Janeiro e Belo Horizonte como cidades “tolas”, designação para “arlequinais” (ANDRADE, 1976, 186, 205; KNOLL, 1983, 55-56).

E toda essa maravilha semostradeira que é a mulher Carioca reflete um país novo da América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização européia. Mas isso que chamam de barbárie os deserdados de nossa terra, não passa duma reeducação. Sintoma capitoso de Brasil. (Ibidem, 248)

Os brasileiros são arlequins, dilacerados, multiétnicos, sem moral definida, ambíguos, orientados pela improvisação individualista. Em *Remate de Males* (1972, 285), o autor nos dá indicações de sua “roupa arlequinal” que o faz sentir “negro” e “vermelho”, ou ainda em *Paulicéia Desvairada* (op. cit, p. 51), quando coloca o palhaço, o *clown* como a versão atual do bandeirante paulista.

Especialmente nas obras do início da década de 20, como *Paulicéia Desvairada*, *Remate de Males*, e *Losango Cáqui*, a figura do Arlequim é recorrentemente utilizada pelo autor como símbolo da falta de identidade brasileira. O brasileiro também é visto no *Clã do Jaboti*, de 1927, como o “jabuti arlequinal”, que na mitologia indígena significa o animal “vagaroso”, “inofensivo”, “retraído”, “bem humorado”, porém espirituoso e vingativo, multiplicidade aparente em seu casco composto por um mosaico.

Entretanto, este Arlequim o persegue durante toda a sua carreira e é contra ele, ou seja, para resolver a tensão dos opostos que persegue a cultura brasileira, que Mário direciona sua poética, seus projetos e seus esforços de compreensão do Brasil, onde, “na neblina o branco parece preto, o pobre parece rico, o rico parece pobre e ninguém chega a ser um”.(Ibidem, 253). É preciso matar o Arlequim, superar esta história arlequinal, cindida:

Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida
Limpa o goto e sopra a avena,
Esta angústia não serena,
Muita fome e pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
 Isso é vida?
(...) Os estudantes sem textos,
Jornalismo no cabresto,
Tolos cantando vitória,
 Isso é glória?
Divórcio pra todo lado,
As guampas fazem furor,
Grã-finos do despudor,
No gasogênio empestado,
Das moças do operariado
São os gososos mistérios,
Isso de ter filho, néris,
E se ama seja o que for,

Isso é amor?
Mas o pior desta nação
É ter fábrica de gás
Que donos-da-vida faz
Ianques e ingleses de ação,
Tudo vem de convulsão
Enquanto se insulta o Eixo,
Lights, Tramas, Corporation,
E a gente de trás pra trás,
Isso é paz?
(ANDRADE, 1972b, 392 – 393)

São Paulo seria vista por meio de contrastes e oposições, e se expressaria pela constante referência à figura do arlequim. Num segundo momento, São Paulo é assimilada na cultura brasileira, como se observa em *Macunaíma*. A terceira fase reflete o subjetivismo, característico da poesia intimista brasileira. Pode-se inferir desta última observação de Bastide sobre a fase intimista de Mário, que ela resulta de sua descrença quanto à possibilidade de uma unidade nacional, após as Revoluções de 30 e 32. Para Mário, a política anti-paulista praticada por Getúlio Vargas traz o sentimento de separatismo, principalmente em São Paulo, onde a intelligentsia passa a assumir posições “bairristas”. Neste sentido, a procura de uma identidade nacional dá espaço ao “intelectualismo desinteressado”, fomentado pela procura de melhores condições financeiras.

O tipo de modernização que ocorria nas grandes cidades não traria a síntese, por isso Mário viaja pelo Brasil para colher os parâmetros de tal síntese. Por este motivo dedica mais atenção às manifestações artísticas que se localizam fora dos centros urbanos. Principalmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, o autor diz encontrar muitos “estrangeirismos” a impedir a construção popular autêntica. Entretanto, antes de se pensar numa suposta ingenuidade ou arbitrariedade na qualificação do que seria a arte nacional, deve-se pensar no contexto vivido por Mário de Andrade, que mora numa São Paulo diariamente “colonizada” por novos imigrantes procedentes de várias regiões do mundo. Impedido de vislumbrar o impacto cultural e o tipo de interação que se estabeleceria entre as etnias e crenças urbanas a longo prazo pela “névoa paulistana”, o autor observa esta questão de um ponto de vista mais cauteloso, principalmente pela tendência à fácil assimilação de estrangeirismos.

A cultura popular, solução para o processo criador da música brasileira, é levada também ao plano mais geral da cultura nacional, como forma de solucionar os problemas advindos do academicismo e da imitação. A cultura popular possuiria criatividade e elasticidade suficientes para arejar esta cultura nacional, uma vez que, o mundo erudito

deveria assimilar não somente o conteúdo popular, mas também o seu processo de criação, de caráter mais livre. Seus processos de criação, ao contrário dos processos eruditos, permitem o recebimento de influências diversas, porém sempre com base nas raízes da tradição. Neste sentido, o autor parte do particular (cultura popular/ diferença) e do universal (estéticas vanguardistas e Romantismo/ modelos europeus), simultaneamente, através do processo de *bricolage*, para atingir um outro plano universal (“o concerto das nações”), no qual se estabelecem as condições da nacionalidade.

O compromisso com a cultura popular aparece com mais evidência em *Paulicéia Desvairada*, de 1922, ganha corpo em *O Clã do Jabuti*, de 1927, e aparece de forma mais completa em *Macunaíma*, de 1928. Reiterando a afirmação de Peixoto (1998), uma das nossas teses centrais é a de que a idéia de que a cultura popular pode e deve ser fonte de inspiração para a produção erudita (produção cultural e intelectual) é pensada especialmente neste primeiro ciclo da década de 20, que vai da concepção de *Paulicéia*, aprofunda-se em *Clã* e que se completa em *Macunaíma*, seguindo a própria indicação de Mário: “Clã do Jabuti + Amar, Verbo intransitivo = Macunaíma”.

Esta concepção de cultura popular certamente vem pela influência que o romantismo exerce em Mário em três variáveis: a nação, a cultura e o intelectual. E é esta relação que investigaremos no tópico a seguir.

Romantismo, nacionalismo e cultura popular

Como visto anteriormente no capítulo sobre as influências das vanguardas européias em Mário de Andrade, seu interesse sobre a cultura popular vem através do contato com a idéia do primitivo pela valorização da cultura popular por parte destas vanguardas. Este contato com as vanguardas, aliado ao extenso saber musical, lingüístico e literário, faz com que Mário inicie suas coletas de dados folclóricos já em 1921, quando coleta relatos e manifestações das redondezas da cidade de São Paulo. (LOPEZ, 1976, 76)

Junto à pesquisa, ainda de caráter assistemático, Mário se aprofunda na temática folclórica lendo os relatos e as obras de viajantes e etnógrafos europeus do século XIX, como Saint-Hilaire, Spix e Martius, bem como de historiadores brasileiros que se utilizaram deles, como Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, ou ainda Silvio Romero. Segundo Perez, a

narrativa constituída por viajantes eruditos europeus foi a primeira forma de nacionalismo, que se justapõem às versões portuguesas sobre um passado brasileiro “nativo”. Esta primeira forma de nacionalismo influenciara todo o pensamento literário e social posterior, sendo de modo a incorporar tais visões, seja através de um diálogo mais crítico, seja através da completa negação. (PEREZ, 2006)

Esta primeira tentativa de construção de um discurso nacional foi impulsionada pela abertura do Brasil às missões científicas estrangeiras em 1816, através da associação a algumas cortes européias em busca de uma interpretação do Brasil e também de um reconhecimento como nação perante as interrogações européias. Deste modo, a autora destaca a atuação de Ferdinand Denis, um escritor francês financiado pelo intercâmbio entre o Império brasileiro e as cortes européias, que chega ao Brasil em 1816 e permanece até 1820. Denis influencia grande parte da nossa intelectualidade, como por exemplo, o movimento romântico- nacionalista da segunda parte do mesmo século, e até mesmo a D. Pedro II, com quem mantinha correspondência. O viajante francês também foi responsável pela consolidação da visão européia sobre o Brasil, particularmente da visão francesa.

Devemos lembrar da tese de Carl F. von Martius, *Como se deve escrever a história do Brasil*, vencedora do concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1836. Esta monografia marcou o futuro de nossa historiografia ao descrever nossa história a partir da mescla de brancos, negros e índios na "raça brasileira" usando a metáfora do encontro entre três rios. (MAGGIE, 2005, 1.)

D. Pedro II, por sua vez, influenciado pelas idéias deste e de outros viajantes, cria o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), instituição que permitia o diálogo entre intelectuais brasileiros e o olhar estrangeiro, moldando a maneira de produzir um discurso que pudesse ser aceito pelas elites brasileiras. Tal discurso francês possuía recortes diversos dos discursos de intelectuais alemães, inspirados pelo Romantismo, que procuravam destacar o esplendor da natureza e os horrores da escravidão. A exemplo de Saint-Hilaire, procuravam realçar a diversidade de nossa mestiçagem, além do reconhecimento do Estado como arauto de tal processo civilizatório. Entretanto, a autora não se refere, mesmo que rapidamente, às influências do Romantismo alemão no pensamento dos viajantes franceses, uma vez que, justamente no momento em que os intelectuais franceses atribuem a origem da nacionalidade à noção de cidadania e de direitos, no século XVIII, os alemães a percebem como uma mistura de fatores psicológicos, mesológicos e raciais.

Isto nos faz pensar sobre a condição de todo o pensamento brasileiro. Trata-se de ressaltar a nossa primeira forma de autoreflexão não ser autônoma, ou ainda, que a nossa suposta autenticidade enquanto nação é uma idéia estrangeira, financiada por elites que não se sentiam capazes de fazê-la, e que o pensamento brasileiro sempre se constituiu à margem dos esquemas interpretativos europeus.

Mário considera a bibliografia e a fonografia produzida pelos viajantes, catequistas e colonizadores dos séculos XVII, XVIII e XIX uma “completa bibliografia”, portadora de interpretações muito importantes sobre o Brasil. *Reise in Brasilien*, de Spix e Martius, é considerada uma das obras “mais importantes sobre a cultura popular, e que apresenta muitas e boas descrições dos instrumentos, danças, canções, festas tradicionais e ameríndias” (ANDRADE, 1936, 94).

Voltando às leituras de Mário, Lopez (1976, 23) coloca que as leituras dos viajantes franceses e alemães se deram a partir de 1925, quando o autor toma contato com o mais importante para a sua obra: o etnógrafo alemão Koch-Grünberg e sua obra *Vom Roroima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nord-brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913* (“De Roraima a Orinoco: Anotações de viagem ao norte do Brasil e à Venezuela dos anos 1911 a 1913”). A obra é composta de cinco volumes onde o etnógrafo alemão divulga seus estudos sobre cultura indígena da região das Guianas, Venezuela e norte do Brasil. O segundo volume é dedicado à lenda do Macunaíma, presente dos grupos indígenas dos taulipang e dos arekuná. Esta leitura, que surpreendeu Mário pela semelhança entre o personagem principal e a índole do brasileiro, deu forma ao material popular e folclórico já coletado pelo autor, fornecendo o impulso para a redação de *Macunaíma*, e surpreendeu o autor modernista. Na lenda, Macunaíma é visto como herói civilizador de caráter dual, contraditório, sagaz, malicioso e preguiçoso. Para Cavalcanti Proença, Macunaíma é a síntese de três personagens também colhidos por Koch-Grünberg: Kalawunsen, o mentiroso, Konewo, o malicioso, e o cunhado preguiçoso de Etetó (LOPEZ, 1977, 67):

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelear muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim, porém, a minha conclusão é uma novidade para mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez, entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não

possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os iorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente, ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro não. Está que nem o rapaz de 20 anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. [...] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei). (ANDRADE, 2001, 169).

Esta leitura dos viajantes e cronistas passa a ser acompanhada também da leitura de autores da Antropologia e de autores alemães como Keyserling e Spengler, fruto de sua curiosidade para com o pensamento alemão revelado através de seus estudos sobre o expressionismo. Berriel (1987) coloca que as idéias alemãs são assimiladas por Mário na condição de idéias importadas, sem que o autor se ligue ao seu contexto. De Herder, Spengler e Keyserling, Mário herda noções decisivas em sua obra como a relação entre cultura e meio geográfico; binômio cultura-civilização, no qual se entende este último conceito como decorrente do desenvolvimento do primeiro; a noção de caráter nacional, na qual a história de um povo revela-se como constituição cultural da nação; e a noção de raça como fator cultural, como algo que resulta da adaptação ao clima e à geografia e que condiciona a produção cultural.

Para Berriel, todo o pensamento dos anos 20 é caudatário da tradição romântica de Herder, principalmente quando se trata de manifestações anti-capitalistas românticas. Neste sentido, coloca que, “ao contrário do primeiro Modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas”. (BERRIEL, 1987, 60; MORAES, 1978, 88) O Romantismo se desenvolve no país pela transição de uma sociedade baseada na economia agrário-exportadora para um capitalismo industrial, no qual os intelectuais à maneira de Herder, Goethe ou Baudelaire enxergam a busca pelo lucro econômico de caráter burguês como a perda de sentido e liberdade do homem, e vêem as cidades como *locus* desta perda.

Com base nos etnógrafos, os viajantes, até os românticos e os folcloristas, Mário guia suas noções sobre a relação entre cultura, intelectuais e nação:

No alemão se encontra tudo e de tudo tratado como a gente quer mas sempre com seriedade. A literatura científica alemã (...) constitui a base física do espírito, alicerce. É um mundo de fixidez e regulamentação astronômica. Com essa base e dessa profundidade, os latinos da Europa e os americanos da América, façamos nossas estrelas (...) Não me parece que haja no mundo atualmente ninguém que precise mais que brasileiro duma base física bem germânica pro seu espírito (...)

Vamos em busca de Sol, nas frias, longas e pensativas...Denknachte da Alemanha.
(ANDRADE, 1976a, 254)

Para fundarmos a nossa “Nau Catarineta”, ou seja, a nossa nação, deveríamos nos “ancorar no porto seguro da ciência alemã”. Para tanto, deve-se aprender a língua alemã, para que se possa ler autores alemães no original, assim como o fizeram intelectuais de “extrema riqueza e pensamento.”³⁴

É através de Spengler que Mário toma contato com a teoria romântica de Herder, grande influência da obra andradiana. Segundo Berriel (1987), as idéias alemãs são assimiladas por Mário na condição de idéias importadas, sem que o autor se ligue ao seu contexto. De Herder, Spengler e Keyserling, Mário herda noções decisivas em sua obra como a relação entre cultura e meio geográfico; binômio cultura-civilização, no qual se entende este último conceito como decorrente do desenvolvimento do primeiro; a noção de caráter nacional, na qual a história de um povo revela-se como constituição cultural da nação; e a noção de raça como fator cultural, como algo que resulta da adaptação ao clima e à geografia e que condiciona a produção cultural.

De Herder, Mário assimila a idéia de nacionalismo cultural sem etnocentrismos, através do pluralismo positivo das culturas. Herda também a concepção de que a literatura de uma nação deva se basear nas tradições de forma a construir o caráter íntimo da nação, além de se referir à natureza, além da de uma concepção positiva sobre o pluralismo das culturas, a partir do olhar sobre o passado de maneira positiva, buscando nas culturas populares orais a validade de uma tradição. Outra semelhança, talvez a mais significativa, é a grande importância legada pelos dois autores à língua nacional como expressão maior da nacionalidade.

O artista e a sua relação com o folclore também assumem um papel muito importante na formação da nação para estes dois autores. No *Ensaio sobre a música brasileira*, uma das obras mais importantes neste sentido, Mário deixa bem clara esta relação:

Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a sincopa do povo se tornará uma fonte de riqueza. (ANDRADE, 1962, 60)

³⁴ Neste sentido, o autor aponta o desconhecimento da língua e do pensamento alemães por parte de Rui Barbosa, como a causa de sua malograda concepção de nação republicana.

Apesar de se inspirar em várias idéias herderianas, Mário não acreditava que o desenvolvimento histórico fosse um processo ditado pelas forças da natureza, como o fazia Herder ao aliar a idéia de tradição a uma forma de desenvolvimento da natureza. Para melhor apreendermos a semelhança entre os dois autores faz-se necessária a leitura do seguinte trecho:

(...) é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contacto com a realidade contemporânea da esfaldada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. (...)o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra este concerto com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização(...). Se nós quiséssemos concorrer pra organização econômica da Terra, com o trigo próprio da Rússia ou o vinho próprio da França ou da Itália, a nossa colaboração seria inferior, secundária, subversiva e inútil porque nem o trigo nem o vinho são específicos da nossa terra. Mas com a borracha, o açúcar e o café nós podemos alargar, engrandecer a economia humana. Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana n o dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima, pro concerto dos homens terrestres (ANDRADE *apud* BERRIEL: 1987, 68-69)

Num artigo sobre o samba rural paulista, Mário demonstra sua paixão pela cultura popular, com referência ao romantismo folclórico alemão:

Ninguém evitará que na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos. São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a “canção popular se compõe a si mesma”, Grimm falou (...) as hesitações dos cantores populares, a procura por assunto, por não se sabe o que aceitável para a coletividade; a luta por um elemento concreto de texto-melódico; o auxílio mútuo de seres igualmente anônimos; o valor intelectualmente respiratório dos refrões de caráter neumático: tudo faz com que a canção crie a si mesma. Surpreende-se um Fiat humano, lancinante de primaridade e de apoios no já existente. Recorre-se ao verso tradicional; abandona-se uma ideia por outra; os companheiros dão auxílio; as imagens se associam e finalmente é a canção que aparece, feita por si, fácil e ágil, tão fácil e tão ágil que não se poderia imaginar quanto custou. (ANDRADE, 1937, 54)

Talvez Berriel tenha superestimado as sistematizações teóricas de Mário, que sob um certo ponto de vista era precária por seu caráter autodidata, e que, por outro lado, o deixava livre de quaisquer dogmatismos. Nenhuma teoria o seduziu por completo a ponto de subordinar suas posições a esquemas teóricos. Neste sentido, Mário também constrói suas

críticas tanto ao Romantismo europeu quanto ao brasileiro, principalmente no que diz respeito à sua noção questionável sobre a cultura popular e à sua estética por vezes aprisionante e individualista.

Numa crônica sobre Álvares de Azevedo, Mário de Andrade diz julgar falsa a noção de que o Romantismo constituiria pura imitação do Romantismo europeu:

Em geral o Romantismo brasileiro não foi um fenômeno de imitação. O simples fato de ter sido manifestação inicialmente importada, é dum puerilismo frouxo. Jamais uma coisa importada vinga que não tenha uma razão essencial de ser, uma eficiência nacional, nos países importadores. Que mundo de processo e de invenções artísticas nós importamos da Europa e que não encontram eco, não vingam entre nós. (ANDRADE: 1976, 355-356)

O Romantismo, apesar de ter produzido algumas manifestações individualistas, é visto por Mário como o primeiro movimento artístico a ter convertido uma linguagem estética européia de acordo com temas locais, seguido pelo Parnasianismo, que é visto pelo autor como mais expressivo da realidade nacional do que na própria França. Isto nos faz lembrar a blague de Roberto Schwarz sobre a localização das idéias (1981)³⁵. Para o autor, mesmo no contexto do latifúndio escravocrata importou-se um tipo de liberalismo, o econômico (não o político), adaptando-o à realidade local, fazendo tais idéias, que a princípio poderiam parecer deslocadas, servir a uma determinada realidade.

A associação entre a raça, a nação e cultura serviu para que Mário formulasse seu projeto de nação, pelo menos em suas formulações da décadas de 20. Se a arte estava dissociada de nossa entidade racial, e se a nação brasileira era anterior à nossa raça, cabia ao artista realizar esta aproximação.

O movimento romântico para Mário significaria um amplo e heterogêneo movimento de idéias que envolveriam obras e autores da sua representação européia (Alemanha, Inglaterra e França), e de seu período brasileiro, com autores como José de Alencar, Álvares de Azevedo, Castro Alves. O autor admira neste movimento a capacidade de articular literatura e linguagem nacional, além da grande capacidade de pesquisa, como cita nos casos de Goethe e de José de Alencar, que procuraram adaptar temas da cultura popular à literatura erudita em

³⁵ Mário possuía uma idéia inteiramente diversa da idéia de imitação. Inspirado nos processos de criação popular, o autor entende a imitação como um estágio inicial de qualquer trabalho intelectual e artístico: “A falta de cultura nacional (...) ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la do pronto: vira pra nós um imitador frouxo”. (ANDRADE, 1962, 70-71)

busca de uma cultura nacional. Entretanto, o autor critica severamente as tendências individualistas de alguns representantes do movimento, como Vitor Hugo e Castro Alves, que para o autor romantizam a servidão humana.

Entretanto, sua avaliação do movimento não é homogênea, e por vezes parece-nos confusa, pois, se Castro Alves foi capaz de romantizar a escravidão nacional, porque o Peri de José de Alencar não é visto como uma versão romantizada do índio? No primeiro prefácio a *Macunaíma*, além de Paulo Prado, Mário dedica a obra a também a José de Alencar “pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu”. (ANDRADE, 1972). Brilhar no vasto campo do céu, segundo lendas indígenas, é a função de personagens da tradição. José de Alencar, portanto, pertenceria ao vasto campo da tradição de por tal motivo mereceria o respeito do autor. Nos prefácios seguintes, entretanto, o autor suprime esta dedicatória. Lopez (1976, 76) afirma que essa supressão se daria pela polêmica que causaria na intelectualidade da época em função de sua adesão implícita ao Movimento Antropofágico.

O artigo *Curemos Pery*, de 1921, mostra o intento do autor modernista de reconhecer as intenções nacionalistas de Alencar, reconhecendo-lhe, entretanto, as limitações. Apesar de tentar nacionalizar a língua nacional e de recorrer a temas brasileiros em seus romances, Alencar produziu uma visão idílica sobre a realidade nacional. Neste sentido, “a cura de Pery” seria ver de maneira mais exata a realidade brasileira, retirando o caráter pitoresco da análise da cultura popular. Além disso, o nacional não adviria somente da nossa herança indígena:

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga é o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europea... (...) Por isso tudo, Musica Brasileira deve de significar toda musica nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. (ANDRADE, 1962, 16)

Macunaíma, por exemplo, é uma tentativa intencional de se fazer uma epopéia nacional, coletiva e anônima, função do romance folclórico que já no século XIX era prescrita por Herder. Entretanto, a busca pela identidade não é coletiva, mas sim um construto erudito feito por Mário de Andrade como forma de expressar um desejo da intelectualidade da época:

Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, da sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. (...) E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar

da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes...E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical...Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir, como indianos, chins, gente de Benin, de Java...Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 1978, 60)

Ou seja, não é nas manifestações culturais que se faz a identidade nacional, pois estas são apenas a “epiderme”, que podem inclusive ser experiências vividas por turistas estrangeiros. Em suas viagens como turista-etnógrafo, Mário aprende a sentir a cultura brasileira, livrando-se por vezes dos resíduos de “estrangeirismos”. A nacionalidade se manifesta na maneira de sentir, no cotidiano, além, inclusive, do mero interesse pelo o que constitui a nacionalidade.

Para Mário, o Romantismo teria exercido uma espécie de “elevação da cultura popular através de sua ‘deformação’, e por tal motivo, se preocupou em mostrar o que era o povo, chamando atenção, reforçando, acentuando, eloquentizando as maneiras de sentir e de agir popularescas” (ANDRADE, 1936, 304). A *deformação* a que se refere Mário é colocada no sentido de *resignificação*, e não um sentido negativo. O Romantismo deformaria as características brutas e exageradas do povo no sublime, no grandioso, como forma de gerar comoção, evasão dos sentimentos. Este movimento transformou num repugnante cultivo da dor a sinceridade com que o povo exprime às claras o sofrimento dele. Entretanto, se ele expôs a temática popular, o fez de uma forma apartada da realidade, e esse, segundo o autor, é um dos seus grandes defeitos.

O seu senso de brasilidade parecia sempre alertá-lo para os limites das teorias e estéticas estrangeiras, principalmente quando se tratava da análise da cultura popular:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo bestes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem que dar pros elementos á existentes uma transposição erudita. (ANDRADE, 1962, 16)

Em 1938, podemos perceber, numa das anotações de aula referente ao curso de Filosofia e História da Arte, uma concepção de cultura mais aprimorada:

Que é ser primitivo:

Os conceitos de cultura e civilização de cultura não podem nos dar noção legítima do que seja o ser primitivo.(...) Porquês: São conceitos abusivamente europeus. Mesmo grandes civilizações não européias, por muitas partes escapam à prática da civilização e da cultura européia. (...) os primitivos são, mesmo por esses conceitos europeus, muito mais cultos, muito mais civilizados que as ‘pessoas do povo’ das nossas civilizações. Porquês: Mais ‘civis’, (mais fundidos na unidade do clan); Mais tradicionais, (mais consoantes à integridade histórica do clan); Mais adequados, perfeita adaptação ao meio natural; o ‘homem do povo’ até poderia definir-se como o ‘inadequado ao meio civilizado’, principalmente urbano. Nosso crime social que obriga a associações de caridade, filantropia, instituições de assistência. (ANDRADE, 1938, 45)³⁶

A união dos conceitos de cultura e civilização vem pela influência da leitura de Oswald Spengler e de sua famosa obra *A Decadência do Ocidente*. Para Mário de Andrade, civilização e cultura têm a ver com fatores extra-históricos, climáticos, raciais e telúricos. A cultura seria o arcabouço de uma raça, esta por sua vez o resultado da adaptação metafísica de espécies, e não propriamente a darwiniana. A cultura nacional deveria se orientar para um tipo de civilização menos prática, que valorizasse o espiritualismo, as manifestações de arte, religião, pela filosofia mística. (LOPEZ, 1972, 115)

A criação de uma nova cultura implicaria na criação de uma nova civilização. Podemos observar aqui uma ligação intrínseca em vários escritos de meados da década de 30, do conceito de cultura e o de civilização. Esta concepção de cultura, entretanto, tem mais a ver com a noção alemã de *kultur* do que com a noção de civilização francesa, pois quando Mário de Andrade se refere à cultura, alude a um modo de sentir, de se portar no cotidiano, aos produtos humanos que expressam a individualidade de um povo e que não têm relação com o progresso. O conceito de civilização, como já foi dito, envolve conquistas políticas e econômicas que diferenciam as nações desenvolvidas das “atrasadas”. A idéia de povo no sentido político, que se refere a lutas e conquistas sociais, nunca está presente em suas reflexões, assim como qualquer discussão política em si.

Ainda segundo Lopez, é quando Mário inicia suas leituras de Lévy-Brühl, em 1929, “que passa a aplicar uma interpretação sua da lei das representações coletivas nas sociedades primitivas pela qual um povo, nessas condições, e o brasileiro, no caso, não necessitam de razões lógicas para interpretar seu universo, pois englobam-no em representações sensíveis.

³⁶ Trecho retirado dos manuscritos originais de Roteiro de Aulas do Curso de Filosofia e História da Arte, ministradas na Universidade do Distrito Federal.

Liga Keyserling a Lévy-Bruhl e compõe seu conceito de primitivo e pré-lógico”. Esta oposição do mundo civilizado ao mundo primitivo leva Mário a evocar uma “civilização climática”, que seria o desenvolvimento de uma cultura nacional completamente adaptada às condições físicas, psíquicas e mesológicas de nosso país, sem influências externas. (LOPEZ, 1976, 15)

Na sua idéia de primitividade, Mário utiliza a filosofia de Keyserling, tão em voga na época, sobre a distinção entre a comunidade primitiva e a sociedade industrializada. Para Keyserling o homem americano jamais poderá ser o homem barbarizado europeu porque estaria mais ligado à sensibilidade do que à mecanicidade. Ligado à idéia do *sein*, do ser espiritual, este homem estaria mais próximo da verdadeira civilização, pois não se deixaria dominar pela técnica. Por tal motivo Mário rejeita o mundo do progresso mecânico e se volta ao estudo do mundo primitivo e de seus significados filosóficos.

O primitivo se definiria pelo estágio mental. Porém, muitos primitivos seriam “mais civilizados” porque teriam mais domínio de sua técnica do que o homem civilizado que, além de não dominar o saber técnico como um todo, é refém dele. Numa alusão à teoria de Lévy-Bruhl, Mário coloca que a mente primitiva teria dependência do mundo fenomênico, guiada por um conhecimento primitivo não imediato, mas que procuraria conhecimento imediato para entender o mundo – daí o seu caráter paralógico (alusão ao “pré-lógico” de Lévy-Bruhl³⁷). A mente “paralógica” pensaria o mundo através do mistério, de forma sentimental, através das palavras. Isto se deve, segundo o autor, à maior coesão em seus clãs, à manutenção da tradição e à maior adaptação ao meio natural. Desta maneira, o autor nega que a primitividade seja um estágio, mas sim uma atitude psicológica – e neste sentido também vemos a influência de Freud.

Reiterando os conceitos de *civilização* e *cultura* de Keyserling e Spengler, e negando os do evolucionismo, Andrade coloca que estes conceitos não podem mais ser utilizados para se entender seres não-europeus. “Temos de reconhecer que os primitivos são, mesmo por esses conceitos europeus, muito mais cultos, muito mais civilizados que as ‘pessoas do povo’ das nossas civilizações” (ANDRADE, 1937, 25). Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário reitera a sua associação entre primitivismo, identidade nacional e imitação:

³⁷ Mário diz que prefere usar o termo *paralógico* ao invés do pré-lógico de Lévy-Bruhl “porque muitas vezes o raciocínio, a dedução, ou pelo menos comportamento do primitivo coincide com o lógico, e alcança uma ou outra abstração” (ANDRADE, 1929, 26)

Enquanto o brasileiro não se abrigar, é um selvagem. Os tupis das tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. Cada uma se orienta conforme as necessidades e ideais de uma raça, dum meio e dum tempo. (...) Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque ainda estamos na fase do mimetismo. (ANDRADE, 1982, 16)

Anteriormente a Keyserling, Mário toma contato com a idéia de primitivismo através das vanguardas européias. Entretanto, o autor rejeita este primitivismo vanguardista europeu por sua tentativa de enxergar as populações européias através de um certo exotismo. Este primitivismo não resultaria, portanto, de uma compreensão da cultura popular, mas apenas um recurso estético aos elementos não civilizados de um determinado lugar não-europeu.

O primitivismo em Mário toma feições de uma afirmação de nossa identidade,

que vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais e humanas dessa época. É necessário. É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição. E só aparentemente se afasta delas. É o meu. É necessário. Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. (ANDRADE, 1982, 98)

Pode-se admitir uma certa influência do *primitivismo* tal como concebido com Blaise Cendrars, poeta francês que faz ecoar nos modernistas os princípios cubistas franceses, com o qual Mário toma contato direto por ocasião de sua visita ao Brasil em 1923. Para Cendrars, a arte moderna deveria fazer referência ao passado, aliando tendências tradicionalistas e contemporâneas. O poeta considerava São Paulo como um ponto remoto no mundo onde multidões heterogêneas estranhas umas às outras unidas pela obsessão comum de forçar a realidade a adquirir a forma dos seus vários sonhos pessoais e obscuros. É praticamente uma situação “surrealista” transformada num experimento social em grande escala, uma grande obra de arte em si mesma. Isto desperta em Mário a busca pelo popular, pelo tradicional, esforço já apresentado por autores como Silvio Romero no século XIX, e no início do século XX por Afonso Arinos de Melo Franco. Buscava-se, através da pesquisa popular, a originalidade da expressão, forjando vínculos simbólicos que pudessem preencher os vínculos sociais de um sentido mais nobre, unificando o que seria o “povo” brasileiro contra o caos, o descaso político e social.

É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente

individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (ANDRADE, 1962, 18)

Ao invés da utilização deste primitivismo que valorizava a “arte pela arte”, o autor pensa no “primitivismo social”, que se preocupe com a valorização de nossas tradições.

Somente a união entre as culturas primitiva, popular e erudita poderia, na visão do autor, formar a cultura nacional. A cultura nacional não adviria do primitivo – e esta seria uma de suas dissensões para com o Romantismo brasileiro, mas sim de um certo pragmatismo nacionalista consciente, da busca por caracteres nacionais voltados à fontes populares. As suas primeiras obras da década de 20, com exceção de Macunaíma, que já se situa no fim da década de 20, deixam transparecer uma concepção mais romântica da idéia desta união. Para o autor, haveria uma conexão direta e passível de ser realizada entre o projeto cultural, a ação dos intelectuais e a formação da nação.

Clã do Jaboti e *Losango Cáqui* são as obras nas quais mais se percebe este romantismo. No poema *Noturno de Belo Horizonte*, um dos mais famosos do *Clã*, o autor revela um dos maiores sentidos de sua concepção de nacionalidade:

Que luta pavorosa entre florestas e casas...
Todas as idades humanas
Macaqueadas por arquiteturas históricas
Torres torreões torrinhãs e tolices
Brigaram em nome da?
Os mineiros secundam em coro:
- Em nome da civilização!
Mínas progride.
Também quer ter também capital moderníssima também...
Pórticos gregos do Instituto de Rádio
Onde jamais Empédocles entrará...
O Conselho Deliberativo é manuelino,
Salão sapiente de Manuéis-da-hora...
Arcos românicos de São José
E a catedral que pretende ser gótica...
Pois tanto esquecimento da verdade!
A terra se insurgiu. (idem, ibidem, p.137)
Brasil amado não porque seja minha pátria
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito
[engraçada,
porque é o meu sentimento pachorrento,
porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
[dormir. (ANDRADE, 1972b, 120)

Esta obra parece ser a grande descoberta da nacionalidade, e de seu sentido de modernidade e tradição – é nesta obra que o autor demonstra maior interesse pela cultura popular, que passa a ser analisada daqui em diante, não mais à maneira primitivista de vanguarda ou ainda pelo ufanismo dos verde-amarelistas, mas sim de uma maneira mais contida. Esta descoberta da nacionalidade vem da viagem a Minas Gerais com os modernistas e Blaise Cendrars, em 1924, por ocasião da Semana Santa, na qual a comitiva modernista percorre as cidades históricas e pequenas povoações. Este contato mais direto com a cultura popular dá o tom de *Clã...*, obra na qual o autor utiliza a toada e a moda de viola populares, realizando uma tentativa de superação do pensamento popular regionalista. No fim de *Noturno...*, Mário revela a influência herderiana do conceito de nação:

(...)A Espanha se estilhaçou numa poeira de nações americanas
Mas sobre o tronco sonoro da língua do ao
Portugal reuniu 22 orquídeas desiguais.
Nós somos na Terra o grande milagre do amor.
Que vergonha si representássemos apenas contingência de
[defesa
Ou mesmo ligação circunscrita do amor...
Porém as raças são verdades essenciais
E um elemento de riqueza humana.
As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade.
Separadas na guerra ou na paz são bem pobres
Bem mesquinhos exemplos de alma
Mas compreendidas juntas num amor consciente e exato
Quanta história mineira pra contar!

No fim do poema, Mário revela a especificidade brasileira:

Nós somos na Terra o milagre do amor!
E embora tão diversa a nossa vida
Dançamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do “Custa mas vai”
(...) Nós somos brasileiros auriverdes!
As esmeraldas das araras
Os rubis dos colibris
Os abacaxis as mangas os cajus
Atravessam amorosamente
A fremente celebração do Universal!
(...) Juntos formamos este assombro de miséria e grandezas,
Brasil, nome de vegetal! (Ibidem, 156)

É em *Losango Cáqui* que o autor faz um balanço desta nacionalidade: “Mário, cuidado, se alinhe! (...) Tão na frente dos companheiros / Contenha esse ardor patriótico / Essa baita paixão pelo Brasil” (ANDRADE, 1972b, 87). Esta obra revela um grande esforço para conter o seu nacionalismo, ou o sentimento do *porque me ufano do meu país*, principalmente quando

o autor sente já passada a euforia do Movimento Modernista. Este momento, que irá se repetir ao fim de sua gestão no Departamento de Cultura é de grande inflexão, no qual o autor procura um sentido para sua própria nacionalidade.

A verdadeira sensibilidade nacional, entretanto, não estava presente no patriotismo ufanista ensinado nas escolas e no militarismo, e do qual se cercam cotidianamente a maioria dos brasileiros, pois este ufanismo, repleto de exageros, se mostra incapaz de incorporar elementos da tradição e da modernidade de maneira crítica. Mesmo este ufanismo que cultua a “ vaidade chauvinista ” com o tempo desaparece do sentimento de brasilidade daqueles que o compartilham pelas desilusões e revoltas sofridas ao longo de uma vida numa sociedade tão desigual e confusa como a brasileira. A “ patriotice ”, por sua vez, desaparece e dá lugar ao desinteresse pela questão da nação, pela irresponsabilidade nacional. (ANDRADE, 1976, 165-166).

Entretanto, ao mesmo tempo em que o autor “ sente ” essa nacionalidade, o autor ainda não consegue apreender que tipo de nacionalidade é essa, se ela pode ter um lastro real. Já no fim do *Clã*, o autor expressa esta estranheza no célebre poema *Dois poemas acreanos*³⁸, dedicado a Ronald de Carvalho, no qual o autor revela sua dúvida em encontrar uma identidade nacional através dos livros, “ sentado em sua escrivaninha na rua Lopes Chaves ”, entre si próprio, um intelectual erudito residente em uma cidade moderna, e um seringueiro acreano, que estava dormindo depois de um dia de trabalho, sem se preocupar com esta identidade. Se essa identidade existe, quais tipos de tradições devem tecê-la identidade? Ela deveria ser pensada a partir do nexos da tradição ou da modernidade? Os fatos políticos deveriam uni-la? O passado, o sofrimento em comum? Ao fim do poema, Mário se dá conta de que a identidade nacional não viria apenas através de um sentimento de brasilidade que somente intelectuais como ele sentiam. Ele viria através de um contato real com a dinâmica cultural do país. De sua escrivaninha da Rua Lopes Chaves, o intelectual paulistano se

³⁸ Abancado à escrivaninha em São Paulo/ Na minha casa da Rua Lopes Chaves/ De supetão senti um fruíme por dentro./ Fiquei trêmulo, muito comovido/ Com o livro palerma olhando pra mim./ Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos./ Depois de fazer uma pele com a borracha do dia./ Faz pouco se deitou, está dormindo./ Esse homem é brasileiro que nem eu. (...) Fomos nós dois que botamos pra fora Pedro II.../ Somos nós dois que devemos até os olhos da cara pra esses banqueiros de Londres.../ Trabalhar nós trabalhamos/ porém pra comprar as pérolas do pescocinho da moça do deputado Fulano/ Companheiro dorme! (...) Seringueiro eu não sei nada!/ E no entanto estou rodeado de livros./ Estes mumbavas que vivem chupitando/ vagarentos o meu dinheiro o meu sangue/ e não dão gosto de amor.../Me sinto bem solitário/ No mutirão da sabença/ Da minha casa, amolado/ Por tantos livros geniais, “Sagrados” como se diz.../ E não sinto os meus patrícios/ E não sinto os meus gaúchos!(ANDRADE, 1972b, 159-161)

prepara, então, para ter sua grande experiência de Brasil: a viagem ao Amazonas e ao Nordeste.

As viagens do descobrimento

Num dado momento de seus estudos sobre a cultura popular, Mário sente a necessidade de fazer a sua própria viagem de descoberta da cultura brasileira. Após incessante insistência de Câmara Cascudo, Mário resolve embarcar numa grande viagem rumo ao nordeste e ao norte do Brasil, onde “havia folclore passando toda hora na rua”(ANDRADE, 2000, 56).

Já com a primeira versão de *Macunaíma*, e tendo tomado contato com Koch-Grünberg, o autor pensa na viagem como uma complementação de dados folclóricos que poderiam contribuir para sua obra. Para Mário, *Macunaíma* resultava da soma das propostas de *Amar, Verbo Intransitivo*, e de *Clã do Jabuti*³⁹, a primeira prosa e a segunda poesia, nas quais o autor realiza um esforço de abasileiramento da língua e de análise da sociedade brasileira em vários aspectos, desde o cotidiano da vida rural até o cotidiano de grandes centros urbanos, bem como uma análise crítica de nossos costumes, inserindo também o tema do folclore e a cultura popular.

As três obras são fruto das viagens realizadas pelo autor na década de 20, as mais importantes e definidoras de sua obra: a viagem à cultura alemã, que se caracteriza melhor como uma imersão mental, no qual não há contato físico com o país, mas sim uma grande afinidade e curiosidade por parte de Mário – esta imersão resultou em *Amar, Verbo Intransitivo*; e a viagem a Minas Gerais em 1924 com os modernistas e Blaise Cendrars, que resulta em *Clã do Jabuti*; a viagem ao Amazonas, cujo resultado é a versão final de *Macunaíma*;

Mário de Andrade já havia viajado para Minas Gerais em 1917 e em 1920, quando toma contato com a obra de Aleijadinho e com a arte barroca. Em 1924, quando da caravana modernista junto a Blaise Cendrars, apresenta ao grupo e ao poeta francês, durante a Semana Santa, a arte barroca e o bucolismo das cidades mineiras.

A descoberta das estéticas barroca e colonial se institucionaliza quando da criação do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937, pelas mãos de Rodrigo Mello

³⁹ Essa semelhança foi explicitada pelo autor no prefácio à primeira edição de *Macunaíma* através da já conhecida fórmula “Amar Verbo Intransitivo + Clan do Jabuti = Macunaíma” (LOPEZ, 1974, 35)

Franco de Andrade na gestão de Gustavo Capanema. Vale lembrar que foi Mário de Andrade quem concebeu o anteprojeto do SPHAN a pedido de Capanema. “A política cultural do órgão faz da região de Minas Gerais – e do acervo arquitetônico e artístico do século XVIII – representante máximo de nossa tradição cultural” (PEIXOTO, 1998, 49).

As avaliações anteriores à modernista demonstram uma conotação pejorativa a respeito da estética barroca.⁴⁰ O modernismo realiza uma leitura mais positiva, incorporando o barroco ao discurso da originalidade nacional, descartando a interpretação anterior segundo a qual o barroco seria uma degenerescência da arte renascentista. Mário de Andrade dirá que Aleijadinho seria “o único artista brasileiro genial”, devido ao “abrasileiramento da coisa lusa”, tido por Mário como uma “solução original”, e que se dá devido à condição de mestiço de Aleijadinho. (ANDRADE, 1984, 41-42) O principal aspecto original de Aleijadinho seria a incorporação da estética barroca no plano do edifício e não somente nos elementos decorativos das Igrejas e construções trabalhadas pelo artista. Para o modernista, seria justamente na fase doente de suas obras de Congonhas do Campo que Aleijadinho teria desenvolvido “um sentimento muito mais gótico e expressionista” em oposição à clareza da fase sã de suas obras em Ouro Preto e São João D’El-Rei. O modernismo, portanto, teria conferido à estética barroca uma importância que mesmo viajantes mais atentos como Saint-Hilaire, Rugendas, Spix e Martius não deram, e se vangloria disto: “(Aleijadinho) não teve o estrangeiro que...lhe desse o gênio”.(Ibidem, 26)

Uma das descobertas mais importantes das viagens que faz ao Norte e ao Nordeste em 1927 e 1928 é a da figura do boi, tão importante no Nordeste, colhida por Mário em cocos, aboios e trechos de romances populares. Seguindo os estudos de Frazer sobre a passagem do culto ao verde dos ritos de vegetação ao culto animal em sociedades primitivas, Mário afirma que este culto emigrara das plantas para o boi, animal mais presente na vida não só dos nordestinos, mas também do povo brasileiro. Andrade vê o boi como o símbolo de unidade nacional.

Tais viagens permitem ao autor refazer os caminhos dos viajantes europeus em busca de uma interpretação própria sobre a cultura, tentando desfazer, através de um certo lirismo e de

⁴⁰ Nos recortes de artigos de revistas e em notas esparsas sobre Aleijadinho que Mário recolheu em sua pesquisa sobre Aleijadinho, após a viagem de 1924, percebem-se as críticas negativas à arte do escultor barroco, que são direcionadas principalmente à sua conduta licenciosa, ao seu comportamento tido como inadequado, e ao seu isolamento e à repulsa sentida pelas pessoas, em decorrência de sua aparência desagradável, ocasionada por sua doença.

uma ficção acertada, a visão européia sobre a cultura popular brasileira, inclusive a presente em si próprio. Segundo Lopez (1976, 40-41), Mário faria uma espécie de ficção a partir da própria realidade, experimentando a função de cronista e colonizador (bandeirante) do século XX. Nada escapa ao seu olhar quase que impressionista: paisagens, formas de trabalho, população, cidades, arquitetura, políticos e artistas locais, passeios, episódios e companheiros de viagem. Esta observação atenta, juntamente a um certo enfoque antropológico lhe permite uma análise mais apurada sobre as manifestações folclóricas, como as danças dramáticas e os catimbós, procurando além das caracterizações regionais de tais manifestações, mas também características comuns a todas essas manifestações, ou seja, Mário procura desvendar não somente as particularidades, mas também o que há de nacional, e conseqüentemente, de universal.

Como coloca Lopez (Ibidem, p. 42), as crônicas recolhidas não reproduzem o clichê dos símbolos da cultura popular. Até mesmo uma vitória-régia é descrita de uma maneira nova, impressionista “pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo a matinal flor enorme abre um mundo e odora os ares indolentes” (ANDRADE, 1976, 89)

Há um claro conflito entre o turista maravilhado e o etnógrafo em busca de impressões concretas “Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho entro de mim” (ANDRADE, 1976a, 52) Por fora, o Brasil é cheio de “maracatus, quitutes, trajes e cores”, mas por dentro, Mário se frustra ao não conseguir detectar a brasilidade original que encontrava, somente resquícios da “macaqueação européia”, da cópia e da vontade de ser moderno, de ir pra São Paulo.

Em suas experiências das viagens como turista – etnógrafo, Mário percebe o grande abismo que separa culturalmente as várias regiões do Brasil, como por exemplo, a sua “São Paulo das neblinas frias” e o Rio Grande do Norte caloroso. Cada vez mais São Paulo lhe parece um mero receptáculo da cultura e das teorias européias, seja por parte dos imigrantes europeus indiferentes às questões nacionais, seja por parte dos migrantes de várias regiões, que faziam de São Paulo apenas o seu ganha-pão, seja por parte dos artistas, que mesmo após o barulho da Semana de 22, ainda resistiam em sua maioria a procurar o mote artístico da realidade nacional, bem como a pesquisa estética. Desta maneira, a sua amada São Paulo torna-se cada vez mais uma cidade estranha, um lugar ao qual Mário busca constantemente reconhecer-se, busca essa que lhe traz muitas angústias.

O Nordeste e o Norte eram lugares nos quais a cultura popular mostrava-se viva e resistente. O Rio de Janeiro para o autor possuía identidade própria através de seus “sambas ingênuos, da espontaneidade de seus artistas, da licenciosidade de sua vida boêmia”. Mas e São Paulo? Onde estaria sua identidade? Se o restante do Brasil possuiria uma civilização original, qual a identidade de São Paulo? Mário tenta resolver este problema através do termo “civilização-técnica”, usado para se referir à especificidade paulista. Ao nosso ver, São Paulo, torna-se o motivo pelo qual Mário é constantemente chamado a pensar na modernidade, e o restante do Brasil, conseqüentemente, o chamaria a pensar na tradição. Por tal motivo, se estabelece um claro conflito entre a modernidade paulista e a tradição brasileira, dilema que permanece irresolvido para o modernista, colocado de forma mais dramática em *Macunaíma*.

A carnavalização de Macunaíma

Como vimos, no primeiro tópico, nas primeiras obras da década de 20, há uma constante referência à figura do Arlequim. Consideramos esta constante utilização da figura do palhaço medieval como um tipo peculiar de interpretação que não se restringe ao mero recurso estético, mas sim um tipo de concepção que pensa a realidade de maneira invertida, ou em outras palavras, de maneira *carnavalizada*. Embora Mário não faça referência aos estudos de Bakhtin sobre François Rabelais, e nem ao termo *carnavalização*, existe uma grande proximidade entre as leituras de Bakhtin e de Mário de Andrade sobre a cultura popular, a língua nacional e o papel da modernidade na reconfiguração da tradição.

Neste sentido, pensamos a *carnavalização* na obra de Mário como um recurso utilizado pelo autor para mostrar a realidade da cultura brasileira como lócus de inversão de várias tradições onde se inventaria uma nova e legítima cultura. Ela se faz presente toda a vez que Mário retrata a cultura popular de forma literária, seja na prosa ou na poesia. Já em *Paulicéia Desvairada* e *Clã do Jabuti* o autor delinea sua interpretação *carnavalizada*:

Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
Puxou-me a ventania,
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
Hálitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente
Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca.
Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijama bem francesas,

Alsacianas portuguesas holandesas...
Geografia
Eh! Liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barrei meus lábios com o carmim doce dos dela...(ANDRADE, s/d, 124)

Esta percepção de inversão cultural percorre toda a obra de Mário, não somente nas obras da década de 20, mas é em *Macunaíma* que podemos perceber a cristalização da idéia de inversão de uma certa maneira de se interpretar o Brasil.

Neste sentido, há uma nítida semelhança entre *Macunaíma* e as composições de François Rabelais, primeiramente percebida por Osório de Oliveira e Roger Bastide (Ibidem, 8), e, posteriormente, por Gilda de Mello e Souza, em *O Tupi e o Alaúde*, de 1979, e por Suzana Camargo e Mário Chamie. O processo de *bricolage* do mundo oral, escrito, europeu e brasileiro, medieval e moderno nos faz entender que o autor desarticulou elementos desses sistemas diversos para lhes dar um novo significado posterior.

Através da compreensão de conceitos da etnografia, presentes em estudos realizados ainda na década de 20 por autores como Frazer, Lévy-Brühl e Tylor, como nos diz Lopez (1972), Mário toma contato com os processos de criação popular e, constatando a fluidez deste campo, propõe através da música a inclusão dos temas populares como matéria-prima para a verdadeira criação artística nacional. A composição de *Macunaíma*, como observa Souza (*op. cit.*, p. 13), nos faz lembrar da suíte, um processo antigo de união de várias peças de estrutura e caráter distinto para formar obras maiores e mais complexas:

Se atentarmos para o material que serviu Mário de Andrade na elaboração da narrativa, veremos que ele testa a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de idéias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas – que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar ‘sonoridades curiosas’ ou ‘mesmo cômicas’. (SOUZA, 2004, 16)

É neste sentido que a autora, num certo ponto da análise, nos sugere a semelhança da busca da Muiraquitã com a narrativa ocidental já muito utilizada da busca do Santo Graal, o

que conferiria um caráter arturiano à rapsódia referida. Segundo a autora, após a Idade Média, quando o Renascimento começa a se manifestar, a noção de viagem espiritual, de busca, perde a pureza e a narrativa assimila os elementos da cultura popular como o grotesco, a paródia e a obscenidade. Tais elementos de distorção do mito do Graal podem ser observados na obra de Rabelais e, posteriormente, no Dom Quixote de Cervantes, obtendo ressonância nas composições de Wagner. Por este motivo, Mikhail Bakhtin procura nos mostrar a dualidade cultural e a conseqüente ambivalência de relações sociais existente na Idade Média, nas quais se misturavam o riso e o medo, a convalescença e a seriedade, a extrema alegria e o sofrimento. Entretanto, estes estados não se excluía, nem mesmo havia uma interdição dos estados de euforia e exceção, sendo organizados socialmente, compondo um sistema social no qual os estados, o de evasão e o de seriedade, possuíam seu lugar e legitimidade. A fim de ilustrar tal estrutura de relações, o autor cunhou o termo *carnavalização da cultura*, referente aos momentos de carnavalização que constituía as festas populares no fim da Idade Média e no Renascimento.

Desta maneira, a autora insere *Macunaíma* na linha de uma obra *carnavalizada* pela busca de um Santo Graal, à maneira de *Dom Quixote* e das obras de Rabelais. Segundo Souza:

A rapsódia brasileira seria, por conseguinte, a última metamorfose do mito, a versão construída pelo Novo Mundo no momento em que as vanguardas questionavam a supremacia do Ocidente. Ao converter na busca atropelada da muiraquitã o grave motivo condutor que a partir da Idade Média havia plasmado o próprio ideal de comportamento do Ocidente, Mário de Andrade – á semelhança dos cantadores nordestinos, que estudara com tão aguda compreensão – “desmanchava” a linha melodia européia, para que, rejuvenescida pelas acomodações locais, fecundada pelo riso popular, ela ascendesse novamente ao nível da grande arte; para que, nas palavras de Bakhtin, ela ainda uma vez revelasse ‘o mundo de maneira nova, sob o seu aspecto mais alegre e mais lúcido’ (SOUZA, 2004, 67)

Assim como Rabelais, Mário de Andrade está mais ligado às fontes populares que determinam não apenas a escolha de seus personagens e a certo sistema de imagens, mas também sua concepção artística. Desta maneira, percebemos em *Macunaíma* os ares da praça pública medieval, de influências da *commedia dell'arte* e de seus arlequins e bufões, subvertendo as fronteiras geográficas e culturais, lançando mão de imagens grotescas como forma de fazer sua crítica, cujo fim da história se mantém em suspenso, em aberto. Tanto Rabelais quanto Mário de Andrade realizam uma espécie de questionamento de formalidades lingüísticas, propondo uma nova linguagem mais ligada ao cotidiano e à tradição popular

através da invenção individual, que por sua vez reflete a invenção coletiva (KNOLL, 1983, 38)

Para Roger Bastide, num artigo escrito para a *Revista do Arquivo Municipal*, *Macunaíma visto por um francês* (1946), não se pode encontrar um livro mais especificamente brasileiro do que *Macunaíma*, “que com seu riso, atropela uma civilização de importação”. Bastide foi o primeiro autor a reconhecer o aspecto carnalizado da obra, sendo seguido de outro autores como Haroldo de Campos, Gilda Mello de Souza, Mário Chamie e Suzana Camargo, esta última tendo realizado um trabalho de comparação minucioso entre os argumentos bakhtiniano e andradiano, e que analisaremos em seguida.

Bastide relata que, quando leu a obra sentiu-se transportado para o Renascimento de François Rabelais. Para o autor, é como se todo o período colonial, a monarquia e o próprio começo da república constituíssem o período de formação da língua nacional, a “Idade Média da literatura brasileira”. *Macunaíma* é o momento da embriaguês exaltada, do grande canto de amor ao belo falar da terra, o que corresponde – *mutatis mutandis* – ao começo do século XVI em França”. O livro seria uma defesa da língua desaristocratizada, conclamando a libertação de Eça de Queirós e Camões.

Para o autor, *Macunaíma* é uma epopéia que apresentaria a mesma licenciosidade, a mesma bebedeira de expressões novas, a mesma voluptuosidade lingüística de *Gargântua* de Rabelais, as mesmas litânias carnavais, enumerações pagãs, torrentes de expressões, as carreiras loucas do personagem principal. *Macunaíma* e *Gargântua* questionariam a tradição e a modernidade, urinando em Notre Dame, atirando flechas nas cabanas:

(...) dois espessos deltas, duas terras formadas de sedimentos arrancados a todas as montanhas, roubados às ricas planícies, do cretácio, do jurássico, de argila, de areia, da lama negra da África, do lodo vermelho do Índio, do calcáreo da Provença e do aluviões da Guiana. (BASTIDE, 1946, 47)

Tanto Mário quando Rabelais ligam a questão premente da língua nacional à saga de um personagem do folclore e herói popular. Os dois autores congregam de todo o tipo de conhecimento possível, desde o folclore, a musicologia, a etnografia indígena e a ciência dos mitos, a filologia e a sociologia, até o próprio o amor à terra, num grande sentimento de humanidade. Enquanto Rabelais utiliza o Renascimento francês contra São Tomás de Aquino, Mário provoca um tipo de Renascimento brasileiro contra o purismo dos gramáticos.

Segundo Camargo (1976, p. 13-14), as grandes semelhanças entre a obra do modernista e do renascentista se dariam pelo processo de composição do romance polifônico. O romance

polifônico, segundo Bakhtin (1968, p. 45), obedece à lógica do sonho, das ambivalências, no qual os elementos aparecem em forma de conflito. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin ratifica a carnavalização como categoria analisável nos textos através do conceito de *polifonia*. Este conceito diz respeito à coexistência no texto literário de uma multiplicidade de vozes e também da multiplicidade do caráter e das ações do personagem principal ou herói devido ao diálogo freqüente que o autor estabelece com este, fazendo com que este seja um “joguete” de sua própria consciência. Ao analisar a poética da obra de Dostoiévski, Bakhtin percebe todos os elementos polifônicos que compõem o quadro carnavalesco: ambivalência de sentimentos, excentricidades carnavalescas, incompletude de situações, reviravoltas dadas num espaço linear e desconstrução da realidade. (DISCINI: 2006, 72 - 75). O herói na obra dostoiévskiana poderia ser um simples homem de família sem posses.

Para Bakhtin, Dostoiévski consegue transpor a linguagem do carnaval para o campo da ficção e aí instalar a visão carnavalesca de mundo dentro do romance, gênero burguês por excelência. A carnavalização seria a desestabilização, subversão, ruptura em relação ao mundo oficial “seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável” (Ibidem, 84)

A carnavalização é uma forma de desconstruir uma dada realidade, desestabilizando a verdade dada como acabamento, realizando um tipo de experimentação da verdade através da provocação e da experimentação filosófica:

A particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica (BAKHTIN: 1981, 98)

No romance polifônico não existem leis, hierarquias ou regras, havendo uma pluralidade de elemento lingüísticos em relação dialógica. Nele há uma comunicação entre personagens, entre estes e o autor, e entre o autor e a sua consciência. Em *A Escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade confirma a utilização da técnica polifônica na poética modernista:

Num poema modernista dá-se a superposição de idéias: polifonia(...)Denominei este aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA. Razões: Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um ‘efeito total final’. Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia. (ANDRADE:1972b, 268 - 269).

Ainda segundo Camargo, há em *Macunaíma* vários elementos que permitem a comparação direta de *Macunaíma* com a sátira menipéia: a presença do riso, da blague,⁴¹ da sátira, da conotação sexual, ausência de vírgulas, reiteração de vocábulos e recursos de pontuação, sincretismo, enumeração, a anatomia carnavalesca e os contrastes violentos, além da utopia social expressa através de viagens por países inexistentes e da introdução de problemas sociopolíticos contemporâneos. Na sátira menipéia combinam-se de forma orgânica o diálogo filosófico, o elevado simbolismo, o fantástico, a aventura e o naturalismo do submundo.

O debate dos problemas contemporâneos em *Macunaíma* aparece sob a forma de sátira dos costumes e dos personagens sociais, na qual aparecem os arrivistas (gigante Piaimã), os parasitas (Maanape), os políticos e até mesmo os intelectuais (parnasianos). (CAMARGO: 1972, 16 - 29). A sátira menipéia também é livre de restrições históricas e proporciona a livre invenção filosófica e temática, além do diálogo entre pessoas e idéias de tempos diferentes. Neste gênero o autor também põe seus argumentos à prova através da sátira, da ironia e da paródia.

A paródia é o elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalescos em geral. A menipéia ao mesmo tempo em que se autoparodia é uma paródia dos demais gêneros., recuperando a tradição literária, através de um processo de afastamento e atualização, fisgando no espaço o momento poético, através da destruição de um velho sistema e da reestruturação dos elementos deste sistema, realizando assim uma operação sincrônica de historicidade e modernidade. Neste sentido, Mário de Andrade seria o herdeiro direto de Rabelais, na medida em que, demolindo os textos rabelaisianos através do processo parodístico da intertextualidade, recupera a tradição literária e o projeto de obra do autor francês – descrito no último capítulo de *Pantagruel* -, atualizando-os no *Macunaíma*, devidamente misturados com o lendário indígena, recolhido por Koch-Grünberg, e elementos dos folclores afro-brasileiro e europeu. A paródia está profundamente impregnada pela terceira categoria da percepção carnavalesca do mundo, as ‘mésalliances’, em que tudo encerra seu contrário, mediante um processo contínuo de entronização/destronização, morte/vida, nascimento/morte e de duplos: bom/mau, esperto/ingênuo, corajoso/covarde etc. Todos estes oxímoros encerram em si a própria essência do carnaval: a oposição sério-cômica, recoberta pelo grande riso de festa carnavalesca. (CAMARGO: 1972, 75)

Mesmo que o autor tenha determinado numa carta para Manuel Bandeira que a obra se constituía como uma rapsódia, Camargo coloca que a designação é insuficiente devido ao seu

⁴¹ No “Prefácio Interessantíssimo” à Paulicéia Desvairada, o autor declara: “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a seriedade. Nem eu sei”. (ANDRADE: 1972b, 14)

caráter monológico e que somente explica o processo de composição do autor, mas não a estrutura. Por tal motivo a autora lança mão do estudo da obra como sátira menipéica como forma de explorar seu caráter estrutural dialógico. Não pretendemos aqui, contudo, distinguir o gênero de Macunaíma, se rapsódia, sátira menipéica, ou romance polifônico, pois entendemos não ser a nossa função o estudo do caráter da obra. Apesar de não adotarmos designações específicas, entendemos ser necessária a chave teórica bakhtiniana para compreendermos a obra de Mário de Andrade de outra maneira, por vezes alheia até mesmo para o próprio autor. Não se sabe se o autor entrou em contato com a teoria bakhtiniana, porém seguramente tem-se a informação de que o autor leu Rabelais⁴², e então se pressupõe a assimilação de formas grotescas. Este caráter grotesco rabelaisiano é reforçado pelas vanguardas.

Camargo, entretanto, acaba por exagerar nas comparações entre Rabelais e Mário, o tipo de estética grotesca assume em Mário feições mais românticas, se afastando do grotesco medieval ou mesmo renascentista, de acordo com a própria classificação de Bakhtin. As antíteses, por exemplo, são características marcantes já no grotesco romântico e não mais do medieval. Macunaíma, portanto, se insere na tradição mais moderna do grotesco. Além disso, é tão difícil inserir Macunaíma dentro da tradição do grotesco medieval propriamente dito do que no grotesco em si, ou seja, a obra, de caráter *interessado*, recebe outras influências as quais a análise meramente textual não consegue enxergar. A maior preocupação rapsódica de Mário, ou seja, de inserir o maior número de elementos sobre a cultura popular e o Brasil ultrapassa, segundo sua própria afirmação, os limites da compreensão teórica de quaisquer autores. (ANDRADE, 1976b, 434).

Assim como Pantagruel, o nascimento de Macunaíma provoca a morte: o primeiro nasce em meio a uma terrível seca que assolava o mundo inteiro e o segundo nasce em meio à morte de sua mãe. Camargo alude este fato ao renascimento que provocam a vida dos dois personagens ao mundo.

Há também o processo de inversão de hierarquias, descrito por Mário na cena em que Macunaíma visita o terreiro de macumba, além de referências ao baixo corporal:

(...) A mãe-de-santo puxou a comilança com respeito e três pelossinais de atravessado. Toda a gente vendedores, bibliófilos pé-rapados acadêmicos

⁴² O autor não somente leu, mas também fez algumas traduções (WERNECK DE CASTRO, 1989, 56). Ancona Lopes (1976, p 54) afirma que Rabelais constituía um dos autores cujos livros sempre “estavam na cabeceira” de Mário.

banqueiros (...) E conversando pagodeando devoraram o bode consagrado (...) todos beberam muita caninha, muita! Era sinal de alegria pra ele e todos imaginavam que o herói era o predestinado daquela noite santa. Não era não.
 (...) - Vou dizer três adivinhas, si você descobre, te deixo fugir. O que é que é: É comprido roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?
 - Ah isso é indecência sim!
 - Bobo! É macarrão
 - Ahn... é mesmo!...Engraçado, não?
 - Agora o que é o que é: Qual o lugar onde as mulheres têm cabelo mais crespinho?
 - Oh, que bom! Isso eu sei! é aí!
 (...) Diga o que é:
 (...) Mano, vamos fazer aquilo que Deus consente:
 Ajuntar pêlo com pêlo
 Deixar o pelado dentro. (ANDRADE: 2004, 60- 99)

A visão carnalizada que se nota na obra é mais um fruto da compreensão antropofágica de Mário. Há um signo devorador na maioria dos personagens: temos o maior exemplo no gigante Piaimã, “comedor de gente”, estrangeiro que traz a máquina, despertando a curiosidade dos brasileiros, que por sua vez acabam por devorar inconscientemente tudo aquilo que é estrangeiro (caapora, a “velha gulosa”).

Com os estudos sobre a linguagem e a literatura, Bakhtin pretende entender e até mesmo encorajar a desconstrução popular dos discursos oficiais e das ideologias. A análise do processo de carnavalização se concentra em três obras: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*; *A poética de Dostoievski* e *A obra de François Rabelais*. O autor acredita que o estabelecimento da liberdade lingüística e cultural é um pré-requisito necessário para a emergência de uma comunidade igualmente verdadeira e radicalmente democrática. Para o autor as estruturas autoritárias das sociedades burocráticas modernas podem ser modificadas e subvertidas se as diferenças sociais forem encorajadas na comunicação do cotidiano, ao invés de serem reprimidas.

Bakhtin se dedica ao estudo de François Rabelais por atribuir à obra do autor, mais especificamente a *Gargântua e Pantagruel*, um caráter radicalmente democrático ao se utilizar das fontes populares como uma forma de subverter a linguagem literária colonizada pela lógica medieval ao incluir a temática das festas populares em seus escritos. Com o uso da cultura popular, Rabelais subverte não somente o mundo oficial, mas também o popular, ao reconstruir seus elementos num novo contexto, no caso o da produção literária erudita, de modo a construir um novo tipo de utopia. (GARDINER, 1992 ,57)

Tanto Bakhtin como também Mário procuraram entender a “diferença na simultaneidade”. No caso de Bakhtin, havia uma procura pelo diálogo destas diferenças ao nível do discurso (CLARK, 2004, p. 36)

A semelhança entre alguns conceitos de Bakhtin e de Mário de Andrade sobre a produção literária vem da proximidade entre os contextos russo e brasileiro do início do século XX. Ambos os contextos são influenciados diretamente pelo contexto francês, ainda que a assimilação se dê de forma diversa. O fato é que as vanguardas européias trazem aos países de periferia a possibilidade de liberação do academicismo e formalismo na literatura, promovendo um encontro com a própria tradição, com a cultura popular, e em busca de uma identidade própria, mas ao mesmo tempo de uma estética moderna e social, que possa dar conta de um novo tipo de entendimento de uma sociedade atrasada através da arte. Não por acaso o contato com as vanguardas européias faça com que os dois autores ajudem a fundar grupos de vanguarda, o primeiro, o Modernismo, e o segundo, o Círculo de Vitebsk. Os dois intelectuais também entendem ser necessário o compromisso social e político ao nível da criação artística, rejeitando, entretanto, a atuação política direta e tampouco a colonização política da arte exigida pelos cânones socialistas – por tal motivo Bakhtin é preso no período stalinista. Este sentido de compromisso leva Mário de Andrade a formular um projeto de nação, e Bakhtin, um projeto lingüístico renovador.

Esta visão carnalizada da cultura brasileira restringe, entretanto, a sua apreciação romântica desta cultura – e esta visão traz mais originalidade e realidade ao projeto de Mário. Uma das características mais marcantes da obra está justamente na inversão da narrativa romântico-naturalista européia. Ao invés de nutrir uma visão cultural estática, a visão *carnalizada* lhe permite enxergar o aspecto de “circularidade”⁴³ desta cultura, da possibilidade de uma via de mão-dupla entre intelectuais e povo, que lhe permite ter uma noção mais realista sobre as origens e dos percursos de nossa cultura. Isto lhe permite afirmar, por exemplo, a originalidade brasileira, e não lusitana, de uma manifestação como o fado, afirmação esta que será veementemente contestada por alguns de seus colegas.

⁴³ Optamos por não trabalhar com o conceito de *circularidade da cultura*, de Carlo Guinzburg, por acreditarmos que o conceito de carnavalização possui um teor mais romantizado e que condiz com a primeira fase de estudos sobre a cultura popular, nos anos 20. Mário se aproxima de uma noção similar à de *circularidade* nos anos 30, quando se aproxima de Roger Bastide, como veremos a seguir.

Restaria então, a ligação de origem herderiana entre intelectuais, cultura e nação. Esta concepção, entretanto, não passaria ilesa à convulsão cultural e política de um dos fatos que mais marcaria a vida pessoal e intelectual de Mário: A Revolução de 30.

A cultura popular nos anos 30: militância e especialização

Em homenagem póstuma a Mário de Andrade na *Revista do Arquivo Municipal*, Florestan Fernandes coloca que nenhum trabalho que trate do folclórico na obra de Mário de Andrade será completo se considerar apenas uma das faces de sua contribuição ao folclore e à literatura brasileira. Para Fernandes o folclore domina e marca profundamente sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta, e constitui também o seu campo predileto de pesquisa e estudos especializados. Por isso, quem se aventurar em investigar a obra de Mário de Andrade, deve distinguir a sua contribuição como literato que realizou, digamos à sua revelia, como folclorista. (FERNANDES, 1946, 138).

Neste sentido, tentamos até aqui dividir a sua relação com a cultura popular nos anos 20 como predominantemente artística, e nos anos de 1930, pelos motivos que abordaremos a seguir, mostraremos como essa relação com a cultura popular se torna mais científica.

Nos anos 30, a concepção de Mário de Andrade sobre a cultura popular sofre algumas modificações em decorrência da turbulência política dos anos 30 e de suas próprias indagações a respeito da cultura popular. Como veremos, conseguimos detectar dois aspectos em sua concepção que se diferenciam dos anos 20: a militância e a especialização.

Se fizermos uma comparação entre *Klaxon*, revista modernista dos anos 20, e a *Revista do Arquivo Municipal*, que começa suas atividades nos anos 30, veremos uma grande diferença de postura de Mário de Andrade, articulador das duas revistas. Enquanto a primeira conservava um espírito irreverente da vanguarda, a segunda primava pela seriedade institucional da pesquisa sobre a cultura popular. (SANDRONI, 1988, 70) Não por acaso, a *Revista Nova* acaba se tornando o principal veículo de publicação de estudos científicos neste campo, incluindo desde Câmara Cascudo até, posteriormente, Florestan Fernandes, Emílio Willems, Roger Bastide e Egon Schaden.

À medida que se aprofunda nas pesquisas sobre a cultura popular e que se utiliza de instrumentos teóricos da antropologia e da etnografia, mesmo que seguisse caminhos muitas

vezes confusos, falsos rastros, Mário exclui de sua concepção de cultura popular os resquícios de ufanismo desenvolvidos nos primeiros anos de carreira intelectual, sob influência das correntes nacionalistas da primeira década do século XX, e do exotismo, cultivado na primeira década de movimento modernista (se considerarmos o período que vai da exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a publicação do *Ensaio da Música Brasileira*, em 1927: “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972b, 80)⁴⁴.

Mário exclui também alguns imperativos românticos a respeito da cultura popular. Se na década de 1920 o autor rejeitava a cultura urbana como popular, na década de 1930, as manifestações populares urbanas começam a fazer parte de seus estudos, entre eles, o famoso estudo sobre o samba rural paulista, no qual o autor também faz uma análise do samba urbano:

A mais importante das razões desse fenômeno (da cultura popular urbana) está na interpretação do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato com direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cidade acaba, o campo principia. E realmente numerosas cidades brasileiras, apesar de todo o seu processo mecânico, são de espírito essencialmente rural. Por tudo isso não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e mui características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito a feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (ANDRADE, 1936, 89)

Esta constante pesquisa da cultura popular, que vai de meados da década de 20 até o fim da década de 30, quando da sua direção do Departamento de Cultura, possibilita a Mário desfazer resquícios de seu patriotismo bem cultivado no início dos anos 20, bem como certos chavões científicos de seus primeiros estudos sobre o folclore. O principal feito destes estudos exaustivos é a desromantização de sua concepção de uma cultura popular original. O contato mais freqüente com manifestações populares, com documentos e depoimentos faz o modernista perceber inclusive com mais ênfase a distância que separa o intelectual erudito e o homem do povo, e também, através de algumas dificuldades encontradas na pesquisa popular, o caráter fluido e transitório desta cultura popular.

⁴⁴ Lafetá (1974, 144), considera *Macunaíma* a obra que representa já uma concepção de cultura popular mais amadurecida, além de apresentar também maior maturidade de recursos estilísticos.

A concepção mais acabada sobre a cultura popular se dá pela relação em vários níveis de análise: das informações coletadas durante as suas viagens etnográficas; as informações obtidas através do intercâmbio intelectual realizado em sua correspondência, nas quais Mário recebia dados sobre folclore, além das mais diversas críticas, e da pesquisa de cunho teórico no âmbito da Antropologia, que lhe davam maior clareza e sustentação em suas afirmações. Em carta a Manuel Bandeira, de janeiro de 1935, Mário reflete a necessidade de sanar suas deficiências com relação ao estudo da cultura popular:

Na minha viagem colhi pouquíssimos martelos, não me lembro si um ou dois. Essa aliás uma das razões decisórias da minha necessidade de voltar pro Nordeste, no fim deste ano, pra pegar os vazios da *Pancada do Ganzá*. Fui pra lá muito ignorante da coisa nordestina e colhi atabalhoadamente o que me davam, sem dirigir inteligentemente a colheita. O que usavam mais abundantemente colhi com abundancia, o que usavam mais raro colhi pouco. E em geral tenho por enquanto colhido documentos e definições em fichas, sem me dar ao trabalho de chegar a uma noção perfeita de certas coisas muito fugidias. (ANDRADE, 1958, 346)

Em *O Empalhador de passarinhos*, da década de 30, Mário coloca que o defeito de muitos dos nossos folcloristas é a não utilização de teorias científicas que validem os documentos folclóricos coletados. Isto reflete o amadorismo de nossos folcloristas e de alguns sociólogos que se dispõem a tratar do tema, com exceção de intelectuais como Gilberto Freyre e Oliveira Viana, cuja obra Mário considera como “honesta”: “a sociologia é a arte de salvar rapidamente o Brasil”. A coleta do folclore se tornou, para Mário de Andrade, “um meio de se publicar livros”, uma ciência subalternizada e vulgarizada por estar em voga: “até cantoras de improviso que se dispõem a cantar jongo e toada se intitulam folcloristas”.(ANDRADE, 1972, 41) Por tal motivo, os intelectuais distorcem informações ou mesmo coletam de modo ineficiente:

Um documento folclórico colhido da memória de um advogado tem o mesmo valor de outro colhido da boca de um vaqueiro; não se faz diferença entre o colaborador urbano e o rural, o alfabetizado e o analfabeto, nem data, nem idade, nem sexo, nem nada; o folclore é o paraíso da “sensação” democrática; tudo é igual. (Ibidem, 41)

A aproximação com teorias antropológicas o aproximam do universo acadêmico. Neste momento, de forma tímida e modesta, divide as atenções do público costumeiro, como artistas e o público leitor de suas crônicas nos jornais, com o público acadêmico:

Mário tem profundos anseios por uma pesquisa que trouxesse à luz não apenas elementos estruturais, belas e bem urdidadas tramas teóricas, ou um emaranhado de conceitos técnicos-literários de valor duvidoso, mas loquaz na aparência, buscando impressionar os ouvidos exigentes do meio acadêmico. (RIBEIRO, 1997, 1)

Um desses diálogos teóricos é travado com Roger Bastide, já no fim dos anos 30, sobre o desnivelamento da cultura popular. Em obras anteriores, como no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, (ANDRADE, 1972a) Mário chega a afirmar a circularidade desta cultura através do conceito de “cultura móvel”, conceito o qual não conseguimos detectar a filiação. Nas *Danças Dramáticas*, de 1935, Mário reconhece um certo desnivelamento cultural existente na cultura popular, quando afirma que tais manifestações populares são resultado de uma apreensão e *descaracterização* do teatro religioso erudito. Em *Namoros com a Medicina*, de 1939, Mário admite novamente que as formas populares poderiam conter formas eruditas e vice-e-versa.

Danças Dramáticas seria o estudo mais bem acabado e bem escrito de Mário, no qual curiosamente o autor se abstém de em empregar suas inovações linguísticas (que tanto incomodavam seus amigos e leitores). O autor já distingue com bastante clareza o que seria a cultura primitiva da cultura popular e as principais ligações entre elas. Nesta obra, o autor se mostra capaz de rastrear a origem das manifestações populares em outros países e rastrear o seu percurso no Brasil, conferindo a veracidade das afirmações da bibliografia anterior sobre o assunto e sugerindo novas interpretações.

A mistura de outros elementos nas danças dramáticas degradaria o intuito religioso inicial através da comicidade, meio pelo qual o homem popular se liberta dos valores dominantes. O autor chega a afirmar que por mais que o homem popular se utilize e temas da arte dominante, fazendo uma “colcha de retalhos” ele sempre lhe dá uma finalidade nova: “o povo é falso nunca” (ANDRADE, 1958, 25).

Mas é no fim dos anos 30 e início dos anos 40, quando Mário entra em contato com Roger Bastide, um antropólogo da Missão Francesa que vem à USP no fim dos anos 30, quando Mário de Andrade se encontra no Rio de Janeiro. A principal lição que Mário recebe de seu mestre francês está no conceito de *desnivelamento cultural*, apesar de já utilizar a noção de “tradição móvel” (1976). A polêmica, segundo Peixoto, começa na discordância sobre as raízes das modinhas imperiais. Para Mário, as modinhas imperiais seriam um exemplo raro de apropriação de uma forma erudita pela cultura popular, pois o modelo de apropriação cultural mais comum seria o contrário: da forma popular genuína pela cultura

erudita. Esta idéia, como já vimos, resulta da concepção romântica sobre a cultura popular, segundo a qual a cultura popular resultaria de processos de criação originais e únicos, dos quais os artistas eruditos comumente se inspirariam para produzir um tipo de arte nacional:

Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende para arte que se aprende. Mas formas eruditas, ver a da sinfonia, processos eruditos, ver o cânone, jamais que passaram prá s orquestras e corais populares. (ANDRADE, 1964, 8)

Segundo Peixoto, Bastide refuta esta tese de Mário afirmando que a apropriação das formas eruditas pela mente popular é muito mais recorrente do que imagina o modernista. Esta forma de apropriação seria a regra, e não a exceção. Apoiado nas teorias de Charles Lalo, referência que estará presente nas leituras de Mário, Bastide chama este fenômeno de *desnivelamento estético*. Para Bastide, a “arte popular seria a arte erudita desnivelada”. Durante toda a sua carreira, por influências românticas, Mário acreditou que os artistas eruditos sempre se aproveitaram de formas populares:

(...) o povo não é criador, mas conservador. Toda a concepção romântica que se perpetua na ciência do folclore, essa crença numa arte espontânea, ingênua, jorrando da imaginação e da sensibilidade camponesas, precisa ser revista e corrigida. (BASTIDE *apud* PEIXOTO, 1998, 82).

Segundo Peixoto, “em seus estudos sobre os cantadores nordestinos da década de 40 (ANDRADE, 1998), Mário reavalia as afirmações feitas sobre a modinha como caso raro de *desnivelamento estético*, reconhecendo explicitamente o seu débito com Roger Bastide”: “O processo comum de decorar uma melodia tradicional, como a de inventar uma nova, tanto em Chico Antônio como em Odilon, consistia em...desnivelar a melodia, tornando-a bem simples para que ela se fixasse na memória” (ANDRADE *apud* PEIXOTO, 1998, 84).

Esta concepção de *desnivelamento* traz a possibilidade para Mário de refletir sobre a via de mão-dupla entre as culturas popular e erudita, trazendo um novo fôlego para os seus estudos. Desta maneira, o folclore passa a ser visto como o terreno da multiplicidade, não seguindo uma lógica definida, como Mário tentou estabelecer no primeiro contato com as teorias antropológicas. Mário passa a perceber a cultura popular mais como uma adaptação original, *desnivelada*, que visa preencher necessidades práticas do que como uma criação romântica de elementos próprios do cotidiano. O homem popular, neste sentido, lhe parece muito mais um *bricoleur* do que um trovador medieval. Esta concepção mais acabada da

cultura popular resulta de uma visão mais antropológica, fruto de uma intensa pesquisa e que aos poucos se sobrepõe (mas não se opõe) a uma concepção mais romântica sobre a cultura popular da primeira metade da década de 20. Uma prova disto é a aceitação de nossas origens ibéricas, à qual Mário, despido da negação modernista, atribui uma de nossas matrizes culturais mais importantes. Entretanto, o reconhecimento da matriz portuguesa é anterior aos estudos mais sistemáticos sobre o folclore. A oposição modernista mais sistemática se dá por uma oposição à insistência da cultura erudita em conservar os traços portugueses, em busca da incorporação da linguagem popular. Mário também procurava questionar a herança portuguesa para encontrar as influências ameríndias e africanas, afirmando assim, a não predominância da cultura portuguesa na manifestação popular: “É preciso que a gente se ponha um bocado em guarda contra essa tendência natural de acreditar inicialmente português tudo o que existe simultaneamente em Portugal e no Brasil. Houve influência muita, mas recíproca também”. (ANDRADE, 1958, 46)

Mesmo que seu pensamento não tivesse lhe permitido formular um pensamento mais sistemático ou ainda teorizações mais apuradas, Mário confere à sua obra o sentido de um caleidoscópio de assuntos relacionados à cultura e literatura que pudesse convidar os jovens pesquisadores à pesquisa sobre os temas:

Sei que a minha mais legítima obra-prima é mesmo essa, jamais publicada, vida de companheiro mais velho e mais experiente, que ajuda e dá confiança nos outros [...] os autores idealistas que não são práticos, convidam, convidam porém principiando não fazendo o que convinhem. Não tiveram coragem. Eu tive a coragem... Não fiz mais que convidar os outros ao estudo verdadeiro dessas criações humanas. Porém convidei praticamente, com o meu exemplo e o sacrifício das minhas vaidades naturais de escritor [...] E nem a consciência exata dessas franquezas apontadas, nem a amargura dessas reflexões me diminuiu essa felicidade. Porque não sou sujeito que se ilude e seria no mínimo ilusório considerar minha obra como manifestação duma arte, quando ela não passa de manifestação duma vida (ANDRADE *apud* PINTO: 1990, p. 313-320)

Sua função como intelectual, em parte herdada da militância intelectual de Romero, seria a de ficcionalizar a cultura popular, transformando sua memória pessoal em memória coletiva, como um modo de contribuir para as gerações futuras.

Na década de 30, Mário tem cada vez mais a consciência de que os intelectuais deveriam possuir uma atitude mais engajada sobre as questões políticas e culturais de seu tempo: “E acho que temos que cantar opinando agora, pra ninguém chegar atrasado no tragicômico festim. Há muito mais nobre virilidade em se ser conscientemente besta que

grande poeta de arte-pura”. (ANDRADE: 1976, p. 156) Sua visão sobre a cultura popular é cada vez mais norteadada também pelo nacionalismo musical e por valores de engajamento.

Em discurso de paraninfo dos formandos do Conservatório Dramático e Musical de 1935, Mário demonstra a sua completa dissolução no coletivo:

Porém desapareceu aquele prazer de mim mesmo que eu tinha dantes. As alegrias, as soluções, os triunfos não satisfazem mais, porque não se dirigem às exigências do meu ser, que eu domino, nem dele se originam; antes, nascem da coletividade, a ela se dirigem, a esta coletividade monstruosa, insaciável, imperativa, que eu não domino por ser ela apenas uma parte menoríssima. (ANDRADE, 1936, p. 76)

Nesta conferência, Mário reitera sua concepção de arte anti-vistosística, reiterada durante toda a sua carreira intelectual. O virtuosismo, para o autor, resultaria de um sentimento individualista, que “suspira pela glória”, à procura de glória e dinheiro”. Critica também a falta de investimentos na arte, na falta de um mecenato, devido à “obcessão da santa-casa”, fruto da tradição culturalmente devastadora da caridade, do horror da doença e da pobreza.

Mário termina o discurso reiterando também a função do artista/ intelectual, que seria o de realizar uma espécie de equilíbrio entre a pulsão individual e a pulsão social:

Eu não vos convido à ilusão! Nem vos convido á conformista esperança (...) Eu não vos convido sequer á felicidade, pois que da experiência que dela tenho, a felicidade individual me parece mesmo desumana, muito inútil. Eu vos quero alterados por um tropical amor do mundo, porque eu vos trago o convite da luta (...)vos convido á luta por uma realidade mais alta e mais de todos. Há grave ausência de homens que queiram aceitar este ideal. O maior número se refugia, acovardado, na luta pela própria existência. Mas si há falta de homens, façam-se homens! (ANDRADE, 1936, p. 86)⁴⁵

Torna-se cada vez mais difícil para Mário aceitar o acirramento ideológico dos intelectuais na década de 30, de uma maneira geral. Mais à esquerda ou mais à direita, o fato é que parte da intelectualidade se deixa seduzir por ideologias vindas da Europa (fascismo,

⁴⁵ O autor continua o texto indicando as possibilidades que a ação intelectual em prol da cultura poderia oferecer: “Há sempre uma aurora para qualquer noite, e essa aurora sois vós. Quem quer que enfrente os concertos públicos, se surpreende ante a verdadeira multidão de rapazes e de garotas que desejam ouvir. Abre-se um curso de Etnografia e imediatamente se faz necessário desdobrar as aulas ante o número dos que exigem saber. Inaugura-se uma biblioteca infantil e numa semana os meninos se elevam a uma freqüência de cem diários; joga-se nos jardins uma biblioteca circulante, e os operários que a buscam tornam-a logo insuficiente. Há sempre uma aurora para qualquer noite, e essa aurora sois vós. E pois que a noite ainda é profana e vai em meio, eu vos convido a forçar a entrada da manhã. Eu vos trago o presente perfeito da imediata luta por uma realidade mais de todos”. (ANDRADE, 1936, p. 86)

comunismo), subordinando a produção artística e crítica a tais imperativos. (CANDIDO, 1989). Utilizando-se da tese de Julien Benda, Mário critica os intelectuais “traidores” por tal subordinação, ressaltando, entretanto, o aspecto positivo que traz o envolvimento de tais intelectuais na discussão sobre as relações entre a arte e a sociedade⁴⁶. Por este motivo, Mário elogia o catolicismo de Tristão de Athaíde por ser fruto de uma solução ideológica original, entretanto, critica o apresamento de que sofre sua concepção de arte.

As Revoluções de 30 e de 32, que abalaram sentimental e economicamente, tornam o clima intelectual paulista dotado de um extremo sentimento de separatismo, que passa a incomodar as pretensões nacionalistas de Mário. Se num primeiro momento Mário confia na Revolução de 30 como uma possibilidade de união nacional, após alguns incidentes, como o do deslocamento da direção da Rádio Educadora paulistana, o autor percebe o tratamento político hostil e restrito que Getúlio Vargas dispensaria aos dirigentes paulistas, principalmente os ligados ao Partido Democrático, com os quais simpatizava. Pensar a possibilidade de uma cultura nacional, no clima de separatismo que se cria entre a intelectualidade paulista, neste sentido, torna-se cada vez mais difícil. Mário se sente afastado de todos, sentindo incompreensão por parte de seus próprios companheiros, que radicalizam suas posições políticas e intelectuais. Em carta a Manuel Bandeira, o autor confessa as inimizades que se acumulam no meio paulista e que tornam a sua atuação cada vez mais difícil. Mesmo que tivesse, no plano das idéias, algumas divergências com o modernismo carioca e o seu trato mais cosmopolita da questão cultural (nesse sentido Mário se aproximava mais do regionalismo), o autor chega a reconhecer-se mais no meio intelectual carioca do que no paulista, chegando, após a frustração do Departamento de Cultura, a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde sentia que suas idéias pareciam ter mais ressonância intelectual:

O Rio me dá uma animação danada, isso é verdade. Não é apenas por falar muito de arte, de literatura, de andar de cá pra lá, dormindo, respirando, falando arte. Está claro que isso também me faz em bem enorme, vivo só comigo. Então agora São Paulo está desolador, você não imagina como é horrível. Não tenho um espírito sequer junto do qual minha vida de arte possa se comprazer. O grupinho, sim, continuo amigo de todos (...), vive num crochê intelectual mesquinhíssimo, que os apaixona (...) Tema: são-paulo-separatismo-perrepê-interventor. (No clima intelectual de São Paulo) não aparece nenhum moço que anime isto, nada, nenhuma revista. E eu careço de tudo isso. Daí um desejo quase enraivecido de Rio. (ANDRADE, 1958, p. 330)

⁴⁶ Mário inclusive se recusa a participar de evento em homenagem ao intelectual francês Romain Rolland por supor que se tratava de uma homenagem de tons marxistas.

O Rio lhe parecia muito mais internacional, mais burguês, e por isso não poderia abrigar um movimento provinciano como o Modernismo, de “caipiras-de-serra-acima” que se afirmavam através de instrumentos que lhe conferiam status de modernidade, como a industrialização e a comercialização:

ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também...o artigo “contra” do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida. (ANDRADE, 2002, p. 259)

O autor acabou por não se adaptar ao clima cosmopolita que o recebera, e volta para São Paulo ainda mais frustrado por não conseguir ter sobrevivido ao Rio de Janeiro, que lhe dava mais oportunidades econômicas que São Paulo.

Em carta de janeiro de 1928, na fase de lançamento do *Macunaíma*, o autor já demonstra certo sentimento de diferença com relação aos seus colegas modernistas. Como já exposto anteriormente, críticos e amigos modernistas como Tristão de Athaíde não somente não compreendem *Macunaíma* como acusam Mário de ter plagiado Koch-Grünberg e o próprio Oswald de Andrade. Esta diferença com relação aos colegas modernistas paulistas e a aproximação crescente com o modernismo carioca se deve tanto à dose de cosmopolitismo que Mário sempre procurou manter em suas posturas intelectuais, quanto também à politização crescente na intelectualidade paulista, que aos olhos de Mário significava a *traição* da missão intelectual, o desvirtuamento do debate artístico. Por tal motivo, o único elo que une Mário ao debate intelectual paulista é a sua discussão sobre o folclore e a cultura popular – conseqüentemente, esta restrição ao debate artístico, que faz inclusive com que a sua produção poética seja baixa, impulsiona suas investigações neste campo.

Tais fatos políticos parecem afastar de maneira mais concreta o envolvimento de Mário com a política. Se nas reuniões do Partido Democrático ainda na década de 20 Mário se mostrava “apático” e “indiferente” (ANDRADE, 1972a, p. 56), nas décadas de 30, após sua desilusão com as revoluções e com a demissão do Departamento de Cultura, o autor parece rejeitar completamente qualquer possibilidade desse envolvimento, mesmo que de forma indireta, vide a sua recusa em atuar como diretor do Departamento de Teatros no Ministério da Educação, a convite de Gustavo Capanema. Em carta ao ministro, o autor elucida este desencantamento:

E sou obrigado a lhe confessar mais uma vez que o posto de diretor do serviço teatral eu não posso mesmo de forma alguma aceitar. É um lugar de projeção muito brilhante e muito violenta, vou lutar certamente muito e certamente vou fracassar. A sua oferta me encontra derreado, despido de muitas das minhas ilusões e sem o menor desejo de me vingar de ninguém. Preciso de trabalho e estou sempre disposto a trabalhar. Mas não quero lutas fortes, não quero gritaria em torno de mim. (ANDRADE *apud* SCHWARTZMAN: 2000, pp. 99-100)

A procura pela identidade nacional, entretanto, não cede mesmo após as pressões separatistas, quando o autor resiste em incorrer num possível regionalismo paulista, justificado pelos problemas pessoais (irmãos e amigos presos) e financeiros (fechamento do Diário Nacional e dificuldade em encontrar fontes de renda pelo remanejamento de cargos em jornais e órgãos públicos). Tolhido pelo provincianismo de seus colegas, Mário, então, se fecha cada vez mais à pesquisa folclórica, que também se explica pelas condições difíceis em que se encontram suas atividades literárias e pelo desprestígio como intelectual modernista que vinha sofrendo nos últimos anos, e frequentemente passa a pensar numa estadia no clima mais cosmopolita do Rio que possa “arejar” suas idéias, encontrar “novos moços” e discutir arte sem discutir política. Com o fechamento do *Diário Nacional*, Mário passa a exercer a crítica literária apenas irregularmente. O meio intelectual paulista, segundo afirmação do autor, se mostra cada vez mais fechado às suas “loucuras literárias”, à sua linguagem “abrasileirada” e à sua militância popular.

A gestão no Departamento de Cultura havia sido uma espécie de reavivamento intelectual do autor, proporcionando-lhe a oportunidade de pôr em prática todas as suas concepções político-culturais, além de se especializar na pesquisa do folclore e de ter contatos com grandes nomes do assunto (Dina e Claude-Lévi-Strauss), através da Sociedade de Etnografia e Folclore.

A saída abrupta do Departamento lhe cai como um golpe mortal, e então Mário percebe que entre as idéias de nação, intelectual e cultura havia a política como variável complicadora, e que tal relação não mais poderia ser mediada por uma concepção romântica.

Já na década de 40, cansado de suas lutas intelectuais, o autor, que permanece enfermo a maior parte do tempo, se preocupa apenas em editar suas obras feitas durante sua vida. Infelizmente, Mário não sobrevive para ver que os seus esforços em tornar o folclore um

estudo científico mais apurado vingam, transformados em disciplina pela USP por Roger Bastide, auxiliado por Florestan Fernandes⁴⁷:

(...) sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O facto de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem (...) Hoje, que os estudos científicos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde. (ANDRADE, 1935, 38)

A sua grande autocrítica, denominada “exagerada” por Manuel Bandeira, ajuda a formar um campo de pesquisa nas Ciências Sociais brasileiras e a legar a várias gerações de intelectuais a preocupação com a cultura popular.

Na famosa conferência sobre o Movimento Modernista de 1942, quando Mário fala em “marchar com as multidões”, tenta encontrar uma saída para um dilema intelectual que não conseguira resolver: qual seria, realmente, a posição do intelectual perante a cultura popular? Apesar de ter sido a sua melhor resposta, a pesquisa popular não lhe pareceu ser suficiente. O “marchar com as multidões”, possível resposta a esta pergunta, posta na Conferência, entretanto, não deve ser interpretado como possível engajamento militante de tons marxistas, mas sim como uma tentativa de responder à esta questão. Em carta a Oneyda Alvarenga, Mário confessa o seu pouco apreço pela corrente;

Você sabe que pessoalmente não admito integralmente o marxismo e sinto na vida humana uma porção de causas e de imponderáveis que produziram os efeitos. Mas incontestavelmente o marxismo contém uma enorme parte de verdade que hoje nem é marxista, mais porque incorporada ao conhecimento geral, à verdade geral humana. Coisas que ninguém discute mais. (ANDRADE, 1946, 89)

O autor inclusive criticava artistas como Chostakovich por sacrificarem a verdade de suas artes pela arte proletária. Para Mário havia demagogia no conteúdo social, que “desprezava os meios próprios à obra de arte, o domínio do arte-fazer”. (ANDRADE, apud CASTRO, 1981, 77). Neste trecho de *O Banquete*, coletâneas das últimas crônicas escritas

⁴⁷ De uma forma geral, Bastide opera como a ponte entre a geração modernista e intelectuais posteriores como Florestan e Antonio Candido.

por Mário de Andrade ao Estado de São Paulo já na década de 40, tem-se uma concepção da percepção de Mário sobre a relação entre intelectuais e cultura popular:

O povo é analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, o 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 artista 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 proporção de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há de ser a que está no folclore. (ANDRADE, 1977, 45)

Sobre o seu papel específico em relação ao povo, ou mais especificamente, à possibilidade de estabelecimento de uma via de mão-dupla entre as culturas popular e erudita, Mário se sente bem impotente:

(..) já não conseguiria mais construir uma arte que interessasse diretamente as massas e as movesse...O melhor jeito de me utilizar, de acalmar a minha consciência livre, imagino que será fazer obra malsã...Malsã, se compreende: no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizam a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas de sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos, ainda capazes de se coletivizar, e os decidam a uma ação direta. (Ibidem, 35)

Por este sentimento de insuficiência, o autor nega seu passado, que já não parece ser mais seu companheiro. O modernismo lhe parece um movimento no qual havia uma

Felicidade abundante e satisfeita de si, com que os modernistas de há vinte anos atrás afirmavam que Alberto de Oliveira um trouxa, e as afirmações grotescamente ofensivas e sem nenhum valor crítico ficaram apenas como cacoetes de alguns retardatários (...). É preciso não esquecer que quando êste (Graça Aranha) chegou da Europa, em 1921, falando em 'subjativismo dinâmico' e trazendo nas malas a 'Estética da Vida' em que atacava alguns 'modernistas' europeus nossos familiares, estávamos já no 'objetivismo dinâmico' (Oh, palavras expressivas!...) (ANDRADE, 1972, 135)

E, apesar de criticar severamente a aventura modernista, Mário coloca o movimento como "preparador do terreno das artes modernas no Brasil, através da crítica e da pesquisa que visava a destruição de tabus, o treinamento do gosto do público". O modernismo fora um "trabalho pragmatista, provocador de um espírito inexistente e que por isso teve um caráter revolucionário e libertário":

Bons ou não, certos ou não em sua orientação revolucionária, os livros de sua Senhoria Plínio Salgado, como a "Bagaceira", denunciavam já uma arte dirigida em sentido social, propagadora de idéias. Graça Aranha concluía, num de seus ensaios, que o Modernismo não deveria se confinar à preocupação estética,

mas tinha que se completar, intervindo na política também. Antes disso, já vários teóricos e poetas da “Klaxon” abandonavam as artes e eram pioneiros na formação do Partido Democrático em São Paulo; e, ainda mais sintomático que isso, na maioria dos modernistas, quem quer que lhes estude as páginas teóricas e os manifestos de então, perceberá o espírito insatisfeito contra a própria pasmaceira democrática e a tendência (quando não, adesão franca) para as extremas. Veio a Revolução de 30. Provocada pelo Modernismo? Deus me livre dizer semelhante bobagem! Mas na sua força estava aquele mesmo Partido Democrático, que fora o principal preparador dela. E na sua aceitação burguesa havia sempre uma vontade do novo que fazia dez anos os modernistas pregavam e ensaiavam. Foi um bem? Foi um mal? Foi uma necessidade, ordem natural de evolução pra melhores futuros. (Ibidem, p. 188)

Andrade prossegue afirmando o campo aberto pelo Modernismo a novos escritores, que mesmo que neguem influência do movimento, “dele se beneficiaram e beneficiam!”. Uma das virtudes do movimento foi seu anti-cademicismo, que possibilitou a abertura de um campo vasto na experimentação da técnica; a necessidade de constante atualização; a

(...) formulação de um nacionalismo descritivista que sistematizou o estudo científico do povo nacional, na sociologia em geral, no folclore em particular, na geografia contemporânea; e, por último, promoveu uma acomodação nova da linguagem escrita à falada (já agora com todas as probabilidades de permanência) muito mais eficaz que a dos românticos. (ANDRADE, 1972, p. 188)

Confrontado ao engajamento dos intelectuais da década de 30 e de 40, Mário também critica o “abstencionismo” de sua geração, principal diferença com relação às gerações mais novas. Em *Elegia de Abril*, de 1941, Mário também tece duras críticas nesse sentido:

Da minha geração, de espírito formado antes de 1914, para as gerações mais novas, vai outra diferença, esta profunda, mas pérfida, que está dando péssimo resultado. Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. A pressão dos novos convencionalismos políticos posteriores ao tratado de Versalhes, mesmo no edênico se manifestou. Os novos que vieram em seguida já não eram mais uns inconscientes e nem ainda abstencionistas. E tempo houve, até o momento em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime, tempo houve em que, ao lado de movimentos mais sérios e honestos, o intelectual viveu de namorar com as novas ideologias do telégrafo. Foi a fase serenatista dos simpatizantes. (ANDRADE, 2002, p. 209)

Entretanto, apesar de mais engajada, Mário vê na nova geração um imperativo econômico que lhe assusta. Se a geração modernista era “abstencionista”, ela sacrificava a possível beleza de sua arte em proveito de interesses utilitários, através da ironia aristocrática,

nutrida do prazer intelectual. Esta geração também se dava a liberdade de experimentar vários tipos de soluções às suas indagações intelectuais:

Experimentações rítmicas, auscultações do subconsciente, adaptações nacionais de linguagem, de música, de cores e formas plásticas, de crítica – tudo eram interesses que deformavam a isenção e o equilíbrio de qualquer mensagem. Então fomos descobrir, mais nas revistas de combate que nos livros de filosofia, a palavra salvadora (sempre o perigo das lustrosas palavras...) que acalmava nossa ambições estéticas maltratadas: pragmatismo. Aquilo, gente, eram pragmatismos também! Eram as necessidades da hora, as verdades utilitárias porque nos sacrificávamos, tão mártires como os que se iam cristianizando chineses. (ANDRADE, 2002, 215)

Com estas sucessivas afirmações que oscilam negativismo e positivismo durante a década de 40, Mário torna-se o porta-voz de sua geração. Tal interpretação sobre os excessos do modernismo parece ter prevalecido nas gerações literárias posteriores, que parecem ter se incumbido de aparar as arestas destes prováveis exageros.

Segundo Castro (1981), entre 1941 e 1943, o autor recusa vários convites para viajar pela América espanhola para coletar dados musicais folclóricos, como fez com a viagem ao Nordeste, para ir aos Estados Unidos, a um Congresso afro-americano no Haiti, mas recusa todos. No Congresso de Escritores de 1945, após conchamar os intelectuais a “marcharem com as multidões” na Conferência do Modernismo de 1942, conchama os intelectuais a se ausentarem da vida política, isolando-se em torre de marfim, de onde seria feito o combate intelectual – estas afirmações do fim de sua vida o aproximam novamente das colocações de Benda:

É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e jogar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não terá nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim; fero, agressivo, enojado, intratável e tristíssimo. (ANDRADE apud CASTRO, 1981, 142)

Entretanto, Mário não viu o projeto modernista de nação penetrar em amplos setores das elites intelectuais e políticas, apesar de algumas discordâncias em relação a alguns termos deste projeto. Das idéias modernistas que mais se infiltraram na posteridade, a idéia de um Brasil composto por uma síntese racial foi a principal, que também está presente nos argumentos de Gilberto Freyre. Apesar de ter influenciado várias gerações de intelectuais, a partir dos anos 50 a idéia de uma síntese racial é questionada de maneira geral pelo movimento negro e também, posteriormente por parcelas desta intelectualidade.

Assim, uma geração de escritores e artistas pintou o Brasil da *Mulata*, de Di Cavalcanti, do *Abapurú* e da *Negra*, de Tarsila do Amaral. E algumas gerações depois deles continuaram pensando e inventando um país que não teme esta mistura e faz dela a delícia e a dor de ser o que somos. Não vou nomear todos, mas não se pode esquecer dos Concretos, e, sobretudo de Augusto de Campos e seu poema "Luxo". E o que dizer então do movimento tropicalista e daqueles jovens dos anos de 1960 que até hoje compõem canções que falam do nosso paradoxo de ser Haiti e não ser o Haiti. Também não se deve esquecer do clássico filme de Joaquim Pedro de Andrade que, em 1969, faz uma releitura de *Macunaíma*, transformando o livro em obra cinematográfica que revela sua contemporaneidade. E o que dizer então dos trabalhos de Luiz Alphonso *O conceitual caboclo* e *Índia e mato* – paródia e metáfora da *Negra* de Tarsila – se não fosse essa interpretação do Brasil inaugurada por Mário de Andrade e os modernistas na década de 1920. (MAGGIE, 2005, 3)

A idéia de uma cultura nacional com base em elementos populares, que assume outras formas de interpretação com a atuação dos Centros Populares de Cultura, também é questionada, assim como também o envolvimento dos intelectuais com o Estado, que passa a ser visto com desconfiança. A concepção do nacional-popular retoma o passado como propaganda e não permite a sua reconstrução, tal como ocorreu no plano ideológico dos regimes fascistas, transformando a cultura popular em nacionalismo populista. Seria o Estado a instância que determinaria o nacional-popular, quando desfaz as fronteiras nacionais. (CHAUÍ, 1983, 96)

Alguns intelectuais após a década de 60, como Marilena Chauí (ibidem) e Renato Ortiz (1994), associam o nacional-popular ao populismo e às políticas culturais de regimes fascistas e/ou populistas. Segundo a autora, o Estado também não mais se interessa pelas formulações dos intelectuais sobre a identidade nacional. Sem distinguir as nuances que envolvem o conceito de cultura nacional-popular, muitos menos a diferença de pensamento entre os vários intelectuais que se debruçaram sobre o tema, a autora acusa os intelectuais brasileiros que se envolveram com o tema da cultura popular de forjarem uma identidade inexistente. Para a autora, há uma tradição que sempre redefine o conceito de nacional-popular criando arquétipos e símbolos da nacionalidade:

Não é casual que o verde-amarelismo modernista retome esses arquétipos, nem que Mário de Andrade os problematize como contradições trágicas ou que Oswald de Andrade os apanhe pela ironia antropofágica e ambígua. Também não é casual que os populistas dos anos 60 trabalhem com eles, seja para denunciá-los, seja para transformá-los em pedagogia política, seja, enfim, como observou Roberto Schwarz, para oferecê-los como espelho à platéia classe-média estudantil dos teatros e cinemas. No caso do populismo, os arquétipos do nacional-popular são tomados pelo avesso, isto é, para serem valorizados apenas tais como virão a ser depois de libertados do jugo imperialista (CHAUÍ, 1983, p. 48).

O conceito de nacional-popular tal como apreendido por esta intelectualidade, possuiria uma “dimensão religiosa e educadora”, no sentido de produzir uma epifania do povo e da nação através da sua missão de educá-lo e civilizá-lo, além das dimensões econômica, que faz alusão a um capitalismo autônomo com relação ao mercado externo estrangeiro, e política, pela de um Estado nacional-popular voltada para o bem social interno.

Entretanto, devemos concordar com a autora quando diz que, na interpretação sobre o nacional-popular, houve muitos problemas sobre a definição do que é o popular e o que seria o nacional, os limites entre os dois campos, principalmente no que diz respeito ao conteúdo verdadeiramente nacional na expressão popular, e este é um questionamento que Mário de Andrade se faz durante toda a sua vida, permanecendo sem respostas substantivas ou esclarecedoras. Há também uma deficiência em conciliar a visão romântica e a científica sobre o popular, que divergem em seus principais pontos, pois, a consideração da autenticidade do popular contrasta com a visão do progresso e da degeneração social através da raça, que faria com que os intelectuais e artistas permanecessem “entre o museu e o progresso”. No caso de Mário de Andrade, apesar do conceito de raça permanecer em seu vocabulário e guiar suas explicações sobre o popular, o autor procura se concentrar nas pesquisas empíricas sobre o assunto, até mesmo por sua condição de intelectual diletante.

Há também uma certa deficiência em definir com parâmetros claros o que seja o local e o cosmopolita, ou mesmo o nacional e o internacional. O Modernismo, de forma geral, define os campos, optando pela síntese entre as duas instâncias. Sobre essa síntese, Chauí coloca:

A oposição entre localismo e cosmopolitismo, fez com que as soluções caminham desde a separação radical dos dois pólos até a afirmação de sua síntese ‘dialética do interno/externo’. A primeira tendência se encontra do lado dos nacionalismo de direita enquanto a segunda é tentada pelos nacionalismo populistas de esquerda. Nesse quadro, uma exceção: a recusa de Machado de Assis em solucionar a dicotomia, ou, se quiser, a solução machadiana pela ironia. (CHAUÍ, 1983, 97)

De uma maneira geral, a noção de uma cultura mestiça e unívoca passa a desagradar parcelas da intelectualidade interessadas em ressaltar as desigualdades sociais e que passam, então a condenar as interpretações culturais de síntese dos anos 20 e 30, associando-as desde ao Estado Novo de Getúlio Vargas como à propaganda nazi-fascista (CHAUÍ, 1983).

Com a crescente especialização dos estudos sobre a questão racial, houve no Brasil a emergência da discussão sobre a raça aos moldes norte-americanos, ou seja, que tendem a pensar na bipolaridade que divide brancos e não-brancos. Nos anos 90, segundo Maggie, as cotas trazem ao debate público a questão sobre as diferenças sociais, reiterando, entretanto, a maneira bipolar de se pensar a questão racial. Esta maneira de pensar, segundo a autora, questiona os pressupostos modernistas da síntese e traz um novo projeto de nação, que traz uma sociedade cindida entre brancos e não-brancos – uma interpretação estranha à nossa maneira de pensar sobre nossa própria nação:

Essa mudança de rumo de um projeto de nação não se faz sem riscos. A mudança é radical porque toma o que era próprio da nossa maneira de tratar a diferença como algo espúrio e que deve ser extirpado mediante políticas públicas como, por exemplo, com as cotas para negros no serviço público e em instituições públicas de ensino superior. A versão que dá origem a esta política de combate à desigualdade parece não só suspeitar de Macunaíma. Ela aniquila Macunaíma porque sendo política de Estado obriga as pessoas a se definirem não nos moldes de nosso herói fundador, mas como negro ou branco, e sendo política de Estado afeta a sociedade como um todo. A nova política de cotas adotada em muitos níveis das instituições federais, nas universidades públicas do Estado do Rio de Janeiro e em muitas outras universidades públicas do país, obriga as pessoas a se identificarem sem nenhuma dúvida entre estes dois pólos: ou negro ou não negro.²⁴ (MAGGIE, 2005, 4)

Para a autora, “todo o esforço empreendido nos anos de 1930 para positivar a mestiçagem parece estar sendo posto a baixo ela primeira vez na nossa história desde os anos de 1920”, “lançando-se por terra as bases do pensamento que permitiu a criação de nossa cultura mais radicalmente nacional e cosmopolita”. O ideário de brasilidade modernista de Mário e Oswald de Andrade, de Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda, de Gilberto Freyre e Di Cavalcanti, de Tarsila do Amaral e Anita Malfati está sob suspeita. (MAGGIE, 2005, 1).

O Brasil da mistura, para Mário de Andrade, tem seu cerne na cultura popular. Ela é responsável por nossa visão que não segrega, mas que agrega. Ela é fluida, desnivelada, contém tradição e contemporaneidade – tais características possibilitaram que Mário a tomasse como depositária de uma nacionalidade.

Conclusão

Primeiramente, uma das grandes lições legadas por Mário de Andrade foi o debate sobre a transformação do artista em *intelectual*, no sentido gramsciano do termo. Mesmo que os fins fossem diversos, pois ainda caberia ao artista a obrigação para com a discussão estética, o artista deveria pesquisar e manter-se atualizado concomitantemente de correntes teóricas e informações sobre sua própria cultura, tanto quanto um sociólogo ou um etnógrafo. Artistas ou cientistas, todos seriam intelectuais que deveriam conscientizar-se de sua função de construção da nacionalidade, dentro de um “universalismo pragmático”. Talvez uma das melhores explicações desta função esteja neste trecho de *Aspectos da Literatura Brasileira*:

Ainda a observação da realidade nos permitiu afinal conceber o que temos de ser, brasileiros e americanos, pra contribuirmos de alguma forma ao enriquecimento da humanidade. Daí o universalismo pragmático, a pesquisa (de primeiro forçada...) do nacional, ao mesmo tempo que nos libertávamos da tendência estreitamente regional, a relativa descentralização da arte no país; e, melhor que tudo isso, a procura das tradições, que obumbra Marajó e favorece Aleijadinho, ignora o Indianismo e revitaliza o ameríndio, desdenha o “porque me ufano” e busca fixar a ressonância histórica da nossa tristeza. (ANDRADE, 2002, p. 61)

A originalidade do pensamento de Mário de Andrade estaria na idéia de que a especificidade cultural não se confundia com a idéia de pureza ou de cópia, nem com as idéias do pitoresco ou exótico. Mário tenta desfazer este equívoco em vários momentos. O seu amor, a sua devoção para com o país, não seria mediada pelo cultivo exótico da tradição, e nem pelo regionalismo desagregador. Para Mário, a procura dos elementos puros da cultura brasileira, principalmente os que dizem respeito aos elementos africanos e indígenas, seria a procura por exotismos. A verdadeira procura pela brasilidade estaria na procura de elementos que pudessem conter a mistura original. A compreensão mais adequada da cultura popular para Mário, ou de uma maneira mais geral, da tradição, exigiria do intelectual três tipos de conhecimento:

- compreensão lingüística e artística dos processos de composição da arte popular;
- compreensão da arte erudita, dos períodos estéticos e das tendências artísticas modernas;
- compreensão das teorias científicas sobre a cultura popular (antropológicas, sociológicas, históricas), bem como de relatos das pessoas comuns.

O intelectual que se predispõe a investigar o campo da tradição deveria sempre buscar a atualização por meio da constante pesquisa, do diálogo com outros intelectuais e também com as pessoas comuns, e desta maneira, trazer o inconsciente coletivo à tona, tornando o popular algo racional, real e consciente. Mário qualifica essa busca compreensão dos vários níveis de cultura como “pesquisa original”: “A pesquisa original entre nós, estou convencido que é o maior mérito que um brasileiro escritor possa ter. A não ser em história política, nós não sabemos quase nada sobre nós” (ANDRADE, 1976, 196) Neste sentido, a concepção de cultura popular andradiana na década de 30 se aproxima da concepção que Gramsci estabelece entre o envolvimento mais militante de um intelectual que procura imiscuir-se ativamente na vida prática como construtor, organizador, persuasor permanente (GRAMSCI, 1995, 56)

A verdadeira sensibilidade nacional, entretanto, não estava presente no patriotismo ufanista ensinado nas escolas e no militarismo dos quais se cercam cotidianamente a maioria dos brasileiros, pois este ufanismo, repleto de exageros, se mostra incapaz de incorporar elementos da tradição e da modernidade de maneira crítica. Mesmo este ufanismo que cultua a “ vaidade chovinista” com o tempo desaparece do sentimento de brasilidade daqueles que o compartilham pelas desilusões e revoltas sofridas ao longo de uma vida numa sociedade tão desigual e confusa como a brasileira. A “patriotice”, por sua vez, desaparece e dá lugar ao desinteresse pela questão da nação, pela irresponsabilidade nacional. (ANDRADE, 1976a, pp. 165-166). Para Mário, a nacionalidade militante de um intelectual deveria ocorrer na medida em que atualizasse o entendimento do Brasil descobrindo “o universal no nosso particular para transformá-lo em universal”, e que não se confunde com o universalismo iluminista. (MAGGIE, 2005, p. 2)

O principal projeto de Mário, o único que manterá de forma vigorosa até o fim de sua vida, é o de construção de um tipo de conhecimento que une o melhor da tradição intelectual com o melhor do que a vivacidade e a espontaneidade da cultura popular, capaz de renovar a forma e o conteúdo do saber erudito. Este projeto se aproximaria da idéia de *sensu comum* de Gramsci, uma aproximação equilibrada entre a filosofia dos intelectuais e a sabedoria popular. A cultura popular em si, desorganizada e descompromissada para com a construção da nação seria “elevada” ao meio caminho do saber intelectual racional, que por sua vez se despojaria de seus excessos de contemplação, abrindo suas portas para a realidade. Tal conhecimento equilibrado entre as duas instâncias seria o cimento construtor da cultura nacional, pois seria

capaz de envolver, a um só tempo, o homem do povo e o intelectual, Chico Antônio, e Mário de Andrade, *bricoleurs* da cultura brasileira, que “marchariam juntos” rumo à construção da nacionalidade.

A cultura popular é vista pelo autor como uma particularidade que deve ser reconhecida em relação ao que é universal. O intelectual deveria, portanto, partir do que é particular conferindo-lhe uma interpretação universal. Sem essa universalidade, segundo o autor, não seria possível a construção de um projeto nacional cultural dentro da contemporaneidade. Por este motivo, apesar de não esconder o valor sentimental de sua pesquisa sobre a cultura popular, o autor não exclui o caráter universalista e modernizante de sua obra. (SOUZA, 2003, MORAES, 1999).

Portanto, conseguimos detectar uma primeira fase, nos anos 20, quando Mário é tomado por uma concepção mais romântica da cultura popular. As viagens podem ser vistas como a segunda fase de Mário, na qual o autor toma contato com a cultura popular acumulando dados empíricos e intensificando sua produção sobre o assunto. A terceira fase seria caracterizada pelo esforço em tornar seu objeto de apreciação artística em objeto de estudo mais sistemático, quando Mário se aproxima de Roger Bastide e quando participa da Sociedade de Etnografia e Folclore, na qual toma contato com o casal Lévi-Strauss e com outros etnógrafos. Como já citamos acima, devido a problemas pessoais, os últimos anos da vida de Mário de Andrade não podem ser vistos como intensos na produção de literatura sobre a cultura popular. O que vemos é uma oscilação entre o isolamento e a tentativa de militância política, comportamento muito comum aos intelectuais de sua época.

A investigação das obras, enfim, nos permitiu concluir que há uma evolução da idéia de cultura popular, evolução que primeiro é vista como um projeto estético aos moldes modernistas-futuristas (Paulicéia Desvairada), depois como dado empírico (viagens), e a partir da investigação, como um conceito (Danças Dramáticas), para depois retornar ao projeto (Departamento de Cultura e engajamento dos anos 30 e 40).

Bibliografia:

- A Imagem de Mário: (fotobiografia de Mário de Andrade)*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento: Livroarte, 1984.
- ALVARENGA, O. “Sonora Política” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume CVI jan/fev. 1946.
- ANDRADE, M. *Há uma gota de sangue em cada poema (Obras Completas)*. São Paulo: Martins Editora, 1960.
- _____ “A entrada dos palmitos” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume XXXII, fevereiro de 1937, p. 51-64.
- _____ “A nau catarineta” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume LXXIII, janeiro de 1941, p. 61-76.
- _____ *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1975.
- _____ *Aspectos das artes plásticas no Brasil (1943)*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
- _____ *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____ *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____ *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.
- _____ *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____ *Cartas a Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____ “Cultura Musical” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume XXVI, agosto de 1936, p. 75-86.
- _____ *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Martins, 1964.
- _____ *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____ *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____ *O Empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____ *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____ “O samba rural paulista” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume XVI, novembro de 1937.p. 37 -116.

- _____ *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.
- _____ *Obra imatura*. São Paulo: Martins – MEC, 1972a.
- _____ *Poesias completas*. São Paulo: Martins – MEC, 1972b.
- _____ *Táxi e as Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.
- BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____ *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Rabelais and his world*. Cambridge: MIT Press, 1968
- BANDEIRA, M. “Variações sobre o nome de Mário de Andrade” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume CVI, jan/fev 1946.
- BASTIDE, R. “Macunaíma visto por um francês” *in Revista do Arquivo Municipal*. Volume CVI – janeiro/fevereiro de 1946.
- BASTOS, E. *As criaturas de Prometeu*. São Paulo: Global, 2006.
- _____ *Raízes do Brasil – Sobrados e Mucambos: um diálogo*. Mimeo, 2006.
- BARBATO Jr, R. *Missionário de uma Utopia nacional popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: FAPESP/Anablume, 2004.
- BEIRED, J B “A função dos intelectuais” *in* AGGIO (org) *Gramsci, a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p121-132.
- BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. São Paulo: Schwarcz., 1986
- BOSI, SANTIAGO, LOPEZ, PROENÇA, *et al.* *Macunaíma: herói sem nenhum caráter – edição crítica*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.
- BOTELHO, A. *O Brasil e os Dias: Estado – Nação, Modernismo e Rotina Intelectual*. Bauru: Edusc, 2005.
- BRAIT, DISCINI. *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRITO, M *História do Modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de 22*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.

- BURKE, Peter. Gilberto Freyre e a *nova história*. Tempo Social; Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo. 9(2): 1-12, outubro de 1997.
- _____ *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, H. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMARGO, M. S. *Estudo minucioso do grande e inestimável Macunaíma à luz das concepções teóricas do famoso crítico russo Mikhail Bakhtin sobre os escritos dos consagrados autores Fiódor Dostoievski e Mestre François Rabelais, Doutor em Medicina*. Tese de Doutorado, FFLCH – USP. São Paulo, 1976.
- CANDIDO, A. *O Método Crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1963.
- _____ (org). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- CASTRO, M W *Exílio no Rio*. São Paulo, Rocco, 1989.
- CAVALCANTI, M L V *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Revista brasileira de Ciências Sociais, vol 19, no. 54. São Paulo, fevereiro de 2004.
- CHAUÍ, M *Seminários –O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DA MATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DASSIN, J. *Política e Poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DURHAM, E. *A dinâmica da cultura: ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.
- ELIAS, N. *O Processo civilizador, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERNANDES, L. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1968.
- FERNANDES, F. *O Folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____ “Mário de Andrade e o folclore brasileiro” *in* *Revista do Arquivo Municipal*. Volume CVI, jan/fev de 1946.
- FREYRE, G. Casa Grande & Senzala. *Intérpretes do Brasil*, SANTIAGO (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª edição – 2002. vol 2
- _____ Sobrados e Mucambos. *Intérpretes do Brasil*, SANTIAGO (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª edição – 2002. vol 2

- GARDINER, M. M. M. *Bakhtin and the Theory of Ideology*. London: Routledge, 1992.
- GELADO, V. *Poéticas da transgressão: Vanguardas e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2006.
- GARDINER, M. M. M. *Bakhtin and the Theory of Ideology*. London: Routledge, 1992.
- GUINZBURG, C *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987
- GRAMSCI, A *A concepção dialética da História*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978b.
- _____. *Cadernos do Cárcere, vol 6*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- _____. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- HERDER, J. G. “Idéias para a Filosofia da História Humana” in GARDINER, P. *Teorias da História*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1984.
- HOBBSWAM, E & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1997.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O espírito e a letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- LACAPRA, D. *History and Criticism*. Cornell: Ithaca, 1985.
- LAFETÁ, J L “Estética e ideologia no Brasil: o modernismo em 1930” in *Argumento, revista mensal de cultura*. Ano 1, no. 2, novembro de 1973.
- KNOLL, V. *Paciente Arlequinada - Uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- LAHUERTA, M “Os intelectuais e anos 20: moderno, modernista e modernização” in
- LORENZO, H & COSTA (orgs) *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora da UNESP/FAPESP, 1997, p. 47-61
- LOPEZ, T A. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, Secretaria Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

- _____ *Mário de Andrade: vida literária*. São Paulo: Edusp: Hucitec, 1993.
- _____ *Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____ “Gramsci e os intelectuais: entre clérigos, populistas e revolucionários (modernização e anticapitalismo)” *in* AGGIO (org) *Gramsci, a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p 133-160.
- MAGGIE, Y. *Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão*” Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 20, no. 58. São Paulo, junho de 2005.
- MANIERI, D. *Macunaíma Trágico: a modernização brasileira em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2004, 215 páginas.
- MARSON, A. *Dimensões políticas e Filosóficas da década de 20*. Revista Ciência e Cultura, vol 25, no. 11, novembro de 1973, pp 1030-1037.
- MORAES, E. J. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- _____ *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MOTA, C *Ideologia da Cultura Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1997.
- MUKERJI, C & SCHUDSON, M. *Rethinking Popular Culture: contemporary perspectives in cultural studies*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990
- PEIXOTO, F A *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.
- PINTO, E P *Gramatiquinha de Mário de Andrade – Texto e Contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- PIVA, L.G *Ladrilhadores e Semeadores: a modernização brasileira no pensamento político de Oliveira Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Azevedo Amaral e Nestor Duarte*. São Paulo: Departamento de Ciência Política; Editora 34, 2000.
- PROENÇA, M. C. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

- RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (org.) *Nacionalidade em questão*. Cadernos da Pós/Letras (19). Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- RIBEIRO, M. A. *Mário de Andrade e a cultura popular: bem dito será o fruto dessa leitura*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.
- ROMERO, S. *Folclore brasileiro: cantos populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- _____. *Obra Filosófica*. São Paulo: José Olympio, Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- _____. *História da Literatura brasileira*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- _____. *Realidades e Ilusões no Brasil – Parlamentarismo e Presidencialismo e Outros Ensaio*s. Petrópolis: Vozes, 1979.
- RIDENTI, M; PEREZ, W. BASTOS, FLORENT *et al.* *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SANDRONI, C. *Mário contra Macunaíma*. São Paulo, Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- SCHELLING, V. *A Presença do Povo na Cultura Brasileira: O pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freyre*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- SCHREINER. *Expressionismus, Modernismo*. São Paulo: Goethe Institut, 1983.
- SCHWARTZ, R. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e Processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- SCHWARTZ, J. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- SCHWARTZMAN, S; BOMENY, H. (orgs.) *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SEVCENKO, N. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos prementes anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- _____. *Literatura como missão – Tensões Sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SOUZA, Gilda de M. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- SOUZA, Jessé. “Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira” *in* Tempo Social, Revista de Sociologia’. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 69-100, maio de 2000.

SPENGLER, O. *A decadência do Ocidente – esboço de uma morfologia da história universal*.

Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

STRINATI, D. *An introduction to the theories of popular culture*. London, Routledge, 1995.

SÚSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira/ Thomson Learning, 2003.

WERNECK DE CASTRO, M. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

Manuscritos analisados no Instituto de Estudos Brasileiros:

A música e a canção populares no Brasil. 1936.

Compêndio de História da Música. 1929.

Esboço de um Programa geral de cultura artística nacional. 1933.

Esboço para uma Discoteca Folclorística Nacional Brasileira. 1933.

Anotações folclóricas. 1942.

Curso de Filosofia da Arte na Universidade do Distrito Federal. 1937.

Cinquentenário da Abolição. 1938.

Fichário analítico