

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DUAS CONCEPÇÕES DE ENGAJAMENTO ARTÍSTICO EM MÁRIO DE ANDRADE¹

Philippe Curimbaba Freitas²

Resumo: Ao longo de sua trajetória intelectual, o crítico Mário de Andrade sempre esteve às voltas com a ideia de engajamento artístico. Contudo a compreensão sobre o que seria uma obra de arte engajada transformou-se ao longo dos anos, sobretudo em função dos novos desafios que se colocavam tanto para a atividade artística como para a crítica, num momento de intensas transformações da vida intelectual brasileira. A intenção desse texto é delinear duas diferentes concepções de engajamento artístico presentes no pensamento de Mário de Andrade em diferentes momentos de sua atividade intelectual: o engajamento compreendido como 1- um compromisso com a formação de uma cultura brasileira autônoma – ou seja, com a superação do padrão de imitação cultural –, tarefa esta apresentada no *Ensaio sobre a Música Brasileira*; e como 2- um compromisso diretamente político perante os conflitos sociais, presente em algumas obras escritas no final da vida do autor, como o *Café* e *O Banquete*, e explicável em parte pelo caráter conservador do nacionalismo varguista e pela consequente desilusão com a possibilidade de uma superação do abismo social e cultural no Brasil.

Palavras-chave: estética, crítica de arte, crítica musical, engajamento artístico, Mário de Andrade.

Abstract: The idea of an artistic engagement has always concerned Mário de Andrade's criticism during his intellectual trajectory. However, the understanding of what an engaged work of art should be has changed over the years, mainly because of the new tasks that artistic activity and criticism had to face at a time when intellectual life underwent profound changes. The purpose of this text is to outline two different conceptions of artistic engagement that Mário de Andrade's thinking reveals in different moments of his intellectual activity: engagement understood as: 1- a commitment to the formation of a Brazilian autonomous culture – in other words, through the overcoming of the cultural imitation pattern –, a task which is presented in *Essay on Brazilian music*; and as 2- a directly political commitment facing social conflicts, which some of his late works, such as *Coffee* and *The symposium* reveal, and which is partly explainable by the conservative aspect of Getúlio Vargas' nationalism and by the resultant disillusion with the possibility of an overcoming of social and cultural abyss in Brazil.

Keywords: esthetics, art criticism, musical criticism, artistic engagement, Mário de Andrade.

¹ Artigo recebido em: 12/09/2016 e aceito em: 20/04/2017

² Doutorando em Filosofia na EFLCH – Unifesp. Endereço de email: pcurimbaba@gmail.com

“Hoje não há mais o ontem em que fomos espectadores”³

Escrita por Mário de Andrade na “Explicação” da sua primeira coletânea de poesias, essa frase enuncia o critério que orienta a seleção dos poemas desse livro. O evento histórico que marca a passagem do ontem para o hoje é a Primeira Guerra Mundial, que, mesmo tendo contado com uma participação pouco significativa do Brasil, teve um impacto considerável no clima político e intelectual do país. A Guerra, afirma o poeta, clama por uma postura ativa dos artistas, por uma arte de circunstância e de combate, e exige, pois, um afastamento do culto da beleza desinteressada. “(...) Não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”⁴: embora datado 1942, este chamado à ação ilustra bem o sentido da epígrafe. Anuncia-se assim, já num livro de juventude, um dos critérios que, combinado com outros⁵, sempre norteará a crítica de seu autor e determinará a dinâmica de sua reflexão estética, a saber, a defesa da arte engajada, ou arte de combate.

A ideia de engajamento artístico apresenta, ao longo da vasta produção marioandradiana, elementos nem sempre harmonizáveis entre si, e parece constituir mais um eixo de preocupações do que propriamente um *nomos*, o que torna trabalhoso um delineamento teórico dessa ideia. Ainda assim, a comparação de alguns escritos de Mário de Andrade dos anos vinte com outros dos anos quarenta e final dos trinta nos permite distinguir duas maneiras de compreender a ideia de engajamento artístico, formuladas como diferentes respostas – cada qual afinada aos debates de seu momento histórico – a uma mesma questão latente, que pode ser expressa da seguinte maneira: o que significa uma arte participante da vida social?

Um discurso pronunciado por Mário de Andrade em 1922, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos do Conservatório Dramático e Musical, fornece a chave para compreender a concepção de engajamento na primeira fase do pensamento do autor, que se prolonga pelo menos até o final dos anos vinte. Apresentando aos alunos o que julga ser a tarefa artística da qual um músico brasileiro está imbuído, o autor afirma: “Nós temos de constituir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver dentro da América e pesarmos no concerto das nações”⁶. Participar do concerto das nações civilizadas significa

³ ANDRADE, Mário de. “Há uma gota de sangue em cada poema”. In: *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

⁴ Idem. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978, p. 255.

⁵ João Luiz Lafetá apresenta três categorias em torno das quais considera que a crítica de Mário de Andrade se move. “A linguagem é (...) pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares de sua natureza: enquanto se organiza em obra de arte (enfoque estético), enquanto expressa a vida psíquica individual (enfoque psicológico) e enquanto participante da vida social (enfoque sociológico)”. Grosso modo, a defesa de uma arte de combate se enquadra na terceira. Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 155.

⁶ ANDRADE, Mário de. “Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo

relacionar-se com os países “concertantes” não mais como as colônias relacionavam-se com suas metrópoles, mas como países independentes intercambiando suas riquezas artísticas e culturais, bem como seus produtos. Para poder “pesar no concerto das nações” uma nação deve, em primeiro lugar, produzir uma arte própria, que expresse a identidade e singularidade de seu povo e o distinga dos demais. Mas isto só é possível se ela o fizer a partir de recursos próprios, e não meramente copiando padrões importados da Europa, como se fazia em música até então, na visão de Mário de Andrade.

Isso pode sugerir que o projeto estético do autor defenda uma arte purificada de todo resíduo internacional, na busca de um Brasil autêntico e não contaminado pela Europa, contudo essa tese é desautorizada pelos seus textos. De acordo com o professor do Conservatório, o principal traço que constitui esse Brasil autêntico – que não chega a ser negado por ele⁷ – é a mestiçagem das raças ameríndia, africana, e branca europeia⁸, de modo que esse Brasil purificado do elemento europeu seria antes de mais nada, fictício. Além disso, o compositor nacional não está proibido de incorporar elementos estranhos à sua terra: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”⁹. Fazer uma arte nacional, com recursos próprios, significa, antes de mais nada, beber no folclore nacional, não exatamente incorporando seus temas na música erudita e submetendo-os a procedimentos compositivos pré-estabelecidos – prática comum no romantismo musical brasileiro – mas fazendo o procedimento compositivo derivar das características desse folclore, conforme afirma o crítico em um comentário sobre as *Canções Populares Brasileiras* harmonizadas por Luciano Gallet:

nomeado pelos diplomandos”. São Paulo, Correio Paulistano, 19 de Março de 1923. In: *Recortes III*, p. 38-39, Serie Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁷ A este respeito, é importante ressaltar que o projeto estético de Mário de Andrade não se propõe a inventar uma nação ainda não existente, instituindo seus símbolos. A nação brasileira já existe na inconsciência do povo, apenas não está ainda em condições de apreender-se reflexivamente: “(...) uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística (...)”. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 16; “A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E se a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no aboiô do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mató e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo”. ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.* p. 64.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 25.

⁹ *Ibidem.* p. 26.

Luciano Gallet descobriu um filão. Em vez de pegar no canto popular e fazer dele mero jogo temático, o respeita inteirinho. É pela harmonização, pela rítmica e pela polifonia que, buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, faz obra de verdadeira invenção (...) ¹⁰.

A “obra de verdadeira invenção”, isto é, a obra artística emerge de um mergulho na canção registrada. Emerge, porém, em virtude do trabalho de um compositor que ouviu o folclore com ouvidos formados nas técnicas da música europeia mais recente, e que nelas nutriu-se dos recursos necessários para sua elaboração artística. Deformados e adaptados, os modelos culturais importados da Europa não estorvam a expressão nacional, mas, ao contrário, a favorecem; o folclore, por seu turno, em vez de ser submetido a procedimentos e técnicas compositivas que o desconhecem, é regado pela inventividade europeia, desabrochando em obras artísticas, nas quais compositores de outras nações possivelmente se inspirarão: eis a imagem viva do concerto das nações. As canções registradas e harmonizadas por Luciano Gallet mostrariam, pois, o caminho a ser seguido, mas ainda como uma das primeiras sementes da utopia de um sólido corpo musical brasileiro.

Se tomamos por base o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, vemos que a ideia de engajamento se formula nesse mesmo campo de problemas. Grosso modo, o *Ensaio* apresenta um delineamento de critérios a serem adotados pelos compositores na construção de uma música nacional, embebida no folclore, que não apenas se inspire em seus ritmos e melodias, mas que incorpore também elementos da polifonia, do timbre (sobretudo pela instrumentação) e da forma propriamente dita. Esses critérios devem ser capazes de afastar da prática compositiva não apenas uma estética universalista – filiada diretamente às escolas europeias e desinteressada nos problemas nacionais – como também o emprego do popular na chave do exotismo, isto é, do olhar do colonizador. É em torno dessas tarefas, sobretudo da primeira, que o autor lança mão da distinção fundamental: “O critério da Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. *Deve ser um critério de combate*” ¹¹. A arte pela arte é rejeitada em prol do compromisso com a nação e com seu povo, do engajamento na construção de uma cultura nacional independente.

Dependência cultural, social e econômica são postas uma ao par da outra. O colonialismo não se reduz à espoliação das riquezas materiais das colônias pelas suas metrópoles, pois o mesmo também se deu com as riquezas culturais inclusive de um país como a Espanha que, mesmo distante do centro do capitalismo europeu, não foi colônia: “Enquanto a Espanha dormia, os músicos russos e em seguida franceses, do verismo (Bizet, Chabrier) do impressionismo (Debussy, Ravel) roubavam-lhe acintosamente o tesouro” ¹². O colonialismo que saqueia as riquezas

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 171.

¹¹ Idem. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 25.p. 19. Destaque meu.

¹² Idem. “Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos”. São Paulo, Correio Paulistano, 19 de Março de 1923. In: *Recortes III*, p. 38-39, Serie Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

da terra, ou que estabelece uma divisão internacional do trabalho submetendo a periferia à condição de exportadora de produtos agrícolas e importadora de bens industrializados, é o mesmo que impõe um padrão cultural dominante, de acordo com o qual o folclore local é tomado como “material” e subjugado a procedimentos exteriores de elaboração formal: “(...) se a cultura brasileira parece possuir uma imensa 'matéria-prima', o meio europeu parece possuir a técnica mais avançada para resolvê-la estilisticamente”¹³. José Miguel Wisnik enxerga na música do compositor francês Darius Milhaud uma imagem desse desequilíbrio: na sua obra de 1919 *Le Boeuf sur le Toit*, Milhaud se nutre da música popular que ouviu enquanto morou no Rio de Janeiro, sobretudo a de Ernesto Nazareth¹⁴, aplicando-lhe o politonalismo, uma das técnicas de que alguns compositores europeus lançaram mão diante do esgotamento da tonalidade. Sem deixar de reconhecer em Milhaud um “caso feliz de estilização da música popular”, Wisnik remarca a dinâmica colonialista implicada nessa obra:

Restringir o músico brasileiro à filiação ao folclore do seu país não seria negar-lhe o acesso a outras técnicas, numa atitude análoga à do colonialismo que restringe o dominado ao fornecimento de matéria-prima, detendo para si o processo da industrialização?¹⁵

O esquema colonialista identificado por Wisnik em Milhaud pode ser apreendido em dois níveis: primeiro, no dualismo entre tema brasileiro e técnica europeia na música de Milhaud; segundo, na discrepância entre “um músico [como Milhaud] saindo da tonalidade ao lado de outro [como Villa-Lobos] mal saído do romantismo”, isto é, no atraso cultural e técnico do Brasil em relação à Europa, já que esta dispõe, para a elaboração do folclore, de meios de que o Brasil carece. A solução para esse intercâmbio desequilibrado não passaria pelo recurso direto às técnicas avançadas por parte dos compositores, como se o problema deixasse de existir simplesmente se o procedimento de Milhaud fosse empregado por um músico brasileiro, em vez de um francês, e se tornasse, por assim dizer, força produtiva nacional, num sentido análogo ao de uma economia de substituição de importação. O problema de fundo que Wisnik identifica na música de Milhaud deriva justamente de uma assimilação do folclore mediante uma transposição direta de uma técnica exterior a ele e que o toma, pois, como “matéria-prima”. De acordo com Mário de Andrade, a tarefa do músico brasileiro diante das técnicas europeias é assimilá-las – e não simplesmente transpô-las. Não é por outra razão que ao crítico em particular, e aos modernistas em geral, impõe-se o esforço de tomar o folclore não apenas como “fonte temática”, mas como “fonte técnica”¹⁶, tarefa esta que o

¹³ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 50.

¹⁴ Na realidade, o que Milhaud chama de música popular brasileira não é exatamente o folclore, mas uma música popular urbana – instrumental, autoral e frequentemente filiada também à música erudita –, que Mário de Andrade define como semierudita. Cf. ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth”. In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963.

¹⁵ *Ibidem*. p. 50.

¹⁶ *Ibidem*. p. 50.

crítico via em grande medida realizada nas *Canções Populares Brasileiras*, de Luciano Gallet.

Dito isto, torna-se claro que o desafio do artista no Brasil é, segundo Mário de Andrade, nacionalizar a arte, isto é, contribuir na constituição de uma consciência artística brasileira independente, baseada na arte de seu povo. O sentimento de fundo que move esse projeto cultural é uma convicção, mais latente do que manifesta, de que não é possível haver uma nação onde não haja uma unidade cultural autoconsciente e de que a autonomia implicada na ideia de nação – mesmo que como aspiração comum de um povo e ainda não efetivada – é irrealizável num contexto de dependência cultural. Em sintonia com o clima do nacionalismo e do imperialismo que atíça e assola o mundo, vemos o crítico modernista reproduzir, nessa primeira defesa do engajamento artístico, um esquema de compreensão dos conflitos sociais que, tomando estes como um embate entre o nacional e o estrangeiro, o dentro e o fora, tende a considerar a nação como uma unidade coesa e não conflitiva¹⁷. Conforme pretenderei mostrar a seguir, esse esquema de compreensão dos conflitos será posto em xeque em alguns textos do final da vida do crítico.

Cerca de vinte anos após a Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade se encontra numa fase de profundo sofrimento, explicável em parte pela frustração de uma longa atividade intelectual, marcada pelo engajamento social e pelo sacrifício, que não deixara frutos. É o sofrimento de ver o próprio projeto modernista dos anos 20 naufragando sob o varguismo e o Estado Novo¹⁸. Nesse novo horizonte bem mais sombrio que o dos anos 20, o crítico publica uma análise retrospectiva do movimento modernista, na qual julga poder decantar em três princípios sua essência construtiva:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional¹⁹.

¹⁷ Isso não significa, evidentemente, que a crítica do autor exima artistas, músicos, políticos e intelectuais pelo mero fato de serem brasileiros, mas que uma das polarizações que lhe dá norte é justamente aquela entre interno e externo, entre nacionais e “despatriados”, e assim por diante.

¹⁸ Há interessantes trabalhos biográficos sobre Mário de Andrade, nos quais o detalhamento e a interpretação de certos aspectos da vida do autor permitem compreender a origem desse sofrimento intenso da sua fase final, que tanto contrasta com a força de caráter da fase inicial. Entre eles, cabe citar: três deles escritos por intelectuais que conviveram com o autor (DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec / Secretaria Municipal de Cultura, 1985; ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olímpio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974; CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016); e dois deles escritos mais recentemente (JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro, 2015).

¹⁹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978, p. 242.

Esses são os três eixos mobilizados pelo autor para avaliar criticamente o movimento modernista a partir daqueles que considera serem seus próprios princípios de ação. Identificados estes, o autor passa a contemplar a produção artística e os intentos de fixação da língua nacional de 1930 em diante, procurando responder à questão sobre a efetivação ou não de cada um deles. Dentre eles, a pesquisa estética para a renovação da linguagem e a nacionalização da consciência artística constituem, ao longo dos anos trinta, uma prática normal da criação artística, e não mais uma luta da vanguarda, o que é visto como uma conquista do movimento. Enquanto atualização da inteligência artística, por sua vez, a arte deve ser avaliada antes de mais nada na sua dimensão social, secundarizando-se a dimensão estética, pois, além desta, a arte também “tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza”²⁰. É primordialmente do ponto de vista da participação da arte na vida social – e não da sua autonomia estética – que a arte deve ser aqui considerada. E, deste ponto de vista, o movimento modernista não foi tão feliz, pois foi incapaz de contribuir no “amplioramento político-social do homem”²¹.

É importante notar que, ao destrinçar esses três princípios, o crítico não apenas organiza elementos outrora difusos e confusos, mas se reposiciona em relação a uma ideia central do modernismo dos anos vinte, qual seja, a de que o engajamento artístico reduz-se fundamentalmente um projeto de nacionalização da consciência artística. Se o projeto modernista cumpriu com a tarefa da nacionalização da arte, mas se mesmo assim a arte deixou a desejar do ponto de vista do engajamento na vida social, então esse vínculo de quase equivalência entre engajamento e nacionalização da arte, defendido pelo primeiro modernismo, deve ser revisto, e de fato o será em outros textos do autor. Frisemos de início que disso não decorre, contudo, que a nacionalização deixe de ser condição necessária para o engajamento e para a arte como um todo, aliás a luta pela arte nacional continua viva mesmo nesse período final da vida de Mário de Andrade²².

Uma comparação entre o *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *O Banquete* pode contribuir para esclarecer esse reenquadramento da ideia de arte de combate. *O Banquete* é uma obra literária inacabada, iniciada em 1943, que tematiza a situação da música e da composição musical. Planejado para dez capítulos, ele apenas foi terminado até o sexto. A trama se desenrola no solar de inverno da milionária Sarah Light, na cidade de Mentira. Movida pela paixão exótica que sente por Janjão, um compositor erudito pobre, a dona da casa propõe-se a auxiliá-lo em suas atividades artísticas. Como seu patrocínio direto a faria ridícula em seu meio social, ela pretende auxiliá-lo indiretamente oferecendo para ele um banquete, e convidando também o político Félix de Cima, conhecido por promover as artes na cidade, e a cantora virtuose Siomara Ponga. Além desses quatro personagens, comparece também ao banquete,

²⁰ Ibidem. p. 252.

²¹ Ibidem. p. 255.

²² Essa preocupação também aparece nas contribuições do crítico para o rodapé semanal da *Folha da Manhã*, intitulado *O Mundo Musical*. (Cf. COLI, Jorge. *Edição Crítica e Comentada de O Mundo Musical de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento em Filosofia. USP, 1990), n' *O Baile das Quatro Artes* e n' *O Banquete*, para citar apenas alguns exemplos.

devido a uma contingência, Pastor Fido, um jovem estudante de direito e vendedor de seguros.

De acordo com o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, como vimos, uma arte engajada é aquela que assume para si um critério social e rejeita o “filosófico”, da beleza desinteressada. Já n'*O Banquete*, a ideia de arte social ganha, na fala de Janjão, um sentido mais amplo e, por assim dizer, involuntário: “Toda arte é social, porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos. Um minueto de salão, um soneto sobre a amada, uma natureza morta, tudo é social”²³. Em contrapartida, a arte engajada ganha um sentido eminentemente político, enquanto arte de combate, ou arte de circunstância. Esse engajamento da arte com a política pode se dar de duas maneiras: uma indireta, por meio da técnica, e que mantém a liberdade estética como pressuposto; e uma direta, por meio da comunicação com o povo, que estabelece uma relação bem mais polêmica com a ideia de liberdade estética.

Retomando a defesa modernista da liberdade estética contra o academicismo, Janjão apresenta a essência desse modo indireto de engajamento. Ele define “a arte de combate político” por meio de uma concepção da técnica, operando uma distinção entre as “técnicas do acabado” e as “técnicas do inacabado”. As primeiras “são eminentemente dogmáticas, afirmativas, sem discussão”, ao passo que as segundas são insinuantes, sugestivas e revolucionárias²⁴. No caso concreto da música, esse esquema mais abstrato ganha corpo na oposição entre a consonância e a dissonância²⁵. Que a dissonância crie um estado psicológico de irresolutividade, de desestabilização, coerente com a ideia de inacabamento, não nos deve espantar, inclusive porque não são poucas as teorizações que a compreendem num sentido bastante próximo a esse. O que resta precisar é de que maneira essa disrupção de ordem técnica e estética se comunica com a *práxis* política.

Essa questão é demasiado ampla e complexa para ser encaminhada aqui em todas as suas dimensões. Destaquemos, entretanto, um dos pontos decisivos: a arte acadêmica – ou do acabamento – é criticada não apenas a partir de um critério estético, mas também de um critério político. O academicismo é aqui rejeitado não apenas porque ele se acomoda a um horizonte técnico já consolidado, em vez de assumir o compromisso artístico fundamental de “fazer melhor”²⁶, mas

²³ ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 61.

²⁴ *Ibidem*. p. 61-62.

²⁵ A este respeito, é digno de nota que a dissonância tenha conquistado o direito de soar, não por acaso, no período de ebulição do espírito revolucionário que conduziu do fim da Idade Média para o Renascimento isto é, na era da constituição do mundo moderno, da crescente autonomia da ciência e do surgimento da burguesia urbana; e que, posteriormente, a questão da dissonância tenha ganhado um grande destaque na história da música em outro momento de profundas transformações sociais: na passagem do século XIX para o XX, um momento, como se sabe, de crise profunda dessa sociabilidade burguesa moderna. No primeiro momento, os compositores passam a empregar sons cada vez mais dissonantes – partindo-se da terça maior até o trítone –, mas sem contrariar a resolução na consonância, como forma de tratamento desses sons. No segundo, a dissonância emancipa-se da consonância, isto é, estabelece o contexto harmônico a partir de si mesma e não se subordina mais à consonância nem a unidirecionalidade harmônica.

²⁶ *Ibidem*. p. 60.

principalmente porque, como consequência disso, a arte transforma-se em escola e torna-se um instrumento de dominação de classe:

[A técnica expressiva] É aclassista, é paraclassista (...). O que sucede porém é que muitas vezes os donos da vida se apoderam dessas técnicas individuais, as auxiliam e propagam, justo porque elas podem ser desenvolvidas para o proveito da sua classe deles²⁷.

A arte de combate entra em confronto direto com uma arte que catalisa a dominação e o distanciamento social (ou seja, a separação entre classes), ao encontro do desejo dos “donos da vida” de que tudo permaneça inalterado. Ela deve preparar o espírito para uma revolução e deve também, para isso, ser capaz de criar um novo homem, que será seu sujeito histórico. Deve manter esse reino da liberdade que a faculta a desenhar a imagem de uma humanidade que ainda não existe, pois é assim que cumpre com o seu dever moral²⁸ e não engajando-se diretamente com as “formas novas, coletivas e socialistas da vida”²⁹.

Pastor Fido aponta, entretanto, uma contradição entre essa defesa teórica da liberdade estética como princípio e a prática composicional de Janjão, que evidencia um engajamento direto com as formas populares: “Mas então por que você escreveu o “Esquerzo Antifachista” ou aquela “Sinfonia do Trabalho”, tão popular como concepção do assunto, exaltando as formas proletárias da vida!”³⁰, ao que Janjão responde não exatamente solucionando o conflito, mas justamente destacando-o:

Me fiz boneco, entregue às mãos das formas novas e futuras da vida, formas de que tenho a certeza, sem ter a convicção. Tudo está em ser boneco consciente da sua bonequice (...). É a *servitude e grandeur militaires* do artista que só pode estar satisfeito da sua liberdade e da sua indiferença ao Bem e ao Mal, nessa contradição trágica de cumprir o seu dever³¹.

O choque entre liberdade estética e engajamento político direto é assimilado pela consciência de Janjão como um conflito entre um dever moral e uma espécie de obrigação cívica. Em virtude desse conflito, sua consciência torna-se incomensurável com a *práxis* musical, porque incapaz de se exteriorizar por meio dela. Ou bem Janjão compõe obras comunicativas como se não soubesse nada a respeito de sua “bonequice”, ou bem abraça o engajamento indireto e distancia-se do povo. A consciência do compositor se vê, pois, cindida entre duas normatividades inconciliáveis. Não se trata apenas de uma consciência em conflito,

²⁷ Ibidem. p. 66. Aqui provavelmente trata-se um erro, pois o correto deveria ser: “(...) para o proveito da sua classe” ou “(...) para o proveito da classe deles”.

²⁸ “O homem que faz a sua moral, só aceita a sua verdade, numa liberação indiferente a quaisquer representações coletivas. O que, tudo, não impede, está claro, a existência dum elevado senso moral, duma moral elevadíssima em mim, e uma verdade coletiva” (Ibidem. p. 63).

²⁹ Ibidem. p. 63.

³⁰ Ibidem. p. 63.

³¹ Ibidem. p. 63.

mas de uma consciência cujo conflito não encontra repouso na prática compositiva, à qual sempre faltará uma das metades; de uma consciência incapaz de se exteriorizar por meio do *agir*. Entre a escrita de músicas comunicativas e de músicas esteticamente autônomas abre-se uma fossa intransponível, a qual corresponde também à irreparável fossa entre artista e povo.

Esse conflito permanece sem solução, tanto na perspectiva de Janjão como na concepção geral da forma n'O *Banquete*. A esse respeito, convém destacar alguns elementos formais da obra. Em primeiro lugar, o tipo de discurso que predomina é o diálogo. Apenas no primeiro capítulo e em algumas curtas passagens dos demais intervém um narrador de terceira pessoa. O emprego do diálogo está associado à rejeição da perspectiva única – comum ao texto teórico, à crítica e à narrativa literária construída a partir do ponto de vista do narrador, os quais incluem, sem dúvida, outras perspectivas, mas sempre observadas pelo referencial da principal. A decisão de levar a cabo uma reflexão teórica por meio do diálogo já indica uma resistência do autor em solucionar os assuntos teóricos em questão em um ponto de vista definitivo. Nenhum personagem representa diretamente o ponto de vista do autor. Mesmo os dois personagens que mais poderiam cumprir essa função – Pastor Fido e Janjão – não estão sempre de acordo em suas posições, e às vezes até mesmo Siomara Ponga parece cumpri-la melhor. Em suma, o emprego do diálogo desloca a atenção da *solução* para a própria *constituição* dos conflitos; rejeita o ponto de vista definitivo e, por meio disso, permite um olhar com menos preconceitos, não colonizado pelo olhar dominante; mantém a dúvida mais do que a certeza.

Em segundo lugar, o diálogo é frequentemente desviado do foco ou interrompido no momento em que uma divergência entre os personagens torna-se mais explosiva. O conflito não é desenvolvido: arma-se e, logo em seguida, é abandonado. Isso torna-se evidente sobretudo no final dos segundo, terceiro e quarto capítulos. O segundo capítulo termina no momento em que Pastor Fido aponta a contradição de Janjão entre uma concepção musical progressista e uma concepção arquitetônica academicista, e clama pela unidade das artes. No terceiro capítulo, Siomara Ponga confronta Sarah Light e Félix de Cima devido à concepção artística parnasiana e elitista defendida por eles, contrapondo-lhe uma defesa do estilo individual. Logo em seguida, no seu momento mais explosivo, a discussão é interrompida pela chegada de Janjão e Pastor Fido. No quarto capítulo, Pastor Fido denuncia a disfarçada conivência de Sarah Light com a política cultural do governo. Neste momento, o almoço é servido e, mais uma vez, o diálogo é interrompido. Esse procedimento elimina a mediação entre o ponto de vista dos diferentes personagens, suspendendo, de certa maneira, o próprio diálogo, o qual se torna uma exposição de pontos de vista irreduzíveis.

Esses dois componentes do procedimento literário d'O *Banquete* abolem, pois, não apenas a perspectiva central, mas também a esperança de conciliação, somente possível por meio de um embate entre as diferentes perspectivas. Por essa razão, podemos ver em Janjão um microcosmo do universo literário d'O *Banquete*. Sua consciência está para sua atitude compositiva assim como a totalidade desse universo está para as perspectivas individuais que o compõem. A mutilação da consciência do compositor não é, pois, corrigida, mas ratificada pela forma do texto.

Nesses escritos do final da vida de Mário de Andrade, sobretudo n' *O Banquete*, a concepção de engajamento reproblematisa a ideia de conflito. A estrutura do conflito se apresenta em vários níveis, sempre como conflito interno, ou seja, não entre um eu e um outro enquanto totalidades independentes em choque. Na defesa do primeiro tipo de engajamento – o engajamento por meio da técnica –, essa estrutura aparece como dominação de uma classe social por outra, à qual a arte acadêmica serve como instrumento. É justamente contra essa dominação que a arte deve assumir uma perspectiva universal, que ultrapasse tanto a visão dominante como a dominada. A arte é intrinsecamente uma atividade orientada por princípios humanos universais, de modo que sua associação aos interesses de uma classe, uma religião, uma nação etc. desvirtuam-na em sua essência. Uma arte apropriada por uma classe social determinada não colide, portanto, apenas externamente com outro conceito de arte, mas internamente consigo própria, pois colide com a essência universal da arte.

Na ideia de uma arte diretamente engajada na *práxis* política e escrita para o povo, o *popular* – frequentemente mobilizado pelo modernismo como uma unidade coerente, que passa por cima das relações entre classes sociais que a constituem –, assume um traço que convém ser destacado: tanto na fala de Janjão como na do Pastor Fido, o povo e o popular são associados ao proletário, isto é, àquele cuja classe social se enreda em um conflito histórico com a classe capitalista, conflito este que desmente a pretendida unidade nacional, calcada na exaltação ideológica do popular. Esse povo exaltado – e também evocado – já não é, pois, aquela totalidade que atravessa a sociedade de cabo a rabo, dissolvendo – ou mascarando – seus conflitos internos, mas sim o trabalhador urbano oprimido pelos “donos da vida”. Há, assim, uma considerável simpatia pelo socialismo no Mário de Andrade dos anos quarenta, que se cristaliza, por exemplo, no poema *O Café*, concebido como *libreto* de uma ópera a ser musicada por Francisco Mignone³² e que, recorrendo ao repertório popular das danças dramáticas, exalta a revolução socialista. Aqui, o conflito de classes não aparece como um confronto de uma arte classista com a essência universal e não classista de arte, até mesmo porque este é preterido em prol da instrumentalização direta da arte. Por outro lado, embora tão classista como a acadêmica, essa arte instrumentalizada almeja uma superação do conflito, e não seu escamoteamento: assume-o, pois, como uma realidade contra a qual deve-se combater. De um modo ou de outro, a arte tem que se haver com um conflito entre classes sociais assumido no plano interno à nação. No primeiro caso, esse conflito aparece refletido em questões imanentes à própria arte, ao passo que, no segundo, ele é posto diretamente nas relações sociais e ali deve ser combatido.

Por fim, vale frisar que a estrutura conflitiva aparece também no choque entre essas duas concepções de engajamento que aparecem como inarmonizáveis, pelo menos n' *O Banquete*. A própria atividade de criação artística se vê cindida por duas normatividades em conflito. Se, nesse diálogo, tal posição é apresentada literariamente por Mário de Andrade, ela também é diretamente afirmada pelo autor em um texto introdutório sobre *O Café*, no qual ele justifica um sacrifício à beleza

³² TONI, Flávia. '*Café*', *uma ópera de Mário de Andrade*: estudo e edição anotada. Tese de Livredocência. São Paulo: USP, 2004.

estética própria à poesia com o apelo à funcionalidade social, vista aqui quase como intrínseca à música e ao teatro (vale lembrar que se trata de uma *ópera* baseada em elementos das *danças dramáticas*)³³.

A comparação que efetuamos entre escritos de dois períodos distintos da vida de Mário de Andrade revela, assim, um “voltar-se para dentro do país”, afim ao espírito dos anos trinta. Mesmo criticando o padrão cultural da *Belle Époque*, de assimilação imediata do internacional, o projeto nacionalista do autor nos anos vinte parte de um problema internacional, que vem à berlinda na disputa imperialista entre as potências nacionais: trata-se de fincar os pés na cultura nacional para lançar-se às demais nações em posição de igualdade. O povo, o folclore etc. são orquestrados numa disputa que eles próprios desconhecem, e nisso há muito de instrumental. No período varguista, quando o nacionalismo tornou-se discurso oficial, o compromisso da arte com um povo portador da unidade nacional, de que o Brasil carecia no embate entre as nações, cede lugar a um compromisso de outra ordem. Essa nova concepção de engajamento internaliza o conflito, que antes era visto na chave de uma disputa entre as nações, da qual o Brasil deveria participar como totalidade harmônica e autoidêntica. Nesse novo momento, o Brasil não é mais um sonho de futuro luminoso e harmonioso, mas um país de conflitos profundos, em nome de cuja superação a arte é chamada. Porém, ela não resiste e fracassa, pois torna-se presa dos mesmos conflitos.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olímpio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ANDRADE, Mário de. “Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos”. São Paulo, Correio Paulistano, 19 de Março de 1923. In: *Recortes III*, p. 38-39, Serie Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

_____. *Música, doce Música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

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

_____. “O Movimento Modernista”. In.: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

_____. “Há uma gota de sangue em cada poema”. In: *Obra Imatura*. Agir, 2009.

_____. “Introdução – Café”. In: *Poesias Completas*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

³³ ANDRADE, Mário de. “Introdução – Café”. In: *Poesias Completas*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 68.

- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- COLI, Jorge. *Edição Crítica e Comentada de O Mundo Musical de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento em Filosofia. USP, 1990.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec / Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro, 2015.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- TONI, Flávia. *'Café', uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 198