



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Marcela Lopes Menequini

Clássicos dissonantes

**Mário de Andrade & Antonio Candido: conversas e desconversas
sobre a (de)formação e a (in)dependência cultural brasileira**

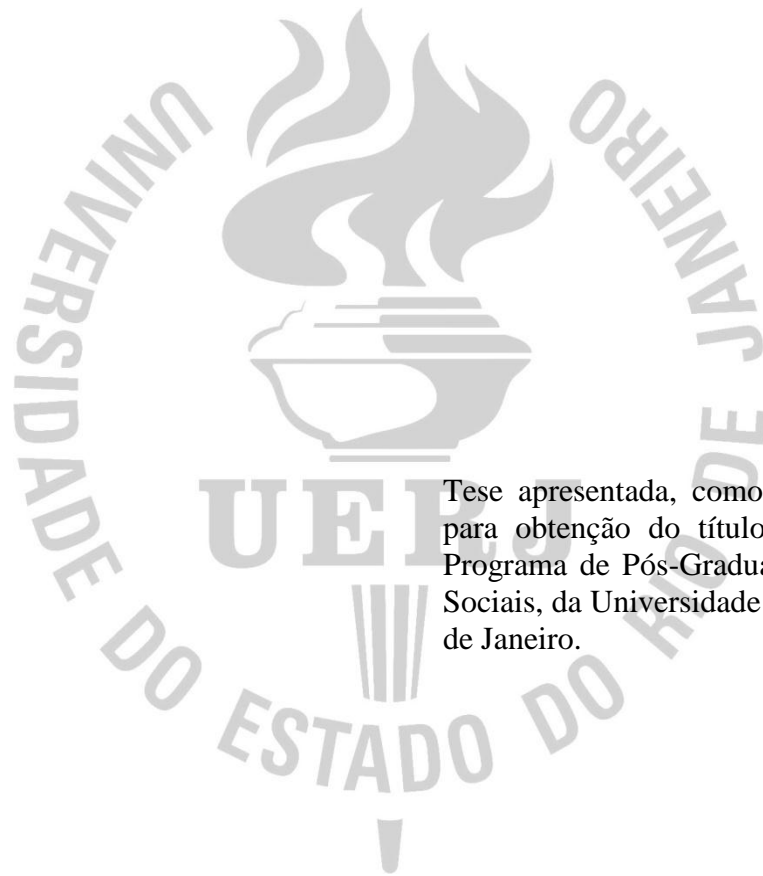
Rio de Janeiro

2017

Marcela Lopes Menequini

Clássicos dissonantes

**Mário de Andrade & Antonio Candido: conversas e desconversas sobre a
(de)formação e a (in)dependência cultural brasileira**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

M542 Menequini, Marcela Lopes
Clássicos dissonantes Mário de Andrade & Antonio Candido: conversas e desconversas sobre a (de)formação e a (in)dependência cultural brasileira / Marcela Lopes Menequini. – 2017.
182f.

Orientador: Ronaldo Oliveira de Castro
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Sociais
Bibliografia.

1. Literatura comparada– Teses. 2 Andrade, Mário de, 1893-1945 – Teses. 3. Candido, Antonio, 1918- – Teses. I. Castro, Ronaldo Oliveira de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcela Lopes Menequini

Clássicos dissonantes

**Mário de Andrade & Antonio Candido: conversas e desconversas sobre a
(de)formação e a (in)dependência cultural brasileira**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora, ao Programa de
Pós-Graduação em Ciências Sociais, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 06 de outubro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro (Orientador)
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

Prof. Dr. André Botelho
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ

Profa. Dra. Cristina Buarque de Hollanda
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

Prof. Dr. Fabio Cesar Alves
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP

Prof. Dr. Paulo Jorge Ribeiro
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Primeiramente...
À Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Porque é preciso defendê-la!

A minha mãe e meu pai.

A Stella e Lara
Coautoras desta escrita.
Coautoras e amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Depois de já ter escrito uma seção de agradecimentos em pelo menos duas ocasiões da vida, acho que agora, pela primeira vez, me dou conta da importância desse gesto. Quantas não foram as vezes que disse e ouvi dizerem o quão solitário é escrever uma dissertação, uma tese? Quantos pensamentos, ideias e angústias que não podemos compartilhar com aquela/es que não ‘conhecem’ nosso tema – supostamente quase todas as pessoas que conhecemos? Acontece, porém, que bastou começar a lembrar agora os nomes daquela/es a quem quero/preciso agradecer para perceber que raramente estive sozinha ‘com a tese’, e que não fosse pelas pessoas e instituições às quais aqui agradeço esta tese certamente não teria acontecido.

Como nem sempre o óbvio é satisfatoriamente transparente, começo esses agradecimentos pelo meu orientador. Desde o mestrado e durante os anos do curso de doutorado, Ronaldo (o professor doutor Ronaldo de Oliveira Castro) foi presente e leve ao mesmo tempo. Nestes mais de seis anos de convívio tudo o que recebi, e também testemunhei, foi cuidado e cumplicidade. Das ideias acolhidas com entusiasmo àquelas desaconselhadas, o tom da conversa foi sempre sincero e sereno. A conclusão deste trabalho devo tanto à sua orientação acadêmica, quanto à sua humanidade. Combinação feliz que espero ter aprendido para levar comigo, além das conversas sobre Antonio Candido, Mário de Andrade e sociologia. Ao lado do Ronaldo está a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, lugar em que por mais de seis anos convivi com pessoas das quais sei que jamais me esquecerei ou me desligarei. Tenho orgulho de ter sido aluna nesta e desta Universidade, assim como tenho orgulho da sua importante e necessária contribuição para a democratização do acesso ao ensino superior em nosso país. Minha relação de gratidão com a UERJ é profunda e mesmo afetiva.

Da ordem dos afetos é também a grande amiga Raquel Carriconde. Companheira de longas e estimulantes conversas. Ao companheirismo de Raquel devo algumas das melhores experiências que vivi na UERJ: a organização do Seminário dos Alunos, da revista discente *Intratextos*, as esticadas no Belacap.

Claudinha, a querida Frozô, minha mais longeva amiga no Rio de Janeiro. Acompanhou minha pós na Sociologia Urbana, meu mestrado e meu doutorado, sempre me incentivando com humor e um sem-fim de provocações muito bem-vindas.

Mayra, minha irmã, amor da vida inteira... Sempre longe de mim nas cartografias terrestres, mas inseparável e sensível ao menor movimento meu (ou nosso?).

Ao Hélio, meu eterno amigo solar. Quem saberá por onde você anda? Eu só sei que nossos papos ainda rendem muito aqui em mim.

À amiga de ‘curta data’, Patrícia Ferreira, toda coração, generosidade e efervescência! Altas dicas sobre Mário de Andrade e altas polêmicas sobre literatura brasileira. Por sua culpa fui ler as poesias do Mário, por sua culpa tenho a alegria de ter em minha banca o tão querido Fabio.

À Patrícia que se esmera em tirar o meu ‘sossego’, que pergunta de tudo, que pergunta da tese e me faz rir de mim de dos meus planos de dominar o meu mundinho interior.

À ‘cumadre’ Priscila, verdadeira e poderosa, ainda vamos falar muito sobre esse e outros trabalhos...

Às minhas filhas sempre, sempre, sempre! É simplesmente sobre-humano ver e viver o crescimento delas.

Ao Nicolau, que me atrapalhou bastante, sempre me distraíndo com uma conversa boa ou engraçada, com um carinho ou um convite irrecusável. Que me fez mudar para uma casa maravilhosa no meio da tese, e acha graça de todas as minhas reclamações.

À minha mãe, sempre presente. Sua confiança em mim, seu apoio e carinho foram e são fundamentais.

Ao meu pai, por sua alegria e tranquilidade, que traduzo por confiança...

Agradeço sinceramente o aceite da querida professora Cristina Buarque de Hollanda e dos professores André Botelho, Fabio Cesar Alves e Paulo Jorge, para integrarem minha banca. Sinto-me privilegiada pela oportunidade de ter meu trabalho lido e comentado por pessoas que se dedicam a compreender o Brasil.

Agradeço ao Instituto Federal do Rio de Janeiro, que me proporcionou um ano de afastamento para a conclusão da tese. Agradeço a minhas colegas e meus colegas, que me apoiaram e sempre se mostraram solidária/os.

Às funcionárias do arquivo do IEB-USP, agradeço pela acolhida descomplicada e gentil, e parabênizo pelo maravilhoso e necessário trabalho.

Às queridas e queridos funcionários da biblioteca do CCBB-RJ, dos quais me sentia uma colega de trabalho. Não foram poucas as jornadas de escrita naquele salão de leitura, vizinho a um acervo que foi extremamente importante para minha pesquisa.

Que tal? Não se esqueça, porém que outro virá destruir tudo o que construí.

Mário de Andrade

RESUMO

MENEQUINI, M. L. *Clássicos dissonantes: Mário de Andrade & Antonio Candido: conversas e desconversas sobre a (de)formação e a (in)dependência cultural brasileira*. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta tese é uma leitura comparada da obra crítica de Mário de Andrade e Antonio Candido, que tem como elemento central a relação entre a produção artística brasileira e a autonomia cultural do país diante dos valores e referências europeus. No âmbito desse debate, os trabalhos de Mário de Andrade e Antonio Candido surgem, inicialmente, como olhares, por vezes contrastantes, no que se refere especialmente às relações da arte brasileira com o legado europeu, bem como no que se refere à conexão entre o erudito e o popular. Neste sentido, destaca-se a ideia de “formação”, tal qual foi desenvolvida por Antonio Candido em sua crítica literária, como um dos conceitos fundamentais do pensamento brasileiro que se dedicou (e se dedica) à compreensão do processo de constituição e autonomização não só do campo das artes, mas do campo intelectual, notadamente, das ciências humanas. O desenvolvimento da pesquisa, por sua vez, despertou um interesse mais específico sobre a relação intelectual entre Mário de Andrade e Antonio Candido, com destaque para a figura do intelectual engajado e suas distintas formas de inserção política.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Antonio Candido. Sociologia. Literatura. Pensamento social brasileiro. Dependência cultural. Crítica literária.

ABSTRACT

MENEQUINI, M. L. *Dissonant classics: Mário de Andrade & Antonio Candido: conversations and (des)conversations about the Brazilian cultural (de)formation and (in)dependence*. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This thesis is a comparative reading of the critical work of Mário de Andrade and Antonio Candido, whose central element is the relationship between Brazilian artistic production and the cultural autonomy of the country in the face of European values and references. In the context of this debate, the works of Mário de Andrade and Antonio Candido emerge, initially, as glances, sometimes contrasting, in what refers especially to the relations of Brazilian art with the European legacy, as well as with regard to the connection between the scholarly and popular. In this sense, the idea of "formation", as it was developed by Antonio Candido in his literary criticism, stands out as one of the fundamental concepts of Brazilian thought that has been dedicated (and dedicates himself) to the understanding of the process of constitution and non-autonomization only of the field of the arts, but of the intellectual field, especially of the human sciences. The development of the research, in turn, aroused a more specific interest in the intellectual relationship between Mário de Andrade and Antonio Candido, with emphasis on the figure of the engaged intellectual and his different forms of political insertion.

Keywords: Mário de Andrade. Antonio Candido. Sociology. Literature. Brazilian social thought. Cultural dependence. Literary criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. NACIONALISMO CULTURAL VERUS NACIONALISMO POLÍTICO: UMA VERSÃO DO DILEMA LOCALISMO VERSUS COSMOPOLITISMO?	14
1.1 Cenas brasileiras do embate entre localismo e cosmopolitismo	29
1.2 Pensando daqui, do Ocidente distante... ou de como nos tornamos mutuamente inevitáveis	54
2. O SENTIDO DA DE-FORMAÇÃO	66
2.1 Atraso como herança	67
2.2 Polemistas, polemistas e mais polemistas	70
2.3 Mário de Andrade e Antonio Candido: autores e momentos decisivos	74
2.4 Aleijadinho: um deformador sistemático	77
2.5 De trezentos, ao menos dois Mários... e dois Aleijadinhos	82
2.6 Do Ensaio à Formação: construindo o projeto	87
2.7 Para um Brasil... dois caminhos?	92
3. EMPENHO NAS OBRAS DE MÁRIO E CANDIDO OU UM DIÁLOGO SILENCIOSO E CERIMONIOSO	102
3.1 Um turista (de muitas coisas) aprendiz	111
3.2 Do Departamento de Cultura a “A elegia de abril”	122
3.3 Antonio Candido entre o intérprete e o herdeiro de Mário de Andrade	132
4. ONDE O DIÁLOGO ENTRE MÁRIO E CANDIDO?	148
4.1 Comparando métodos	150
4.2 Do universal ao particular ou redefinindo o que significa comparar	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	170
ANEXO A – Dedicatória de Mário de Andrade a Antonio Candido em exemplar do livro <i>Ensaio sobre a música brasileira</i>	174
ANEXO B – Carta de Antonio Candido a Mário de Andrade.	176
ANEXO C – Carta de Mário de Andrade a Antonio Candido.	178

INTRODUÇÃO

Este trabalho começa no descuido de um pressuposto, já puído pelo tempo (e pelo uso e pelo desuso), que se traduz pela aceitação do nexu entre formação nacional e criação literária. Digo descuido porque todo pressuposto esconde imprevistos nem sempre (ou dificilmente) contornáveis para quem pesquisa. No que envolve este trabalho, cujo problema em específico seria o paradigma da “formação brasileira” - que ganhou importância no final do século XIX e centralidade no XX -, um dos primeiros temas que se apresentou como inevitável foi a questão da dependência cultural. Assunto controverso e amplamente debatido no meio intelectual e artístico, o problema da dependência cultural brasileira encontrou na crítica literária um dos campos mais férteis para seu desenvolvimento, tendo sido, inclusive, um elo de ligação fundamental entre crítica literária e pensamento social no Brasil.

Assim, uma vez aceita entre nós a ideia de que para a formação de uma nação deve contribuir uma produção literária local consciente de seu papel formador, o passo seguinte seria estabelecer os critérios segundo os quais essa literatura deveria ser produzida e apreciada. E tanto a definição desses critérios quanto a avaliação das obras literárias revelaram, desde as primeiras iniciativas – ainda no século XIX -, uma preocupação de nossos pensadores não somente com a originalidade da literatura brasileira, mas também com sua qualidade se comparada às obras clássicas europeias. Essa condição, que entre outras denominações recebeu o apelido de “torcicolo cultural” (Cf. ARANTES, 1992), tem sido uma marca do pensamento brasileiro. Mais que isso, esse “torcicolo cultural” se faz acompanhar quase sempre de um sentimento de falta, de inferioridade ou de incompletude do Brasil como país. Apesar da inevitabilidade da questão da dependência cultural, procurei manter o foco da análise sobre um tipo de narrativa que considero desviante em relação a um determinado uníssono desencanto brasileiro. Um tipo de narrativa que se enredou na vida brasileira e nela encontrou recursos que desestabilizaram modelos sufocantes e idealizações paralisantes, sob as quais até mesmo pensar o Brasil se tornava uma atitude algo desalentada.

Foi recusando então esse desalento que busquei na obra de Mário de Andrade (1893-1945) uma resistência, uma profunda e inesgotável curiosidade, e um engajamento intelectual, capazes de desatar os nós daquela dependência, capazes de encontrar sentido na cultura popular brasileira, capazes ainda de ideias e ações em favor da democratização da cultura, que permanecem surpreendentes e inspiradoras. Numa outra direção, a crítica literária de Antonio

Candido (1918-2017) - tendo se tornado uma referência no debate sobre a formação brasileira – inicialmente se apresentou como uma espécie de contraponto às ideias de Mário de Andrade. Desde as evidentes divergências quanto ao método de trabalho de ambos, passando pelo modo próprio a cada um de empenhar suas ideias, até o tratamento que deram ao problema da formação brasileira – especialmente no que se refere à relação com as influências culturais europeias -; Antonio Candido, a princípio, parecia, em quase tudo, se afastar da figura de Mário. Essa hipotética oposição foi um ponto de partida que no decorrer do caminho se pulverizou e, nessa medida, este trabalho não pode deixar de ser um trajeto que foi retraçado em função das surpresas da jornada.

O percurso do trabalho começa pela contextualização teórica da marcante relação localismo *versus* cosmopolitismo, que foi base para o pensamento brasileiro comprometido com o processo da formação do país. Assim, no capítulo inicial recuperei uma reflexão a respeito daquelas que foram as duas doutrinas fundamentais do nacionalismo que inspiraram os pensadores das nações para as quais a ideia de uma unidade e “identidade” nacional se apresentavam como um ideal a ser realizado. Pela comparação entre as alegadas vertentes cultural e política do nacionalismo – a primeira associada ao trabalho do pensador e tradutor alemão Herder (1744-1803) e a segunda à obra de Rousseau (1712-1778) -, busquei, a princípio, estabelecer uma afinidade das ideias de Mário de Andrade com a vertente cultural, por um lado, e das de Antonio Candido com a vertente política, por outro. Tal distinção entre as duas vertentes nacionalistas, assim como a postulada entre as perspectivas de Mário e Candido foi, no entanto, dando lugar a um arranjo menos estanque, de modo que tanto a divisão entre nacionalismo político e cultural, quanto a distância entre os pressupostos teóricos dos dois autores foram arrefecidas.

O capítulo seguinte aborda mais diretamente o processo através do qual os sentimentos de inadequação, atraso ou até mesmo de inviabilidade do Brasil, terminaram por formar uma espécie de tradição do discurso da subalternidade brasileira. Recorrendo ao ensaio *Estilo tropical* (1991), de Roberto Ventura, busquei balizar e acompanhar a produção literária e intelectual do Brasil do século XIX e sua relação com as ideias evolucionistas que então circulavam na Europa. Seguindo as indicações de Ventura, destaquei o papel desempenhado pelo crítico Sílvio Romero (1851-1914) no sentido de ter potencializado e, de certa forma até, sintetizado os dilemas e contradições vividos pela intelectualidade de seu tempo. Às voltas com a tarefa de discernir e promover a literatura originalmente brasileira e, além disso, comprometidos com a modernização da sociedade e das instituições, os bacharéis, críticos e escritores que viveram e atuaram no Brasil durante a segunda metade do século XIX e início

do XX, viveram a conflituosa experiência de, ao mesmo tempo em que perseguiram a emancipação nacional, aderir a modelos interpretativos importados da Europa, que, antes de serem um recurso em proveito da autonomia brasileira, terminaram por aprofundar a dependência cultural do país frente ao Velho Mundo.

Traçado esse painel do Brasil oitocentista, examino alguns aspectos das obras de Mário de Andrade e Antonio Candido de modo a reconhecer em suas reflexões a presença do problema da dependência cultural brasileira. Com isso, busco, não situar os dois autores como continuadores daquela tradição, mas compreender de que maneira eles enfrentaram tanto o problema da subalternidade brasileira quanto o da especificidade da literatura (e, com Mário, da arte em geral), imprimindo maior complexidade e consequência à discussão estética, bem como à avaliação das condições históricas e sociais da vida brasileira. A hipótese desse capítulo é a de que Candido e Mário, pela importância das suas contribuições, reordenaram o debate nacional, abrindo caminho para o trabalho de diversos ‘seguidores’ que, por filiação ou oposição, viriam a dar desdobramento às suas análises, estabelecendo um campo de pensamento em que a condição periférica do Brasil deixaria de ser um dado incômodo a ser superado com recursos intelectuais desfavoráveis (como no caso dos pensadores do século XIX). A partir das intervenções Mário de Andrade e Antonio Candido, os retratos-do-Brasil e o debate nacional sobre as possibilidades de transformar esse retrato se alteram significativamente, subsidiando uma compreensão mais profunda do país e contribuindo consistentemente para a institucionalização das ciências humanas brasileiras.

Numa análise mais concentrada sobre as obras de Antonio Candido e Mário de Andrade, no terceiro capítulo abordo o caráter empenhado, marcante em ambas. No intuito de sublinhar tal aspecto, percorri seus trabalhos destacando como neles há mais que uma tentativa de compreender e explicar o Brasil, ocorrendo mesmo um envolvimento (sob formas diferentes) na tarefa da construção de uma cultura nacional. Para isso, tomei como balizas iniciais as concepções de ‘literatura empenhada’ (Candido) e ‘arte interessada’ (Mário) – uma estratégia para seguir numa leitura comparada de seus trabalhos, a partir da qual pudessem emergir elementos de suas reflexões que permitissem reconhecer como se deu o empenho de cada um. Entre os aspectos que se destacaram nessa leitura comparada, o mais notável foi a escassez de registros do diálogo intelectual entre os dois autores. Foi surpreendente observar que, a despeito das preocupações comuns a ambos – a arte como elemento formador e expressivo da vida social, o papel a ser exercido por artistas e intelectuais, a difícil relação com o legado cultural europeu -, afora alguns poucos depoimentos, discretas menções em artigos e raríssimas cartas, Mário de Andrade e Antonio Candido parecem ter se comunicado

de modo quase cifrado através, sobretudo de suas obras. Por essa razão, a tônica do terceiro capítulo foi um trabalho algo subterrâneo de sondar nas trajetórias e nas obras dos dois ideias, eventos e pressupostos que ajudassem a explicar a aparentemente superficial ligação entre eles.

O capítulo quarto traz uma problematização a respeito do que significa comparar as obras de Candido e Mário, aliada à valorização de suas contribuições para a discussão contemporânea sobre a subalternidade, que encontra no ensaísta brasileiro Silviano Santiago um dos seus principais debatedores e renovadores.

Nas considerações finais faço um breve balanço sobre a persistência do interesse sobre o trabalho de Mário de Andrade e a pesquisa de Candido sobre a formação, confrontando posições que, de um lado, defendem a necessidade de avançar rumo a novos paradigmas e, de outro, reconhecem a ainda necessária compreensão de seu legado.

1. NACIONALISMO CULTURAL *VERUS* NACIONALISMO POLÍTICO: UMA VERSÃO DO DILEMA LOCALISMO *VERSUS* COSMOPOLITISMO?

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo renego que faz dó. E o pior: essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura.

Mário de Andrade

A nossa literatura (...) tem consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais, o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.

Antonio Candido

País liberto do domínio colonial na segunda década do século XIX, o Brasil e sua autonomia política e cultural foram objeto das mais variadas investidas intelectuais no sentido de entender e explicar seu processo de emancipação nacional. Paralelamente a essas investidas - e com uma frequência notável na produção científica local -, muitas foram as iniciativas que buscavam não só entender, mas construir o Brasil, apresentar projetos, definir metas e propor ações que completariam aquela independência duvidosa e parcial declarada nos idos de 1822. Se por um lado não faltavam propostas, por outro também não foram poucas as polêmicas em torno delas. E, em meio à vasta produção sobre o tema, é possível destacar diferentes estratégias de abordagem. Seja em função dos elementos determinantes ou privilegiados para a consolidação da nação brasileira (expressos por graus distintos de valorização dos aspectos políticos, econômicos, culturais e mesmo naturais), seja em torno de questões mais pontuais ligadas à definição de uma 'identidade' nacional, o debate brasileiro se multiplicou em tantas frentes que torna a tarefa de sua recuperação imensa e mesmo pretensiosa. Por isso - na tentativa delimitar um campo dentro do qual seja possível retomar esse debate com alguma coerência - busco aqui circunscrever o problema da emancipação brasileira às preocupações relacionadas à nossa vida cultural

Essa abordagem ajusta-se a um recorte do debate brasileiro sobre a formação nacional em que os aspectos históricos (especialmente os circunstanciados por nosso passado colonial) e as condições culturais de constituição de nossa sociedade (forjada no (des)encontro de três povos distintos) sobressaíram-se diante de fatores eminentemente políticos ou econômicos, por exemplo. Neste sentido, e em linhas mais gerais, pretendo encaminhar este trabalho de

modo a destacar¹ as produções brasileiras em que os problemas resultantes da “herança colonial” e da “diversidade cultural” foram reconhecidos entre os mais influentes na equação cujo resultado deveria ser um Brasil autônomo e integrado por uma comunidade nacional de caráter próprio. Por esse caminho quero precisamente encontrar e fazer se encontrarem as obras de dois pensadores brasileiros: Mário de Andrade e Antonio Candido. A razão desse encontro – que resume o ânimo desta tese – está na grande influência exercida por ambos no que se refere às imagens produzidas e projetadas sobre um país que, entre tantos encobrimentos e silêncios, carecia de uma arte nacional que lhe revelasse e expressasse. Sem deixar de reconhecer as características que os distinguiam seja como homens de ideias, seja como homens de ação; sem tentar fazer coincidir seus olhares sobre o lugar de onde vinha ou sobre como se produzia a arte nacional; o que tenciono sustentar, não obstante a singularidade de cada um, é o quanto foram, ao mesmo tempo, comprometidos e originais em suas reflexões sobre a importância da expressão artística nacional para configuração de uma sociedade brasileira consciente de si mesma. Para tanto, e sem antecipar quais obras e outros autores vão compor o quadro da pesquisa, gostaria de inicialmente localizar com um pouco mais de precisão o campo teórico em que alguns destacados pensadores brasileiros se movimentaram em seu afã de narrar o Brasil. Assim procedendo, acredito estar criando condições não só para compreender melhor a emergência das questões com que Mário de Andrade e Antonio Candido se defrontaram, mas também, e principalmente, para reconhecer a dimensão que suas obras ganharam para o pensamento brasileiro.

Tomando como limite histórico-cronológico nosso século XIX e privilegiando – como não poderia deixar de ser – o diálogo dos pensadores locais com as ideias europeias a respeito do nacionalismo, encontrei no trabalho da pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira uma análise muito esclarecedora da cena intelectual brasileira, que nas páginas seguintes recupero com algum vagar. Retratando um momento em que, principalmente, intelectuais e escritores passaram a lidar cada vez mais consistentemente com os problemas que se interpunham à plena autonomia do Brasil, a autora percorre a produção do período da primeira república de modo a colocar em evidência distintas visões sobre a “nação brasileira”, bem como as principais matrizes teóricas de que se serviram aqueles pensadores.

A pesquisa que Oliveira apresenta em seu livro *A questão nacional na Primeira República* está dividida em duas partes: na primeira a autora recupera o debate europeu travado desde o século XVIII em torno do que seriam as duas matrizes clássicas da doutrina

¹ Não será demais afirmar que dar destaque a tais obras é assumir a afinidade deste trabalho com as questões que elas trataram.

nacionalista, na segunda, dedica-se a analisar a produção local sobre “a nação brasileira” propriamente dita, em suas distintas visões e propostas. Para efeito da discussão que aqui desejo recuperar interessa principalmente uma das seções da primeira parte do livro, intitulada *Política e Cultura*. Nela a autora apresenta uma dicotomia entre “política” e “cultura”, que se tornou de certo modo emblemática, mostrando como cada um desses dois termos foi associado a diferentes processos históricos e desenvolvimentos intelectuais decisivos para a definição daquelas que viriam a se configurar como as duas vertentes clássicas do nacionalismo.

Segundo a autora foi especialmente a partir do século XVIII que o pensamento ocidental moderno passou a dedicar uma atenção cada vez maior a conceitos como os de nação, povo, pátria, nacionalismo. Muito embora tais conceitos tenham assumido distintos significados não só ao longo da história, mas também em função da trajetória própria a cada nação, em linhas gerais estiveram pautados pela dupla ambição de, (1) internamente, oferecer e garantir um repertório simbólico e de práticas sociais (língua, religião, valores, literatura e festas nacionais, por exemplo) capaz de conferir unidade à comunidade nacional, produzindo a um só tempo os sentimentos de identificação e pertencimento diante da *sua* nação e; (2) externamente, legitimar a afirmação de uma nação perante as demais em virtude de sua individualidade, ou seja, através daqueles mesmos símbolos e práticas sociais que inspiram no povo a solidariedade social, assumir uma identidade própria e característica que torne cada nação e cada povo únicos e distintos na cena mundial.

Embora a existência de duas expressões fundamentais de nacionalismo seja uma ideia algo simplificadora, sua emergência está de tal maneira entrelaçada com as emblemáticas trajetórias francesa, por um lado, e alemã, por outro, que sua análise termina por ser de grande relevância para o estudo dos processos de formação nacional desencadeados a partir do século XVIII. Assim, é importante frisar que as vertentes política e cultural do nacionalismo são mais do que frias categorias de análise, forçosamente derivadas de duas experiências nacionais distintas, na verdade elas ajudam a descrever o próprio desenvolvimento histórico “do conceito de nação na Europa nos séculos XVIII e XIX” (OLIVEIRA, 1990, p. 30). Como recurso para o entendimento das formas mais expressivas do nacionalismo, essas duas vertentes contribuem para a compreensão das posições do debate acerca do tema, mas - é preciso ainda acrescentar - sua projeção na realidade não acontece isoladamente, de modo que a vertente cultural e a política podem ser concomitantemente observadas em diversas nações – senão em todas.

Feita a ressalva, caber fazer a recuperação histórica e a diferenciação das duas matrizes do nacionalismo. A começar pela vertente política, a França do século XVIII se constituiu numa das principais referências do pensamento em que o Estado reunia os elementos fundamentais para a constituição de uma comunidade nacional. Diretamente ligado à concepção dos modernos Estados Nacionais, o nacionalismo político surgiu em meio à tradição liberal de valorização das liberdades e direitos individuais – tão cara ao ideário da Revolução Francesa. Nesse caso, eram as instituições do Estado e, principalmente, o conjunto das leis que iriam se configurar como garantias de que os indivíduos pertencem a uma determinada nação como cidadãos, com direitos iguais. E, mais que isso, se um dos maiores legados da Revolução Francesa foi incorporar o “povo”, o Terceiro Estado, ao processo decisório da vida nacional, a soberania deixava de ser prerrogativa do rei e passava a emanar do povo. Essa definição da soberania como um atributo do povo, ou seja, da legitimidade do poder soberano como resultado da decisão de homens comuns reunidos numa comunidade política, foi larga e profundamente desenvolvida por Rousseau (1712-1788) – pensador reconhecido como uma das principais fontes das ideias que inspiraram a Revolução Francesa -, que por essa razão tem seu nome fortemente vinculado ao nacionalismo político.

Detalhar um pouco mais o argumento de Rousseau - reconhecido tanto por sua importância quanto por sua complexidade -, bem como esclarecer sua associação ao nacionalismo político é pertinente não só para caracterizar melhor esse tipo de nacionalismo, mas também para perceber como suas ideias se difundiram e foram interpretadas.

Em seu ensaio *A questão Jean-Jacques Rousseau*, Ernest Cassirer coloca-se a tarefa de elucidar alguns aspectos tidos como controversos na obra do filósofo suíço. Entre eles estão as bases sobre as quais deve se fundamentar o Estado e, portanto, a comunidade nacional que lhe corresponde e legitima. Segundo Rousseau, cabe ao Estado a produção da comunidade nacional. E para atingir esse fim o Estado deve ser capaz de educar, criar os sujeitos, formar-lhes a “vontade”. Como Cassirer salienta, no *Contrato social* Rousseau preocupou-se em deixar clara a distinção entre o que seria a “vontade de todos”, espontânea e individualizada, e a “vontade geral”, esta sim, dotada de caráter moral e civil e, logo, base legítima do Estado. A produção dessa vontade geral, segundo Rousseau, resultaria da ação de duas forças fundamentais sobre os sujeitos - as leis e a educação -, que os retirariam de uma condição atomizada, elevando-os ao nível de uma sociedade civil.

(...) Rousseau vê no Estado uma mera “associação”, uma comunidade de interesses e nem um equilíbrio dos interesses de vontades isoladas. O Estado não é, segundo ele, um mero sumário empírico de determinados impulsos e inclinações, de determinadas “veleidades”, mas é a forma na qual a vontade, enquanto vontade moral, realmente existe – na qual a passagem da mera

arbitrariedade para a vontade pode se concretizar. **A lei em seu sentido puro e rigoroso não é um fio que se junta de maneira puramente exterior às vontades individuais impedindo que se separem; ela é, ao contrário, o seu princípio constitutivo; é o que as fundamenta e justifica espiritualmente. Ela pretende dominar os cidadãos à medida que, em cada ato individual ao mesmo tempo os torna cidadãos e os educa para serem cidadãos** (CASSIRER, 1999, p. 63 – grifos acrescentados).

Essa interpretação de Cassirer revela como em Rousseau a reciprocidade entre Estado e sociedade civil era o alicerce de qualquer processo de transformação efetiva, que jamais poderia ser unilateral e que, definitivamente, exigiria uma tomada de consciência por parte dos sujeitos.

É coisa dos homens e está em seu poder transformar em benção a maldição existente até agora sobre todo o desenvolvimento estatal e social. **Mas eles só podem resolver essa tarefa depois de se compreenderem e encontrarem a si mesmos.** (...) Estado e indivíduo devem crescer e vir a ser um com o outro a fim de se associarem daí em diante de maneira indissolúvel nesse crescimento conjunto. O que Rousseau reconheceu até agora é que o homem em si não é nem bom, nem mau, nem feliz, nem infeliz, porque o seu ser e a sua forma dada não são rígidas, mas formáveis. E a força mais importante, essencialmente plástica, ele a vê encerrada na comunidade (Idem, p. 64 – grifos acrescentados).

Parafraseando Cassirer, o que Rousseau reconheceu é que o homem simplesmente “não é” se não estiver envolvido numa comunidade. E essa “associação indissolúvel” entre Estado e indivíduo é fruto da compreensão de Rousseau sobre o papel ético que a política tem na produção de uma comunidade. Desta vez, são as palavras do próprio que testemunham.

Vi que tudo se prendia radicalmente à política, e que, de qualquer modo que se procedesse, nenhum povo seria nunca o que a natureza do seu governo quisera que ele fosse. De forma que essa grande questão do melhor governo possível, parecia-me que se reduzia a isto: “Qual é a espécie de governo próprio a formar o povo mais virtuoso, mais esclarecido, mais sábio, o melhor, em suma, tomando a palavra e no seu maior sentido?”. Eu supunha que essa questão se aproximava muito desta outra, se por acaso fosse realmente diferente: “Qual é o governo que, por sua natureza, se mantém sempre mais próximo da lei?”. E daí, “qual é a lei?” (ROUSSEAU, 2008, p. 370).

Cassirer segue conduzindo sua análise de modo a ressaltar o caráter revolucionário da obra de Rousseau. De acordo com o comentador, em Rousseau “a questão ‘o que o homem é’ não pode[ria] ser separada da questão ‘o que ele deve ser’” (CASSIRER, 1999, p. 64) e esse é um dos motivos pelos quais sua filosofia política foi tão impactante, pois não se reduzia a uma análise empírica e pragmática da realidade, ao contrário, empenhava-se na criação de uma nova sociedade. “As máximas do passado não valem para ele [Rousseau] porque mantém o seu olhar dirigido imperturbavelmente para o futuro e porque atribui à sociedade a tarefa de edificar um novo futuro para a humanidade” (Idem, p. 70).

Essa dimensão propositiva, com vistas à constituição de uma comunidade nacional também estava presente na vertente cultural do nacionalismo. E essa será apenas uma entre outras convergências visíveis entre as duas matrizes de nacionalismo. Mas antes de passar aos pontos comuns entre o nacionalismo político e o cultural, vale examinar este último em seus

aspectos distintivos, demonstrando como a experiência histórica da Alemanha, ao lado das reflexões do seu nascente romantismo, figuraram entre as substâncias que lhe deram forma.

Marcado, de um lado, por sentimentos de inferioridade política² e, de outro, pelo empenho de intelectuais e poetas na produção de uma narrativa nacional, o nacionalismo cultural que emerge na Alemanha, diferentemente da vertente política francesa, não via a sociedade civil como fonte privilegiada de sentido para a formação de um “espírito nacional”. Em vez do cidadão dotado de direitos e integrado à nação através do pertencimento a uma comunidade política, o fundamento da nação, segundo o nacionalismo cultural, eram os valores culturais comuns, as tradições, os costumes. O ideário ligado a essa forma de nacionalismo identifica-se principalmente na obra de artistas e pensadores do emergente romantismo alemão, entre os quais Johann Gottfried von Herder (1744-1803) se destaca como um dos precursores.

Embora o processo histórico que resultou na formação da Alemanha tenha sido de grande relevância para o desenvolvimento das ideias nacionalistas que lá brotaram, o foco da análise de Oliveira é colocado sobre a contribuição que o pensamento Herder legou para a constituição do nacionalismo cultural. A opção da autora certamente está relacionada ao entendimento de que tanto o nacionalismo político como o cultural – no contexto de sua emergência – eram antes doutrinas filosóficas do que esquemas interpretativos da vida política e da sociedade do século XVIII - muito embora pudessem ser traduzidos como projeções sobre como ambas deviam se organizar. Neste sentido, Lúcia Lippi Oliveira sublinha que o cerne do argumento de Herder é a ideia de “individualidade nacional”. Disso decorre que cada povo, cada cultura se desenvolve segundo uma dinâmica particular, a partir de características e elementos específicos. Esse processo transcorre de tal modo que são criados laços de sentido e pertencimento entre os membros da comunidade, resultando daí um povo de caráter único, distinto das demais comunidades nacionais. Segundo explica a própria autora:

Herder deseja defender a singularidade de cada cultura (...). Cada povo deve conhecer e preservar o que lhe é próprio. O desenvolvimento interno de cada cultura deve se dar segundo suas próprias regras de pensar e agir, obedecendo a seu código, sua linguagem. **Sua ideia de caráter, de um espírito do povo, opõe-se à noção de um código universal e válido para todos os homens** (OLIVEIRA, 1990, p. 36 – grifo acrescentado).

² Nas palavras de Lúcia Lippi Oliveira: “A política francesa pós-revolucionária e, sobretudo, a política de Napoleão frente à Alemanha, acoplada a dificuldades internas de organização do Estado, criou condições para o desenvolvimento de novos caminhos para o nacionalismo [alemão]” (OLIVEIRA, 1990, p. 31).

Tal como a obra de Rousseau, o pensamento de Herder é dado a interpretações controversas e revisões frequentes e, tendo isso em vista, Lúcia Lippi Oliveira recorre a diferentes leituras sobre esses pensadores não só no intuito de lançar luz sobre as controvérsias internas às suas obras, mas principalmente no de borrar as fronteiras entre as reflexões de ambos, bem como entre as duas matrizes nacionalistas associadas a cada um. Nesse percurso analítico Oliveira resgata os trabalhos de Isaiah Berlin e de F. M. Barnard, encontrando no primeiro um exame mais detalhado do pensamento de Herder e, no segundo, uma leitura comparada das obras de Rousseau e Herder cuja tônica é a crítica à dicotomia que se impôs como uma espécie de modelo compreensivo desses autores.

Em seu estudo sobre a obra de Herder, Isaiah Berlin indica que - tal como Rousseau - o pensador alemão era um crítico contundente das verdades absolutas apregoadas pelo espírito científico dos iluministas de seu tempo. Além disso, era partidário do entendimento de que o método a ser empregado no estudo do que concerne à vida humana e suas atividades deveria obedecer a princípios distintos das regras universais destinadas ao conhecimento do mundo físico ou biológico. Dessa percepção resta que Herder imprimiu um caráter muito singular a sua obra, destacando-se por ter promovido “o crescimento do particularismo, do nacionalismo e do irracionalismo literário, político e religioso, e, conseqüentemente, [por] ter desempenhado um papel principal na transformação do pensamento e da ação dos homens da geração que lhe seguiu” (BERLIN, 1982, pp. 133-134).

Ainda acompanhando a análise de Berlin, a originalidade da obra de Herder estaria relacionada ao desenvolvimento de três teses centrais para a definição do nacionalismo: o populismo, o expressionismo e o pluralismo. O populismo corresponde à importância atribuída ao sentimento de pertencimento “a um grupo ou uma cultura e que, para Herder pelo menos, não é político, mas certamente e até certo limite, antipolítico e diferente (...) do nacionalismo” (Idem, p. 139). Na verdade, esse sentido “antipolítico”³ que Berlin localiza no populismo herderiano é melhor descrito a partir de sua articulação com as duas outras teses do autor. Passando então a segunda delas, o expressionismo, Berlin destaca que, neste caso, o expressionismo deve ser tomado em sentido bem mais amplo do que aquele que designa o

³ Essa interpretação “antipolítica” desenvolvida por Berlin sobre a obra de Herder será confrontada adiante a partir do trabalho do pensador F. M. Barnard. De todo modo, acho relevante já tentar esclarecer que essa leitura de Berlin aponta para uma separação muito nítida entre os conceitos de nação e Estado no interior do pensamento de Herder. Se a nação era resultado do desenvolvimento espontâneo de forças sociais capazes de a um só tempo estabelecer vínculos comunitários e dotar de caráter próprio e incomensurável uma comunidade; o Estado, por outro lado, traduzia um esforço – muitas vezes coercitivo – de coesão e mesmo expansão da comunidade nacional. É precisamente a esse caráter coercitivo e centralizador do Estado que Berlin associa o conteúdo político, nem sempre presente nas nações, segundo seu entendimento do arranjo herderiano.

movimento artístico de mesmo nome surgido no início do século XX. O expressionismo, “doutrina baseada em que a atividade humana em geral, e a arte em particular, expressam a personalidade completa do indivíduo ou do grupo” (Idem, idem), conduz a uma forte valorização das artes como elemento definidor da nacionalidade.

Para Herder, a arte é a expressão dos homens na sociedade, na sua plenitude. Dizer que a arte é expressão é dizer que ela é uma voz falante, antes do que a produção de um objeto (...).

A famosa doutrina de que o artista, e sobretudo o escritor, tem a obrigação social de expressar a natureza do ambiente em que vive, e de que não tem o direito de isolar-se artificialmente sob a cobertura de alguma teoria baseada na necessidade de neutralidade moral, na necessidade de especialização e na pureza da arte ou de sua função especificamente estética (...) constitui todo um conceito, sobre o qual foram travadas ferozes batalhas no século seguinte, que deriva da doutrina de Herder sobre a unidade do homem (Idem, pp. 177-179).

A definição de Berlin não poderia ser mais clara quanto ao lugar reservado à arte no nacionalismo cultural associado a Herder. E essa compreensão do papel da arte na definição da feição nacional – como antes indicado – é decisiva para aprofundar sua concepção de populismo, pois com ela o autor reforça as ligações entre coletividade, expressão/arte e nação. É importante sublinhar que nesse contexto o indivíduo é sempre considerado como parte integrante de uma comunidade.

O indivíduo (...) era inexoravelmente um membro de algum grupo; por conseguinte, tudo quanto ele faz deve expressar, consciente ou inconscientemente, as aspirações de seu grupo (Idem, p. 177).

Essa relação entre populismo e expressionismo é de suma importância para a caracterização da individualidade nacional. Pois da solidariedade entre os dois conceitos chega-se a uma fisionomia nacional em que está inscrita tanto a unidade quanto a singularidade de um grupo de indivíduos que, além de se reconhecerem como membros de uma mesma comunidade, estão implicados nos gestos e nas ações que dão forma a essa comunidade.

Examinando, finalmente, o último termo definidor do nacionalismo cultural, Berlin vai definir o pluralismo como um conceito que traduz mais que uma “simples multiplicidade” cultural. Embora Herder afirmasse a possibilidade de comparar diferentes culturas e sociedades, opunha-se a qualquer tentativa de se estabelecer uma escala de valores a partir da qual se julgasse uma cultura ou sociedade mais avançada ou importante que outra. O pluralismo herderiano não apenas constatava as diferenças culturais, mais que isso ele defendia a relevância dessas diferenças e o poder de criação de que eram dotadas. Segundo Berlin, Herder entendia que “pertencer não e[ra] uma condição passiva, mas uma cooperação ativa, uma tarefa social” (Idem, p. 173) decisiva para a constituição da sociedade.

A interpretação que Berlin apresenta da obra de Herder se por um lado esclarece e aprofunda os pontos de vista deste autor, por outro inclina a análise no sentido de colocá-lo como um pensador apolítico, reforçando, portanto, o vínculo de suas ideias com a vertente cultural do nacionalismo. É justamente contra essa perspectiva que Barnard se posiciona, na medida em que apresenta um balanço bastante crítico quanto à caracterização de Herder como pensador exclusivamente cultural e atualiza a contribuição de sua obra para o debate em torno do nacionalismo e seu desenvolvimento histórico.

Tomando por referência o trabalho de Barnard, Lúcia Lippi Oliveira vai se afastar dessa visão dicotômica entre os nacionalismos de matriz política (Rousseau) e de matriz cultural (Herder), chamando atenção para as similaridades entre as concepções subjacentes ao pensamento dos dois autores. Recorrendo sobretudo a um artigo publicado por F. M. Barnard, em 1983, a autora passa a uma análise mais contextualizada de suas obras, destacando inicialmente o entendimento de Barnard quanto ao alegado caráter apolítico do nacionalismo cultural de Herder.

A tese de Barnard é a de que ambos os nacionalismos são políticos, pois nos dois casos trata-se de estabelecer em que bases se funda uma sociedade política. Desse modo, o nacionalismo cultural de Herder nada mais é que um nacionalismo político em que a cultura tem papel fundamental na legitimação da sociedade que se pretende construir. Passando então a um exame pormenorizado das convergências entre o pensamento de Rousseau e Herder, Barnard vai elencar aspectos de suas obras e ideias que, além de atestarem as afinidades intelectuais entre os dois pensadores, conduzem a uma compreensão das duas vertentes nacionalistas bastante inovadora e instigante sobretudo no que diz respeito à cultura como expressão da vida política.

Seguindo a exposição de Barnard, a primeira coincidência sublinhada é o repúdio que tanto Rousseau quanto Herder tinham pela visão hobbesiana de estado de natureza, pois ambos concordavam que o homem é essencialmente pacífico, muito embora Rousseau acreditasse que o homem fosse naturalmente não-sociável. Em segundo lugar, os dois pensadores eram críticos do cosmopolitismo: apesar de acalentarem um ideal universalista, ambos viam o cosmopolitismo como uma espécie de abstração vazia de sentido, que evocava uma ordem internacional inexistente na verdade. Um terceiro aspecto - e talvez o mais relevante no contexto da crítica de Barnard - era o fato de ambos serem profundamente igualitários, pois que creditavam aos homens comuns a genuína capacidade de criar uma sociedade; tanto um quanto outro viam com desconfiança a riqueza e os privilégios sociais a ela ligados. O que para muitos era tomado como alta-cultura, para Rousseau e Herder era algo

condenável justamente porque fruto de uma sociedade desigual. Apesar de discordarem sobre os caminhos que levariam à “construção da nação” entendiam que as bases do edifício nacional tinham que ser efetivamente populares. Prosseguindo na comparação entre os dois autores, Barnard indica que, no contexto da vida em sociedade, para ambos eram inadmissíveis relações pessoais marcadas pela dependência. Fora do âmbito familiar o que deveria reger a vida social eram as leis expressas pelo Estado de Direito, nunca o arbítrio de um indivíduo sobre os outros. Em quinto lugar, o comentador destaca a importância que ambos atribuíam à religião, reconhecendo nela um caráter “inerentemente nacional”, pois historicamente, segundo ambos, religião e nacionalidade foram forças que caminharam juntas. Barnard admite que neste aspecto há um relativo afastamento entre as concepções de Rousseau e Herder. Enquanto o primeiro valorizava o caráter agregador da religião por sua contribuição para o fortalecimento dos laços políticos – a religião civil -, Herder, por sua vez, expressava mesmo uma convicção religiosa. Para ele a importância da religião justificava-se pelo bem que ela era capaz de promover. Não obstante essa diferença, os dois se mostravam muito impressionados com a influência da religião sobre a produção de sentimentos ligados a uma identidade coletiva. Finalmente, Barnard observa que os dois pensadores entendiam que a questão crucial para a definição de uma comunidade nacional envolvia a consciência que cada indivíduo possui de si mesmo, bem como do outro. Tal consciência só se formaria em contextos onde fosse possível estruturar a experiência da vida coletiva. Desse modo, Rousseau e Herder postulavam que a consciência desenvolvida pelos indivíduos (sobre si mesmos e os outros) era estreitamente vinculada à sua existência contextual.

Os argumentos de Barnard em favor de uma forte conexão entre o pensamento de Herder e Rousseau se encaminham de tal modo que para o comentador torna-se fundamental reconhecer a dimensão política da obra de Herder e, por consequência, torna-se também fundamental reconhecer o quão problemática e forçada é a separação entre nacionalismo político e cultural. Apesar desse diagnóstico de Barnard, Lúcia Lippi Oliveira opta por prosseguir com sua análise sobre as duas vertentes de nacionalismo, passando então a relacioná-las aos conceitos de cultura e civilização. Sobre isso gostaria de arriscar uma interpretação no sentido de reconhecer que para pensar o contexto brasileiro retratado pela autora tal divisão parecia ser bastante representativa do debate nacional e, nessa medida, operar com ela era coerente com o momento histórico em questão.

Já quanto ao debate em que este trabalho quer se inserir, entendo que passar pela polarização entre nacionalismo político e cultural é de algum rendimento principalmente porque estou lidando com dois pensadores brasileiros cujas trajetórias foram atravessadas por

importantes transformações da cena intelectual do país, num momento em que as ideias nacionalistas exerceram grande influência. O deslocamento que a leitura de Barnard propõe é decisivo para atestar a originalidade do pensamento de Mário de Andrade e Antonio Candido, suas contradições, sua importância e, finalmente, seu interesse frequentemente renovado. É que não obstante o predomínio das teses brasileiras em favor de uma nação e uma nacionalidade homogêneas e integradas, segundo as quais a ação política (preferencialmente governamental) é que contribuiria na construção de uma cultura e uma comunidade nacional; Mário e Candido dissolveram a dicotomia entre política e cultura ao postularem a arte como experiência social constitutiva e construtiva da individualidade nacional.

Feito o parêntese, antes de explorar a guinada proposta por Barnard no arranjo que caracteriza os nacionalismos cultural e político, considero importante recuperar a distinção entre os conceitos de civilização e cultura, que Lúcia Lippi Oliveira menciona em seu estudo e que o sociólogo Norbert Elias (Cf, 1994, v. I) define com extrema clareza em seu trabalho ao analisar a “antítese entre *Kultur* e *Zivilisation*”.

Como destacou Oliveira, a partir do século XIX os conceitos de cultura e civilização passaram a ter grande relevância ideológica para o debate intelectual a respeito do nacionalismo. De certo modo o fato de as posições de Herder e Rousseau terem se tornado paradigmáticas das duas formas de nacionalismo reconhecidas naquele tempo se relaciona com os conteúdos que aqueles dois conceitos expressavam.

Quando Rousseau elegeu a civilização como ideal de nação é certo que considerava a importância da linguagem e das tradições populares para efetivação desse processo. Mas embora indispensáveis, tais aspectos não eram o suficiente para que uma comunidade atingisse o estágio de civilização. Para Rousseau, a transformação de uma sociedade não-política em uma sociedade política (no seu dizer, sociedade civil) demandava a intervenção de agentes externos e a criação de instituições representadas sobretudo pela ação de legisladores. Desse modo, o pensador não localizava o fundamento da nação no desenvolvimento interno e espontâneo da sociedade e, em decorrência disso, entendia que o estágio de civilização era algo a ser alcançado por todos os povos através do mesmo caminho. Nessa ideia reside uma das divergências cruciais entre o pensamento de Rousseau e Herder (apontada, inclusive, no trabalho de Barnard). Enquanto o primeiro enxergava a humanidade como uma imensa comunidade de homens iguais, vivendo em nações que deveriam igualmente perseguir a condição civilizada (ou seja, enquanto a universalidade era um ideal para Rousseau); Herder, por sua vez, reivindicava a singularidade de cada povo como base da nação. Era justamente nas antigas tradições locais, nas artes, na língua, que o pensador alemão iria encontrar a

substância que daria forma e sentido à coletividade nacional, promovendo, em contrapartida, o caráter único e incomensurável de cada cultura nacional, afastando-se assim do ideal de universalidade em favor da diferenciação.

Contribui imensamente para o aprofundamento dessa discussão a “sociogênese” feita por Norbert Elias dos conceitos de “civilização” e “cultura”, em seu estudo sobre o processo pelo qual o Ocidente, assim como hoje o conhecemos, tornou-se “civilizado”. Para examinar os distintos significados de que os dois conceitos foram investidos, Elias opta por resgatar o seu uso no contexto do pensamento alemão, marcando, por um lado, o contraste entre esta perspectiva e, por outro, aquela consagrada entre franceses e ingleses. O autor começa por afirmar que uma das significações correntes do conceito de “civilização”

expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas” (ELIAS, 1994, p. 23. Vol. I).

Fixada essa primeira acepção de civilização, o autor irá logo em seguida problematizá-la, lembrando que, muito embora seja fruto do pensamento ocidental, a mesma não assume um único sentido em todas as nações do Ocidente. E, precisamente a partir dessa controvérsia, Elias vai analisar os distintos significados desse conceito segundo as duas tradições de pensamento já referidas: de um lado, a francesa e inglesa e, de outro, a tradição alemã. No primeiro caso a civilização pode ser perfeitamente traduzida pela ideia de progresso, um progresso que, aliás, não restringe seu alcance ao Ocidente apenas, mas avança sobre toda a humanidade, ou seja, universaliza-se. Nesse sentido, segundo a tradição francesa e inglesa, uma nação e um povo são tanto mais civilizados quanto mais estejam desenvolvidos, seja do ponto de vista político, econômico e tecnológico, seja do ponto de vista moral, religioso, artístico e social. Elias também destaca que nessa condição civilizada associada à ideia de progresso importam mais as atitudes e o comportamento que os membros da comunidade nacional adotam do que propriamente as suas realizações. Por fim, ainda de acordo com essa tradição, a civilização corresponde a um processo (“ou, pelo menos, [ao] seu resultado”) e, desse modo, está em constante movimento, um movimento que sempre a impulsiona adiante, ou seja, que promove o progresso.

Já o sentido dado pelos alemães ao conceito de civilização é melhor compreendido quando são comparados outros dois conceitos, designados pelas expressões *Kultur* e *kultiviert*. Segundo Norbert Elias, a palavra *kultiviert* é a que mais se aproxima do sentido atribuído por franceses e ingleses ao termo civilização. *Kultiviert* refere-se ao indivíduo cultivado, que manifesta um “comportamento civilizado”, ou seja, “descreve a qualidade

social das pessoas, suas habitações, suas maneiras, sua fala, suas roupas (...)” (Idem, p. 24). Ocorre, no entanto, que para os alemães esse atributo tem menos relevância na definição da comunidade nacional e da nação do que as realizações dos indivíduos, do que a *Kultur*. Acrescenta-se a isso o fato de o termo *Kultur* (e seu correspondente adjetivo *kulturell*) designar fenômenos muito específicos, a saber, precisamente aqueles de teor intelectual, religioso e artístico. Assim, enquanto o conceito ocidental (francês/inglês) de civilização se caracteriza por aspectos de naturezas diversas (intelectuais, técnicas, morais), aos quais já bastaria aos indivíduos aderir, e cuja universalização se constitui num ideal; a palavra alemã *Kultur*, por sua vez, enfatiza a importância das realizações humanas que justamente individualizam a nação, ou seja, não é suficiente aderir a um conjunto de valores e práticas exteriores ao indivíduo para dar contornos à nação, para isso é necessário incorporar uma produção humana que lhe dê sentido e caráter próprio. Em resumo, a civilização remete a (1) um amplo espectro de fenômenos pertinentes à existência humana, (2) que se manifestam no comportamento e no modo de vida dos indivíduos, (3) configurando a nação e a comunidade nacional, e se orientando no sentido da universalização, do que decorre a minimização das diferenças entre os povos; já a *Kultur* será (1) delimitada por expressões eminentemente “imateriais” da vida social, (2) cujo conteúdo é fruto da criação dos indivíduos que integram a comunidade nacional e, (3) seguindo o propósito de discernir uma individualidade nacional, valorizando as diferenças entre povos e nações.

Por fim, outra característica que opõe as nações mais identificadas com a ideia de civilização àquelas mais identificadas com a de cultura (*Kultur*) é o expansionismo colonizador (civilizador) presente nas primeiras, contra a tendência destas últimas em buscar obstinadamente uma “consciência de si mesma[s] (...) tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar[em] a si mesma[s]: ‘Qual é, realmente, a nossa identidade?’” (Idem, p. 25).

Gostaria de partir dessa breve caracterização do que seria um nacionalismo de orientação cultural, em contraste com outro de base política, para tentar entender como no Brasil essas linhas de pensamento se difundiram e, obviamente, se entrelaçaram. Quanto a isso penso que é bastante significativo o fato de ecos da pergunta “qual é, realmente, a nossa identidade?” serem ouvidos desde os tempos mais remotos de um Brasil ainda atado a Portugal pelo jugo colonial, até o momento presente em que, abalado por uma profunda crise política e social, o país volta-se sobre si mesmo para balbuciar a velha pergunta. E se, como anteriormente aludi, não parece sensato o intento de perseguir cada manifestação e cada desdobramento dessa inquietação duradoura, algum ponto sensível em torno dela deve haver,

alguma pista, marca ou rumo que permita, senão respondê-la, ao menos enfrentá-la. Mas, de resto e por ora, gostaria apenas de tentar juntar alguns pontos que indiquei acima.

A respeito da convergência entre o nacionalismo político (Cf. Oliveira, 1990) e o conceito ocidental de civilização (Cf. Elias, 1994), de um lado, e o nacionalismo cultural e a ideia alemã de *Kultur*, de outro; penso que é necessário acrescentar poucas observações, pois parece claro que ambos os autores estão descrevendo e analisando o mesmo processo de emergência e consolidação do Estado Moderno e suas instituições. Enquanto Lúcia Lippi Oliveira se concentra sobre as contribuições dos pensadores Rousseau e Herder para caracterizar os dois tipos de nacionalismo em suas diferentes formas de conferir legitimidade e unidade a uma comunidade nacional. Norbert Elias descreve como duas diferentes experiências históricas – a reconhecidamente ocidental (representada pela Inglaterra e pela França) e a alemã – levaram à formação de duas concepções distintas não só acerca do significado da nação, mas também do modo como as nações se percebem diante de si mesmas e das demais.

Se o nacionalismo cultural e o conceito de *Kultur* formam um complexo de ideias que descrevem um tipo de experiência de formação nacional marcada pela busca da individualidade, pela valorização das diferenças e dos elementos únicos e peculiares de cada povo; e se, ainda, descrevem povos que se viram durante décadas, às vezes séculos, às voltas com questões referentes a sua própria identidade; o caso brasileiro parece aí encontrar um bom campo para a investigação de sua trajetória nacional. Essa suposição ganha mais consistência quando se percorrem os trabalhos de autores que buscaram na produção artística brasileira tanto a expressão de preocupações e sentimentos relacionados à identificação de aspectos próprios de nossa vida nacional, quanto o compromisso de promover e difundir tais sentimentos.

Apresentado esse esquema, aparentemente unívoco e coerente, resta introduzir a leitura crítica de Barnard e problematizar esse alegado alinhamento do debate nacionalista brasileiro com uma perspectiva de caráter mais cultural que político.

Voltando ao ensaio de Barnard sobre Herder e Rousseau, gostaria de sublinhar a afirmação do autor quanto ao seu distanciamento em relação à maioria dos comentadores, os quais aderem à oposição Herder/nacionalismo cultural *versus* Rousseau/nacionalismo político. Barnard sustenta que, diferentemente do que defendem tais comentadores, o fato de Herder valorizar aspectos como mitos, lendas e canções populares como fontes importantes para a definição de uma comunidade nacional não significa que seu pensamento “cultural” seja apolítico. O que Barnard entende, na verdade, é que Herder operou uma redescritção da

política. “Apesar das diferenças importantes na escolha dos meios, o objetivo político de Herder era o mesmo de Rousseau: a substituição da força pela cultura” (BANARD, 1983, p. 245).

A propósito desse objetivo político comum aos dois pensadores, Barnard vai dar ênfase à ideia de “acordo”, que, embora sob óticas diferentes, está presente em suas obras. Para Rousseau o acordo que tornava possível a coesão social assentava sobre uma compreensão de que um grande consenso em torno de crenças, sentimentos e valores relativos ao bem público era indispensável para manter integrada a sociedade. Segundo ele, a falta de uma ampla e difundida convicção de que há somente um único e correto caminho para se alcançar esse bem público se traduzia numa “intolerável ameaça à coesão nacional” (Idem, p. 247). Herder, no entanto, defendia que a unidade deveria ser fruto do encontro de posições divergentes e até mesmo conflitantes. Embora Barnard reconheça que essa concepção, antes de ser um argumento fundamentado por Herder, era, na verdade, “um artigo de fé vinculado à sua filosofia orgânica do desenvolvimento”, considera, por outro lado, relevante examinar outra leitura⁴ possível sobre seu pluralismo. Nesse sentido – e resumindo bastante o ponto -, Barnard vai sugerir que Herder partilhava o entendimento de que uma comunidade nacional não era algo que se erguia sobre os indivíduos e grupos que a formam de maneira a se tornar distinta deles ou mais organizada e coerente que eles. A comunidade nacional era uma relação complexa entre eventos diversos a partir dos quais assumia uma determinada configuração. Aprofundando essa análise, o autor recupera um trabalho em que Herder alerta para os possíveis danos advindos de uma nação extremamente comprometida com sua individualidade. Segundo o filósofo, uma comunidade nacional inteiramente voltada sobre si mesma correria o risco de deter seu próprio desenvolvimento cultural, em outras palavras, ao isolar-se dentro de si mesma tal comunidade poderia sofrer um processo de estagnação.

Desse conjunto de ideias Barnard extrai a conclusão de que, “se a política é vista como uma atividade decorrente de condições de diversidade sob as quais diferentes grupos alegam diferentes argumentos e exprimem pontos de vista diferentes a respeito do bem comum” (Idem, p. 249), não seria exagero afirmar que, nessas circunstâncias, Herder seria até mais político do que Rousseau. Ato contínuo, o comentador chega mesmo a ironizar a visão rousseauiana de “sociedade consensual”, afirmando que, nesse contexto de ideias, a mesma

⁴ No que se refere a este tópico correei o risco de ser algo infiel aos pormenores da análise de Barnard em benefício das questões que penso serem aqui prioritárias. Como este trabalho se mobiliza em torno do debate brasileiro a respeito da formação nacional - especialmente aquele voltado para os conteúdos culturais - penso que aprofundar as questões filosóficas trazidas por Barnard seria incorrer numa digressão muito extensa e complexa. De todo modo, fica ao menos a indicação de que o autor se apoiou na distinção de São Tomás de Aquino entre “todo substantivo” e “todo accidental” para compreender o manifesto pluralismo de Herder.

seria mais parecida com um grupo de amigos íntimos ou congregação religiosa do que com uma comunidade política.

Afora a contundência da crítica ao ideal de coesão social atribuído a Rousseau, o que interessa reter é, na verdade, a interpretação renovada que Barnard faz da dicotomia entre os nacionalismos político e cultural. O trecho a seguir resume com bastante clareza a visão do autor.

Se eu estiver correto (...), o significado do "nacionalismo cultural" repousa não sobre um ser apolítico ou não-político, mas sim sobre uma atenção dirigida para uma profunda mudança nas fontes da legitimação política. A cultura agora emerge não como algo apenas potencialmente relevante para a política, mas como algo indispensavelmente necessário (BARNARD, 1983, p. 250).

Achei importante seguir a reflexão de Barnard até esse ponto, primeiramente porque ela atesta o quanto pode ser produtivo e teoricamente revigorante revisitar autores e conceitos, que, à luz de novos contextos históricos, não só se atualizam, mas se revelam como contribuições valiosas para o pensamento social. Em segundo lugar, penso que há uma ligação bastante significativa entre essa redescritção da política em termos culturais anunciada por Barnard com os embates intelectuais travados na cena brasileira ao longo do século XX, bem como com a crítica cultural que emerge no final desse mesmo século na produção de pensadores pós-coloniais. Nas duas seções seguintes, tentarei justamente dar rendimento a essas conexões, as quais, creio, encontraram nas obras de Mário de Andrade e Antonio Candido um terreno fértil para seu desenvolvimento.

1.1. Cenas brasileiras do embate entre localismo e cosmopolitismo

A afirmação acima de que no pensamento brasileiro merece atenção especial a abordagem dos problemas nacionais com tendência a se ancorar num nacionalismo de tipo cultural (assim como no conceito de *Kultur*) ainda está à espera de uma fundamentação mais consistente. Portanto, sem negligenciar a crítica de Barnard ao esquema dicotômico frequentemente utilizado para explicar a doutrina nacionalista em suas vertentes política e cultural, gostaria de retomar aquela afirmação e explorar sua pertinência.

Quando defendi que - mesmo sendo diversas as preocupações que suscitaram (e suscitam) nos brasileiros o interesse de compreender e explicar o país - existem aspectos do nosso processo de formação que correspondem muito diretamente ao nacionalismo de matriz

cultural, o que tinha em mente era uma determinada produção intelectual que atribuía à arte e aos artistas nacionais papel fundamental na elaboração e consecução de um projeto de país. Entre os problemas elencados e enfrentados por essa produção figurava com destaque nosso passado colonial, marcado pelo contato de povos de distintas origens – o que, aliás, nos rendeu muitas análises biologicamente deterministas -, que impunham perguntas do tipo: como construir uma nação com uma comunidade cultural e politicamente integrada se nem ao menos essa comunidade fala a mesma língua, partilha os mesmos valores ou contribui de maneira equilibrada para o desenvolvimento do país? Essa condição, esse encontro de diferentes (e desiguais) reflete bem o tipo de questões que o nacionalismo cultural se propunha enfrentar: entre as quais figurava a questão sobre como dotar de legitimidade política a comunidade nacional, buscando na vida cultural e nas suas diferenças constitutivas elementos capazes de fortalecer os laços sociais. Com esse argumento não quero de modo algum afirmar que todos os pensadores brasileiros tomaram esse problema como fundamental, mas defender que certamente não puderam ignorá-lo e nesse sentido creio que uma observação extraída do trabalho de Elias ajuda bastante a caracterizar essa conexão entre a cena brasileira e a de nações como a Alemanha em formação, por exemplo:

As perguntas "O que é realmente francês? O que é realmente inglês?" há muito deixaram de ser assunto de discussão para franceses e ingleses. Durante séculos, porém, a questão "O que é realmente alemão?" reclamou sempre resposta. Uma resposta a esta pergunta - uma entre várias outras - reside em um aspecto peculiar do conceito de *Kultur* (ELIAS, 1994, p. 25).

Esse aspecto peculiar do conceito de *Kultur* se refere ao que Elias identificou como “sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos (...)” (Idem, idem). Ora, por mais que o pensamento brasileiro, em algumas de suas vertentes, tenha tratado as diferenças entre os grupos formadores da nação exatamente como algo a ser suprimido - contrariando, portanto, o princípio norteador do nacionalismo “cultural” -, por mais que as ideias de civilização e progresso tenham norteado muitos pensadores nacionais, trata-se de reconhecer que aquele problema (o das diferenças entre os grupos que compunham a população brasileira) se colocava desde as mais remotas tentativas de esquadrihar e desenhar o país. Somava-se a esse “problema da diversidade” da população brasileira o da sua efetiva emancipação da condição colonial, o que resultava em questionamentos sobre qual era a verdadeira identidade brasileira e, notadamente, sobre se essa identidade deveria incorporar ou rejeitar o legado português.

Um dos ambientes intelectuais em que esse problema, por assim dizer, da “autenticidade” da cultura brasileira foi tratado sempre numa articulação entre emancipação

política e emancipação cultural foi justamente o da crítica literária, que arregimentava desde intelectuais das mais distintas formações até jornalistas e poetas – facetas tantas vezes reunidas na mesma pessoa. Essa dianteira ocupada pela crítica literária no debate brasileiro remonta ao final do século XIX. E (isso está entre os pressupostos deste trabalho) tal dianteira decorre do fato de naquele momento haver uma espécie de consenso sobre a centralidade da literatura como narrativa nacional, como expressão dos conteúdos em torno dos quais a sociedade brasileira estava se constituindo. Nessas condições a literatura deveria ao mesmo tempo atingir sua autonomia estética, como arte de fisionomia propriamente brasileira, e se comprometer com a tarefa maior da emancipação política nacional, na medida em que seu conteúdo deveria manifestar as preocupações ligadas ao momento histórico vivido pelo país. Essa exigência que norteou a produção dos críticos daquele período (e chegou mesmo a avançar pelo século XX) é perfeitamente resumida pela formulação tributada ao romantismo alemão, segundo a qual a uma nação autônoma e inteiramente realizada em sua individualidade corresponderá uma literatura nacional igualmente única e original.

O lançamento da primeira *História da Literatura Brasileira* é bastante representativo desse estado de coisas em que a literatura se destacava não só por ser um dos temas prediletos da intelectualidade nacional, mas também por ser um tema ao qual se associavam questões de conteúdo político, despertadas pelas grandes tensões relacionadas às ideias e acontecimentos que envolviam o país naquele momento. De autoria do crítico literário sergipano Sílvio Romero (1851 – 1914), a obra publicada no ano de 1888 traz em seu prólogo algumas reflexões muito esclarecedoras a respeito das preocupações com que lidava a intelectualidade nacional.

Foi entre os dias 18 e 19 de maio de 1888 e, portanto, em meio às comemorações da abolição da escravidão que Romero escreveu as páginas destinadas a apresentar sua obra mais significativa. Ocupadas em grande parte por uma narrativa dos embates políticos travados em torno da melhor forma de se abolir a escravidão no Brasil, nelas o autor revelava a seus leitores que os debates e as ações efetivas que visavam à abolição eram de tal abrangência e vinham já mobilizando os brasileiros há tantas décadas que não se poderia atribuir a este ou àquele homem público o mérito de ter revogado a escravidão, e a propósito afirmava: “O feito que se acaba de realizar tem valor aos meus olhos justamente por ser uma obra na qual colaborou toda a nação” (ROMERO, 1980, p. 37). Essa passagem não é mais que um ligeiro indício dos anseios nacionalistas do autor que, no decorrer do texto, vão ficando cada vez mais explícitos:

(...) não sonhemos a república de pura forma com suas manias igualitárias pelo modelo francês. Lutemos pela república que funde a liberdade e o desenvolvimento cultural da nação (Idem, p. 42).

Sempre a força biológica na história, isto é, a ação étnica, representada pelo sangue e pela língua, foi-se tornando o centro de atração constituidor dos grandes focos nacionais. Assim foi por toda a parte (Idem, p. 44).

Inspirei-me sempre no ideal de um Brasil autônomo, independente na política e mais ainda na literatura. Desse pensamento inicial decorreram todas as minhas investidas no domínio das letras (Idem, p. 47).

Independência literária, independência científica, reforço da independência política do Brasil, eis o sonho de minha vida. Sejam eles a tríplice empresa do futuro.

Tenhamos confiança! (Idem, p. 48).

Já no primeiro fragmento citado, o crítico sergipano afasta a ideia de aderir ao modelo francês de nação com “suas manias igualitárias” e faz referência à luta por “desenvolvimento cultural”. No segundo, a “ação étnica”, figura entre uma das contribuições indispensáveis para a constituição da feição nacional. E, finalmente, nos dois trechos seguintes, declara sua devoção à literatura brasileira: inspirou-se “sempre no ideal de um Brasil autônomo, independente na política e **mais ainda na literatura**”.

Sílvio Romero – como ele mesmo deu a conhecer naquele prólogo – foi não só um crítico literário diligente, mas um polemista – “às vezes agreste”, segundo Gilberto Freyre. Desse perfil se conclui que, por certo, suas divergências com os demais pensadores de seu tempo não ficavam restritas à literatura, mas se estendiam aos assuntos da vida nacional, até porque se pensar a literatura naquele tempo era pensar também o Brasil, dessa empresa necessariamente decorriam discussões mais abrangentes sobre o país. Afinal, Romero não enfrentava sozinho a tarefa de compreender o Brasil e fazer dele um país independente de fato. Acontece que para ele e para muitos outros intelectuais de sua geração pensar e promover a nação era algo que se fazia com a literatura e através dela⁵. E nesse sentido penso que, por um lado, fica muito evidente aquele entrelaçamento entre o político e o cultural sugerido por Barnard, mas, por outro, parece se confirmar a precedência do cultural (via literatura) como fonte de significado e expressão da nacionalidade.

Acho que essa aparente dupla orientação da crítica literária brasileira do século XIX pode dar algumas pistas sobre como a doutrina nacionalista foi acionada pelos pensadores da

⁵ Em seu livro *Literatura como missão* Nicolau Sevcenko estuda a produção intelectual e artística brasileira desde os primeiros anos da Primeira República. Embora com destaque para as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto, o autor observa como as ideias em circulação desde a chamada “geração de 1870” eram tributárias desse sentimento (talvez melhor angústia) nacional. Num contexto em que o pensamento europeu se difundia e fazia inúmeros adeptos no Brasil, intelectuais e escritores se empenhavam na propagação das novas ideias, que julgavam ter o condão de civilizar e fazer avançar o país. Analisando esse cenário, Sevcenko conclui que se tratava mesmo “de um ilimitado utilitarismo intelectual tendente ao paroxismo de só atribuir validade às formas de criação e reprodução cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social” (SEVCENKO, 1983, pp. 80-81). Fazendo uso de doses ora maiores ora menores de utilitarismo, era certamente esse o ambiente intelectual em que Sílvio Romero e seus contemporâneos achavam-se imersos.

época, desdobrando-se, portanto, na indicação de caminhos diferentes para se chegar à plena condição da nação independente.

Nesse contexto a alusão à obra de Sílvio Romero certamente não é fortuita. Muito embora, entre o fim do século XIX e início do XX, muitos escritores e intelectuais estivessem se defrontando com os “dilemas” decorrentes da forte presença da cultura europeia num Brasil ávido por identidade própria (Cf. Sevcenko, 1980); Romero se destaca não só porque produziu uma obra que de certo modo mapeou as questões debatidas pelos pensadores de seu tempo, mas também porque sua verve polemista terminou por fomentar o debate nacional, provocando frequentemente a reação de seus contemporâneos. Desse modo, recuperar as polêmicas por ele suscitadas parece ser um bom caminho para chegar aos pontos de vista que estavam em debate. Por outro lado, e considerando a vasta obra de Romero, não é nada simples a tarefa de selecionar em meio a ela quais polêmicas e polemistas figuram entre os mais representativos do tema da nacionalidade. Convém então reiterar que os embates da crítica literária de fins do dezenove serão tanto mais pertinentes para este trabalho quanto mais estejam pautados pelo que Hélio de Seixas Guimarães apresentou como o critério nacionalista. E nessa direção creio que o caso Machado de Assis - uma das mais notáveis e duradouras polêmicas que Romero protagonizou - seja bastante elucidativo, até porque envolve a participação ativa de dois outros críticos contemporâneos a Romero: Araripe Júnior e José Veríssimo.

Para examinar um pouco mais de perto o caso Machado de Assis vale acompanhar a análise de Hélio Guimarães em artigo onde traz à baila os embates entre Romero, Araripe Jr. e Veríssimo que, de acordo com ele, formavam “a tríade (...) que respondeu à obra machadiana de maneira mais variada e sistemática (...)” (GUIMARÃES, 2004, p. 269).

O caso Machado de Assis tem início com a publicação de seu artigo “A nova geração”, em 1879. Naquele texto, Machado, em plena atividade como crítico, atacava o programa dos poetas antirromânticos da “nova geração”, cuja proposta era a produção de uma poesia “despojada dos antigos ares de mistério” do romantismo, de uma poesia que se pautasse pelo espírito científico do tempo, incorporando ainda a crítica histórica, de modo a contribuir para a compreensão da sociedade brasileira. Segundo Machado, Sílvio Romero se incluía entre aqueles escritores que, perseguindo o propósito de realizar tal programa, não lograram nada além da “afirmação didática dos novos credos” difundidos pelas incensadas ciências naturais (VENTURA, 1991, p. 96). A resposta de Romero não tardaria a chegar. E já no ano seguinte o crítico sergipano trouxe a público um artigo em que investia contra o humorismo e o subjetivismo de Machado de Assis. Esse teria sido apenas um entre tantos

outros trabalhos que Sílvio Romero dedicaria à depreciação da obra machadiana, que culminaria com a publicação do livro *Machado de Assis – estudo comparativo de Literatura Brasileira*, no ano de 1897.

Ao longo daqueles quase vinte anos de ataques reiterados, Machado de Assis não se pronunciaria uma única vez. Mas o mesmo silêncio não foi a resposta de Araripe Júnior e José Veríssimo, que tomaram parte da polêmica levantada por Romero em torno do autor de *Dom Casmurro*, fomentando assim um longo debate sobre as características de sua obra e até mesmo de sua personalidade.

De acordo com a análise de Hélio Seixas Guimarães, um dos aspectos que salta aos olhos nas reflexões dos três críticos é justamente a centralidade do critério nacionalista. Não obstante os ataques dirigidos até mesmo à vida pessoal e à discricção de Machado de Assis, a referida tríade de autores acionaria diferentes interpretações da obra machadiana, mas sempre tendo em vista as características que a habilitavam ou desautorizavam como obra à altura do momento nacional.

A adesão de Sílvio Romero ao cientificismo e às teorias evolucionistas e raciológicas o levou a produzir uma abordagem crítica dos romances machadianos em que a origem negra do escritor associada à ênfase psicológica de sua literatura produziam um efeito de distanciamento em relação “à paisagem e ao povo brasileiro” (GUIMARÃES, 2004, p. 273). Segundo Romero, o fato de Machado de Assis se ‘esquivar’ de sua condição de mulato, evitando encarar o ‘problema da mestiçagem’ que pesava sobre si tornava sua obra artificial e até pernóstica. Mas o que verdadeiramente o inquietava nos romances de Machado era a falta de alinhamento a qualquer uma das correntes científicas em voga. Para Romero parecia “insuportável o fato de Machado de Assis, num país de caráter indefinido, onde o povo ainda nem sabia ler, ocupar-se de rir de muita coisa respeitável e sagrada, como as grandes teorias do século” (Idem, p. 274).

Note-se que foi sempre em função das insuficiências e do descompromisso de Machado de Assis diante do projeto nacional que Romero desferiu seus golpes contra o escritor. Mas, como Guimarães esclarece, não foi só o crítico sergipano que avaliou a literatura machadiana segundo tal critério. E nesse sentido a crítica de Araripe Jr. se revela um caso bastante curioso na medida em que põe à mostra seu movimento reflexivo no espaço de duas décadas, período em que reavaliou seu ponto de vista - inicialmente negativo -, reconhecendo por fim que a crítica dedicada à obra do escritor carioca, na década de 1870, estava por demais orientada pelo programa do romance nacional. Nessa reavaliação, o crítico se deu conta de que não era a descrição do ambiente físico e social brasileiro que imprimiria

valor literário às produções nacionais. Sem abrir mão do critério nacionalista, Araripe Jr. iria reconhecer, vinte anos mais tarde, que a expressão da nacionalidade na obra de Machado de Assis estava representada nas suas próprias personagens. Com essa formulação Araripe Jr. renovou a cena do caso Machado de Assis, propondo que a crítica ao cientificismo, protagonizada por suas personagens patéticas e doentias, fora o retrato que – apesar de irônico e incômodo – o escritor produziu da sociedade brasileira oitocentista.

Para encerrar o caso em questão resta examinar a crítica de José Veríssimo que, segundo Hélio Guimarães, afastou-se das posições evolucionistas de Romero e romântico-naturalistas de Araripe Jr., ao decretar a insuficiência do critério nacionalista para se fazer um julgamento justo da literatura produzida por Machado. O argumento de José Veríssimo deslocava os “critérios etnográficos e geográficos, recorrentes e comuns à crítica romântica e naturalista, [e] tirava o foco da paisagem local, cuja ausência na obra machadiana seria um dos lugares-comuns da crítica” (Idem, p. 278). Muito embora tenha partilhado durante alguns anos do ponto de vista nacionalista em crítica literária, Veríssimo, num movimento que o distanciou largamente de Romero e Araripe, reelaborou seus critérios, contribuindo inclusive para a renovação da crítica à obra machadiana. Recusando-se a lançar mão de qualquer rótulo (naturalista, realista, romântico, nacionalista, etc.) para classificar a produção de Machado, Veríssimo atribuiu ao humorismo daquele escritor a faculdade de lhe permitir transcender ao localismo, de modo a identificar em sua literatura temas que não diziam respeito somente ao Brasil, mas cujo interesse era, na verdade, universal. Se com essa reorientação Veríssimo rompeu com a tradição da crítica brasileira, ancorada no nacionalismo, por outro lado abriu terreno para um novo debate em que a tensão entre o nacional/local e o cosmopolita/universal se tornaria um critério da maior importância para o julgamento da contribuição das obras (e não só) literárias produzidas no Brasil.

Essa tensão nacional/local *versus* cosmopolita/universal veio a se tornar um dos eixos fundamentais em torno do qual a crítica literária do século XX orientou as discussões pertinentes à formação cultural e política da sociedade brasileira. E, como não poderia deixar de ser, foi também no âmbito dessa discussão que as obras de Mário de Andrade e Antonio Candido se destacaram e nos legaram contribuições e questões ainda hoje instigantes.

Mas o sentido desse debate sobre a nacionalidade brasileira, embora tenha um caráter algo permanente, ocupando a imaginação nacional de modo relativamente sistemático desde o século XIX - como tentei acima demonstrar -, não poderá ser minimamente compreendido a menos que os pensadores e as obras que nele se engajaram sejam encarados segundo os contextos históricos que lhes eram próprios. E uma das consequências dessa operação vai

envolver o reconhecimento de que o problema da ‘formação’ brasileira foi revestido de distintos significados ao longo de nossa existência histórica. Ato contínuo, através do diálogo entre obras e autores será possível ainda observar como esse tema da ‘formação’ cada vez mais se tornou expressão de um problema que contemporaneamente passou a ser abordado sob a chancela da ideia de subalternidade. Partindo dessa premissa, defendo que Mário de Andrade e Antonio Candido são pensadores-chave para esclarecer como se processou a recolocação desse problema da ‘formação’ em termos de subalternidade⁶ e, bem além disso, para identificar alguns pontos de vista divergentes e fundamentais a respeito das estratégias utilizadas pela intelectualidade brasileira para lidar com essa questão.

A maneira como a relação entre localismo e cosmopolitismo foi abordada – não será demais reiterar – esteve diretamente relacionada às transformações que ocorreram no interior do debate nacionalista brasileiro, com desdobramentos muito óbvios sobre a ‘identidade’ nacional que se almejava construir⁷. E apenas para reafirmar como esse tema vem sendo objeto de sucessivas reformulações desde as primeiras investidas teóricas com vistas a interpretar e promover o Brasil como nação, lanço mão de mais um caso exemplar...

Em artigo publicado no ano de 1899 na *Revista Brasileira*, o já mencionado crítico literário Araripe Júnior, em mais um episódio que se tornaria notável no âmbito da crítica nacional, dedicou-se a analisar a obra e a personalidade de Sílvio Romero com destaque para sua verve polemista. Sob o título de “Sílvio Romero – Polemista”, o texto começa com uma reprimenda ao que Araripe Júnior classificou como o “sistemático pessimismo” de Romero. De acordo com Araripe Júnior, o trabalho de Romero era um triste capítulo da crítica literária nacional, de uma tristeza que se tornava ainda maior pela adesão de outros nomes de valor, como José Veríssimo, ao ponto de vista do pensador sergipano.

As páginas seguintes são tomadas de uma narrativa indignada que tenta, por um lado, dar conta daquele que seria um quadro desolador da intelectualidade brasileira – submersa em pessimismo - e, por outro, dedica-se a questionar os pressupostos segundo os quais os países europeus eram vistos como mais avançados que o Brasil. Esse artigo de Araripe Júnior

⁶ No que se refere ao problema da subalternidade acompanho aqui a perspectiva de Silviano Santiago, cujo trabalho traz uma crítica às narrativas que inserem o Brasil (e a América Latina) na História ocidental como figurantes no grande teatro das civilizações, reivindicando uma leitura que dê conta dos embates que essa história encobriu.

⁷ Verdade é que essa repercussão da dicotomia entre localismo e cosmopolitismo não agiu apenas sobre os pensadores brasileiros. Ela provocou a imaginação de intelectuais em diversas partes do mundo. Mais precisamente daqueles que se defrontaram com a condição colonial e com as desigualdades e sentimentos de inferioridade dela decorrentes. Para confirmar essa afirmativa seria possível registrar aqui uma longa lista de pensadores que participaram e participam desse debate e cujos nomes vão desde o francês (nascido na Martinica) Frantz Fanon (1925-1961) até o cubano Roberto Retamar (1930), passando pelo palestino Edward Said (1935-2003) e pela indiana Gayatri Spivak (1942).

interessa menos pela profundidade e mais pela profusão dos temas que toca. Como o autor mesmo reconheceu, seu interesse principal era o teor das polêmicas em que Sílvio Romero esteve envolvido, pouco importando os aspectos filosóficos ou históricos de sua obra. Mas, a rigor, o texto é uma reflexão sobre a alegada incapacidade intelectual dos brasileiros, conclusão a que se chegava sempre pela comparação subserviente da realidade brasileira com as nações europeias. Araripe se empenhou então em rechaçar os pontos de vista de acordo com os quais faltavam aos brasileiros as faculdades da abstração e da generalização, que – segundo aqueles a quem Araripe se opunha – eram condições indispensáveis para a produção do conhecimento que elevaria o país ao estatuto de nação independente. E questionando aquele estado de coisas, Araripe Jr. escrevia:

Porque não somos desde já a Alemanha, ou a Inglaterra, não se segue que nos falte a faculdade de abstrair e generalizar. Ao contrário disto, vejo no Brasil bastantes disposições para isto. Lembre-se o ilustre escritor de que até aos últimos dias do Império não se nos deixou escrever a nossa história, e é bem sabido o porquê dessa lacuna. Como era possível que houvesse pensadores ou filósofos originais, rigorosamente falando, onde a história política ainda não pudera ser cultivada? (ARARIPE JÚNIOR, 1899, p. 356)

Embora reconheça a falta de maturidade política brasileira, Araripe Jr. não sucumbe ao pessimismo que parece acometer a maioria dos intelectuais de renome na época. Ao contrário disso, o crítico escolhe seguir um caminho de afirmação, que, aliás, passa pela denúncia do ‘patriotismo’ predatório praticado pelos países avançados:

(...) no momento atual as nações civilizadas ou europeias são as que mais se acirram no patriotismo, que outra coisa é senão a tendência cada vez mais crescente, em cada uma delas, de se individualizar no curso feroz da apreensão das riquezas produzidas pelos povos ditos coloniais. É verdade que essas injustas nações, enquanto se conservam dentro do próprio território, que a história lhes assinou, não se descuidam de ler os seus filósofos e pregar a utopia do humanitismo, sem a qual já se teriam entre-devorado; mas o que é revoltante é que elas no momento em que montadas em suas esquadras, se afastam do Mediterrâneo e das costas do Atlântico, não escrupulizem construir essa teoria inominada, de que os povos transoceânicos não têm *humanidade*, e portanto, na qualidade de provisórios, deverão ser varridos da face da terra, ou melhor escravizados (Idem, p. 358 – grifo do autor).

E como resistência a essa condição colonial defende...

Ao contrário disto, penso que temos raça capaz de todos os progressos, e que, longe de desprezarmos as nossas qualidades diferenciais, devemos cultivá-las com amor, de sorte que, entrando no concerto das nações e tirando dele a força que nos falta, possamos dizer ao mundo qual nosso papel e a feição que a natureza nos destinou (Idem, p. 363).

Esses três parágrafos de Araripe Jr. abordam a relação local *versus* universal de modo a reconhecer a desigualdade histórica que legitima (embora de maneira injusta) a sujeição dos “povos transoceânicos” à Europa desenvolvida. Mas indo um pouco além daquele mero reconhecimento, o autor se posicionaria contra a possibilidade de acomodação do Brasil àquela condição inferior, indicando como solução a entrada do país “no concerto das nações”

que, associada ao cultivo de “nossas qualidades diferenciais”, poderia nos dotar da força necessária para que pudéssemos desempenhar “nosso papel” perante o mundo.

Hoje chega a ser curiosa a leitura dos argumentos de Araripe. Se no final do dezenove era possível resumir as posições do debate nacional pelo alinhamento a uma visão otimista ou pessimista da contribuição brasileira para a cena mundial, ao longo do século XX essa discussão cada vez mais se desdobrou em novos problemas. Problemas que, aliás, não deixavam de figurar em germe nas reflexões de Araripe e seus contemporâneos: a busca por uma expressão genuinamente brasileira e a influência da cultura popular sobre ela, a necessidade de incorporação de elementos europeus, a problematização da condição colonial e das desigualdades naturais entre os povos. No âmbito mesmo da crítica literária, tais questões passariam a receber um tratamento cada vez mais aprofundado. Passando a polêmica para os bastidores do debate – o que não significa dizer que foi definitivamente banida da cena intelectual brasileira – e ganhando mais e mais adeptos a necessidade de se produzir narrativas em que os povos colonizados assumissem o lugar da enunciação de sua própria história; a questão local *versus* universal - e com ela as reflexões sobre a ‘formação’ nacional, a condição colonial, sobre a dependência cultural e política, bem como sobre a subalternidade – sofreria deslocamentos com implicações agudas sobre o que significa individualidade, autonomia ou dependência cultural; sobre o que significa ser provinciano ou cosmopolita; e, do ponto de vista que aqui interessa, sobre o que significa a brasilidade que, no limite, pode se transfigurar na pergunta: existe uma brasilidade?

Sendo assim, não obstante toda truculência da crítica de Sílvio Romero, não obstante seu ponto de vista ter sido fortemente atacado em função da precedência da análise social sobre a estética; não será fortuito reconhecer que seu nome passou para a posteridade não só pela potência de seus combates e pelo pioneirismo de sua *História da literatura...*, mas também porque ao subsumir a possibilidade de uma literatura brasileira à expressão da vida social demarcou fortemente um campo de debate em que a relação entre literatura e sociedade seria central. Ato contínuo, penso que examinando o desenvolvimento desta relação entre a literatura (e a arte, em geral) e a sociedade no âmbito do pensamento brasileiro o problema da nossa formação nacional - em suas sucessivas relocalizações e remetido às dicotomias entre local e universal e cultura e civilização - encontra um terreno bastante propício de análise.

Para, finalmente, tomar alguma distância da crítica do século XIX, e dar um passo na direção dos trabalhos de Mário de Andrade e Antonio Candido, arrisco um resumo bem limitado (e interessado) de como aquela crítica parece ter lidado com as matrizes nacionalistas, grosso modo acionadas, para refletir sobre o Brasil. A crescente influência do

pensamento positivista no Brasil daquele fim de século difundiu ideias e concepções ligadas à secularização do Estado, que, por sua vez, colocariam em pauta temas como a abolição da escravidão e a instauração de um governo republicano no país. A valorização do conhecimento científico como meio de compreensão e transformação da sociedade brasileira se traduzia principalmente pela adesão a modelos europeus ligados à história natural e à etnologia (Cf. VENTURA, 1991), que fundamentariam o estudo científico, porém adaptado à realidade de um país “tropical” formado por “raças” e “culturas” diversas. Secundada por esse contexto intelectual, a crítica literária brasileira parece ter operado uma estranha combinação entre as formas de nacionalismo e os conceitos de civilização e cultura, consequentemente. Por um lado, o conteúdo do nacionalismo em voga parecia eminentemente cultural, pois expressava preocupações relacionadas ao papel da literatura como narrativa nacional. Mas, numa outra direção, o cientificismo, o naturalismo e o evolucionismo que imperavam entre os pensadores da época fez com que a ideia de civilização prevalecesse como solução para o caso brasileiro. Em outras palavras, era como se o cultural não passasse de um recurso diagnóstico, ou seja, a vida cultural brasileira era um problema que clamava por solução: a civilização - meta a ser alcançada pela incorporação de formas de conhecimento e expressão cujo centro irradiador era a Europa. Com essa interpretação não penso estar contradizendo a compreensão de Lúcia Lippi Oliveira (radicalizada por Barnard), que advoga em favor da coexistência das duas vertentes nacionalistas numa mesma experiência nacional. O que desejo sustentar é que, no caso da crítica literária oitocentista, ao contrário, o que se percebia era justamente uma profunda dissociação entre o que era a vida cultural brasileira e o que poderia se constituir como fonte de legitimação política da comunidade nacional. Daí o pendor de figuras como Sílvio Romero para a crítica literária ‘sociologizante’, pois a literatura era compreendida antes como retrato da sociedade do que como uma força capaz de a movimentar e forjar. Submetida a critérios de julgamento externos à obra de arte, foi tantas vezes reduzida a mera função de um projeto nacional. E assim, fosse a literatura, em específico, fossem outras realizações artísticas ou da vida popular, haveria sempre um critério nacionalista/nacionalizante que se impunha como exigência. Decorria disso outro dramático indício desse divórcio entre vida cultural e legitimação política: a ideia subjacente de que mínima (ou nenhuma) era a contribuição que homens e mulheres comuns poderiam oferecer no sentido de formar a nacionalidade brasileira. Partindo do pressuposto de que esse era o contexto do debate nacionalista – travado sobretudo no campo da crítica literária brasileira – do século XIX, passo ao pensamento de Mário de Andrade e Antonio Candido, cujas

reflexões e pontos de vista recolocam, aprofundam e complexificam as questões enfrentadas até aquele momento.

Com a intenção de estabelecer paralelos e contrastar a posição da crítica do século XIX com o desenvolvimento do nacionalismo ao longo do século seguinte, tomo como ponto de partida um trabalho de Antonio Candido escrito entre os anos de 1944 e 1945 em que se dedicou ao estudo d'*O método crítico de Sílvio Romero*.

Nas suas considerações iniciais Candido não deixa de sublinhar que, entre outros críticos influentes de seu tempo, Romero se destacava justamente por ser aquele que menos fazia crítica propriamente dita, atendo-se mais aos aspectos externos (políticos, sociais) que aos componentes estéticos das obras literárias. Até aqui nada que entre em choque com a análise de Sevcenko quanto ao utilitarismo e cientificismo da produção dos intelectuais da Primeira República. Mas curiosamente um dos aspectos que Candido reconhece como de valor no trabalho de Romero é precisamente seu engajamento.

O **pensamento crítico** de Sílvio Romero se apresenta como parte duma interpretação social e **como arma de interferência na vida e na cultura**. Só o podemos avaliar, pois, se levarmos em conta sua relação com o momento em que viveu. Esta tese é uma análise teórica, mas feita na perspectiva da História (CANDIDO, 1988, p. 15 – grifos acrescentados).

Essa breve citação traz já alguns indícios da posição que o próprio Candido assumiria no debate brasileiro, e que ao longo de todo o século XX resultou numa vasta produção acadêmica em que esse utilitarismo da literatura continuou a figurar entre as reflexões nacionais como chave para a autonomia do país. Na verdade, tanto Candido quanto Mário de Andrade pensaram o Brasil - e o papel da arte e dos artistas brasileiros – no sentido de encontrar e apontar caminhos que levassem à realização de nossa individualidade nacional. Assim, não seria um equívoco afirmar que suas obras se tornaram, de certo modo, narrativas nacionais em que, reservadas as devidas proporções, também é possível surpreender um desejo “de interferência na vida e na cultura” brasileiras. No caso de Mário de Andrade esse compromisso se explicitava, de um lado, por sua incessante atividade intelectual ligada às artes e, de outro, por seu profundo interesse pela expressão artística popular, que o transformaria num dos maiores pesquisadores da música brasileira. Como desdobramento dessas atividades produziu uma obra que transitou tanto pelos aspectos filosóficos, quanto críticos e educacionais das artes no Brasil. Dono de uma obra vária, inquieta e marcada por importantes reviravoltas, o modernista paulista não se furtou ao debate com os determinismos e o evolucionismo herdados do século XIX, ao invés disso se engalfinhou com eles, deixando à mostra suas dúvidas e contradições – esse, certamente, um dos aspectos mais ricos e

generosos de seu trabalho, que sempre teve no horizonte a formação de uma comunidade nacional no Brasil.

Candido, por sua vez, buscou uma trilha talvez menos acidentada que a(s) de Mário. Concentrando-se no estudo da literatura brasileira, e muito atento às condições necessárias à elevação dessa literatura ao estatuto de arte “propriamente dita” – para usar um termo do autor, que, aliás, foi amplamente debatido -, Antonio Candido conferiu a seu pensamento um caráter mais sistemático – cuja expressão máxima é o seu “sistema literário”. E através dele tentou discernir - assim como Mário de Andrade – quais os elementos-chave da arte brasileira e em que termos poderia acontecer a plena conexão entre essa arte e a sociedade, em que sentido essa arte poderia se tornar forma e substância da comunidade nacional. As obras desses dois pensadores - não obstante suas expressivas diferenças – foram profundamente marcantes para o pensamento brasileiro no que se refere à relação entre arte e nacionalidade, no que se refere, enfim, ao papel da arte na constituição dessa nacionalidade.

A partir dessas considerações o que busco, de fato, é uma aproximação com a ideia de ‘formação’, que - embora não tenha sido explicitada na produção crítica até aqui examinada -, desde pelo menos a década de 1920, foi se tornando cada vez menos imprecisa e mais identificada com uma complexa meditação tanto sobre os elementos locais que poderiam ser arregimentados para a construção da nacionalidade brasileira, quanto sobre como se estabeleceria a relação entre tais elementos e o ideal de universalidade, que, é necessário frisar, continuou a exercer uma forte atração sobre o pensamento brasileiro. O intento aqui não será o de rastrear a ideia de ‘formação’ desde a sua emergência na produção intelectual brasileira, mas o de reiterar sua pertinência e permanência. Sob a sugestão de um trabalho (publicado pela primeira vez em 1992) em que Paulo Eduardo Arantes acusa uma “verdadeira obsessão” dos pensadores brasileiros por essa ideia, gostaria ainda de chamar atenção para o fato de tal obsessão refletir a posição periférica a partir da qual os intelectuais brasileiros reconheciam estar produzindo suas narrativas sobre o país. Em outras palavras, segundo Arantes, a ideia de formação seria uma espécie de linhagem do pensamento brasileiro em aquele problema da “incapacidade para abstrações e generalizações”, apontado por Araripe Jr. no século anterior ou, mais simplesmente, o do pessimismo em relação ao Brasil e sua sociedade passavam a ser colocados em novos termos. Termos novos, mas pressupostos nem tanto assim, como Arantes sentenciaria:

Noção a um tempo descritiva e normativa, compreende-se além do mais que o horizonte descortinado pela ideia de formação corresse na direção do ideal europeu de civilização relativamente integrada – ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado (ARANTES, 1992, p. 230).

É, de novo, a dificuldade de estabelecer em que bases deve-se dar a relação entre o local (dessa vez periférico) e o universal (imperturbavelmente civilizado e central) que está em questão. Questão à qual nem Mário de Andrade, nem Antonio Candido foram insensíveis, ambos a enfrentaram em suas obras, servindo-se da ideia de formação com algumas, bastante significativas, diferenças de sentido⁸...

Com relação a Mário de Andrade⁹, foi principalmente em dois de seus textos que a palavra formação surgiu com o claro intuito de descrever o processo pelo qual o Brasil adquiriria uma feição nacional. Tratam-se de trabalhos do ano de 1928: o livro *Ensaio sobre a música brasileira* e o artigo “O Aleijadinho”. Apesar de terem sido publicados no mesmo ano, Mário consagrou cada um deles ao estudo de diferentes momentos da vida artística brasileira, do que decorreram, portanto, conclusões muito diferentes sobre o que o autor denominava como nosso processo de nacionalização. Vale acrescentar que a leitura comparada desses dois trabalhos do autor de *Macunaíma* não só contribui imensamente para apurar a compreensão dos princípios que orientavam seu pensamento, mas também revela a quantidade de variáveis com que operava; a complexidade – às vezes até contradição – que não se furtou a enfrentar e, por isso mesmo, o modo como logrou antecipar aspectos da crítica cultural que só bem depois da segunda metade do século XX seriam difundidos.

Entre esses dois textos do ano de 1928 penso que “O Aleijadinho” é o mais sinuoso e elíptico deles. Nele Mário busca conjugar uma visada estética sobre a obra do escultor mineiro com a análise de aspectos da vida política, social e até econômica do Brasil colonial, alegando que ao “brilhantismo” daquele deveria corresponder, em grandeza e simultaneidade, o desenvolvimento destes. Do início ao fim o que se lê é um lamento profundo... O descompasso entre a expressividade do artista mais brasileiro que jamais havia existido, e a mediocridade da sociedade colonial que lançava por terra qualquer expectativa de ver dali nascer uma arte enfim brasileira. Mas era então a mesma cantilena sociologizante, qual a de

⁸ Na obra de Candido, está claro, o paradigma da formação é central. Na de Mário de Andrade, vale esclarecer, tal paradigma está presente, por exemplo, no *Ensaio sobre a música brasileira* no sentido específico de “formação da musicalidade brasileira” (p. 29), que considero bem compatível com o sentido de “formação da literatura brasileira” para Candido.

⁹ Os textos de Mário de Andrade que compõem o *corpus* de análise desta tese são principalmente algumas das suas obras publicadas no ano de 1928, em que o tema do nacionalismo é tratado pelo autor de maneira exaustiva; bem como alguns artigos da década 1940, que se destacam pelo teor de balanço e revisão crítica. Como esta seção da tese está limitada à defesa do argumento de que Mário de Andrade e Antonio Candido operaram um movimento de re colocação do problema da ‘formação’ brasileira - antecipando, inclusive, (mais o primeiro que o segundo talvez) abordagens da relação centro *versus* periferia, ou universal *versus* local, que só no final do século XX viriam a se renovar – optei por adiar a apresentação do conjunto de textos com que trabalharei em função do caráter, por assim dizer, mais teórico (ou conceitual) deste capítulo.

Sílvio Romero, que Mário de Andrade entoava? Estava mais uma vez a arte subordinada a condicionantes externos que lhe dotassem de significado? Não eram essas, decididamente, as inquietações de Mário. Muitas outras certamente havia e estreitamente relacionadas à condição de Aleijadinho em seu tempo: antes um gênio do que um artista atravessado pela “coletividade colonial”¹⁰. Essa convicção do caráter social da arte foi marcante no pensamento de Mário de Andrade ao longo de toda a sua vida e, como adiante ficará mais claro, em nada corresponde à crítica sociologicamente determinada da geração anterior. Por outro lado, o caráter social da arte, para o modernista, tampouco correspondia a uma suposta missão social da arte nos moldes de uma arte de ação ou intervenção política. De um jeito muito mais simples – mas com implicações bastante complexas – a arte, de acordo com Mário, era social tão somente porque era uma das atividades humanas – entre tantas outras – realizada no contexto de uma experiência coletiva, de onde extraía seu sentido, seu poder de comunicação e sua beleza. E o grande impasse que pesa sobre sua reflexão a respeito de Aleijadinho decorre justamente dessa concepção de arte social.

Sublinho aqui precisamente esse aspecto da interpretação de Mário de Andrade – a arte social – porque nele reconheço uma conexão muito forte com a ideia de formação subjacente a seu pensamento. E é nesse sentido que a leitura de “O Aleijadinho” fica mais clara quando feita ao lado do *Ensaio sobre a música...*

Grosso modo, a ideia de formação (Cf. ARANTES, 1992) remete a uma espécie de estágio inicial – há quem prefira chamar de primitivo – do desenvolvimento de uma nação ou sociedade, que pode ser descrito muito resumidamente pela falta de uma série de características e condições ligadas à constituição e consolidação de uma comunidade nacional. Entre as quais estariam basicamente uma população integrada em função de valores e costumes comuns, responsáveis por lhe dar uma fisionomia própria e individualizada, dotando-a enfim da consciência de sua importância perante outras nações. Esse ideal de nação, que, com mais ou menos variações, absorveu a imaginação de diversos pensadores brasileiros do século XX, figurava no horizonte de Mário de Andrade, levando-o a valorizar

¹⁰ Hoje chega a ser curioso ler “O Aleijadinho” de Mário de Andrade e observar como a expressão “coletividade colonial” era utilizada num sentido quase ‘neutro’ – talvez melhor dizer ambíguo. Era como se aquela “coletividade” nada mais fosse que a sociedade que vivia num Brasil ainda ligado a Portugal por laços políticos, mas que, já construindo uma vida cultural própria, se misturava a e até influenciava os portugueses. Há passagens do texto em que o modernista inverte mesmo a lógica, um tanto automática, do fluxo de ideias da metrópole para colônia: “É muito forte a influência humana que a Colônia principia exercendo sobre a Metrópole” (ANDRADE, 1975, p. 16). O fado português seria um exemplo claro dessa influência: “E era também da seiva da Colônia que principiava se elaborando, lundusado e lambuzado de nossos méis e do negro doce, o fado que se tornaria em seguida representativo de Portugal” (Idem, p. 17). A expressão “literatura comum”, utilizada por Candido para caracterizar a literatura produzida no Brasil “até meados do século XIX” (CANDIDO, 2007a, p. 30), parece ter sentido análogo ao da “coletividade colonial” segundo Mário de Andrade.

particularmente processos através dos quais as experiências compartilhadas pelos indivíduos imprimissem neles o sentido da coletividade. Não à toa a música popular se tornou seu objeto de pesquisa privilegiado. Mário de Andrade relacionava diversos aspectos da arte musical a uma genuína experiência religiosa, cujo caráter ritualístico e espontâneo era uma poderosa forma de estabelecer vínculos entre os indivíduos.

Essas ideias estão na base dos argumentos que o modernista acionou no *Ensaio sobre a música brasileira*. Ideias também muito afinadas com aquela alegada vertente cultural do nacionalismo, e profundamente conectadas com o pensamento de Herder – o que é marcante do quanto o pensamento estético de Mário se distancia largamente das exigências e condicionamentos externos frequentemente aplicados à compreensão do papel da arte na vida nacional. Ironizando diretamente os modernistas – como ele – e, por tabela, a geração anterior, Mário de Andrade abre o *Ensaio...* demolindo os supostos critérios estabelecidos para a caracterização da música brasileira. Num só lance atacava o exotismo que parecia encantar seus pares e a subserviência aos critérios europeus tão estimados por aquela crítica exterior, evolucionista e civilizatória herdada do século anterior.

É que os modernos, 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 nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia.

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro (ANDRADE, 1962, pp. 13-14).

No que se refere ao combate travado contra o fascínio exercido pela cultura europeia sobre o juízo brasileiro, Mário de Andrade foi, certamente, uma das primeiras e mais lúcidas vozes a se levantar para denunciar as distorções, negligências e até ridículos cometidos pelas análises assim motivadas. E esse é um componente fundamental da originalidade e contribuição de sua crítica para a reorientação dos embates acerca da posição do Brasil diante do mundo europeu civilizado. Não que o modernista paulista tivesse negado a condição acanhada do seu país, sentado na plateia do “grande concerto das nações civilizadas”. O que Mário de Andrade repelia era a ideia de que o caminho para se juntar àquele concerto já estivesse traçado – pelos civilizados - e que a nós restava simplesmente percorrê-lo. Mais uma vez, são cogitações extremamente próximas ao pensamento herderiano.

Apenas para situar melhor essa afinidade das reflexões de Mário com as ideias de Herder vale lembrar como, além da importância atribuída à religião como elemento agregador – concepção que, com alguma variação, estava presente também em Rousseau -, o pensador

alemão tinha a convicção de que as diferenças culturais se ligavam a processos históricos distintos e que, portanto, não eram pertinentes nem a tentativa de hierarquizá-las, nem, tampouco, a defesa da existência de uma única via para a construção nacional. Além disso, penso que Mário dá um passo ainda mais ousado no sentido de desconstruir uma determinada visão hierarquizante e essencialista das diferenças quando rebate argumentos que contemporaneamente são associados à já tão problematizada ideia de autenticidade cultural. Novamente é no *Ensaio...* que o modernista parte para o ataque.

Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem síncope ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é música italiana!* Falam de cara enjoada. (...) Numa toada num acalanto num aboio desentocam a cada passo frases francesas, russas, escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris. Ora, o que tem a Música Brasileira com isso! Se *Milki* parece com *Milch*, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? (...)

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes 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** (Idem, pp. 15-16 – grifo acrescentado).

Avancei pelos argumentos de Mário propositadamente até a frase destacada, porque nela, penso, está explícita a identificação talvez mais decisiva entre o modernista brasileiro e Herder: a formação de uma comunidade, a criação dos laços sociais é decorrência de um processo interno. Em outras palavras, se “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, segundo Mário, é porque esse processo de formação – bem como o de trans-formação – das expressões artísticas e, portanto, de um sentido de nacionalidade, é algo que se dá no interior da própria comunidade, é algo que resulta do contato e da interação cotidiana entre os indivíduos que a integram.

Diante dessa forte afinidade entre as reflexões marioandradinas e o nacionalismo alegadamente cultural, seria prudente perguntar se o pensamento de Mário de Andrade é, de alguma forma, tributário das ideias de Rousseau. Nesse sentido, as considerações de Cassirer sobre o papel que Rousseau atribuía às leis na consolidação de uma comunidade política são uma boa indicação. Como mencionado anteriormente, Cassirer reconheceu na obra de Rousseau uma relação determinante entre as leis e a transformação do indivíduo em cidadão. Tal relação – também apontada por Barnard e Lúcia Lippi Oliveira – envolvia ainda uma compreensão de que a submissão dos indivíduos às leis produzia um efeito educativo que completava a realização da comunidade política “à medida em que, em cada ato individual [legalmente orientado] ao mesmo tempo os torna [os indivíduos] cidadãos e os educa para

serem cidadãos”. Desdobra-se dessa leitura da obra de Rousseau que ele, diferentemente de Herder, entendia o processo de formação da comunidade nacional não como algo que se dava apenas a partir de um desenvolvimento interno, mas que, sim, demandava a ação externa das leis, e, em última instância, da educação¹¹. E é nesse ponto que o pensamento de Mário de Andrade tangencia o de Rousseau. Não obstante tenha afirmado que “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, Mário completaria a seguinte sentença: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Idem, p. 16).

Esse fragmento permite, é certo, uma aproximação muito mais sutil com o universo das ideias rousseauianas ligadas à educação do que os diversos trabalhos do próprio Mário dedicados à importância da educação musical, por exemplo. Ocorre que é menos pela educação propriamente dita do que pelo fato de ela figurar como um elemento externo ao puro desenvolvimento interno e espontâneo de uma comunidade que a identificação do modernista com o pensamento de Rousseau parece razoável.

Na verdade, lancei mão dessas digressões apenas para salientar que – mais uma vez confirmando o ponto de Oliveira e Barnard – Mário de Andrade não se insere no debate nacionalista, limitando-se à vertente cultural ou à política – o que, de resto e segundo o argumento de Barnard, seria mesmo impossível em qualquer circunstância. Até por nunca ter afastado do horizonte de suas reflexões o ideal de universalidade, Mário de Andrade – embora tenha se posicionado de modo profundamente crítico diante de visões evolucionistas, hierarquizantes e civilizatórias, é importante frisar -; orientou suas pesquisas, seu trabalho intelectual e as funções públicas que exerceu sempre no sentido promover a cultura brasileira e, em decorrência, o Brasil a uma condição de equilíbrio e igualdade frente às nações civilizadas. Com isso retorno ao ponto da oposição entre o local e o universal no debate brasileiro para afirmar que em sua obra Mário de Andrade imprimiu um significado inteiramente novo a ele.

Ainda que estivesse lidando com categorias herdadas da crítica literária do século XIX e carregadas de sentido negativo – especialmente os termos de conotação racial -, Mário de Andrade se recusou a se acomodar como seguidor dos “mestres do passado”, o que aliás é facilmente atestado pela sua estreia modernista e vanguardista. A despeito do vocabulário e de algumas ideias já gastos pelo século anterior, Mário entrou no debate nacional disposto a

¹¹ Em função do escopo desta pesquisa, não aprofundarei a discussão a respeito do papel da educação no âmbito da obra de Rousseau. Mas vale registrar que esse não é um tema menor entre os que estudam sua obra, dentro da qual figura inclusive o “romance pedagógico” *Emílio – ou da educação*.

enfrentar determinismos e estagnações. Mais comprometido com a crítica e com uma compreensão vívida e complexa da cultura brasileira do que com sínteses ou sistematizações, não deixou de se arriscar em cogitações intempestivas e até contraditórias desde que pudesse explorar e aprofundar os aspectos que julgava concorrentes para uma narrativa de entendimento e promoção do Brasil.

É esse espírito controverso, exploratório e problematizador que anima suas reflexões a respeito da obra de Aleijadinho. Examinando um momento da história do Brasil pouco inspirador para pensadores nacionalistas que procuravam na arte um reflexo do real – afinal o período em que o escultor mineiro viveu nem de longe foi tão agitado politicamente como o último quarto do século XIX, quando ocorreram a abolição da escravidão e a proclamação da República -, Mário se deixou atrair pela obra de Aleijadinho, confrontando-a com o universo que a cercava. Perguntando-se como poderia uma obra tão grandiosa não corresponder a um momento significativo para “a entidade nacional brasileira”, o modernista revolve a produção e a trajetória artística de Aleijadinho, buscando elementos que pudessem explicar tal descompasso. Nessa empreitada Mário vai se deparar com um grande desconhecimento¹² sobre o artista e suas obras. Vai se deparar com o fato de Aleijadinho ser mulato, revelando o entendimento de que essa condição é antes social que racial. Vai, por fim e principalmente, se render desolado ao fato de Aleijadinho não ter realizado uma arte brasileira justamente por ter sido um gênio capaz de antecipar até mesmo o expressionismo alemão, mas incapaz, no entanto, de consolidar um estilo definitivo, uma escola e uma linhagem de seguidores brasileiros.

Adiante retomarei essa reflexão de Mário com mais vagar e profundidade. Por enquanto ofereço essas considerações a respeito de “O Aleijadinho” e do *Ensaio sobre a música brasileira* como uma imagem um tanto granulada dos sentidos e questões que a ideia de formação provocava em Mário de Andrade. Afastando-se do evolucionismo e dos determinismos do século anterior, colocando em questão à subserviência cultural à Europa, afirmando e pesquisando a expressão cultural do Brasil, Mário rompeu com um discurso nacional acanhado e até mesmo degradante sobre o país. Deixou como legado algumas trilhas abertas no meio desse emaranhado que é a vida cultural brasileira.

Se o “sentido da formação” em Mário de Andrade era algo, por assim dizer, difuso e até deformador; com a crítica de Antonio Candido o termo parece ter se encaminhado numa

¹² Nas considerações finais deste trabalho recorro a um artigo de Silviano Santiago que trata justamente da surpreendente ignorância brasileira (e dos modernistas) a respeito da obra de Aleijadinho. Agradeço a meu orientador, Ronaldo Castro, e ao professor Paulo Jorge Ribeiro a indicação desse artigo de Silviano Santiago (“A construção de Aleijadinho”), e reconheço que, inicialmente, relutei ante os argumentos do autor.

direção de síntese e sistematização. Ao tomar para si a tarefa de (d)escrever a *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido certamente produziu uma das referências mais importantes e influentes (se não a mais) em crítica literária e cultural para o debate brasileiro. Sua concepção de “literatura como sistema” assumiu a forma de instrumento aplicado ao estudo da literatura, entendida como parte de um “sistema simbólico” em que estariam articuladas tanto suas dimensões histórico-social quanto estética.

As primeiras palavras da seção do livro em que apresenta a definição de “literatura como sistema” são dedicadas ao esclarecimento da perspectiva a partir da qual Candido construiu o plano da sua obra. Sem deixar de reconhecer a existência de uma literatura brasileira desde já o século XVI, o autor fez observar, no entanto, que seu interesse era identificar em que momentos a atividade literária no Brasil passou a ser resultado de um conjunto de relações dinâmicas e duradouras a partir das quais a literatura brasileira teria finalmente se constituído como dimensão significativa da vida nacional, como “fenômeno de civilização”. Noutras palavras o fato de antes de 1750 – data aproximada que autor fixou como um dos momentos decisivos para a configuração da literatura brasileira - terem ocorrido no Brasil obras manifestamente brasileiras, não servia de fundamento à ideia de que nossa literatura correspondia já a uma realização nacional consistente – exigência sobre a qual repousavam os critérios da sua crítica.

Apesar das ruidosas e notáveis polêmicas¹³ que surgiram em torno do modelo de sistema literário adotado e defendido por Antonio Candido, será importante repassá-lo aqui mais uma vez, especialmente porque ele permite explicitar a posição que (com muita transparência) o pensador assumiu no terreno da crítica literária nacional. Ao esclarecer sua concepção de literatura como sistema, Candido encaminhou seu argumento de modo a estabelecer como fundamental e necessária a distinção entre “manifestações literárias” e “literatura propriamente dita”. Mais que isso, ressaltou que a compreensão do sentido em que a palavra “formação” era empregada na obra - bem como por que os momentos ali estudados eram “decisivos” - dependia diretamente daquela esclarecedora oposição entre manifestações literárias e literatura. Passando então às definições: por manifestações literárias deviam-se tomar aquelas obras que apesar de sua importância e projeção na cena literária brasileira, não chegaram a integrar um complexo de relações capaz de evidenciar um vínculo entre arte e sociedade, restando meramente episódicas e desconectadas entre si. Ou seja, de acordo com

¹³ O livro *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira* (1989), de Haroldo de Campos, e diversos artigos publicados por Luiz Costa Lima são exemplos das acaloradas discussões que a obra fundamental de Antonio Candido provocou ao longo de muitas décadas. Em capítulo subsequente esse debate será objeto de reflexão.

os critérios observados por Candido, a literatura brasileira produzida antes dos “momentos decisivos” por ele identificados se enquadrava na categoria de manifestações literárias, pois não era expressão de uma organicidade da vida cultural brasileira. Já a literatura propriamente dita, esta sim, seria expressão do pleno funcionamento de um sistema literário, do amadurecimento das relações em que se baseia o sistema simbólico onde arte e sociedade se articulam. Essa maturidade ou, mais precisamente, esse sistema literário seria resultado de duas condições decisivas para a configuração de uma literatura efetivamente nacional. A primeira delas envolvia uma “interação dinâmica” entre três elementos que “fazem da literatura aspecto orgânico da civilização”, a saber:

(...) a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros (CANDIDO, 2007, p. 25).

Essa tríade constituída pelo agrupamento “autor-obra-público” manifestaria uma espécie de estado de autoconsciência da sociedade, onde a literatura atuaria como narrativa e interpretação do real, sendo reconhecida como fonte comunicadora dos significados e valores representativos para aquela comunidade. Como decorrência desse ordenamento da atividade literária sucederia a segunda condição do referido sistema: uma vez nele integrados e conscientes de sua tarefa, os escritores terminariam por constituir uma linha sucessória, uma “continuidade literária”, através da qual se estabeleceria um movimento de transmissão de temas e estilos. Para usar as palavras de Candido, trata-se de

(...) uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (Idem, p. 26).

A partir dessa definição de sistema literário ficam claros alguns pressupostos subjacentes ao pensamento de Antonio Candido, entre os quais gostaria de destacar dois. Um deles - talvez o mais evidente na exposição acima - é o modo como o ideal universalista de civilização norteia sua concepção de formação. Acrescentando-se a isso - o que deve ficar mais claro adiante -, o fato de Candido não disfarçar que, no contexto dos “momentos decisivos” por ele estudados, a literatura europeia traduzia perfeitamente o fenômeno de civilização a que daria lugar uma literatura brasileira enfim formada. O segundo pressuposto corresponde ao caráter empenhado da literatura brasileira, patente na tradição firmada por escritores e críticos, que se imbuíram da tarefa de criar e interpretar obras comprometidas com a autonomia e integridade de nossa literatura.

Para reforçar esse segundo ponto recorro a duas passagens em que Candido ora define os termos em que é pertinente falar de literatura empenhada e ora se posiciona como crítico empenhado, na medida em que ele mesmo é herdeiro de uma tradição...

Ao abordar o tópico da literatura empenhada, Candido sublinhou que a mesma não correspondia a uma arte de orientação ideológica, no sentido de uma “arte social” motivada pelo anseio de transformação social ou política. O empenho de escritores e críticos brasileiros atendia, na verdade, pelo nome de “nacionalismo artístico (...), [e era] fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade” (Idem, p. 29). Tratava-se, enfim, de uma literatura

(...) toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. **Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional** (Idem, p. 20 – grifo acrescentado).

Num outro momento da mesma “Introdução”, quando reconhece não alimentar “ilusões excessivas quanto à originalidade” de sua história literária, Antonio Candido, num gesto em que de certo modo se fez incluir numa linha sucessória da crítica brasileira, rende tributo “a duas obras bastante superadas”.

Desejo, aqui, mencionar um tipo especial de dívida em relação a duas obras bastante superadas que, paradoxalmente, pouco ou quase nada utilizei, mas devem estar na base de muitos pontos de vista, lidas que foram repetidamente na infância e adolescência. Primeiro, a *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero (...). Nele estão, provavelmente, as raízes do meu interesse pelas nossas letras. Li também muito a *Pequena história*, de Ronald de Carvalho, pelos tempos do ginásio, reproduzindo-a abundantemente em provas e exames, de tal modo estava impregnado das suas páginas (Idem, p.13).

Como anteriormente indiquei, os critérios da história literária de Candido deram ensejo a um acalorado debate no âmbito da crítica literária brasileira. Luiz Costa Lima (1937), em artigo intitulado “Concepção de história literária na *Formação*”, revolveu algumas questões que considerava relevantes para o reconhecimento e problematização dos pressupostos acionados por Candido, estabelecendo, inclusive, um diálogo com dois outros autores – Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen – a respeito dos critérios utilizados para excluir Gregório de Matos e, portanto, o barroco dos momentos decisivos de nossa literatura. Embora reconheça a relevância desse debate, e principalmente das questões levantadas por Costa Lima, penso que tais questões, podem ser de certa forma respondidas a partir do próprio movimento narrativo de Candido.

Mantendo o foco ainda sobre aqueles dois pressupostos para os quais chamei atenção acima (o do caráter empenhado da literatura brasileira e o do nacionalismo artístico) é possível flagrar nas considerações teóricas de Candido um certo deslizamento de posições - o que, aliás, foi assinalado por Costa Lima com um sinal negativo, sugerindo a tentativa do

autor da *Formação* de encobrir seu ponto de vista, sob uma alegada objetividade¹⁴. Em relação a isso gostaria de voltar à, paradoxalmente, enfeitada e célebre “Introdução” à história literária em questão e aproximar um pouco mais o olhar do ponto de vista de seu autor.

Embora na seção intitulada “Pressupostos”, Antonio Candido tenha feito constar o caráter empenhado da literatura brasileira e o nacionalismo artístico como critérios de validação das obras literárias, na seção anterior o crítico fez a seguinte reflexão:

No presente livro, a atenção se volta para o início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa. Elas se unem tão intimamente, em todo o caso, até meados do século XIX, que utilizo em mais de um passo, para indicar este fato, a expressão “literatura comum” (...).

Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo *subsídio* de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como *critério*, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão.

O presente livro tentou evitá-lo, evitando, ao mesmo tempo, estudar nas obras apenas o aspecto *empenhado*. Elas só podem ser compreendidas e explicadas na sua integridade artística, em função da qual é permitido ressaltar este ou aquele aspecto (CANDIDO, 2007, p. 30).

A leitura desse trecho revela que são duas as bases do nacionalismo crítico. A primeira delas, a qual Candido reconhece como válida, é a literatura como realização de uma sociedade autoconsciente – ou, nos termos dele, como “fenômeno de civilização” –; a segunda, e esta, sim, é por ele rejeitada, repousa sobre a exigência de um viés descritivo e representacional da literatura como expressão de brasilidade: critério este superado e inviável no momento em questão. Neste sentido, embora Candido qualifique o seu ponto de vista de modo a se afastar de um nacionalismo crítico vulgar, por assim dizer, penso que ao fazê-lo, em vez de dissimular sua condição empenhada ele a localizou mais precisamente no interior de um campo do pensamento brasileiro atravessado, agitado e inspirado por ideais universalistas, por ideais que aspiram a uma sociedade integrada sob o signo da ideia de civilização, ou seja, sob a ideia de uma espécie de destino comum e universal a ser realizado por todas as nações

¹⁴ A certa altura do artigo acima citado, Costa Lima observa ser necessário reconhecer que a crítica levada a cabo por Antonio Candido é antes de tudo orientada por valores (do que resulta, portanto, uma crítica empenhada). Ocorre que o fato de o próprio Candido ter minimizado a importância das “questões de orientação crítica” tratadas na “Introdução” à sua obra mestra, favoreceu uma interpretação de que seu propósito era o de lançar um véu sobre suas convicções. Para ilustrar melhor esta leitura de Costa Lima, no contexto desta crítica, cito o seguinte fragmento: “O exame cuidadoso, pois, da *Formação* termina por ressaltar menos sua ubiquação em certa linha axial da reflexão crítica contemporânea do que a necessidade, nela ainda não imperiosa, de articular o debate teórico com o propriamente analítico. A manutenção de sua separação, expressa pela ideia de que o primeiro é dispensável, favorece a pretensa objetividade do registro descritivo, velando seus efetivos valores. (...) acrescenta-se que a maneira como o descritivo é adotado por Candido (...) parece associada a uma tensão que o autor não resolvera: o espírito crítico (...) recusava soluções que, entretanto, é levado a atacar pelo caráter *empenhado* de sua história” (COSTA LIMA, 1992, p. 167 – grifo do autor).

ocidentais – este mais um dos ‘pressupostos’ do autor em relação ao Brasil. Aliás, sugerir que a inclusão do Brasil entre as nações do Ocidente era um dos pressupostos de Candido tem - pelo menos por enquanto - um valor mais retórico que descritivo. Com essa observação aproveito para já abrir espaço à problematização, que o próprio o crítico posteriormente faria acerca do que significa para o Brasil estar integrado ao mundo ocidental. De todo modo, e para fundamentar a atribuição de tal pressuposto a Candido, seguem algumas palavras suas a respeito:

Parece-me que o Arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos **padrões universais** por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da **civilização a que pertencemos** (...) (Idem, p. 19 – grifos acrescentados).

A propósito disso retomo a crítica de Costa Lima, que rende uma interessante conclusão. Se em várias de suas cogitações teóricas e metodológicas Candido frequentemente reiterou a importância que os aspectos sociais desempenham como elementos estruturantes da obra literária, ou seja, se é na própria estrutura da obra que vamos encontrar sua significação social, não ficam dúvidas sobre o caráter determinante da adesão às matrizes literárias europeias para a consolidação da literatura brasileira. Em outras palavras, e segundo Candido, sem a incorporação dos “padrões universais” (ocidentais) a literatura brasileira jamais teria se realizado como expressão da vida nacional, não obstante “a lenta definição de nossa originalidade”.

Em resumo o que, por ora, gostaria de reter desse percurso pelas considerações teóricas de Antonio Candido, a propósito de sua *Formação da literatura brasileira*, são três aspectos que vejo intrinsecamente relacionados: a relação entre particularismo e universalismo, o caráter empenhado da literatura e da crítica literária brasileiras, e o nacionalismo artístico – ou literário – como critério de validação das obras. Acredito que o modo como Candido articula essas variáveis analíticas é indicativo não só de sua concepção de formação - que inicialmente, pode-se dizer, parece menos controversa que a de Mário de Andrade -, mas, além disso, ajuda a reconhecer as transformações pelas quais aquele conceito passou ao longo de sua trajetória. De resto e de início, tomando por referência apenas a *Formação*, o que sobressai na perspectiva de Candido é um ponto de vista relativamente diverso do de Mário de Andrade. Desde o modo como cada um concebeu a interação entre as dimensões universal e particular, passando pela adesão à ideia de literatura empenhada – ou arte interessada, segundo Mário -, até suas visões sobre nacionalismo artístico e, portanto, sobre o que era arte nacional; é possível identificar uma miríade de convergências, é certo, mas também – e este é um dos pretextos desta tese – diferenças muito significativas e mesmo

norteadoras dos rumos tomados pelas reflexões brasileiras sobre nosso longo - e inacabado? - processo de independência cultural.

Em Candido a inteligência nacional encontrou um corpo de ideias de acordo com as quais a presença europeia em nossa vida cultural era algo não só inevitável, mas modulador e necessário. Talvez esta a mais fundamental e profunda diferença entre Candido e Mário, para quem as fronteiras entre o que era europeu, africano ou americano já havia muito tinham sido borradas e pouco significavam quando se tratava de reconhecer e afirmar algum tipo de autenticidade cultural. Já em relação a arte como atividade empenhada, os caminhos dos dois autores se afastam em direções a debates estéticos bastante distintos. Muito embora ambos sejam tributários da ideia de que uma nação em formação demanda uma produção artística empenhada, consciente e à altura da tarefa que têm a desempenhar, a relação entre local e universal, bem como a definição de artista (neste ponto a discussão estética) levaram os dois pensadores não só a caracterizarem a arte empenhada de maneiras muito distintas, mas também a considerarem diferentemente seu próprio empenho sob a condição de intelectuais brasileiros. Estando esses três elementos constitutivos das obras de Mário e Candido tão intrinsecamente vinculados, o critério nacionalista, enfim, foi a um só tempo ponto de partida e chegada. Foi por um lado projeto, na medida que traduzia a necessidade da realização de uma tarefa – a formação nacional - e, por outro, foi problema, pois era indício de que a vida cultural brasileira passava um momento de indefinição e fragilidade, que tão logo fosse superado tornaria completamente sem razão o nacionalismo artístico, uma vez que tal critério só teria sentido face a nações ‘jovens’ e em construção.

Finalmente, com relação ao caminho teórico que tentei recuperar na seção anterior a esta - sob pena de todas as imprecisões e simplificações – localizo a análise de Antonio Candido muito próxima às preocupações e à compreensão rousseauianas sobre quais são as bases em que se constitui uma comunidade nacional. O Candido da *Formação* – e não só ele - , assim como Rousseau, entendia que a nações e suas populações deviam acalentar o mesmo ideal de coesão e regularidade, deviam se deixar reger pelos princípios da vida civilizada, que envolvia uma autoconsciência dos cidadãos a respeito de seus papéis e de sua contribuição para a vida nacional. A precedência da integração do Brasil à forma de expressão artística europeia e, mais que isso, da incorporação dos “aspectos formais” que regulavam a produção literária ocidental sobre qualquer encaminhamento espontâneo que por ventura a literatura brasileira assumisse; são claros sinais de que Candido estava alinhado a um ideal universalista, de que entendia que o projeto nacional era uma realização acima de tudo comum, embora matizada por aspectos distintivos em cada nação. O próprio arranjo do

sistema literário do autor da *Formação* refletia uma concepção absolutamente integrada da vida cultural, a partir da qual, ato contínuo, se constituiria uma tradição literária vinculando os autores, consolidando estilos e formando um público.

Com esse painel um tanto reduzido – e interessado – busquei situar minimamente as reflexões de Mário de Andrade e Antonio Candido face às alegadas matrizes nacionalistas, mas, principalmente, face a alguns aspectos da questão nacional que se mantiveram como indagações pertinentes e estimulantes para o debate brasileiro. Dada a potência de suas obras, não deve surpreender o fato de terem subsidiado e fomentado releituras da condição cultural brasileira com evidentes impactos sobre um campo mais amplo de pensamento comumente referido como crítica cultural.

1.2 Pensando daqui, do Ocidente distante... ou de como nos tornamos mutuamente inevitáveis

Até aqui estive preocupada em traçar um painel - mais teórico que histórico, suponho – de onde as reflexões brasileiras sobre o problema da nossa formação cultural e nacional extraíram algumas referências inevitáveis. Se tive algum êxito nessa iniciativa, ficou patente que a relação entre os aspectos “locais” (responsáveis por conferir e atestar o caráter singular da cultura brasileira) e “universais” (espécie de moldura expressiva, decoro, que deveríamos observar caso quiséssemos comunicar ao mundo nossa existência e significação nacional) desempenhou um papel decisivo na configuração e interpretação desse debate. É certamente reafirmando a importância dessa relação (dessa crise) entre localismo e universalismo que pretendo seguir adiante. Mas faço isso não sem atravessar essa dimensão eminentemente nacional e totalizante da formação brasileira, buscando assim redimensionar nosso problema em termos mais caseiros, por assim dizer. Nenhuma proposta inovadora advém dessa inflexão. De fato, no Mário de Andrade de meados da década de 1920 em diante, já estava feita – terá na sido na “inconsciência” do autor? – a ideia de que de alguma maneira aquela relação entre local e universal era uma expressão (talvez algo epidérmica) da relação entre o popular e o erudito travada internamente aqui no Brasil.

Voltemos à já repisada passagem do *Ensaio sobre a música brasileira* em que Mário afirma que “uma arte nacional” é algo que se surpreende na “inconsciência do povo”, cabendo então ao artista operar a “transposição erudita” que mudará a expressão popular em expressão

“artística”. Segue-se a isso o esclarecimento de que a necessária transposição erudita, além de verter a música popular em música artística, vai investir a música popular (local) da roupagem erudita, esta, sim, identificada com a linguagem universal. Na arquitetura desse raciocínio marioandradino há pelo menos dois aspectos que se destacam. O primeiro, do qual ele jamais descuidou, é o propriamente estético. Transpor a música popular em música artística não envolvia uma mera intervenção formal, muito ao contrário, era necessário simplicidade, nenhuma afetação, pois a música popular não se verteria em erudita para que se restringisse o número de ouvintes alcançados. Ao se tornar erudita a música brasileira não sairia das mãos do compositor e tocador popular para a requintada e excludente sala de concertos. Com muita clareza Mário apresentou a demanda “[um] harmonizador simples, mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência” (ANDRADE, 1962, p. 21).

O segundo aspecto seria de conteúdo político¹⁵, ou seja, para que a individualidade cultural brasileira fosse reconhecida na cena mundial, era necessário que ela articulasse uma linguagem universal, a qual, como visto, deveria ser acessada pela adesão à forma erudita, mas garantindo-se a integridade da expressão local. Esse reconhecimento internacional não passaria, de modo algum, por uma arte individualista, não poderia ser alcançado pelo trabalho de um ou poucos artistas, notabilizados por sua genialidade ímpar. Essa realização só teria sentido e realidade se obra de uma coletividade, e esse é um traço fundamental do pensamento de Mário de Andrade - objeto de muitos outros trabalhos seus ao longo de toda a vida -: a existência de uma coletividade nacional estava estreitamente ligada à arte, pois a arte, no entender de Mário, era expressão da vida social.

Mário certamente não se expressaria nestes termos, mas - considerando que suas sugestões foram acatadas e renderam longos desenvolvimentos -, penso que tomar aquela sua ideia de “transposição erudita” por uma forma de “tradução cultural” não seria um gesto de todo impreciso. Ainda assim, o que poderia ser um fio que se estica desde as cogitações lúcidas e conturbadas de um modernista brasileiro da primeira metade do século XX, até as contemporâneas desconstruções das narrativas nacionais e denúncias de seus efeitos opressores, é muitas vezes um emaranhado de nós a que não só os pensadores brasileiros estiveram atados, mas todos os povos que se viram diante desse imperativo em que a tradução cultural se tornou desde o momento em que os termos da descrição da cultura e da nação

¹⁵ Certamente esse adjetivo associado a seu nome deixaria Mário de Andrade um tanto contrariado. Para não ser injusta com o autor, esclareço que uso aqui o termo no sentido indicado por Barnard: ainda que o nacionalismo tenha por base a expressão cultural de uma comunidade, esse nacionalismo não deixa de ser político, não deixa de ser um recurso de mediação das relações entre as nações.

passaram a ser definidos não somente a partir das nações ocidentais centrais, mas também a partir dos lugares descentrados e distantes onde o Ocidente fez sentir o peso de sua presença ambiciosa.

A ideia de tradução cultural tem sido uma importante ferramenta crítica para pensar as relações desiguais entre nações e grupos sociais. Através dela busca-se abordar as diferenças culturais, numa relação não determinada, motivada antes pelo impulso de conhecer (ou até de reconhecer) que pela intenção de subjugar. O termo é corrente e no campo dos estudos culturais tem sido largamente utilizado. Ocorre, no entanto, que, apesar de o conceito ser relativamente recente, a operação da tradução cultural propriamente dita é uma velha e inescapável prática entre os povos cujas histórias foram marcadas pelos ‘encontros’ coloniais, como nós.

No que diz respeito ao caso brasileiro, a obra de Silviano Santiago é uma contribuição da maior originalidade e importância para recuperarmos o sentido da tradução cultural entre nós. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), o autor mergulha no universo das narrativas coloniais sobre o Novo Mundo num exercício de interpretação que subverte a lógica unívoca da dominação europeia, abrindo espaços para uma reflexão sobre a interação “entre *duas* civilizações (...) completamente estranhas uma a outra e cujos primeiros encontros se situa[ra]m no nível da *ignorância* mútua” (SANTIAGO, 1971/1978, p. 13 – grifos do autor). Trata-se então de, em primeiro lugar, reconhecer que se está falando em duas (ou mais) civilizações, ou seja, sua leitura se coloca sob o inequívoco pressuposto de que o encontro em questão envolve, sim, povos diferentes, mas questionando a visão hierarquizante segundo a qual um deles era civilizado enquanto o outro selvagem. Sublinhar esse aspecto da interpretação de Santiago talvez seja óbvio demais – mesmo porque o próprio escritor, citando Derrida, faz referência à contribuição da etnologia para o “descentramento” da cultura europeia. Mas penso ser necessária essa observação para que fique mais explícito o ponto de Santiago quanto à ideia de “entre-lugar” por ele apresentada. O remoto contato entre duas civilizações numa condição de absoluto e recíproco desconhecimento, vai conduzir à possibilidade de se pensar que, sendo mútuo o desconhecimento, o lugar de onde se vai produzir o conhecimento passa a ser objeto de um jogo – nem sempre muito leal – em que significados, práticas e até bens são disputados, negociados ou simplesmente tomados ou impostos.

Apesar da violência, dos ardis e da intransigência de que se serviu o branco europeu, visando à destruição das civilizações indígenas do Novo Mundo; apesar da imposição da língua portuguesa, numa clara recusa ao bilinguismo, que – como percebeu Santiago – foi um

modo de estabelecer não só a língua portuguesa como único código comunicacional, mas também de afirmar o catolicismo como única ordem cosmológica; as populações nativas daquele Novo Mundo resistiram à instauração da unidade fosse ela linguística, moral ou religiosa. Numa passagem de grande sensibilidade e lirismo seria mesmo um dos agentes da colonização portuguesa que testemunharia o caráter peculiar da resistência cultural dos índios do Brasil:

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que recebam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nessas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos (VIEIRA, Antônio, 2000, pp. 424-425).

A bela metáfora do literato jesuíta não deixa dúvidas: era necessário, pela conversão à fé católica, podar dia-a-dia aquela gente enraizada no mundo natural para que se mantivesse bem aparada, reta e bem composta como a civilização talhada em pedra. Mas, com o perdão do brilhante missionário, a beleza das suas palavras, agora - passados quase quatro séculos desde que foram enunciadas -, está justamente na obstinação informe da murta. Pensar hoje a relação entre colônia e metrópole - convertida na relação entre subdesenvolvimento e desenvolvimento e novamente convertida na relação entre centro e periferia do capitalismo – requer um olhar que seja atravessado pelas indeterminações que a ânsia nacionalista por unidade e homogeneidade e, principalmente, as narrativas por ela mobilizadas trataram de encobrir, desconsiderar e desqualificar. Esse sintoma, dolorosamente manifesto na crítica literária brasileira do XIX e posteriormente atacado segundo as mais variadas estratégias - especialmente a partir do movimento modernista de 1922 -, vai ser examinado por Silviano

Santiago sob uma ótica reversa. Reversa não porque se trata de uma mera (e leviana) inversão entre os polos determinante *versus* determinado, mas porque reposiciona – talvez fosse melhor dizer, dissemina – a fala e o olhar do conhecimento.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem o seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural (...) A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 1971-1978, p. 18).

A transfiguração e o desvio da norma - aquela inconstância da murta na metáfora de Vieira - passam de percalço a contribuição. E se essa passagem não corresponde tão somente à travessia transatlântica da licença para pensar, vale perguntar a partir de que experiências, de que ideias se tornou possível traduzir a falta em potência. Ante a irremediável invasão do estrangeiro agravada pela perda da origem, a perda das raízes deformadoras a que Vieira se referia – usurpação cultural que sofreram os indígenas do Brasil tanto quanto os povos africanos aqui escravizados – ao invés da simples assimilação da cultura do conquistador, assimilação que poderia ser resignada no abandono de um passado inacessível dada a violenta devastação das referências das populações ‘conquistadas’; o que emerge é uma fala em que as únicas referências disponíveis – as do conquistador – são traduzidas numa linguagem “de aprendizagem e reação, de falsa obediência”. Tomando de empréstimo mais uma vez as reflexões de Santiago, instaura-se aí, neste vazio entre um passado ‘inexistente’ e um presente brutalizante, um entre-lugar que precisa ser ocupado, vivido e significado, de um modo tal que a cultura do conquistador perderá a pureza de sua origem, matéria para a criação de outras falas, outras escritas, outros significados.

Análise que, com a maior clareza, testemunha essa tensão entre o sufocamento cultural e a “falsa obediência” está no ensaio de Antonio Candido intitulado “Literatura de dois gumes” (1969). Entre os elementos que Candido destaca como relevantes para examinar como a literatura e a vida social brasileiras, entre os séculos XVI e XIX, estiveram de tal modo engatadas, que a literatura aqui produzida nesse período atuou tanto como força legitimadora da colonização quanto como resistência a ela; estariam a relação entre adaptação e imposição cultural e, uma vez mais, a relação entre o universal e o particular – manifestação da centralidade da tensão entre cosmopolitismo e localismo dentro do esquema analítico do autor. Recorrendo ao exame histórico de documentos que dão a conhecer o teor sobremaneira elitista da literatura produzida no Brasil dos séculos XVII e XVIII, Candido traz à baila dados sobre a sistemática instrumentalização da literatura e da própria língua portuguesa com vistas

a apagar a presença indígena da cultura colonial e, em contrapartida, promover uma visão positiva sobre a metrópole portuguesa. Vejamos alguns trechos de seu texto a respeito.

Em São Paulo, por exemplo, onde era forte e atuante a presença do índio, havia uma competição cultural que foi resolvida, de um lado, pela fusão racial e espiritual; mas, de outro, por uma dura repressão por parte das autoridades. Assim, a Câmara da Vila de São Paulo estabelecia penalidades para os brancos, e considerados tais, que participassem dos festejos nativos ou os promovessem. Em nível mais brando, as culturas dominadas foram permitidas em todo o País a modo de apêndice pitoresco, como válvula de escape que formava contraste para realçar a cultura dominante nas festividades oficiais.

Ainda mais drástico foi o caso da língua geral, o tupi-guarani adaptado pelos jesuítas e falado corretamente por toda a população bilíngue em diversos lugares, e que foi proibida em São Paulo na segunda metade do século XVIII, até se extinguir rapidamente num meio cada vez mais estabilizado dentro da cultura de tipo europeu. (...) a não ter sido aquela moda repressiva, é possível, como já se tem dito, que ocorresse em São Paulo até hoje um bilinguismo análogo ao do Paraguai.

A literatura desempenhou papel saliente nesse processo de imposição cultural, bastando lembrar que os cronistas, historiadores, oradores e poetas dos primeiros séculos eram quase todos sacerdotes, juristas, funcionários, militares, senhores de terras – obviamente identificados aos valores sancionados da civilização metropolitana. Para eles as letras deviam exprimir a religião imposta aos primitivos e as normas políticas encarnadas na Monarquia; mas mesmo quando desprovidas de aspecto ideológico ostensivo, seriam uma forma de disciplina mental da Europa, que deveria ser aplicada ao meio rústico a modo de instrução e defesa da civilização.

Este intuito de controle social é expresso pela atividade cultural da Igreja e do Estado, ao promoverem manifestações literárias para comemorar as festas religiosas, as datas ligadas à Família Real, a movimentação das autoridades, os acontecimentos políticos e militares. (...) Abundam na correspondência dos governadores das Capitanias os ordens a professores, corporações, Câmaras para promoverem tais atividades (CANDIDO, 2009, pp. 3-4).

Esse quadro não poderia ser mais explícito e esclarecedor no que se refere ao rigoroso controle exercido pela metrópole portuguesa no sentido de plasmar em solo brasileiro uma homogeneidade cultural. Este, aliás, é um tópico que, nesta análise de Candido, recebe um tratamento de grande interesse para se pensar mesmo o papel da literatura que se engajou num projeto político e ideológico de emancipação ante ao domínio português. Uma vez alcançada uma certa estabilidade no interior do discurso literário nacional, que, segundo o autor, correspondia a uma “certa clareza [quanto às] linhas da nossa fisionomia espiritual, configurando valores que influíram em toda a evolução posterior da sociedade e da cultura”; a presença do elemento indígena na literatura brasileira vai se dar pela via da idealização. Mais uma vez, Candido vai sublinhar, que o viés elitista da literatura brasileira iria predominar. A verdade é que, no afã de colecionar aspectos da vida cultural brasileira que atestassem a nossa particularidade, passou-se, a partir do século XVIII, a considerar o índio como elemento fundamental para a construção de uma imagem característica do país. Mas tudo isso se passou num momento em que o índio do Brasil “já estava neutralizado, repellido, destruído ou dissolvido em parte pela mestiçagem”. E, neste sentido, embora o indianismo em literatura tenha contribuído para a valorização do indígena num plano mais difuso da vida cultural

brasileira, “o índio de todo o dia, com o qual ainda se tivesse contato” era absolutamente preterido em favor daquele “das regiões pouco conhecidas e, principalmente, o do passado”.

Em resumo, Antonio Candido sentenciaria que

esse índio eponímico, esse antepassado simbólico justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil (Idem, p. 10).

Reitera-se, portanto, o afastamento entre a literatura brasileira dos séculos XVIII e XIX e a camada da população brasileira desclassificada (para usar uma expressão de Mário de Andrade) no contexto do regime colonial. Este é precisamente o duplo gume da literatura brasileira que Candido identifica. Se, por um lado, havia um genuíno empenho em se incorporar à irrevogável influência europeia uma narrativa habitada por aqueles que ao lado dos portugueses - e também contra eles - foram responsáveis pela colonização do Brasil; por outro, muitas vezes deste empenho resultou uma literatura tão profundamente identificada com os modelos europeus – ou seja, meramente formalista - que, em vez de redimir os grupos historicamente depreciados e silenciados, terminou por reiterar o desconhecimento e o descaso em relação a eles, especialmente porque a eles atribuía uma relevância desconectada de sua existência social – como diagnosticou Candido.

Destas observações sobre o modo como Mário e Candido enfrentaram a tensão entre localismo e universalismo gostaria de sublinhar (e sugerir) que o elemento popular suscitou em cada um preocupações e interpretações distintas. Enquanto o Mário de Andrade do *Ensaio sobre a música brasileira* reconhecia a música popular como expressão genuína de uma espécie de brasilidade, ou seja, de uma originalidade musical brasileira, cujo conteúdo, em si, exprimia nossa individualidade nacional; a crítica literária de Antonio Candido tratava a questão do popular na literatura sob, pelo menos, dois pontos de vista. Por um lado, Candido chamou atenção, já desde a *Formação da literatura brasileira*, para a importância de a literatura se difundir na sociedade através da constituição de um público leitor, o que em trabalhos posteriores¹⁶ assumiria mesmo um tom reivindicatório, segundo o qual tal público não poderia ficar restrito aos ‘leitores médios cultos’, mas deveria alcançar as camadas historicamente desfavorecidas da população brasileira, numa compreensão de que a literatura é um alimento para a sensibilidade e o espírito que não deve faltar a ninguém. Por outro lado,

¹⁶ No artigo “O direito à literatura” (1988) essa defesa de Candido quanto à popularização da literatura encontra talvez sua expressão mais funda e clara.

em reflexões críticas de grande repercussão, como “Dialética da malandragem”¹⁷ (1970) e “De cortiço a cortiço” (1973), o autor procurou demonstrar como a própria dinâmica da vida popular - em sua transbordante desobediência - foi antes um elemento estruturador das obras analisadas (*Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, respectivamente) do que simples matéria para a construção dos enredos literários. A respeito desta visada crítica de Antonio Candido vale afirmar que é a dimensão estética que se impõe como chave de interpretação, conforme esclarece o autor no texto *Crítica e sociologia* (1961).

Neste estudo Candido buscou ajustar os termos da relação expressiva entre literatura e sociedade, começando por rejeitar duas atitudes críticas extremas – uma que postulava o valor da obra literária em função de sua capacidade de refletir o real e outra que, inversamente, reivindicava ampla independência daquela frente a qualquer influência dos aspectos sociais – para propor uma “interpretação dialeticamente íntegra” a partir das duas visões antagônicas

(...) em que tanto o velho ponto de vista que explicava [o valor da obra literária] pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1980, p. 4 – grifos do autor).

Afora as polêmicas que esse arranjo interpretativo viria provocar, foi dele que Antonio Candido se valeu em sua célebre leitura das *Memórias de um sargento de milícias* no, já acima mencionado, artigo “Dialética da malandragem”. Ao percorrer algumas possíveis classificações atribuídas à obra de Manuel Antônio de Almeida, Candido afastou-se das interpretações que buscavam enquadrar o romance segundo seu conteúdo, demonstrando como era no próprio movimento narrativo do livro - em que as personagens eram flagradas em idas e vindas entre os universos da ordem e da desordem (numa dialética malandra) -, que se encontrava o sentido da obra. Note-se como - a exemplo das cogitações de Silviano Santiago sobre a ideia de entre-lugar, das inquietações de Mário de Andrade ante a mera assimilação dos padrões musicais europeus ou folclorização da música popular brasileira, e mesmo da análise histórico-literária feita pelo próprio Candido em “Literatura de dois gumes” - é novamente em torno da plasticidade das relações seja entre colônia e metrópole, periferia e centro, popular e erudito ou desordem e ordem, que orbitam os argumentos acionados para refletir a respeito da dependência cultural brasileira. Para atestar o rendimento que Candido dá à sua interpretação das *Memórias...*, recorro a alguns fragmentos em que o autor se apoia na obra de Manuel Antônio para sublinhar as diferenças entre a sociedade brasileira e a

¹⁷ Publicado em junho de 1970, no oitavo número na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, este artigo de Antonio Candido é até hoje o que soma o maior número de visualizações do periódico.

estadunidense, que mais contemporaneamente - e em substituição à Europa - tem sido uma das fontes mais profusas dos sentimentos de inferioridade cultivados nacionalmente.

Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento inferior do pecado (...).

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades; uma que, sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente monorracial e monorreligioso; outra que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência (CANDIDO, 2004, p. 43).

Sem entrar ainda nos pormenores do argumento de Candido, penso que o trecho acima é bastante evidente no sentido de valorizar o pluralismo da sociedade brasileira, bem como sua abertura aos “grupos dominados ou estranhos”. Esse mesmo pluralismo seria matéria do artigo “De cortiço a cortiço”, mas desta vez, como Candido ressaltaria, o romance de Aluísio Azevedo daria lastro a uma perspectiva menos “solar” sobre esse pluralismo. Destacando-se como o primeiro romance brasileiro em que o convívio entre diferentes grupos ‘raciais’ é amplamente retratado, *O cortiço* testemunharia a visão negativa de seu autor sobre as relações inter-raciais. Visão esta, aliás, corrente na sociedade brasileira do século XIX, em que vivia Azevedo.

(...) o romancista traduz a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva, que deste modo se torna mesmo um Brasil em miniatura, onde brancos, negros e mulatos eram igualmente dominados e explorados por esse bicho-papão dos jacobinos, o português ganhador de dinheiro, que manobra tantos cordéis de ascensão social e econômica nas cidades (Idem, p. 117).

Nessas duas análises literárias Antonio Candido lançou luz sobre a diferença que a experiência social - notadamente a popular – representa no contexto da civilização ocidental. Sublinhou ainda o fato de os romances em questão se afastarem do ponto de vista de classe dominante. Diante disso, é importante observar que estes artigos de Candido, escritos no final dos anos 1960 e início dos 70, abordam a produção literária brasileira a partir de uma perspectiva sensivelmente distinta daquela que orientou o autor da *Formação da literatura*. Se antes o popular era algo a ser alcançado e tocado pela literatura, cujo papel seria ainda o de contribuir na sua formação, forjando a consciência nacional; em seus trabalhos posteriores, Candido iria perceber que o popular penetrou de tal forma nossa produção literária que tornou possível afirmar a profunda expressividade daquelas obras não em função de sua temática,

mas em função de sua estrutura e perspectiva, estas, sim, expressões da relação que as obras estabelecem com a vida social, segundo ele.

Por fim, cabe destacar a atenção dedicada por Antonio Candido ao problema da desigualdade social brasileira, um modo significativamente distinto do de Mário de Andrade de tratar e trazer a questão popular para o interior de sua obra – aspecto que pretendo adiante estudar com mais vagar. Por ora gostaria de reter a inegável pertinência da relação entre arte e sociedade expressa nas obras de ambos os autores. E apesar das diferenças no tocante a esse aspecto, interessa, no entanto, reconhecer que o popular, tanto para Mário quanto para Candido, vicejou feito murta na vida cultural brasileira. Tanto um quanto o outro afirmaram a presença transgressora e, paradoxalmente, decisiva da plasticidade popular na configuração de nosso universo cultural. Tanto um quanto outro abordaram esse aspecto da sociedade brasileira tomando por contraponto as civilizações em relação às quais nosso relógio cultural (e até mesmo o cronológico) esteve sempre atrasado. Tanto um quanto o outro são autores de obras que refletem muito profundamente os dilemas da produção artística e intelectual em nações cujas histórias foram vividas e escritas sob jugo e a violência do projeto expansionista e colonialista que erigiu o Ocidente como signo universal de civilização.

Feito esse percurso inicial pelas contribuições de Mário de Andrade e Antonio Candido para a produção de uma narrativa brasileira em condições de a um só tempo enfrentar honestamente a inevitabilidade da influência e da quimera universal e afirmar, por outro lado, o seu valor local; gostaria de encerrar este capítulo com outro texto de Silviano Santiago, que, penso, se comunica muito oportunamente com os trabalhos de Mário e Candido.

No artigo “O cosmopolitismo do pobre” (2002), Santiago propõe uma leitura daquele persistente entre-lugar que caracteriza a experiência histórica e cultural das populações e nações que ficaram à margem do desenvolvimento do capitalismo, leitura segundo a qual esta experiência pode ser descrita pela ocorrência do que o autor definiu como duas formas distintas de multiculturalismo. A primeira delas, e mais antiga, foi fruto dos ‘encontros’ coloniais, momento e situação em que as diferenças culturais entre o Novo e o Velho Mundo foram marcadas com um sinal de menos em prejuízo do Novo Mundo, resultando numa hierarquização que estabeleceu a Europa como centro difusor da civilização, o que tornava a ação cultural prerrogativa do homem branco europeu, responsável que era por elevar o Novo Mundo à condição civilizada.

A segunda forma de multiculturalismo a que Silviano Santiago se refere está diretamente relacionada ao que o ensaísta definiu como o “cosmopolitismo do pobre”.

Usando como mote o filme *Viagem ao começo do mundo* (1997), do cineasta português Manoel de Oliveira, Santiago propõe uma análise das condições em que os desempregados da periferia do capitalismo migram para as grandes metrópoles mundiais, demonstrando como desse movimento migratório decorre um tipo inteiramente inédito de pobreza. Se até a Revolução Industrial as populações empobrecidas das nações periféricas – em especial camponeses - eram completamente alheias aos avanços técnicos do capital, presas à terra em que nasceram e cresceram, vivendo reclusas tanto geográfica como culturalmente; essa condição, esse fechamento se transformaria a partir da expansão dos meios de comunicação e transportes, permitindo que tais populações migrassem para os polos industriais em busca de trabalho e melhores condições de vida. Resultado desse movimento é que pobres das mais diversas partes do mundo passariam a conviver não mais nas periferias das periferias do capitalismo, mas nas periferias das grandes cidades capitalistas. Essa pobreza cosmopolita daria lugar, por sua vez, a um novo multiculturalismo.

O novo multiculturalismo, segundo Santiago, vai emergir em meio a duas experiências contemporâneas. A primeira – tema central de seu ensaio – refere-se aos migrantes (os pobres cosmopolitas) que desembarcam nas metrópoles do capitalismo internacional e lá se fixam como moradores entre legítimos e clandestinos. A segunda envolve as minorias marginalizadas e esquecidas ao longo do processo de formação de suas ‘próprias’ nações. Essas duas experiências, profundamente questionadoras das bases homogeneizantes em que outrora se buscou fundar a ideia de nação e nacionalidade, quebraram o monopólio da “teoria e [da] prática” multicultural, cuja “responsabilidade” já não pode mais ser apenas dos “brancos de origem europeia”. O novo multiculturalismo inverteu os fluxos migratórios, desalinhou os traços da geografia que separava os civilizados dos atrasados incultos, abalou a hierarquia do conhecimento há muito estabelecida entre eles, tornou inseparável e inevitável a (como sempre) tensa relação entre os pobres do mundo contemporâneo e os ‘velhos’ civilizados e prósperos do Ocidente secular.

Penso que Candido e Mário não estiveram alheios aos desafios que essa inevitabilidade do novo multiculturalismo anunciado por Santiago viria impor aos intelectuais e aos grupos sociais posicionados nas fronteiras tantas vezes invisíveis das diferenças culturais. Penso que Mário e Candido se inquietaram e se perguntaram sinceramente sobre o sentido da formação brasileira - projeto (utopia?) a que tão vivamente se dedicaram – num contexto em que cada vez menos parecia possível se agarrar a qualquer caracterização precisa e definitiva sobre o país.

O que busquei ressaltar a partir dessa rápida digressão pelo texto de Silviano Santiago foi a possibilidade de uma conexão entre o novo multiculturalismo por ele apontado e alguns elementos presentes já nas reflexões de Mário de Andrade e Candido. Voltando a Mário de Andrade, muito embora à necessidade de transposição da arte popular em arte erudita estivesse subjacente uma visão, por assim dizer, canônica da arte, as pesquisas e análises marioandradinas sobre a música brasileira, e sua convicção de que a música popular deveria se universalizar, refletem uma valorização e importância devotadas à expressão artística popular que requerem maior atenção. Mesmo correndo o risco de ainda não ter localizado e indicado elementos suficientemente convincentes para sustentar que Mário estava lidando com ideias muito próximas ao conceito de tradução – como acima sugeri –, quero reiterar que as condições segundo as quais a transposição do popular em erudito deveria transcorrer abrem espaço para que se considere o popular não como mero instrumento de reconhecimento (após devidamente polido). Noutras palavras a expressão popular e local - tornada erudita e universal – deveria, sim, ser submetida às regras da tradição cultural europeia, mas não sob pena de perder sua forma, mas não sem acrescentar novos termos ao vocabulário daquela tradição, termos estes que, no mínimo, tornaram mais complexa a tarefa da tradução. Neste sentido, Mário já estava lidando com a diferença cultural (entre popular e erudito) condenando a passividade, a anulação e a educação do popular pelo erudito. E esta sua compreensão de que tal diferença deveria produzir (no caso) uma música brasileira – e, portanto, nem folclórica, nem europeia – comunica-se com (e, certamente, inspirou) a análise de Silviano Santiago a respeito das novas condições em que os encontros culturais acontecem na contemporaneidade.

No que se refere a Antonio Candido, como visto em suas análises sobre *As memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, o que sobressai é o entrelaçamento entre a questão social - a desigualdade, a privação material, a exploração, bem como as estratégias utilizadas para as enfrentar ou saltar por sobre elas – e o repertório de ações e significados que resulta numa dialética que borra as fronteiras entre os desiguais. Ou seja, pela desobediência às regras, às hierarquias e às separações “os de baixo” contestam e subvertem sua subordinação, desprendem-se do lugar da invisibilidade, provocando “os de cima”, deslocando-os e ensinando a eles como transitar entre as diferenças de um “mundo sem culpa”¹⁸.

¹⁸ Esta expressão foi utilizada por Candido em “Dialética da malandragem” para caracterizar o romance de Manuel Antônio de Almeida. Com ela Antonio Candido procurou marcar a diferença entre as *Memórias...* e os demais romances brasileiros da mesma época, demonstrando como a obra de Manuel Antônio foi capaz de criar “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem

2. O SENTIDO DA DE-FORMAÇÃO

Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos.

Antonio Candido

A reação contra o que estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele.

Não pela repulsa.

Mário de Andrade

Que o tema da nossa formação nacional ocupou e vem ocupando um bom quinhão das páginas escritas e teses produzidas pelos pensadores brasileiros é fato inconteste. Como afirmou Paulo Eduardo Arantes - em artigo a sobre a ideia de *formação* na obra de Antonio Candido -, tal fato seria verificável pela “recorrência do termo nos principais títulos da ensaística de explicação do caso brasileiro” (Cf. ARANTES, 1992, p. 229), afora as obras em que, embora a palavra *formação* estivesse ausente dos títulos, a ideia que expressa constituía seu tema central. Ainda de acordo com Paulo Arantes, o modo como o assunto vem sendo tratado merece atenção especial: numa palavra, nossa *formação* nacional se travestiu de problema. Fixando, inicialmente, a Europa (e posteriormente os Estados Unidos) como modelo de solidez e consistência nacional, muitos dos nossos ensaístas e pensadores viram-se enredados na difícil tarefa de traçar as linhas sucessórias que nos levariam a, enfim, constituir nossa integridade nacional sustentada numa inteligência local responsável pela produção de obras portadoras do espírito da nação – espelhado, é certo, no “espírito do Ocidente”.

Decorrencia desse estado de coisas é que nossa medida foi frequentemente a da falta, a da inconsistência, a da incompletude: de uma trajetória histórica própria; de uma produção artística autêntica e expressiva de nossa vida social; de uma vida intelectual capaz de refletir nossa realidade, de enfrentar nossas questões e de nos levar a ingressar definitivamente na ordem da modernidade ocidental.

E foi nesse (ou contra esse) quadro um tanto desolador que muitos intelectuais brasileiros produziram suas obras, dando lugar a uma espécie de tradição em que esse nosso

repressão (...) [Em que as] pessoas fazem coisas que poderiam se qualificadas como reprováveis, mas também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura” (Idem, p. 40).

atraso, essa nossa *formação* aos tropeços foi (e tem sido), na imensa maioria das vezes, um pressuposto e também ele incontestado.

Com os olhos nesse horizonte, a tarefa aqui não será localizar uma ‘origem’ dessa tradição, mas defender que em algum “momento decisivo” houve quem desse a ela uma *forma*. Houve quem num esforço de pensar nosso processo de *formação* nacional se defrontou com o corpo de ideias que em torno dela se constituiu, reorientando assim esse debate e exercendo grande influência sobre os pensadores brasileiros que lhes sucederam. Mais que isso, a tarefa será sublinhar como essa tradição de pesquisas e investigações sobre a *formação* brasileira – e não será irônico destacar – tomou entre seus objetos privilegiados justamente um aspecto de nossa vida nacional que lhe parece fazer antagonismo, a saber, a ideia de *de-formação*. Pois foi tantas vezes pelo exame de nossos traços culturais imperfeitos, de nossa produção artística e intelectual inautêntica ou provinciana, foi deitando ênfase, enfim, sobre nossa eterna indecisão e falta de rumo que se construiu um *corpus* teórico nacional, que - remontando mais consistentemente à segunda metade do século XIX - animou o debate brasileiro com polêmicas e disputas em torno de questões que iam desde a definição de um método para a escrita da história do Brasil até a escolha dos melhores caminhos para nossa emancipação cultural e política.

Revisitar a atmosfera desse momento ajudará a dar ‘materialidade’ àquela espécie de obsessão nacional pela ideia de *de-formação*, ao mesmo tempo em que permitirá tatear as alternativas usadas por “escritores, polemistas e bacharéis” do nosso século XIX no intuito não só de constituírem suas obras, mas também no de proporem uma interpretação do Brasil.

2.1 Atraso como herança

Em seu livro *Estilo tropical* (1991), Roberto Ventura apresenta uma análise da produção literária e científica brasileira do período compreendido entre 1870 e 1914, sublinhando a marcante relação entre literatura, crítica literária e ciência, característica do trabalho intelectual dos autores e pensadores daquele tempo. Elegendo o crítico e historiador Sílvio Romero como personagem central das polêmicas que se sucederam nas páginas dos jornais e revistas da época, Roberto Ventura procurou apresentar um painel das principais

teorias científicas que estavam em circulação, buscando ainda acompanhar o que definiu como a história cultural produzida pela “geração de 1870”¹⁹.

Fosse em Sílvio Romero – autor da primeira *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888 -, fosse entre seus interlocutores e contemporâneos, a “tese da originalidade literária” era o inevitável ponto de partida das reflexões. Com base nela era necessário dar resposta à questão: quais são os elementos distintivos da literatura brasileira? Para responder a tal pergunta e para sustentar a referida tese (com algumas variações é certo) aqueles pensadores recorreram preferencialmente a explicações associadas às ideias de raça e natureza: “As origens do ‘estilo’ literário eram atribuídas à ação diferenciadora do meio ambiente ou da mistura étnica” (VENTURA, 1991, p. 18). Dentro dessa perspectiva determinista, Sílvio Romero se destacou inicialmente pela valorização do encontro das três ‘raças’ formadoras do Brasil, enquanto Araripe Júnior, por exemplo, atribuía ao meio tropical as condições propícias à criação de uma literatura decididamente brasileira.

Tais tomadas de posição, como fica claro no ensaio de Ventura, refletiam um determinado conjunto de ideias importadas do continente europeu e que, entre outros propósitos, prestaram-se a explicar as diferenças entre aquele e o ‘recém-descoberto’ continente americano. Transitando pelas remotas narrativas de viajantes, que vislumbravam o Novo Mundo como terra idílica, de eterna primavera; passando pelas concepções Iluministas do século XVIII, que buscavam explicar as distintas regiões do mundo e seus correspondentes modos de vida através da hierarquizante “teoria climática”²⁰; e desaguando, por fim, no romantismo inspirado no “homem natural” rousseauiano; o quadro geral era de tensão entre aquelas explicações de distintas procedências e seus (nem sempre satisfatórios) efeitos.

Apesar dessa profusão de ideias e do seu caráter aparentemente inconciliado, uma das suas consequências mais significativas para a inteligibilidade (e viabilidade) do continente americano foi a emergência do ideário civilizatório sustentado na separação entre as sociedades dotadas de história (as europeias ou ocidentais) e aquelas simplesmente dotadas de

¹⁹ A menção à “geração 1870” entre aspas é um cuidado adotado pelo próprio autor “para evitar a ilusão da unidade de grupo ou da homogeneidade de época” (VENTURA, 1991, p. 10).

²⁰ Optei por não acompanhar em detalhe a esclarecedora digressão de Ventura acerca da teoria climática, mas acho importante registrar a influência decisiva do pensamento de Montesquieu a este respeito. O autor destaca que, embora o filósofo francês do século XVIII postulasse a igualdade natural entre os homens e rejeitasse eticamente tanto a escravidão quanto o absolutismo político, o desenvolvimento que deu à teoria climática terminou por anexar um dado negativo às populações dos trópicos. De acordo com Montesquieu as altas temperaturas tornavam os habitantes destas regiões mais propensos a aceitar a escravidão, fazendo seus espíritos abatidos, inclinados à preguiça. Com esse argumento - amplamente difundido e aceito nos séculos XVIII e XIX – o filósofo oitocentista conferiu legitimidade à alegada superioridade dos povos europeus sobre os do Novo Mundo, fundamentando na natureza uma hierarquia entre diferentes e tornando, portanto, ‘compreensível’ a escravização destes por aqueles.

cultura (as sociedades não-ocidentais), como que congeladas no tempo e no espaço, à espera do homem civilizado que lhes tirasse daquela condição a-histórica e primitiva. Este viria a ser um ponto crucial para o debate brasileiro. Diante da Europa e sua longa trajetória histórica, diante de sua cultura forjada no tempo, seus pensadores e sua literatura; nações como o Brasil restavam acanhadas em seus pequenos e escassos feitos, em suas gentes/'raças' indecisas e desencontradas, em sua produção intelectual e literária provinciana ou imitativa. Mas vale acrescentar que ao efeito, por assim dizer, mais imediato desse descompasso entre história/civilização e cultura, subjaz outro, mais profundo e resistente, que remonta à aceitação do universalismo como chave de entendimento da vida em sociedade, dando ensejo às concepções evolucionistas, tão oportunas quando se trata de afirmar a superioridade de determinadas nações sobre outras.

Muito resumidamente, aquela tempestade de ideias europeias fez os principais intelectuais brasileiros do final do século XIX dar em seco nas hostis praias do evolucionismo, que aclimatado à realidade dos trópicos deu origem ao darwinismo social ou, mais simplesmente, ao racismo científico.

Dado o passivo civilizatório que pesava sobre a nação, somado às perspectivas evolucionistas e racistas em voga, fazia-se necessário traçar um caminho para a civilização, para a História do país. Neste sentido, uma iniciativa interessante foi o concurso²¹ de monografias lançado pelo IHGB cujo tema deveria ser a melhor forma de se escrever a história antiga e moderna do Brasil. A monografia vencedora, “Como se deve escrever a história do Brasil”, de autoria do naturalista alemão Karl Friedrich von Martius, apresentada em 1843 e publicada em 1845, trazia importantes indicações especialmente no que se referia à necessidade de o historiador brasileiro se dedicar ao estudo das três ‘raças’ envolvidas na formação do país:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem.

São, porém, estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular. (MARTIUS & RODRIGUES, 1956, pp. 441-442)

²¹ Participou ainda do concurso Henrique Julio de Wallenstein com o trabalho de título “Sobre o melhor plano de se escrever a história antiga e moderna do Brasil”. Em seu texto Wallenstein procurou estabelecer uma periodização por décadas como estratégia para o encadeamento dos fatos, propondo ainda tratar a história política como linha principal da narrativa, relegando outros aspectos como vida social, religião e literatura a uma seção dedicada a observações ao final de cada década (Cf. MARTIUS & RODRIGUES).

São pelo menos três os exemplos de obras de relevo consagradas à história brasileira em que as orientações de von Martius seriam observadas: a *História geral do Brasil* (1855), de Varnhagen, a *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero, e os *Capítulos de história colonial* (1907) de Capistrano de Abreu. Como mostrou Ventura, apesar da tese da originalidade literária, do empenho de pensadores e escritores brasileiros na conquista da emancipação brasileira, a primazia do ideal civilizatório, associado ao evolucionismo e ao racismo científico reiterou a posição da Europa como centro irradiador de civilização. Aliás, em relação a isso, o próprio von Martius já teria dado a conhecer mais este ingrediente da receita de “Como se deve escrever a história do Brasil”:

Uma tarefa de sumo interesse para o historiador pragmático do Brasil será mostrar como aí se estabeleceram e se desenvolveram as ciências e as artes como reflexo de vida europeia (Idem, p. 451).

2.2 Polemistas, polemistas e mais polemistas

Em depoimento ao jornalista Mário Neme, no ano de 1945, Antonio Candido definiu a sua geração de intelectuais como “Críticos, críticos e mais críticos”. A ênfase do entrevistado ao descrever o grupo que atuou na revista *Clima* traduzia aquela (que Candido relutantemente aceitou chamar de) geração em função da importância que o exercício da atividade crítica teve no sentido de levá-los a contribuir com a institucionalização de uma vida acadêmica ocupada com a questão nacional. A leitura do ensaio de Roberto Ventura, de certo modo, remete à veemência de Candido, pois revela como a “geração de 1870”, não obstante a superficialidade das divergências entre seus integrantes, elegeu a polêmica como forma privilegiada do debate intelectual. É certo que Ventura aprofunda sua análise ao observar que esse ‘padrão’ da polêmica se repetiria em outras esferas da vida social, trazendo à tona certo esvaziamento que caracterizava não só os embates intelectuais e literários, mas também os relacionados à política institucional e às disputas de grupos socialmente bem posicionados em busca de prestígio e poder.

O *padrão reflexivo* da polêmica se manifesta em outros setores da sociedade brasileira da época. Enquanto forma de representação e ação, a polêmica é um modo específico de prática intelectual que se aproxima, em sua estrutura, da política partidária e parlamentar, das lutas entre oligarquias e das relações entre homens livres. Nas lutas entre parentelas, oligarquias e coronéis, estudadas por Victor Nunes Leal e Maria Isaura Pereira de Queiroz, os conflitos ocorrem apesar da ausência de diferenciações ideológicas entre os grupos e indivíduos. São antes lutas pelo poder, no nível local, municipal, estadual ou nacional, marcadas por divergências pessoais e pelo caráter secundário das oposições de classe. Não apresenta relevância, nesse

momento, a formação de uma consciência ideológica a partir da qual possam se explicitar as tensões entre os estratos superiores e inferiores de uma mesma parentela ou oligarquia (VENTURA, 1991, p. 147 – grifo do autor).

A figura de Sílvio Romero sintetizaria, então, perfeitamente esse estado de coisas, na medida em que criou em torno de si uma intensa atividade polêmica, à qual se lançava de modo a complementar sua faceta de crítico. Roberto Ventura diria ainda mais: Romero pensava “a atividade crítica de *forma heroica e empenhada*, e atribui[u] à literatura e à cultura uma *missão social*, em que caberia ao escritor intervir politicamente’ (Idem, p. 72). Daí esse caráter combatente do crítico. Sua atitude intelectual refletia uma compreensão de que cabia aos homens letrados de seu tempo combater as antigas formas de poder e contribuir para a emancipação e modernização do país.

Por meio do engajamento intelectual, a “geração de 1870” procurou intervir nas transformações históricas que resultaram na abolição da escravidão e na proclamação da República, trazendo o despontar de uma sociedade urbana de tipo moderno (Idem, idem).

Ainda acompanhando as posições de Ventura, vale notar que essa postura polemista de Sílvio Romero teria recebido a atenção de Antonio Candido em sua obra *O método crítico de Sílvio Romero*. Segundo Ventura, embora tenha sinalizado a força da polêmica em Romero, Candido atribui a ela uma importância menor ao afirmar que era antes uma demonstração de vaidade do que propriamente uma discussão de princípios. Outra observação feita por Candido refere-se às contradições presentes no pensamento do crítico sergipano. Muitas delas foram alvo de ataques dos contemporâneos de Romero²², mas em sua grande maioria aquelas seriam contradições superficiais, diferentes de outras mais profundas, que, de acordo com Candido, expressavam a forma própria a Romero de experimentar e expressar os movimentos de seu pensamento, cujo um dos exemplos seria a coexistência entre “sua postura racista e o elogio da mestiçagem” (Idem, 75).

Ao destacar esses aspectos do pensamento de Sílvio Romero, Ventura buscou caracterizar o trabalho intelectual da “geração de 1870”, sublinhando como o comprometimento de seus protagonistas com a modernização do Brasil, sua adesão à perspectiva evolucionista e a difusão do ideal civilizatório se somaram para dar forma e sentido à prática da polêmica:

A linguagem da luta é parte do discurso da polêmica (...) A ciência evolucionista, com a ênfase na luta entre espécies, justificava a violência de tais debates como necessária à propagação das novas ideias e ao aperfeiçoamento cultural e social. Afinal, na ótica de Romero e de seus contemporâneos, cabia à polêmica contribuir

²² “Contemporâneos de Romero, como Araripe Júnior, José Veríssimo, Capistrano de Abreu, Laudelino Freire, censuraram tais contradições, como a adesão e o posterior ataque ao positivismo; a crítica à facção política do padre Campos em Sergipe e depois a aliança com o grupo; a valorização de Capistrano de Abreu, seguida de sua depreciação; a adoção do evolucionismo, de orientação agnóstica, e a simultânea utilização da Escola de Ciência Social, de raízes católicas” (Ventura, 1991, p. 75).

para o processo de seleção e depuração das boras e escritores, lançados ao público na luta pela existência (Idem, p. 80).

Mesmo que de forma muito sumária e preliminar busquei, com o auxílio das reflexões de Roberto Ventura, se não uma descrição, ao menos uma aproximação do contexto em que se desenrolaram algumas das primeiras ações da intelectualidade brasileira no sentido de estabelecer critérios para a definição da nacionalidade, segundo os quais a literatura desempenhava um papel fundamental. Tentei destacar o quão profunda foi a influência do evolucionismo, do racismo científico e do eurocentrismo entre nossos pensadores do século XIX, influência essa que desembocou numa autoimagem quase sempre negativa, em que o Brasil e os brasileiros eram revelados na incômoda posição de atrasados no tempo do relógio Ocidental.

Esse ‘primeiro’ retrato figurou inevitavelmente no cenário em que as gerações posteriores tiveram que atuar e enfrentar o problema da *formação* do Brasil. A aposta deste trabalho é a de que esse problema atravessou dois séculos e permanece um incômodo ainda hoje entre nós. Mas a permanência do problema não corresponde, certamente, à conservação das suas características iniciais – o retrato foi refeito um tanto de vezes. E para isso foi decisiva a intervenção de alguns atores nessa cena. Atores que aprofundaram, complexificaram e deram densidade ao tema de nossa *formação*, de tal modo que suas obras se tornaram fundamentais.

Como anteriormente já propus, as obras do poeta modernista Mário de Andrade e do crítico literário Antonio Candido desempenharam papel decisivo na reorientação do debate nacional, tanto sob a ótica do pensamento social, no que tange à dependência cultural do Brasil frente ao Ocidente próspero, quanto em sua dimensão estética, redefinindo o papel da arte e sua contribuição para caracterização de uma ‘identidade’ brasileira. Neste sentido, outro traço de suas obras da maior significação é seu caráter empenhado, que, por sua vez, remete a uma discussão mais ampla sobre as condições e implicações da produção do conhecimento entre os intelectuais que, contemporaneamente, são designados pós-coloniais. Em outras palavras, Mário de Andrade e Antonio Candido figuram entre os primeiros pensadores brasileiros a lidar com a influência europeia sob uma perspectiva em que a mesma não obstava (nem invalidava) o processo de diferenciação da cultura brasileira.

Nas páginas seguintes trabalharei os textos de Antonio Candido e Mário de Andrade de modo a recorrentemente dissolver o tempo cronológico que os separa em benefício das afinidades de pensamento que os aproximam. É certo que não poderei negligenciar a filiação que, de algum jeito, entre eles se firmou, mas esta questão será – no capítulo seguinte – objeto de uma problematização mais aprofundada. De resto, nesse primeiro momento, acho

importante colocá-los lado a lado, não somente como recurso ‘metodológico’, mas especialmente porque há uma forte conexão entre suas obras: seja do ponto de vista da centralidade da questão nacional, seja em virtude da reflexão dedicada à arte brasileira, seja, enfim, do ponto de vista do *empenho* que caracteriza o pensamento de ambos.

Neste sentido, retomar a análise de Paulo Arantes ajuda a reconhecer a atitude crítica Mário e Candido num contexto ainda abarrotado pelo “bando de ideias novas” (a expressão é de Sílvio Romero), que aportaram no Brasil, principalmente a partir da década de 1870, e às quais a inteligência nacional daria desenvolvimento. Examinando, especificamente, o modo como Candido lidou com aquelas “ideias novas”, Arantes destaca a estratégia do autor da *Formação da literatura brasileira*, que, ao invés de se afastar daquelas ideias ou simplesmente confrontá-las, acercou-se delas, num gesto que as reconhecia como inerentes ao processo de formação do pensamento brasileiro:

Estrear na Teoria entrando pela porta dos fundos, revendo, no caso, o método crítico de Sílvio Romero, configurava então um ato de independência, um modo de reavaliar posições em contraponto com a prata da casa, e, portanto, a maneira mais produtiva de purgar a miragem que se viu, ilusão compensatória do brasileiro cultivado, porém “deprimido pelos pátrios juízos”. Em suma, como não há mesmo como saltar por sobre a própria sombra, melhor começar estudando os atropelos de um Brasil errado, mas vivo... (ARANTES, 1992a, pp. 244-245)

Essa determinação que Paulo Arantes flagrou em Candido é perfeitamente reconhecível nas análises de Mário de Andrade sobre a cultura e a sociedade brasileiras. Em seu artigo “A elegia de abril”, num tom demolidor e contrariado, o modernista resumia sem meias palavras:

Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção de fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado-de-consciência. Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo? (ANDRADE, 1972a, p. 191)

Penso que o Candido lido por Paulo Arantes respondeu negativamente à essa aguda pergunta marioandradina, penso também que, nessa e em tantas outras visadas sobre o Brasil, os dois pensadores (Mário de Andrade e Antonio Candido) mantiveram uma estreita comunicação, marcando, cada um em sua geração, “momentos decisivos” do debate nacional.

2.3 Mário de Andrade e Antonio Candido: autores e momentos decisivos

Em 1962, no prefácio à segunda edição de sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido revelava um quase desgosto com a atenção e os comentários que sua “Introdução” lhe rendeu, se comparados ao interesse que esperava ver despertado pelo corpo daquele trabalho crítico, que ao longo de mais de cinco anos alimentou. Diante daquele quadro o crítico refletiu:

Esse interesse pelo **método** talvez seja um sintoma de estarmos, no Brasil, preferindo falar sobre a maneira de fazer crítica, ou traçar panoramas esquemáticos, a fazer efetivamente crítica, revolvendo a intimidade das obras e as circunstâncias que as rodeiam (CANDIDO, 2007, p. 17 – grifo acrescentado).

Aquilo a que no fragmento acima o autor se referia como método traduzia-se mais precisamente pela ideia de “sistema literário” (desenvolvida e apresentada por Candido na mencionada “Introdução”), que – como adiante ficaria evidente nos trabalhos de críticos e comentadores – desempenharia papel fundamental no âmbito do debate brasileiro sobre nossa formação literária, bem como sobre nossa formação nacional. De fato, como ‘sintomaticamente’ reconheceu o crítico, a imaginação nacional parecia então carente de “panoramas esquemáticos”, de tal modo que se apegou ao seu “sistema literário”, tomando-o como uma das principais chaves de entendimento de nossa formação. Em outras palavras, o “sistema literário” de Antonio Candido produziu um certo efeito organizador, conectando as questões levantadas pela produção intelectual que lhe antecedeu àquelas que, por adesão ou oposição, viriam a ser formuladas posteriormente. E foi assim que, imbuído do propósito de discernir os “momentos decisivos” e formadores de nossa literatura, ele mesmo adentrou uma das cenas decisivas do pensamento nacional. Pois, ao propor uma interpretação que buscou estabelecer os critérios relacionados à emergência de uma literatura plena e reconhecidamente brasileira, Antonio Candido conjugou traços da vida nacional e elementos do discurso literário, produzindo, é certo, uma compreensão inovadora acerca dos aspectos literários, mas, e para além disso, acionando um corpo de ideias políticas ligadas ao nacionalismo, que, por um lado, cumpriram o papel de fazer uma espécie de balanço das discussões precedentes sobre a emancipação e a formação brasileira e, por outro, abriram uma ampla frente de discussões sobre os caminhos e descaminhos do Brasil como nação.

Noutro plano dessa mesma cena - algo distante no tempo, mas absolutamente próximo no que se refere ao universo das questões abordadas -, o modernista Mário de Andrade lançava-se em pesquisas, projetos e viagens pelo Brasil, mobilizado pela preocupação de reconhecer os aspectos definidores da nacionalidade brasileira. Aliando as atividades de

crítico musical, com as de escritor, professor, pesquisador e (menos afortunadamente) de gestor público, produziu uma obra em que o elemento nacional era constantemente colocado em diálogo com a produção artística brasileira. De sua intensa atividade, tanto artística quanto intelectual, resultou uma reflexão estética complexa, profundamente compromissada, a um só tempo, com o projeto nacional e com a realização da obra de arte em sua dimensão “desinteressada”.

A atividade crítica de Mário de Andrade, diferentemente da de Antonio Candido, nutriu-se frequentemente das suas viagens e pesquisas e, especialmente, de um profundo interesse que o modernista tinha pela cultura popular brasileira. E antes de arriscar qualquer comparação mais minuciosa entre as obras destes dois pensadores, vale sublinhar tal aspecto: enquanto Antonio Candido esteve empenhado na identificação/construção de um cânone literário brasileiro, por assim dizer, Mário de Andrade partia do pressuposto de que a expressão nacional se encontrava já constituída/elaborada no homem do povo, cabendo ao artista brasileiro tomar nas mãos as manifestações populares, para então as traduzir numa linguagem erudita, universal. É certo que essa grosseira simplificação não resiste à próxima vírgula deste texto, mas fico com ela por ora apenas para marcar e defender algo que (arrisco) pode ser uma espécie de complementaridade entre os dois pensadores, o que, portanto, ajudaria a reforçar o argumento de que suas obras representam um importante e muito singular legado para o pensamento brasileiro.

Em relação à obra de Mário de Andrade, é preciso ainda pontuar que para ele - assim como para Antonio Candido - a herança/influência europeia sobre nosso processo de “nacionalização” (como diria Mário) não passava sem produzir embaraço e contradições. E quanto a esse tema/problema, o modernista talvez tenha sido um dos primeiros intelectuais brasileiros a assumir uma atitude provocadora e independente: fazendo frente à imensa maioria dos estudiosos do caso brasileiro. Em trabalhos como *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), por exemplo, Mário de Andrade ironizava perspectivas essencialistas da cultura, demonstrando como mesmo entre os (para nós modelares) países europeus as trocas culturais tornavam insustentável qualquer afirmação de autenticidade cultural.

Retomando o mote da de-formação, e tentando já identificar algumas das noções a que se relaciona, esse caráter modelar que as nações/culturas europeias assumiram no contexto da produção intelectual brasileira e seus diferentes desdobramentos são parâmetros muito significativos para que se avalie e reconheça a mestria de Mário de Andrade e Antonio Candido. Se nessa rápida passagem por algumas das suas ideias principais o problema de nossa de-formação não figura em primeiro plano, cabe afirmar, no entanto, que ele as

perpassa. Apesar de terem dado consequências distintas a essa inquietante questão, ambos a tinham como uma espécie de marco zero. Mais que isso, tanto um quanto outro se ocupou e fez dela parte constituinte de suas reflexões; tanto um quanto outro se enredou na tarefa de identificar o caminho pelo qual essa de-formação, ao invés de algo a ser expurgado de nossa experiência cultural, seria algo inerente a ela.

Por fim, para efeito de uma primeira aproximação entre as ideias de Mário de Andrade e Antonio Candido, tomei por empréstimo a propícia expressão cunhada por este último (“momentos decisivos”) para colocar em evidência a relevância e o efeito de suas obras sobre um campo de pensamento em grande parte tributário das contribuições desses dois autores. Avançando um pouco mais, gostaria de apresentar a seguinte hipótese no que se refere aos “momentos decisivos”: foi durante o período transcorrido entre o movimento modernista de 1922, passando pela geração de ensaístas dos anos 1930, chegando então aos intelectuais universitários da década de 1940 – estes fortemente ligados à institucionalização das ciências sociais no Brasil –, que Mário e Candido produziram obras de grande impacto no que diz respeito ao conjunto de ideias inspiradoras e norteadoras dos estudos sobre a formação brasileira. Mário de Andrade e Antonio Candido foram, portanto, protagonistas intelectuais desses “momentos decisivos” do pensamento nacional. Suas obras, seja por filiação ou negação, influenciaram imensamente as gerações posteriores, e em torno delas se articulou um longo diálogo a respeito da constituição da nacionalidade brasileira. Ora próximos, ora distanciados em suas perspectivas, partilharam - não há dúvida - um corpo de ideias duradouras, que se tornariam balizas do pensamento nacional e não só por conta de suas contribuições no que tange à proposição de questões e temas a investigar, mas também porque suas reflexões se revestiram de um caráter empenhado, tomando, elas mesmas, parte em nosso processo de *formação*.

Passando às obras propriamente ditas, elejo como ponto de partida um trabalho bastante sugestivo de Mário de Andrade acerca do problema da de-formação. Trata-se do artigo “O Aleijadinho”, em que a trajetória artística e de vida do arquiteto mineiro Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) faz as vezes de linha mestra das reflexões do modernista sobre a difícil tarefa de construção da individualidade nacional brasileira. Nesse texto de 1928 Mário de Andrade buscava uma conexão entre o desenvolvimento das artes no Brasil, ainda colonial, e a emergência de uma consciência nacional. Elegendo o período que ia de 1750 a 1830 como uma época de florescimento de obras de arte de grande importância – em especial nos campos das artes musicais e plásticas –, Mário de Andrade identificou uma série de obstáculos que se interpuseram à constituição de uma “coletividade colonial”, mostrando o

descompasso que então havia entre a produção artística e a débil comunidade nacional brasileira que mal conseguia se distinguir como povo, como entidade nacional. Ao enveredar por essa seara iria se deparar com a controversa figura do “mulato”, um tipo fluido e indefinido, que naqueles tempos coloniais brilhava como uma das imaginações mais criativas das artes brasileiras.

2.4 Aleijadinho: um deformador sistemático

Quando publicou o ensaio “O Aleijadinho”, Mário de Andrade nos legou talvez a mais clara e exemplar reflexão a respeito de nossa de-formação. Já nas primeiras linhas do artigo o autor denunciava um “mal-estar para a entidade nacional brasileira”. Tal mal-estar se traduziria numa “inconsciência nacional”. E essa “inconsciência” estaria ligada a um conjunto de aspectos deformadores da vida brasileira, dos quais, segundo o argumento do modernista, a obra e a própria figura do Aleijadinho eram não só um reflexo, mas uma espécie de caso exemplar.

Ao analisar a intensa produção artística que marcou o período de 1750 a 1830 do Brasil Colônia, Mário de Andrade revelava sua inquietação ante o fato de tal produção não ser resultado “da coletividade colonial”. Essa inquietação decorria do pressuposto de que uma obra de arte efetivamente brasileira deveria necessariamente ser expressão ao mesmo tempo da unidade e da individualidade nacional, e naquele momento tudo o que Mário de Andrade vislumbrava nas artes brasileiras era episódico e fragmentário. Como exemplo disso, lembrava que mesmo acontecimentos históricos da importância da Guerra Holandesa e do Ciclo do Ouro mineiro reduziram-se a “fenômenos esporádicos” e estanques, entre os quais não se poderia estabelecer uma ligação que culminasse num sentido coerente para a construção da nacionalidade da então Colônia, que, em diversas frentes, buscava se emancipar da Metrópole portuguesa. Ou seja, a Colônia agitada por uma série de eventos importantes, bem como por uma ebulição no campo das artes, não antevia, no entanto, qualquer coerência entre tais elementos formadores da vida social, nem tampouco consequência para a constituição de sua individualidade nacional. Esse cenário difuso - se não deformado ao menos informe - assombrava o modernista e é já um primeiro ponto a destacar dentro do conjunto das ideias que ele acionou em “O Aleijadinho” e que iriam repercutir posteriormente tanto em outras obras suas quanto na de outros autores brasileiros.

Tentarei, num esforço de organização, elencar tais ideias presentes nesse artigo de Mário de Andrade, mas antes penso que é importante indicar a direção que pretendo seguir, ou, talvez melhor, indicar a chave de leitura a que recorro para abordá-lo. Como acima apontei, ao tomar a obra de Aleijadinho (e em alguma medida a própria vida do artista) como objeto da sua reflexão, Mário de Andrade estava preocupado em identificar a possível contribuição do arquiteto mineiro para a construção de um campo artístico integrado e consciente da tarefa que se impunha à época, que era a de imprimir coesão, originalidade e independência à arte brasileira. E ao examinar as relações - segundo ele débeis - entre o conjunto da realidade nacional e a expressão artística de Aleijadinho, concluiu (algo desolado) que esse artista foi - como tudo o mais que o cercava na vida colonial - vário e indeciso: “uma aurora que não deu dia”, não passou de uma promessa esquecida, obra sem reconhecimento e sem seguidores. Acontece que - e essa é a leitura que pretendo defender quanto a “O Aleijadinho” - o balanço marioandradino entre a análise das condições socioeconômicas e culturais da época e a análise estética da obra de Antônio Francisco Lisboa produz no texto uma tensão, que, creio, torna sua conclusão menos esclarecedora que o próprio embate de ideias ali travado. É como se o autor, ironicamente, flertasse ele mesmo, ao longo do artigo, com o caráter difuso e indeciso que identificava na obra de Aleijadinho, deixando-se encantar por ele.

Voltando ao texto, o primeiro traço deformador que Mário de Andrade reconhece como problema é o da fragmentação. Fragmentação essa fortemente ligada à condição dos mulatos livres do Brasil Colônia. Sempre atento às relações entre a vida social e a produção artística da nação, o autor observava que no período compreendido entre a segunda metade do século XVIII e os primeiros trinta anos do XIX, os artistas mais notáveis, fosse no campo das artes plásticas ou da música, eram em sua grande maioria “mulatos”. Mulatos que naquele momento histórico não constituíam (não formavam) uma unidade ‘racial’, pois eram biológica e socialmente o resultado incerto de uma mestiçagem que não lhes dera um lugar determinado entre negros e brancos - nem segundo os traços físicos, nem segundo os papéis a serem desempenhados na sociedade colonial brasileira. A perspectiva que informava essa interpretação marioandradina era, sem dúvida, raciológica. Ou seja, Mário de Andrade entendia que existia uma correspondência entre as características físico-biológicas e os aspectos comportamentais que os distintos grupos ‘raciais’ apresentavam. Ocorre, porém, que aquela perspectiva raciológica não chegava a se desdobrar em racismo, pelo menos não no sentido do racismo como atitude que postula uma hierarquia entre as ‘raças’.

Os mulatos não eram melhores nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados de uma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente (ANDRADE, 1975, p. 19).

Sua inquietação, na verdade, era com o fato de os mulatos ainda não serem uma ‘raça’, de não compartilharem valores culturais, de não se comportarem de acordo com um critério que tornasse possível reconhecê-los como uma comunidade integrada e consciente de seu papel: “Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com o resto da mulatada” (Idem, 1975, p. 20). Uma vez mais, a visão marioandradina embora raciológica afastava-se do racismo *stricto sensu*, pois o que estava em jogo era menos uma inevitável determinação do biológico sobre o social e mais um (infeliz) entrelaçamento entre os dois aspectos: a falta de integração dos mulatos, tanto entre si quanto na sociedade colonial, e o fato de serem eles os principais responsáveis pelas mais representativas obras de arte da época.

Assim, aquele “mal-estar para a entidade nacional brasileira” decorria do fato de os produtores das obras que poderiam ser definidoras de uma expressão nacional, que começavam a se desvencilhar das influências da metrópole portuguesa, serem justamente aqueles cuja condição ‘racial’ e social era a da mais absoluta indefinição.

Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a “maior mulataria”, se mostrando artistas plásticos e musicais (...). Apareceram profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas. Infelizmente isso não passou de rebate falso, uma aurora que não deu dia (Idem, 1975, p. 18).

Aquela “aurora que não deu dia”, aquele “surto coletivo de racialidade brasileira” correspondiam ao lamentável desencontro entre a potência criativa dos mulatos e sua condição social. Se por um lado se impunham como os artistas mais talentosos da Colônia, por outro achavam-se desligados uns dos outros, bem como alheios à – tão clara para o modernista - necessidade de realizar uma obra consciente e à altura do projeto emancipatório brasileiro. E aqui surge um segundo elemento de grande repercussão na obra de Mário de Andrade. Trata-se da relação com o legado artístico e cultural da Europa, pois discutir a realização de uma arte efetivamente brasileira era uma tarefa que seria necessariamente atravessada pelo problema da influência ou mesmo da cópia. A crítica marioandradina sobre a obra de Aleijadinho não poderia passar sem abordar essa questão, uma das mais recorrentes no ensaio.

Antônio Francisco Lisboa se iniciou na arquitetura a partir “da lição de Pedro Gomes Chaves”, arquiteto e engenheiro militar português, enviado da Metrópole para o Brasil no início do século XVIII. E o próprio Mário de Andrade observaria que Aleijadinho parece ter se apegado muito pouco àquela “lição”, pois não tardou em criar soluções originais na

construção das igrejas mineiras, distanciando-se do exemplo português. O modernista destacou ainda que Aleijadinho chegou mesmo a conceber “um típico de igreja” cujas formas arquitetônicas e disposição dos espaços interiores seriam já uma expressão da religiosidade brasileira, revelando a sensibilidade do artista e sua percepção de como a arte é um aspecto expressivo da vida social.

O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira deste, criando ao mesmo tempo um típico de igreja que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira. **E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas constâncias** mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, **é um protótipo da religiosidade brasileira.** (...) como já se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma “delicadeza” tão suave, eminentemente brasileiras (Idem, 1975, p. 34 – grifos acrescentados).

Já como escultor...

As estátuas e altos-relevos não divergem sensivelmente da estatuária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer por um individualismo pronunciado. Divergem muitas apenas por serem melhores que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas por serem genialmente plásticas. Porém o individualismo propriamente não se reflete nelas, mesmo nas estátuas torturadas dos Passos. Um ou outro processo de tornear bocas, golpear olhos, etc., é mais maneira técnica de ser, que individualismo propriamente (Idem, 1975, p. 35).

Toda a grandeza desse artista, Mário de Andrade observou, entretanto, parecia ser devorada pelo sentido da deformação que por todos os lados cercava sua obra e sua vida. Por um lado, era o legado artístico colonial europeu que se descaracterizava e ganhava novas formas sob o talho do escultor, por outro, era sua posição social/’racial’ de mestiço “desraçado”, atomizado e carente de qualquer noção de pertencimento nacional; por fim, era ainda a doença que o consumia e o fazia recatado e fugidio, exilado do reconhecimento de sua época, condição fundamental, segundo o modernista, para a realização de uma obra relevante para o projeto nacional.

O “deformador sistemático” era assim a própria tradução do “mal-estar para a entidade nacional brasileira”. Aleijadinho era na arte exatamente o que os mulatos – aquela camada da população tão atuante do final do período colonial – eram na vida social: ‘inconscientes’ de sua potência criadora no que se referia à fixação de valores nacionais, versáteis e plurais de modo a se verem impedidos de alcançar a “constância” necessária para a consolidação de tais valores.

É neste sentido que a expressão que melhor define a caracterização não só do escultor mineiro, mas do próprio mulato é “deformador sistemático”. Essa expressão, creio, esconde e deixa ver muito mais que um conjunto de atributos necessários (e, naquele caso, ausentes) para que um artista e sua obra contribuíssem para a formação da cena nacional. Ela reflete a necessidade de um programa que, se naquele momento ainda não tinha sido nitidamente

explicitado por Mário de Andrade, ganharia maior clareza em outros textos seus como *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *O artista e o artesão* (1938).

Desse modo, o problema da de-formação, tal como foi tratado pelo modernista a partir da análise da obra de Aleijadinho, revelava pelo menos três sentidos diferentes, mas complementares. Em primeiro lugar estava o elemento estético propriamente dito: de acordo com Mário de Andrade, Aleijadinho não era um imitador, mas um deformador. Era como se o legado universal da história da arte tivesse inspirado suas (deformadas) mãos a esculpir, mas o resultado nunca era reprodução – “(...) a sua deformação é duma riqueza, duma liberdade de invenção absolutamente extraordinárias” (Idem, 1975, p. 44). Era deformador sistemático porque em deformar “a coisa lusa” Aleijadinho foi mais aplicado do que em produzir uma arte brasileira. Em segundo lugar, numa dimensão social, não produziu uma arte brasileira porque estava atravessado pela condição ‘racial’/social de ‘mulato’/mestiço, não possuía um elo de ligação entre pares que lhe permitisse com sua arte revelar o sentimento duma coletividade, ao contrário, era idiossincrático e vário. “Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo!” Por fim, considerando o sentido comunicacional da obra, Aleijadinho não teria sido nacional porque não fez seguidores. Sua obra, ainda que genial, restou esporádica, não contribuiu para a história da vida nacional brasileira dando lugar uma escola artística expressiva da nossa realidade. “Sem dúvida que muita coisa que hoje dizemos dele era dos seus alunos, embora nem primitivo ele seja, no sentido de precursor duma orientação estética ou dum estilo, pois que nem os seus próprios companheiros de ateliê lhe prolongaram a obra...” (Idem, idem).

Depois de acompanhar brevemente os argumentos do autor até a sua melancólica conclusão, gostaria agora de retroceder aos pontos em que seu tom crítico surge temperado ora de entusiasmo, ora de incerteza (uma incerteza quase esperançosa...).

Mas, antes de se afirmar qualquer coisa de definitivo sobre o individualismo de Antônio Francisco Lisboa, careceria determinar exatamente toda a obra dele, o que não está feito (Idem, 1975, p. 35).

Através dessa e de outras passagens, Mário de Andrade parecia deixar entreaberta alguma porta para uma compreensão mais precisa do sentido da produção de Aleijadinho. Era a deformação que mais uma vez avançava sobre a obra do escultor: ora era a inexistência de registro de autoria de igrejas mineiras que, segundo o modernista, tinham a evidente marca do talho de Aleijadinho; ora a falta de notícias do seu contato com outros artistas de seu tempo (como os arcadistas, por exemplo); ora o desprezo dos viajantes estrangeiros de quem o escultor não recebeu qualquer atenção especial em suas narrativas. Por fim, estranhamente a potência da obra daquele artista parecia envolvida por uma nebulosa que Mário de Andrade tentava dissipar através de sua análise estética e da identificação de características próprias ao

escultor. E parece ser justamente essa a encruzilhada das tensões do seu texto: mais de uma vez Mário de Andrade reconheceu no legado de Aleijadinho elementos caros à concepção estética que futuramente viria a elaborar com mais clareza e profundidade em reflexões como as da aula inaugural proferida na Universidade do Distrito Federal em 1938, sob o título “O artista e o artesão”. Ali o pensador apresentou as concepções de “arte social” e “atitude estética”, intimamente ligadas ao ideal de uma produção artística, a um só tempo, entrelaçada à vida social e absolutamente mergulhada no mais fundo e desinteressado artefazer. Para subsidiar a discussão em torno desse, por assim dizer, dilema marioandrado faz-se necessária uma aproximação maior da análise de Eduardo Jardim para discernir mais precisamente o sentido dos conceitos de “arte social” e “atitude estética” no âmbito do pensamento de Mário de Andrade.

2.5 De trezentos, ao menos dois Mários... e dois Aleijadinhos

Em *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade* (1999), Eduardo Jardim destaca momentos do percurso intelectual do modernista, buscando compreender e demonstrar como sua obra foi norteada por um compromisso com a definição do sentido da arte, sentido esse intrinsecamente associado ao desenvolvimento humano e de fundamental importância, portanto, para o entendimento da constituição e configuração da vida social. No capítulo de seu livro intitulado “Arte social”, Eduardo Jardim inicia sua análise recordando uma entrevista concedida por Mário de Andrade, em 1939, em que o pensador afirmou ser a arte uma “coisa social”. Tal afirmação revestia-se de um caráter decididamente polêmico, pois entre os intelectuais daquele tempo difundia-se uma concepção de “arte social” como “arma de combate político” e tal concepção era exatamente tudo o que Mário de Andrade repudiava. No contexto das pesquisas e reflexões do modernista a ideia de arte social indicava que, como realização humana, a atividade artística era um meio de expressar sentimentos de uma coletividade, atuando como uma espécie de amálgama social.

Com o auxílio da leitura feita por Eduardo Jardim, é possível concluir como – em especial, na aula inaugural “O artista e o artesão” – Mário de Andrade buscou estabelecer uma relação necessária e indissociável entre a obra de arte – como realização social – e o trabalho do artista – como realização estética e material. É talvez nesse ponto que o pensamento do modernista se revela mais sutil e complexo: trata-se desse aparentemente inconciliável engate que a atitude estética deve promover entre a plena realização da obra de arte – a ‘verdadeira’ obra de arte: livre de anseios e projeções individualistas – e a contenção formal do artista através de uma técnica que preconize sua submissão aos materiais. Ou seja, de acordo com a

concepção marioandradina seria através de uma prática absolutamente condicionada pelos aspectos materiais do artefazer que o artista lograria não somente realizar a ‘verdadeira’ obra de arte, mas completar o seu sentido na medida em que, evitando a um só tempo o individualismo (na expressão) e o formalismo (no objeto artístico em si), realizaria a comunicação com o público: algo de que somente a arte que não se furta à sua função social é capaz!

Se por um lado o conceito de atitude estética se revela atravessado por uma tensão que busca conciliar elementos de ordem estritamente estética/artística com elementos sociais/comunicacionais; por outro, a própria definição de arte social suscita uma relação algo complementar entre arte interessada e arte desinteressada – reflexão esta que será mais extensa e aprofundada no *Ensaio sobre a música brasileira* – de modo a sugerir que o modernista desenvolveu suas reflexões sempre numa fronteira muito tênue entre o pensamento estético e o pensamento social/sociológico. É, pois, partindo dessa compreensão que a própria análise sobre a obra de Aleijadinho pode ser localizada nessa fronteira do pensamento de Mário de Andrade.

Como já sublinhado acima, no que se refere à contribuição da obra de Aleijadinho para a constituição de uma arte brasileira Mário de Andrade não deixa dúvidas de que o gênio de Minas Gerais não foi capaz de completar tal tarefa. E, a princípio, essa incompletude tanto era constatada pela falta de ligação do arquiteto com os demais artistas do seu tempo, bem como com seus sucessores; quanto pelo caráter mesmo de sua obra ou, melhor dizendo, pela falta de um caráter próprio à sua obra. Ocorre, no entanto, que, acionando o conceito de atitude estética - tal como é apresentado pelo modernista em “O artista e o artesão” – e identificando já no artigo de 1928 um argumento bastante coerente com suas reflexões estéticas posteriores, é possível mapear esse ponto fronteiro em seu pensamento, pois, uma vez observados os critérios definidores da atitude estética, seria absolutamente razoável reconhecer Antônio Francisco Lisboa como artista brasileiro. Recorrendo a uma passagem em que o autor destaca a genialidade do arquiteto de igrejas mineiras, pode-se observar essa contradição entre os pressupostos do pensamento estético de Mário e a avaliação da obra de Aleijadinho.

O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira deste, criando ao mesmo tempo um **típico de igreja que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira**. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela **contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira**. Esse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João d’El-Rei, não corresponde apenas ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia, como **já se distingue das soluções barrocas luso-**

coloniais, por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma “delicadeza” tão suave, eminentemente brasileiras (Idem, p. 34 – grifos acrescentados).

Se a atitude estética tinha sua culminância na efetiva comunicabilidade da obra de arte, na expressão de aspectos da vida social - e nacional, portanto – o que se lê no fragmento acima é uma clara referência aos aspectos sociais da arquitetura de Aleijadinho. E não bastasse essa referência, adiante o modernista iria atestar: “(...) ele foi um técnico formidável que **sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava**, bem como **até que ponto os podia condicionar à sua imaginação expressiva**” (Idem, p. 41 – grifos acrescentados). Com essa análise Mário de Andrade aproximava ainda mais Aleijadinho da qualidade de artista nacional, posto que o arquiteto cumpria as duas exigências fundamentais da atitude estética: a obediência ao material, a contenção formal, e a submissão dos desejos de expressão, da imaginação de artista, às possibilidades materiais que a ele se impunham.

Em outras palavras, o que estou destacando é que, segundo os critérios estéticos do pensamento marioandrado, Aleijadinho seria, decididamente, um artista nacional. Não em vão Eduardo Jardim, ao examinar a concepção de atitude estética do modernista, recorre ao caso de Aleijadinho apontando-o como um exemplo de artista que praticou a atitude estética.

Além da ênfase dada por Mário de Andrade desde essas primeiras reflexões à dimensão social da arte, nota-se também uma tomada de posição antiformalista, que se expressa na reivindicação da economia dos recursos técnicos mobilizados na feitura da obra de arte.

O ensaio sobre o Aleijadinho, concebido em 1928, traz uma explicitação dessa perspectiva antiformalista ao fazer o elogio do “classicismo da pedra” do artista mineiro. O valor da obra do Aleijadinho está em que nela o trabalho do artista harmoniza-se com os materiais de que dispõe. (...)

O conceito que aqui se adianta é o de que a técnica artística, como no caso do classicismo, precisa ser direcionada pelo que mais tarde Mário de Andrade chamará de atitude estética, proposta que acentua a necessidade dos procedimentos técnicos serem condicionados pela adesão à matéria. A técnica não deve ser uma intervenção caprichosa do artista sobre uma matéria considerada informe. Ela deve, antes, pautar-se por um preceito que define a origem da arte nas próprias exigências da matéria. No caso, **esse preceito estaria presente tanto na obra do arquiteto Aleijadinho quanto em sua escultura**. É o que explica o fato de que “os planos arredondados, principalmente o audacioso embarrigamento das paredes laterais, na São Francisco de São João d’El-Rei, aproveitam admiravelmente o valor da taipa na arquitetura, assim como existe uma diferença forte de concepção entre as esculturas de madeira ou de pedra. **A moralidade das esculturas dele é prodigiosa por isso. Na pedra foi um plástico intrínseco, na madeira um expressionista às vezes feroz**” (JARDIM, 1999, pp. 31-32 - grifos acrescentados).

Se, de um lado, a atitude estética de Aleijadinho parecia perfeitamente de acordo com as exigências identificadas por Mário de Andrade e, de outro – como fica claro na citação anterior -, o arquiteto mineiro construiu igrejas que eram verdadeiros “protótipo[s] da religiosidade brasileira”, resta perguntar: teria sido por incoerência que Mário de Andrade negou, por fim, a Antônio Francisco Lisboa a condição de artista nacional? Mais uma vez, será com o auxílio de Eduardo Jardim que tentarei responder (ou desfazer) essa pergunta.

No que se refere ao caráter social da arte, Eduardo Jardim esclarece que tal compreensão atuou como premissa sempre subjacente às análises marioandradinas. Para o modernista uma obra de arte jamais se resumiria a puro ornamento. Por outro lado, também não poderia se converter em mero recurso expressivo das preocupações, engajamentos ou movimentos íntimos do artista. A dimensão social da arte, segundo Mário de Andrade, atrelava-se precisamente ao seu caráter comunicacional. Embora, no artigo sobre o Aleijadinho o pensador ainda não tivesse chegado a essa formulação mais acabada - a respeito dessa dimensão social da arte - e embora predomine naquele texto uma avaliação de que o legado do escultor mineiro não completou a tarefa nacional (um imperativo naquele momento), há no texto passagens em que Mário de Andrade reconhece em Aleijadinho, ao menos do ponto de vista da sua teoria estética, um modo de fazer arte que atendia às exigências da arte social. Dos fragmentos a seguir, extraídos de “O Aleijadinho” – assim como daquele acima citado - é possível tirar uma pequena amostra dessa visada mais positiva de Mário de Andrade sobre a produção do arquiteto, especialmente quando lidos com o auxílio das reflexões de Eduardo Jardim. Nesta primeira passagem, Mário de Andrade destaca – ainda que valorizando a dimensão estética sobre a social – a importância do escultor mineiro na cena artística nacional:

Mas o Aleijadinho antes de mais nada, é um símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal. Ele representa um conjunto de obras de arte magníficas; um dos momentos decisivos da nossa formação histórico-psicológica; um gênio americano (Idem, p. 40).

E logo adiante... “(...) ele foi um técnico formidável que sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava” (Idem, p. 41).

De acordo com a análise de Jardim, a concepção de arte social de Mário de Andrade contrapunha-se a dois tipos de atitudes artísticas: ao formalismo e ao individualismo. Simplificando um pouco a sua análise, tanto o formalismo quanto o individualismo seriam obstáculos à efetiva comunicação que uma obra de arte deve estabelecer com o público. O individualismo afastava o artista e sua arte do público na medida em que tal atitude dificilmente seria expressiva da vida coletiva, já o formalismo incorria no risco de esvaziar a obra de sentido, perdendo-se em puro experimentalismo, virtuosismo. Apesar das frequentes e sucessivas reorientações por que passou o pensamento do modernista, tanto em “O Aleijadinho” quanto em escritos posteriores, um dos antídotos por ele indicados para evitar o distanciamento entre arte/artista e público era o condicionamento do artista aos materiais utilizados para a realização de suas obras. E, recorrendo a Eduardo Jardim para esclarecer este ponto acerca do que definiu como “solução materialista”:

(...) a solução materialista de Mário de Andrade constitui o ponto de chegada de um percurso reflexivo que, de forma cada vez mais acentuada, buscou liberar a arte de critérios exclusivamente estéticos, para considerá-la como força viva na constituição da vida dos homens em comunidade. A atitude estética deve assegurar, em última instância, a superação do individualismo típico da era moderna (JARDIM, 1999, pp. 98-99).

A leitura dos trechos retirados de “O Aleijadinho”, quando feita ao lado dessa análise de Eduardo Jardim é reveladora de uma tensão – quase ambiguidade – que permeia o artigo sobre o escultor mineiro. Pois, se entre as condições identificadas pelo modernista para que uma obra de arte fosse dotada de caráter nacional figuravam, por exemplo, seu alcance social e uma realização técnica materialmente orientada - contribuindo assim para investi-la da necessária dimensão comunicacional -, a julgar pela avaliação que Mário de Andrade fez nos trechos citados, o artista reunia atributos bastante significativos para qualificá-lo, não só como nacional, mas como um artesão que realizou sua obra em consonância com os materiais. Mas ocorre que, apesar de bem-sucedido no plano estético como um artista atento ao cotidiano social, mostrando-se capaz de traduzi-lo em sua obra, faltava a Aleijadinho compartilhar com os homens de seu tempo o sentimento de que integravam uma nação. Era precisamente por isso que Mário de Andrade lamentava o “aborto luminoso” em que aquela obra se converteu. A falta de consciência do artista quanto ao papel que lhe cabia desempenhar naquele momento da história e da sociedade brasileira, aliás, sua condição social amorfa e indefinida (fonte da sua inconsciência) eram a razão de sua arte não ser brasileira. Afinal, se a situação dos mulatos era tão indecisa, no limite, seria possível negar a eles até mesmo o adjetivo de brasileiros. E, se brasileiro o Aleijadinho não era²³, de certo sua obra também não o seria. E, para além disso, esse argumento é que seria mais profundamente elaborado em outros trabalhos do modernista, revestindo-se não só de um caráter analítico e diagnóstico, mas cada vez mais, de um programa a ser cumprido pelos artistas brasileiros comprometidos com a formação da arte nacional.

Numa palavra: não havia incoerência nas reflexões marioandradinas, havia sim uma tensão, tensão entre o Mário de Andrade esteta – o artista, o crítico de arte, o estudioso das técnicas e movimentos artísticos - e o Mário de Andrade, por assim dizer, sociólogo – aquele que concebia a formação da arte nacional como condição necessária para a formação da própria nação brasileira, o que demandava o brotamento e expansão de uma consciência

²³ Esse argumento fica parecendo um tanto retórico quando confrontado com o fecho que Mário de Andrade deu ao seu ensaio, afirmando que a obra de Aleijadinho só poderia ser considerada arte brasileira porque foi produzida por um brasileiro. Apesar disso, mantenho esse argumento sobre a fragilidade da condição social do escultor como decisiva para avaliação negativa (melhor dizer contraditória) de Mário, porque, na verdade, contrariando o entusiasmo da avaliação estética da obra, foi justamente essa fragilidade que “desclassificou” a arte de Aleijadinho como brasileira.

nacional. Por isso cada um desses dois Mários de Andrade discerniu um Aleijadinho: o Mário esteta encontrou o artista-artesão, antiformalista e comprometido com uma autêntica atitude estética; já o Mário sociólogo se deparou com um homem inconsciente da tarefa que lhe cabia, socialmente isolado, desligado de seus pares e incapaz de fazer seguidores que transmitissem às gerações futuras seu legado, contribuindo assim para dar forma ao país que estava em construção. Esse Mário de Andrade sociólogo²⁴ aparecerá ainda com mais força na obra *Ensaio sobre a música brasileira*, também escrito em 1928, e se aproximará um tanto mais do crítico Antonio Candido não só pelo viés social da abordagem, mas pelo programa, pelo projeto nacional sempre subjacente a suas análises.

2.6 Do Ensaio à Formação: construindo o projeto

As reflexões marioandradinas que surgiram no artigo “O Aleijadinho”, como acima indicado, receberiam um tratamento um pouco mais sistematizado em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*. Embora o universo de questões abordadas fosse o mesmo, aquele diagnóstico desolador sobre a obra de Aleijadinho não se repetiria no *Ensaio*. Escritos no mesmo ano de 1928, os dois textos de retratam cenários distintos: a arte de Aleijadinho, no século XVIII, e a música brasileira produzida a partir do fim do século XIX. E nesse sentido a cena musical do final do século XIX apresentava já elementos que as artes plásticas brasileiras do século anterior ainda não haviam desenvolvido. Ocorria então que os problemas identificados no contexto das artes plásticas dos últimos anos do Brasil colonial passaram a receber soluções com a música brasileira de fins do século XIX. É importante sublinhar que os eixos norteadores da análise marioandradina, no caso do *Ensaio sobre a música* e “O Aleijadinho” são os mesmos e que o contraste entre os textos resulta fundamentalmente dos distintos recortes feitos pelo autor. De todo modo, esse contraste ajuda a colocar em perspectiva a obra do modernista e, principalmente, o desenvolvimento que deu ao programa de nacionalização da arte brasileira.

²⁴ O próprio Eduardo Jardim concluirá pela aproximação de Mário de Andrade na direção de uma análise cada vez mais inclinada sobre o sentido social da obra de arte, como fica claro no trecho que segue: “(...) a solução materialista de Mário de Andrade constitui o ponto de chegada de um percurso reflexivo que, de forma cada vez mais acentuada, buscou liberar a arte de critérios exclusivamente estéticos, para considerá-la como força viva na constituição da vida dos homens em comunidade” (p. 97).

No *Ensaio sobre a música brasileira*, partindo de uma vasta pesquisa musical em que o folclore teria um papel fundamental para subsidiar a possibilidade da nossa síntese cultural, Mário de Andrade vislumbrou na produção musical dos séculos XIX e XX uma bem-sucedida interação entre as formas musicais do folclore e a elaboração artística que a música erudita nacional conferiu àquelas formas. Naquele momento - como Angela de Castro Gomes esclarece em seu livro *História & historiadores* - o interesse nacional pela pesquisa do folclore brasileiro era já crescente, refletindo inclusive uma tendência internacional de buscar nas populações do interior, afastadas da vida urbana, as manifestações culturais genuinamente nacionais. Na literatura europeia que se ocupou do tema, como ressalta a autora, o camponês europeu era a personagem que reunia tais atributos, por exemplo.

Essa inclinação mais geral para os estudos do folclore e da cultura popular correspondia, portanto, a uma necessidade de se conhecer o povo brasileiro, pois tal conhecimento era um dado imprescindível para a composição de nossa identidade nacional. Mas como até então os esforços no sentido de conhecer as populações das diversas regiões brasileiras eram descontínuos, esparsos e assistemáticos, o momento era de dificuldades para a superação tanto do distanciamento em relação a quem era o povo brasileiro quanto do desinteresse das elites não só por essa parcela da população, como também pelos estudos produzidos a respeito dela. Contextualizando esse momento de surgimento do que foi o campo de pesquisa denominado de “mitografia popular”, Angela de Castro Gomes descreve:

Como se tratava de uma área de estudos voltada/identificada com as tradições populares, e como o povo brasileiro até então encontrava-se completamente desconhecido e abandonado, não era casual dar igual tratamento à mitografia popular (GOMES, 2013, p. 166).

A pesquisa de Mário de Andrade que, entre outros trabalhos, culminou na escrita do *Ensaio sobre a música brasileira*, é retratada por Telê Porto Ancona Lopez, em seu artigo “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”, o que também ajuda a situar o autor no contexto daquelas pesquisas.

Ao longo de suas leituras de obras de Folclore, Mário irá entendendo o Norte e o Nordeste como ricos repositórios de tradição e cultura popular, que anseia conhecer diretamente. Em 1926 projeta uma viagem para o Nordeste, pensando talvez realizar o que chama “trabalho etnográfico”, ou seja, coleta de documentação. Nessa época, é necessário que se ressalte, nosso escritor, que estuda o Folclore e recolhe documentos, já não considera o Folclore como uma disciplina isolada, autônoma, colocando-a muito lucidamente como ciência social, como Etnografia, pois não dispunha de meios para diferenciar as atribuições da Antropologia cultural, da Etnografia e da Etnologia. Assim fazendo, está se insurgindo contra uma posição elitista do seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do “pitoresco” (LOPEZ *in* ANDRADE, 1983, p. 16).

Creio que a leitura das citações das duas pesquisadoras permite dimensionar o empreendimento intelectual de Mário de Andrade. O modernista, além de comprometido com

um entendimento abrangente e complexo do que significavam as manifestações da cultura popular para a construção de uma identidade brasileira (convencido de que eram as mesmas, de fato, expressões artísticas ou de conhecimento ligadas à realidade social), lançou-se à tarefa de ir ao encontro desse povo brasileiro que estava por ser descoberto. Desse modo, assim como as reflexões sobre a obra de Aleijadinho estavam fortemente amparadas na viagem feita a Minas Gerais em 1924, por ocasião da recepção ao poeta suíço Blaise Cendrars - então em visita ao Brasil e interessado “na conceituação estética do primitivismo” (como nos dá notícia Telê Porto Ancona Lopez) -, a análise da produção musical brasileira de fins do XIX e início do XX trazia a marca das pesquisas resultantes da viagem à Amazônia, realizada em 1927.

Passando propriamente à discussão presente no *Ensaio*, o que o leitor de Mário de Andrade vai ali encontrar é uma perspectiva claramente afirmativa de uma brasilidade, que estaria apoiada sobre o entendimento de que a música folclórica brasileira se constituía num patrimônio cultural que integrava um sistema onde o sentido de formação estava decididamente presente, ao contrário do que se observava no período de Aleijadinho, em que as artes não lograram retratar a feição da coletividade nacional.

Diferentemente do diagnóstico que Mário de Andrade apresentou em “O Aleijadinho” - onde o contexto histórico, por sua fragmentação social, não favorecia o surgimento de uma consciência e, portanto, de uma arte nacional -, no *Ensaio sobre a música brasileira*, é possível notar como o autor dimensionou no tempo nossa produção musical, que deixara de ser uma expressão fragmentada e sem ligação com a vida brasileira para se realizar no encontro das culturas que compõem a vida brasileira.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (ANDRADE, 1972, p.1).

Mais uma vez, o que se colocava para o autor era o problema da fragmentação das expressões artísticas do Brasil colonial, uma das maiores preocupações de Mário de Andrade e que estava ligada à falta de uma relação de filiação entre as gerações de artistas, fato determinante para a desabilitação de Aleijadinho como artista nacional. Era necessário que os artistas tivessem a consciência de seu papel e o sentimento de que constituíam uma coletividade nacional que, quando manifesta, atestaria que o mundo da arte ganhava uma forma. Nesse processo se estabeleceriam enfim linhas de desenvolvimento da arte brasileira,

culminando na construção de uma narrativa nacional. E tanto maior fosse essa consciência artística, tão mais efetiva seria a realização de uma outra tarefa da arte, a de se comunicar com o público, a de formar esse público... Seria por meio desse processo que uma nação se constituiria como unidade cultural, onde a produção artística se encontraria integrada num sistema social em que, por um lado, os artistas se articulariam numa espécie de linha sucessória, constituindo tradição, e, por outro, a relação público-artista seria marcada por uma efetiva comunicação, que, por sua vez, teria como referência a tradição constituída.

Se a formulação acima não estava tão detalhadamente articulada no texto de Mário de Andrade, certamente havia ali elementos suficientes para não só depreender tais argumentos, mas para os conectar com a sistematização que o crítico Antonio Candido lhes daria em sua obra *Formação da literatura brasileira*. A concepção de “sistema literário” apresentada na primeira seção da Introdução à *Formação...* é, até hoje, uma das mais reconhecidas e discutidas contribuições teóricas acerca da relação entre arte e formação nacional. Na referida seção intitulada “Literatura como sistema” o crítico definiu:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. (...) Entre eles se distinguem a existência de **um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros**. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

(...)

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto definindo os lineamentos de um todo (CANDIDO, 2007, p. 25).

A convergência (talvez melhor dizer a ligação) entre os dois autores fica muito clara, principalmente quanto ao reconhecimento da necessidade de constituição de uma certa geração de artistas, que estabeleça vínculos entre os produtores de modo a garantir uma continuidade no tempo, a formação de um público e, por consequência, de uma coletividade nacional integrada pela sua produção.

À ideia da consolidação de gerações de artistas que se sucedam no tempo - bem como à importância atribuída à formação de um público - subjaz o pressuposto de um momento anterior amorfo e inconsistente que precisaria ser talhado até ganhar um contorno

nacional. Sobre esse aspecto é válido colocar lado a lado as reflexões de Mário de Andrade e Antonio Candido. No *Ensaio sobre a música*, o modernista apresentou sua concepção de arte social, acionando os conceitos de primitivismo e arte interessada. Essas noções deixariam claro que o autor propunha uma espécie de programa a ser executado pelos artistas brasileiros.

O período atual no Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. É nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. (...)

Pois toda a arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. 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. Ora numa fase primitivista, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina (ANDRADE, 1972b, p. 4).

Já na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido postulou a noção de “literatura como sistema”, em que - como Mário de Andrade - fez a defesa de uma arte cujo sentido se realizaria sob o signo da coletividade, expressando-a também como uma espécie de programa a ser cumprido. Com essa definição Antonio Candido não só defendeu o caráter coletivo da realização artística, mas propôs os critérios necessários para se discernir uma obra literária propriamente dita (uma obra integrada ao sistema social) de uma mera manifestação literária (obra isolada, esporádica e sem consequência sobre as gerações futuras).

Assim como estavam colocadas para Mário de Andrade (em “O Aleijadinho”) a necessidade de uma integração das expressões artísticas e da ‘hereditariedade’ entre os artistas; para Antonio Candido esses elementos eram fundamentais para a formação de nossa arte literária, sendo acrescidos ainda da importância de uma consciência de que “as veleidades mais profundas do indivíduo” deveriam estar submetidas à expressão artística. Ou seja, tanto o modernista quanto o crítico literário rejeitavam o individualismo do artista, tanto um quanto o outro, entendiam que a produção artística integrava um sistema social e que o artista deveria ter consciência de seu papel e das exigências de seu tempo. Nesse ponto é notável a proximidade entre a ideia de primitivismo apresentada por Mário de Andrade e o conceito de formação empregado por Antonio Candido. Nestas duas noções está subentendida a ocorrência de momentos decisivos, momentos estes em que realizar uma obra de arte é uma tarefa que se liga à definição dos rumos da vida social.

Em “O Aleijadinho” Mário de Andrade já havia utilizado o conceito de primitivismo com o intuito de se contrapor àqueles que atribuíam ao escultor mineiro o adjetivo “primitivo”, e buscava retificar o uso do termo: “Primitivo em relação a quê? Pelo contrário, o caso dele é perfeitamente o de complemento e coroação duma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso-colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal

(...)” (ANDRADE, 1975, p. 31). Mais uma vez, é pelo contraste entre os dois trabalhos do modernista que suas ideias se tornam mais claras. Enquanto no artigo sobre Aleijadinho o autor concluía que o momento em questão não correspondia a uma fase de “orientações estéticas novas”, ou seja, a cena artística nacional não estava envolvida na realização de obras consoantes com a tarefa de constituição de uma individualidade nacional; no *Ensaio sobre a música brasileira* não fica dúvida de que o termo primitivismo ali era utilizado para definir um período de criações musicais afinadas com a necessidade de “nacionalização” da arte brasileira. Neste sentido, a expressão primitivismo assume na obra de Mário de Andrade um significado muito próximo ao que Antonio Candido atribuiu à ideia de formação. Os dois termos remetem a contextos de reordenamento da vida cultural, em que o elemento nacional passa por uma definição de caráter próprio.

2.7 Para um Brasil... dois caminhos?

Se até este ponto as ideias dos dois pensadores apresentam-se convergentes, por outro lado tendem a um afastamento no que se refere à maneira como conceberam a relação entre a arte brasileira em formação e as influências da Metrópole europeia. E este é um aspecto crucial para a compreensão do posicionamento de Mário de Andrade e Antonio Candido quanto à condição subalterna (ou ao menos imatura) da cultura brasileira diante da tradição europeia.

A respeito dessa distância entre as visões de Candido e Mário, Silviano Santiago destaca um fragmento tomado da obra do primeiro em que - ao analisar a valorização do primitivismo tanto entre os modernistas brasileiros quanto entre as vanguardas artísticas europeias do início do século XX - torna evidente uma das diferenças mais fundamentais entre os dois pensadores:

Esse ponto de passagem entre a Europa e as culturas não-europeias, entre a tradição europeia no Brasil e a tradição popular brasileira é o *primitivismo*. Antonio Candido, embora tímido no tocante à desconstrução do eurocentrismo observa com acuidade a troca de referências proposta pelos modernistas: “(...) no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (SANTIAGO, 2006, pp. 75-76).

A timidez de Antonio Candido “no tocante à desconstrução do eurocentrismo”, apontada por Silviano Santiago, é sutilmente desvelada nesse fragmento. Quando se refere às

culturas primitivas brasileiras como “reminiscências”, e também quando afirma que as mesmas são “mais coerentes” com nossa própria “herança cultural” do que com a dos artistas europeus, Candido deixa claro o universo de referências artísticas e culturais que reconhece como universal, como ‘obra acabada’, por fim, como modelo necessário. O legado cultural europeu ofereceria, portanto, as condições (talvez as formas?) que nos inspirariam, nos movimentariam na direção de nossa própria formação nacional, enquanto, diversamente, a presença de traços primitivos nas obras “de um Picasso, um Brancusi”, não passavam de ousadias...

Essa posição de Candido contrasta claramente com a de Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*. Se ali o modernista - sem deixar de reconhecer a força das influências culturais europeias - apostou alto na potência da tradição popular como caminho necessário rumo à consolidação da cultura brasileira, Candido iria encontrar na tradição europeia os elementos que nos auxiliariam no completamento de nossa individualidade nacional. Uma das evidências disso é a sua definição de “nacionalismo literário”. De acordo com o autor da *Formação da literatura brasileira* nosso caso envolvia a necessidade de uma relação de “equilíbrio ideal” entre localismo e universalismo. Ou seja, do equilíbrio entre os aspectos e temas da expressão artística nacional/local e aqueles desenvolvidos “a exemplo dos países de onde nos vem influxo de civilização” é que enfim resultaria nossa literatura nacional.

Desse modo, embora os dois pensadores estivessem mobilizados pela inevitabilidade do legado europeu, era notório que cada um atribuiu ao mesmo um papel diferente. Tal diferença, além de incidir diretamente sobre o modo como o problema da nossa de-formação seria tratado, revelaria ainda as distintas concepções que cada um desses autores possuía não só acerca da articulação entre arte e realidade social, mas também como concebiam o próprio processo de formação nacional como resultante de determinadas relações entre história e cultura.

Para sondar essa dimensão, por assim dizer, mais profunda do pensamento desses dois autores a análise de Santuza Naves sobre o “projeto musical modernista” - em seu livro *O violão azul* - traz algumas pistas que ajudam a localizar não somente as referências de Mário de Andrade, mas também as do próprio Candido.

Ao analisar o que definiu como o “projeto musical modernista” – bem como seus efeitos no campo artístico e intelectual do Brasil na primeira metade do século XX -, Santuza Naves apresenta as estratégias a que músicos e ideólogos brasileiros recorreram no intuito de contribuir para a elaboração e consolidação de uma arte musical brasileira. Mais que isso, a

autora observa como essa tarefa estava em consonância com um ideal civilizador de alcance mais amplo e profundo, o que leva a concluir que seja através da música (no caso das pesquisas de Mário de Andrade), seja via literatura (como na obra mestra de Antonio Candido) a plena realização da arte nacional era elemento indispensável para criar os laços de identificação entre povo e nação. Expressão de sentimentos e valores de uma comunidade nacional, a arte seria responsável por uma significativa contribuição para a elaboração da narrativa que traduz e conecta tal comunidade. Candido e Mário de Andrade comungavam desse entendimento, que, de acordo com a análise de Santuza Naves sobre o modernismo musical brasileiro, desdobrava-se em duas estratégias fundamentais e distintas de articulação entre a arte local (ou popular) e a herança cultural europeia. E a respeito disso a autora concluiu:

(...) embora de maneira não exaustiva, fui movida pela intenção de contrastar dois sistemas classificatórios: o dos ideólogos da modernização via civilização e o dos modernistas, que buscavam uma via alternativa ao universalismo. No primeiro caso, segue-se um modelo clássico, que, com o objetivo de manter um certo ideal de ordem, tende a promover separações entre estilos elevados e baixos. Na experiência modernista, busca-se embaralhar as distinções tradicionais e recuperar, em nome da originalidade cultural, elementos “inferiores” renegados pelo processo civilizador (NAVES, 1998, p. 37).

Era, portanto, em meio a esse embaralhamento entre o universal (elevado/civilizado) e o local (inferior/popular) que Mário de Andrade buscava discernir as diretrizes de nossa formação nacional. Esse deslocamento, explica Santuza Naves, era impulsionado pela ideia de cultura com a qual os musicólogos brasileiros trabalhavam. Aderindo a uma perspectiva que buscava reunir as dimensões universalista e particularista da vida cultural, esses artistas e intelectuais se identificavam com uma definição de cultura muito particular e estreitamente associada ao pensamento romântico alemão. Trata-se da ideia de *Bildung*, termo que pode ser traduzido simplesmente pela ideia de cultura, mas que, mais precisamente tem o sentido de “formação” ou “autoformação”.

Ainda acompanhando a reflexão de Santuza Naves, uma importante contribuição da ideia de *Bildung* foi a oposição criada entre civilização e cultura. Enquanto a perspectiva universalista fazia coincidir, de certo modo, essas duas noções – haja vista sua defesa do progresso, em nome do qual as diferenças culturais cada vez mais se dissolveriam em benefício de um ideal de civilização único e universalizado -, a *Bildung* operava uma espécie de síntese entre civilização (universal) e cultura (particular). Louis Dumont (1985) é bastante claro a respeito desse tema quando analisa o pensamento de Herder. Como anteriormente mostrei, esse pensador e tradutor alemão, do século XVIII, confrontou o universalismo hegemônico de seu tempo, que garantia à França e à Inglaterra precedência sobre as demais

nações, para afirmar a relevância e irredutibilidade da diversidade cultural ao universalismo iluminista de então.

(...) diante do universalismo reinante, Herder, afirma com veemência, em 1774, a diversidade das culturas (...) sem ignorar, no entanto, o que umas adotam das outras – o que sempre se faz acompanhar de uma profunda transformação do elemento adotado (...). Pode-se dizer que aí está postulado por antecipação, em face dos futuros direitos do homem, o direito das culturas ou dos povos. Isso supõe, obviamente uma transformação profunda da concepção do homem (...) o homem de Herder é aquilo que é, em todos os seus modos de ser, de pensar, de agir, em virtude de pertencer a uma comunidade cultural determinada (DUMONT, 1985, pp. 126-127).

Se, como detectou Dumont, “o homem de Herder” só é concebível enquanto membro de uma comunidade cultural (ou nacional) o reverso dessa relação é a ideia de que “as culturas são indivíduos coletivos”. A essa operação conceitual Dumont vai atribuir a importância de um fato histórico:

No holismo tradicional, a humanidade confunde-se com a sociedade dos *nós*, os estrangeiros são desvalorizados como, na melhor das hipóteses, homens imperfeitos – e, aliás, todo o patriotismo, mesmo moderno, está mais ou menos impregnado desse sentimento. Em Herder, pelo contrário, todas as culturas são vistas como outros tantos indivíduos, iguais apesar de suas diferenças: *as culturas são indivíduos coletivos*. Herder transfere o individualismo, que ele acaba de transcender de modo holístico para o plano elementar, para o plano de entidades coletivas até então desconhecidas ou subordinadas (Idem, p. 127).

Essa síntese operada pela *Bildung* envolve não só uma relação entre cultura e civilização, mas decorre de um movimento entre esses dois planos, que evidencia a conotação de aperfeiçoamento envolvida no conceito. Quanto a isso é válido tomar de acréscimo as reflexões do tradutor e crítico literário Antoine Berman acerca da ideia de *Bildung*: “(..) pode-se falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de ‘formação’. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação” (BERMAN, 2002, p. 79). A *Bildung*, portanto, seria tanto um processo (formação) quanto o seu resultado (a forma). Essa ideia, que ganhou força em meio à reação do romantismo alemão frente ao racionalismo do Iluminismo, colocando em questão a noção de progresso, bem como o caráter hierarquizante da perspectiva universalista (Cf. DUMONT, 1985), apontou na direção de uma relação entre cultura e história que, sem abandonar o ideal de civilização, postulou a existência de individualidades nacionais todas equivalentes entre si – a exemplo da defesa da diversidade cultural feita por Herder.

Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se formam e adquirem assim uma forma, uma *Bild*. **A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma, que é uma forma própria** (Idem, p. 80 – grifos acrescentados).

Demorando um pouco mais na leitura do trabalho de Berman (cuja preocupação central é a tradução de obras literárias) é possível chegar a uma compreensão desse “movimento em direção a uma forma” que é revelador de um caráter cíclico. De acordo com o autor, quando um tradutor se dedica a uma determinada obra (como analogamente uma nação ou um povo se volta para determinados aspectos de sua cultura ao se deparar com uma cultura diferente) ele está dando início a esse movimento que (como uma viagem) consiste em sair de um lugar conhecido (o de sua própria língua) para ingressar num território estrangeiro (o da obra a ser traduzida). O regresso dessa viagem, a obra enfim traduzida, será o saldo de uma complexa fatura em que a obra original e o tradutor se atravessam para “retornar ao seu ponto de partida”. Berman toma essa viagem como metáfora do conceito de *Bildung*: através dela mostra como esse processo de formação (ou autoformação) envolve um debruçar-se sobre si (o tradutor sobre sua própria língua, o povo sobre sua própria cultura) mediado por uma atração em direção a algo exterior que a um só tempo se apresenta como diferente e modelar. No caso do romantismo alemão em específico, Berman explica que esse modelo, esse elemento mediador, necessário ao processo de formação (à *Bildung*) foram as obras clássicas da Antiguidade:

A *Bildung* nunca pode (...) ser uma simples imitação do estrangeiro. Mas ela mantém, entretanto, um laço de essência com o que chamamos em alemão *Urbild*, original, arquétipo, e *Vorbild*, modelo (...).

No que se refere à cultura e à literatura, é toda a Antiguidade que (...) torna-se para os alemães *Urbild* e *Vorbild*.

Pode-se dizer que a Antiguidade funciona a partir de então como *Urbild* e *Vorbild* da própria *Bildung* – na medida em que a história da cultura, da literatura e das línguas antigas aparece como “uma história eterna do gosto e da arte” A questão da relação com esse modelo torna-se a partir de então delicada: é a “necessidade do retorno aos Antigos” como aquilo que é ao mesmo tempo *originário* e *clássico*. Nenhuma outra cultura, passada ou presente, possui tal precedência. Diante da Antiguidade, a modernidade ainda está se procurando na dor de uma reflexão inacabada. Para o Classicismo alemão, a criação de uma *Bildung* moderna é determinada, primeiramente, pela relação com a Antiguidade como modelo” (Idem, pp. 88-90).

Percorrido esse caminho que leva a uma afinidade entre a concepção de cultura dos modernistas brasileiros e a *Bildung* do romantismo alemão -, é novamente o problema da *formação* que se coloca. Mais que isso, é o problema da relação (algo tensa) entre, de um lado, uma tradição reconhecida como universal e completa e, de outro, uma cultura que se acha em pleno processo de autoformação e, portanto, ‘incompleta’. Creio que as obras de Mário de Andrade e Antonio Candido não deixam dúvida de que essa era a condição do Brasil que eles estudaram: ainda nos faltava o sentimento de nossa individualidade nacional, bem

como alguma convicção de que essa possível individualidade se revestiria de um caráter universal.

Acima indiquei as convergências entre Candido e Mário de Andrade quanto a essa necessária relação entre a tradição europeia e a produção artística brasileira, resta, no entanto, entender em que medida os dois autores se afastaram. É precisamente este aspecto que o ideal da *Bildung* ajuda a esclarecer. Retomando as considerações de Berman sobre o elemento mediador/modelo em direção ao qual uma cultura (ou um artista) se movimenta no intuito de se aperfeiçoar, de se formar, penso ser possível afirmar que a diferença entre Antonio Candido e Mário de Andrade está (entre outros aspectos, talvez menos explícitos) na escolha desse elemento mediador.

No capítulo IX, “O indivíduo e a pátria”, da sua *Formação da literatura brasileira*, Candido vai deixar absolutamente evidente sua compreensão acerca da relação entre a produção literária local e as referências europeias que alimentavam a criatividade de nossos autores. Enfatizando a profunda ruptura que este movimento operou no contexto literário nacional – e certamente, europeu -, o crítico esclareceu:

O Romantismo (...) revoca tudo a novo juízo: concebe de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte, pretendendo liquidar a convenção universalista dos herdeiros de Grécia e Roma, em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*. E como a literatura dificilmente se acomoda sem um paraíso perdido para os seus ideais, assim como os clássicos viveram do mito da Idade de Ouro e da Antiguidade perfeita, os românticos foram buscar nos países estranhos, nas regiões esquecidas e na Idade Média pretextos para desferir o voo da imaginação.

Olhando em conjunto o movimento romântico nas literaturas do Ocidente da Europa e nas que lhe são tributárias, como a nossa, temos a impressão de um novo estado de consciência, cujos traços porventura mais salientes são o conceito do indivíduo e o senso da história. Por isso, individualismo e relativismo podem ser considerados a base da atitude romântica, em contraste com a tendência racionalista para o geral e o absoluto (CANDIDO, 2007, p. 341).

Se um “novo estado de consciência” nascia com o Romantismo cumpre reconhecer que este acontecimento devia às “literaturas do Ocidente da Europa” um forte sopro de inspiração. É importante frisar que ao atestar essa nossa dívida com a Europa, Antonio Candido está menos preocupado com os temas que nossa literatura romântica elegeu que com a forma que lhe servirá à expressão²⁵. Esse arranjo compreensivo dará lugar a uma perspectiva que extrapola a dimensão estética, em vista das consequências a que nos leva.

²⁵ Essa compreensão do autor de que entre nós a relação entre *localismo* e *cosmopolitismo* corresponde à equação *conteúdos locais + formas universais = literatura nacional* é patente em artigo seu publicado na coletânea *Literatura e sociedade* (1965) sob o título “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros”.

Recolocando então o papel do elemento mediador para o processo nacional de formação (ou autoformação), o que se revela a partir da análise de Candido é que este elemento, no caso da literatura brasileira, estava fixado no continente europeu. A viagem (literária, tantas vezes literal) que nossos autores fizeram em direção ao estrangeiro em busca de si mesmos teve por destino a Europa civilizada. Esta conclusão, ainda que bastante segura no contexto da obra de Candido, mantém-se algo parcial na medida em que se refere aos autores do romantismo brasileiro e não propriamente à concepção que orienta o crítico. Mas não será raro encontrar na *Formação da literatura*, e mesmo em obras a ela posteriores, passagens em que Candido deixa clara sua posição quanto à importância da relação entre o elemento local e a necessária contribuição das influências externas para a consolidação da nossa arte literária²⁶. Mobilizando a reflexão, e até mesmo a indignação, de comentadores e críticos, Antonio Candido é uma referência do pensamento nacional quando se trata de compreender não somente o processo de formação da literatura brasileira, mas também como as preocupações de inclinação nacionalista, de modo mais geral, interferiram e interagiram nesse processo que repercutiu na vida social.

Apenas para citar algumas das frentes de debate que o autor da *Formação da literatura brasileira* provocou - num diálogo mais direto com sua obra -, é possível apontar a produção do crítico Luiz Costa Lima (1937), que se destaca por divergir do que definiu como o critério histórico de Antonio Candido, o qual submeteria a obra literária a uma apreciação antes social e/ou histórica que estética. E já numa direção de clara filiação sobressai o trabalho de Roberto Schwarz (1938) - também crítico literário -, que, entre outros textos, se notabilizou pelos ensaios “As ideias fora do lugar” e “Nacional por subtração”, nos quais discute o problema da dependência cultural brasileira.

Se Antonio Candido e seus *herdeiros* se colocam a partir de um ângulo segundo o qual nossa formação deve passar necessariamente por, no mínimo, uma interação com o ideal universal de civilização; a posição de Mário de Andrade, como percebeu Santuza Naves, foi, na verdade, resultado de um deslocamento desse olhar voltado para o ideal universal de civilização, que, com a reorientação do Movimento Modernista, a partir de 1924, cede lugar a uma forte valorização da arte e da cultura brasileiras. Essa transição – absolutamente

²⁶ Um dos trechos mais citados da obra de Antonio Candido é este, retirado do prefácio à primeira edição da *Formação* que diz: *A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas. Este livro procura apresentá-las, nas fases formativas, de modo a combater semelhante erro, que importa em limitação essencial da experiência literária* (2007, p. 11 – grifos acrescentados).

consciente para os modernistas, como o próprio Mário de Andrade deixa claro na conferência “O Movimento Modernista”, de 1943 – foi objeto de uma cuidadosa análise de Eduardo Jardim no artigo “Modernismo Revisitado” (1998).

Antes de mais nada é importante explicitar que, de acordo com Eduardo Jardim, tanto a primeira quanto a segunda fase do Movimento Modernista estiveram empenhadas na realização de um ideal universalista, que se traduzia pelo ingresso do Brasil na ordem moderna ou, nas palavras dos próprios modernistas brasileiros, no “concerto internacional das nações cultas”. Penso ser extremamente valiosa essa leitura de Jardim, embora reconheça na análise de Santuza Naves uma versão distinta igualmente relevante no que se refere às diferenças que marcam as duas fases do movimento. A distinção entre as duas fases modernistas, de acordo com Eduardo Jardim, decorre justamente dos diferentes caminhos a se percorrer para chegar com o Brasil na modernidade.

(...) os modernistas dos primeiros anos vão buscar nas tendências inovadoras europeias os instrumentos que lhes possibilitam efetuar a atualização da produção nacional. (...) a incorporação na modernidade, integração do país no plano mundial, se faz pela absorção dos meios expressivos novos, importados, e pelo seu uso intensivo e polêmico na disputa com o passadismo.

Aos poucos, entretanto, o sentido da impropriedade de um acesso **imediate** do país à vida moderna começa a se esboçar. Na situação em que se encontrava, atrasado com relação ao progresso das nações mais ricas e sem conseguir diferenciar-se na ordem internacional, procurando pensar a modernização como repetição de um processo já realizado pelos países centrais o Brasil só podia comparecer no cenário internacional como um participante pobre e indefinido.

A partir de 1924, **sem que seja, é claro colocada em questão a ordem mundial, ou, o que é a mesma coisa, sem abrir mão de seu ideal universalista**, o modernismo brasileiro, vivendo um momento que se poderia dizer de crise de participação, passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à determinação da entidade nacional (JARDIM, 1998, 227-228 – grifos acrescentados).

Como fica patente nos trechos acima, Eduardo Jardim entende que a primeira fase do Movimento Modernista concebida a entrada do Brasil no concerto internacional como uma passagem imediata, que se daria pela simples incorporação dos aspectos modernizantes que definiam a arte – sobretudo a europeia. É somente na segunda fase do movimento, quando as preocupações em torno da individualidade nacional começam a se desenhar, que a necessidade de mediação se interpõe, levando os modernistas a uma verdadeira viagem de ‘descobrimto do Brasil’, a qual deveria municiá-los com os elementos necessários à definição de uma arte brasileira em condições de ingressar na ordem moderna. Essa leitura de Jardim, ao contrário daquela oferecida por Santuza Naves, defende que o ideal universalista se manteve no horizonte dos modernistas mesmo após 1924. A autora, ao demonstrar a relação entre o ideal da *Bildung* e as reflexões marioandradinas na segunda fase modernista assume uma posição diversa da de Jardim. Para esta autora se a primeira fase modernista é de

identificação com o vanguardismo europeu como via de acesso à modernização da arte brasileira – bem entendido que tal modernização se revestia de um caráter universalista -; a partir de 1924 não se tratava de perseguir um ideal de civilização universal tomando por referência a Europa, mas de reconhecer e sublinhar os traços da cultura brasileira que a individualizavam e que, nesta medida, poderia tomar parte na cena internacional sem recorrer a imitações ou exotismos.

Gostaria ainda de acrescentar a essa comparação entre as perspectivas de Santuza Naves e Eduardo Jardim que, se para a primeira é possível entender que nas duas fases modernistas ocorreu alguma forma de mediação para se alcançar o universal, para o último somente a segunda fase foi marcada por tal estratégia. Recuperando as reflexões de Berman sobre a ideia de *Bildung*, o que se pode concluir é que enquanto para Jardim a primeira fase modernista foi marcada por um imediatismo, segundo o qual o acesso ao universal se dava através da adesão direta às formas e conteúdos da civilização europeia, para Naves esta incorporação do modelo europeu era em si uma mediação. Essa dissensão entre os dois autores será adiante objeto de uma análise mais detalhada, por ora, no entanto, quero destacar o ponto de vista de Naves com a intenção de mais uma vez voltar os olhos para a obra de Antonio Candido e tentar nela perceber a presença dessa ideia de mediação agora em contato com a produção de Mário de Andrade.

O percurso feito até aqui foi uma tentativa de encontrar nas obras de Mário de Andrade e Antonio Candido as marcas de um pensamento sobre o Brasil (e sua formação) que se multiplicou ao longo do século XX. Entre as pistas possíveis a seguir são mais fortes aquelas (ao menos aqui, como hipótese) que levam a refletir a tensão entre o legado civilizado/civilizacional das nações centrais do capitalismo mundial e as nossas formas próprias, brasileiras, de talhar e trilhar um caminho independente rumo a uma condição de dignidade e reconhecimento dentro desta cena internacional. Neste sentido (e a hipótese se renova), as pesquisas, as escritas, as reflexões destes dois pensadores brasileiros se correspondem em profundidade e envolvimento, de tal modo que sulcaram rastros marcantes na seara intelectual do país, cujas indicações viriam a dar em pelo menos duas interpretações, duas propostas para lidar com esta tensão que envolve nossa formação. Uma delas, a que se configurou no segundo momento do Modernismo brasileiro, primava pela valorização da produção artística local e da cultura popular como os meios de produzir a solidariedade e a consciência nacional, indispensáveis à consolidação do Brasil como nação participante do concerto internacional. Neste modelo, ardentemente defendido por Mário de Andrade, a modernização do Brasil reclamava uma mediação que passava pelas manifestações populares

e tradições da cultura nacional. Numa outra direção segue o trabalho de Antonio Candido, que, sem negligenciar a importância do elemento nacional, diversamente de Mário, conclui pela necessidade da mediação através do “influxo de civilização” que nos vem das nações europeias, tão influentes que foram em nossa existência histórica.

As diferenças entre estes dois pensadores vão, em diversos aspectos, se intensificar, mas, em muitos outros, também vão se dissolver... e especialmente na preocupação comum a ambos de alinhavar e propor uma compreensão do Brasil que se, por um lado, devia tributo a um sentimento de incompletude, de obra em progresso, por outro, achava-se absolutamente aferrada ao compromisso de completar a tarefa nacional que se incumbiram realizar.

3. EMPENHO NAS OBRAS DE MÁRIO E CANDIDO OU UM DIÁLOGO SILENCIOSO E CERIMONIOSO

Perdoe-me dar algum valor a meu livro. Não há pai, que sendo pai, abandone o filho corcunda que se afoga, para salvar o lindo herdeiro do vizinho.

Mário de Andrade

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós.

Antonio Candido

A ideia de colocar em diálogo as obras de Mário de Andrade e Antonio Candido, no que diz respeito ao tema da formação e independência cultural brasileira, pode até parecer óbvia e trivial dada a presença e perenidade do tema em seus trabalhos, isso sem mencionar a convivência familiar e intelectual que ora mais, ora menos abertamente os aproximou. Muito embora este capítulo tenha por objeto o caráter empenhado da produção destes dois autores, gostaria de, antes de enveredar propriamente pelo assunto em pauta, destacar a escassez de registros em que os dois são flagrados em diálogo. Em meio à vasta coleção epistolar de Mário de Andrade é possível localizar não mais do que duas cartas do ano de 1943, quando Candido escreveu para agradecer o exemplar (com dedicatória) do *Ensaio sobre a música brasileira*, que Mário de Andrade lhe enviara de presente; carta esta que foi seguida por uma resposta de Mário a Candido poucos dias depois.

Afora essa correspondência, a relação entre os dois pensadores poderá ser testemunhada em artigos e depoimentos (também eles raros) em que fazem referências um ao outro. Como se pode perceber, nada que se compare à marcante e evidente presença de Mário de Andrade nas vidas dos poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade – atestada pela vultuosa correspondência – ou na vida de intelectuais como Gilda de Mello e Souza (sua prima em segundo grau) para quem Mário de Andrade foi ao mesmo tempo um orientador, incentivador e criterioso crítico. Por outro lado, os textos de Candido deixam bastante evidente que sua relação com Mário de Andrade sempre foi “cerimoniosa” e que o poeta lhe inspirava “pouca naturalidade”, embora concedesse que “com os íntimos [Mário de Andrade] devia ser diferente”.

Diante desse quadro, não pude deixar de reconhecer que os motivos para essa discrição foram se tornando pouco a pouco uma inquietação à parte - e nem um pouco secundária. O que poderia explicar esse quase silêncio entre dois grandes homens do

pensamento brasileiro que, apesar da diferença de gerações, privaram não só no convívio familiar (como é sabido, Antonio Candido veio a se casar com Gilda de Moraes Rocha em 1943), mas também nas lides intelectuais²⁷? Percorrer as parcas referências de um ao outro no anseio de discernir afetos, reservas, influências e dissensos pode ser uma seara traiçoeira, sobretudo porque, se já é grande e grave a dificuldade de compreender e interpretar suas obras (ainda que apenas sob determinado aspecto), o que se poderá esperar de uma investida com vistas a captar os esparsos sinais - indagando-lhes o sentido - da comunicação episódica e aparentemente superficial que entre os dois corria?

Ante o evidente e inevitável risco de não alcançar ou de exceder o significado dessa espécie de presença distante e difusa que um parece ter sido para o outro, retomo o fio deste capítulo movida ainda pela importância de considerar a distinção entre a pura simples atividade intelectual – vivida por ambos como ofício – e o que aqui estou referindo como empenho, ou seja, os objetivos, as motivações, preocupações e projetos que mobilizaram Mário e Candido.

Penso que um bom começo será a já citada dedicatória escrita por Mário de Andrade no exemplar do *Ensaio sobre música brasileira*²⁸, em janeiro de 1943. Inicialmente Mário manifesta algum interesse em “comentar certas coisas” sobre o livro para logo em seguida confessar seu desânimo em fazê-lo. Ato contínuo, o autor do *Ensaio* se lança num movimento (auto)analítico sobre o processo que o levou a escrever a obra. E naquele movimento o que (e quem) se revela é um Mário de Andrade que evoca a imagem de uma “sentinela da noite”, que na tensão e atenção do seu trabalho vigilante pode a qualquer momento, “tomada de medo” e involuntariamente, dar “um tiro improvável na noite”. Essa imagem entre sombria e intempestiva serviu a Mário para justificar o que ele mesmo identificou como o que o desagradava no *Ensaio*: sua linguagem “ferinte”, seu “excesso de sabor”, algumas ideias que apesar de “boas e justas” restaram inconsistentes. Numa só palavra o *Ensaio sobre a música brasileira*, de acordo com seu autor, lhe saíra das mãos feito um tiro, um susto, um surto,

²⁷ Como o próprio Candido dá a conhecer (em entrevista concedida a Heloisa Pontes em 1987, e publicada na RBCS em 2001), a encomenda da história literária que lhe foi feita, e que viria a se tornar sua obra mestra, *A formação da literatura brasileira*, contou com a intercessão de Mário. Também segundo relatou Antonio Candido, Mário de Andrade tinha em alta conta a produção crítica de Candido, dando-lhe sempre apoio, sem, no entanto, furtar-se a censuras quando as julgava pertinentes e produtivas. Não menos significativo foi o convite, aceito por Mário de Andrade, para que escrevesse o artigo de abertura do primeiro número da Revista Clima - sob o título “Elegia de Abril” -, publicação editada por um grupo de críticos universitários do qual Antonio Candido fazia parte. Ao longo do capítulo repassarei com mais vagar e atenção esses acontecimentos, que por ora figuram apenas como ilustração do que acima afirmei sobre as relações intelectuais entre os dois autores.

²⁸ A íntegra da dedicatória segue reproduzida ao final desta tese. O exemplar original do *Ensaio sobre a Música Brasileira* onde consta a dedicatória foi doado por Antonio Candido à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (IEB-USP). Um fac-símile da mesma está publicado no livro *Antonio Candido: pensamento e militância*

“uma consequência apressada” de seu medo, de seus “problemas de linguagem e de técnica musical brasileira”. Reconhecida embora a precipitação do livro, Mário de Andrade afirmava ainda que não o repudiava “coisíssima nenhuma”. Lamentava apenas que tivesse sido consequência de um rompante, de um tiro, de um assombro, uma urgência.

Uma sentinela assombrada... Arma-pensamento-livro em punho... Nessa dedicatória, que mais parece uma espécie de nota ao leitor, Mário se autorretratou em pleno processo de criação, como quem dava a um viajante bem planejado as descoordenadas dos caminhos de seu pensamento. Recebido o ‘mapa’ - e o presente -, Antonio Candido endereçou a Mário uma carta em agradecimento pelo livro e pela dedicatória. Não mais do que quatro linhas foi o que escreveu a Mário sobre esse assunto - a dedicatória é mencionada, mas não comentada.

Mas nem por isso a carta de Candido foi telegráfica. Logo o crítico aproveitou o ensejo da correspondência para tratar de um assunto – o teatro - que, se não o deixava absolutamente à vontade, ao menos lhe era mais próximo que a música - tema do *Ensaio* de Mário – ou que as meditações do modernista sobre seus impulsos criativos. Esclarecendo, a carta de Candido tratava principalmente da ópera recém escrita por Mário de Andrade - seu título *Café*. Em depoimento Candido descreveu o contexto que inspirou a carta.

Em janeiro de 1943 ele fez em sua casa uma leitura de *Café*, poema dramático que tinha acabado de redigir, estando presentes Gilda, Oneida Alvarenga, seu marido Sílvio, Luís Saia, um argentino de passagem, Norberto Frontini, e eu. Fiquei transportado ouvindo Mário ler. Hoje *Café* não me toca muito, mas lido naquele momento me pareceu um exemplo extraordinário de literatura política, “participante”, como se dizia. Passados uns dias escrevi a ele uma carta longa manifestando minha opinião. Ele respondeu com outra também longa, na qual explicava a gênese e a estrutura da peça. Nos anos 1950 Décio de Almeida Prado a publicou no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* (CANDIDO, 2008, p. 39 – *Eu sou trezentos eu sou trezentos e cincoenta*).

A entrada de Candido diretamente no assunto da peça era precedida de uma observação com vistas a precisar exatamente em que termos ele se julgava em condições de comentá-la. Reconhecendo-se pouco íntimo do teatro, dizia, no entanto, que o fato de em *Café* serem bastante frequentes os momentos dramáticos, não necessariamente teatrais, tornava-lhe possível tecer comentários sem extrapolar sua área de atuação crítica e sem incorrer em impropriedades. A carta examina minuciosamente algumas passagens do texto de Mário. O tom é por certo elogioso e mesmo entusiasmado, o que, por outro lado, não impediu Antonio Candido de apontar na peça uma cena que lhe transpareceu “certo demagogismo”.

Afora a honestidade da crítica, criteriosamente conduzida, Candido deixou claro o ponto de vista segundo o qual *Café* lhe parecia uma obra valiosa:

(...) há certos aspectos do Brasil que v. é o primeiro a fixar e a universalizar – isto é, dar a eles estado de arte, quer por via da sátira-poesia, quer por meio do patético. Ora, isto garante o caráter de superioridade artística que eu vejo no “Café”. Ao mesmo tempo, esta superioridade, no caso, só é realmente possível porque v. tem

um seríssimo fundamento ético para a sua obra. V. elevou à categoria da arte largos e dos mais profundos aspectos do Brasil; ao mesmo tempo, a realidade humana e, *lâchons le mot*, social desses aspectos, garante a eles uma universalidade que dá à sua obra direito à permanência. [Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA -C -CPL, 6596 – p. 2]

O critério universal - da arte local que atinge expressão universal - e que por isso conquista o “direito à permanência”, foi a chave que Candido utilizou não só para ler o *Café* de Mário de Andrade, mas para dar desenvolvimento a um dos aspectos centrais de sua teoria literária, a saber, a dinâmica – ou dialética - entre localismo e cosmopolitismo. O Candido que estava em diálogo com Mário de Andrade nesta carta era já o jovem crítico mobilizando seus esquemas de leitura. Era, portanto, um crítico em formação, um pensador que, assim como Mário de Andrade, estava interessado – e no sentido forte – na arte brasileira.

Adiante Candido sinalizaria mais uma afinidade com o pensamento de Mário de Andrade e apontaria mais uma característica admirável do poeta...

(...) deixe-me dizer, Mário de Andrade, como eu acho grande a sua evolução em face dos problemas sociais. V. fez o caminho inverso do habitual. Na primeira mocidade, a gente anda por eles em entusiasmos generosos... e platônicos – para ir se aquietando, com a idade, num individualismo comodista, na grata contemplação do próprio umbigo. V. partiu do individualismo estético para, na idade em que normalmente se fica embalado no adágio pianíssimo da comodidade, entrar generosa e profundamente na dor que provocam aqueles problemas – como mostra esta admirável “Café”, e como já vinha mostrando há tempo muito escrito seu. [Idem, p.3]

Neste trecho Antonio Candido deixava claro que compartilhava da opinião que Mário tinha sobre sua própria trajetória artística e intelectual – o vanguardista de 1922 cedeu lugar a um artista-pesquisador-pensador que jamais conceberia a arte e a cultura como realizações e bens para mero usufruto e gosto das elites. Para além disso, Candido acentuava que a sensibilidade para os “problemas sociais” era um precioso atributo humano, mas também estético – o que parecer coincidir com a concepção de arte social defendida por Mário de Andrade²⁹.

Por fim, Antonio Candido se despede considerando que havia ainda muito sobre o que falar e reafirmando a importância de Mário de Andrade para a cultura brasileira: “(...) eu me senti aquela noite em sua casa (...) como iniciado numa revelação superior de poesia. Aliás, como esperar outra coisa do nosso ‘grande Mário nacional’ – como diz o Ruy Coelho?” (idem, p. 5).

A resposta de Mário de Andrade foi uma longa carta em que reflexões sobre o texto teatral e as soluções musicais que apurou se misturavam a um olhar sobre si mesmo, sobre o modo como se sentia implicado no seu artefazer. E segredava a Candido as contradições que o atribulavam em meio à produção da obra:

²⁹ A seguir tratarei das convergências teóricas dos dois autores.

Completada a concepção da obra teatral, lhe tendo imaginado a marcação quase completa do movimento cênico, me propus honestamente a escrever textos sem grandes pretensões literárias, que apenas firmassem claro as ideias geratrizes e... didáticas. Principiei assim mas logo foi impossível continuar. Eu creio que V. já sabe: a obra-de-arte esteticamente destrutada sempre me repugnou até a abjeção. Mandei música e músico verem se eu estava na esquina e tratei exclusivamente de mim, da “minha” obra [Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-C-CA 575 – p. 2 – grifo do autor].

O que Mário dizia a Candido era que seu intento inicial ao escrever *Café* era o de tão somente preparar um texto teatral e de caráter didático – assumidamente popular -, deixando a cargo de um músico (no caso, Francisco Mignone) a concepção musical. Mas duas (ou três...) coisas o impediram de manter o plano inicial: primeiro o fato de saber música, o que o levou a antecipar parte do trabalho que seria designado ao compositor; em segundo lugar estava a sua “repugnância” ante “a obra-de-arte esteticamente destrutada”, distinguir a concepção da obra de sua plena realização estética (e isso para ele significava uma fidelidade tremenda aos aspectos sociais nela envolvidos) era algo impensável para Mário. Um provável terceiro motivo poderia estar associado ao que o autor quis dizer com “tratei exclusivamente de mim, da ‘minha’ obra”. Era como se obra e artista se confundissem, desse modo o anseio do artista e o plano geral de sua obra dificilmente poderiam ser refreados ou segmentados durante o ato de criação. Daí esse transbordamento da música sobre o texto - o que era para ser apenas o libreto da ópera se tornou parte significativa dela.

Orbitando ainda um pouco em torno de *Café*, o trabalho da pesquisadora Flávia Toni³⁰ esclarece que o contato com o texto da peça revela não só aquele transbordamento da música, mas de uma música principalmente folclórica. E observa que Mário de Andrade

(...) no intuito de criar um texto para ser musicado por Francisco Mignone, um libreto de ópera de fundamental importância na afirmação de um ideário de tom socialista e bem brasileiro em meio à Segunda Grande Guerra, (...) recorreu à estrutura de uma dança dramática, propondo inclusive movimentação de palco para os grupos corais (TONI, 2004, p. 3).

Lembrando a interpretação de Antonio Candido em um de seus depoimentos, a ópera de Mário de Andrade traz um texto político de teor “participante”, ao que se somou a preocupação em incorporar uma linguagem popular, além da música e das danças dramáticas - objetos das alentadas pesquisas do modernista. Essa composição parece traduzir perfeitamente aquilo que Mário de Andrade concebia como uma obra de arte esteticamente cuidada. Noutras palavras, os aspectos políticos, os aspectos relacionados à vida social não são forças externas que atuam no sentido de dar à obra de arte direção ideológica de antemão. Para o artista consciente de seu papel tais forças são a própria materialidade da obra de arte. O

³⁰ Trata-se de sua tese de livre-docência intitulada *Café: Uma ópera de Mário de Andrade – estudo e edição anotada* (2004).

artista consciente de seu papel cria sua obra sob o efeito dessas forças sociais, ao invés de se ensimesmar num artefazer individualista puramente formal.

A já mencionada análise de Eduardo Jardim sobre o pensamento estético de Mário de Andrade ajuda a aprumar essa visada tanto sobre a concepção estética quanto sobre o artefazer do modernista. Assim, à luz da compreensão de Jardim, *Café* pode ser tomada como uma realização norteada pela ideia de arte social:

A argumentação de Mário de Andrade evita, deste modo, considerar a questão da dimensão social da arte a partir de alguma determinação externa. Seu propósito, sempre lembrado, é de buscar situar essa dimensão no interior mesmo do fazer artístico (JARDIM, 1999, p.103).

Algumas passagens da carta de Mário, bem como da ópera *Café* podem tornar mais evidente o movimento do autor no sentido de dar concretude a este projeto estético cujo princípio era o da arte social. É importante, no entanto, esclarecer como essa dimensão social da obra de arte era vista por Mário e como em sua obra, a um só tempo de pensador e artista brasileiro, ele perseguiu esse princípio.

Na carta a Candido o poeta deixou clara sua intenção de produzir uma obra popular, de “funcionalidade educativa”. Esse anseio, esse projeto, concilia, aliás, um antigo compromisso assumido por Mário de Andrade naquele mesmo *Ensaio sobre a música brasileira* com que presenteou Antonio Candido em 1943. No *Ensaio*, publicado originalmente em 1928, o poeta fincava pé e afirmava que desde *Pauliceia Desvairada* sua obra já não era mais somente uma obra de artista, mas “uma obra interessada, uma obra de ação”. O seguinte trecho de sua carta a Candido comentando *Café* parece confirmar sua obstinação.

Teatro é fundamentalmente e essencialmente povo, e se um de nós, ressequidos de cultura e erudição, é mais ou menos refratário a essa funcionalidade educativa do teatro, eu não queria e não quero esquecer que fiz uma obra voluntariosamente popular. Pra povo. Pouco importando mesmo a possível perfeição estética dos versos (ANDRADE, 1943, p. 3).

O papel do artista, segundo Mário de Andrade não poderia ser dissociado de sua existência social. E esse vínculo era algo que a própria realização da obra de arte evidenciava, desde que o artista estivesse consciente de que o artefazer é algo da ordem da coletividade e não da individualidade. Era, portanto, neste sentido que Mário se sentia profundamente implicado, como artista, na consecução de um projeto nacional, que dizia respeito não à sua realização pessoal - como homem, poeta ou pensador. Esse projeto acalentado por Mário reconhecía na cultura brasileira elementos consistentes o bastante para lhe garantir existência própria. E essa convicção ele retirava fundamentalmente das pesquisas musicais que, a partir da viagem ao Nordeste realizada entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929, tornaram-se o cerne de seu empenho em desvendar o Brasil. Assim, responder às perguntas sobre a

existência de uma cultura brasileira passava por um complexo de preocupações segundo as quais se colocava a necessidade de superar uma visão compartimentada das expressões artísticas de caráter popular e erudito. E na história do pensamento brasileiro talvez ainda não tenha surgido outro nome que, como Mário, tenha se dedicado tão obstinadamente a esta tarefa. Sob o ensejo desta reflexão é pertinente afirmar que *Café* foi uma das realizações em que o autor de *Macunaíma* buscou fazer convergir as exigências de seu pensamento estético, aproximando e entrelaçando música erudita e música popular numa obra expressiva de seu momento histórico.

Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perde o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas (...).

Me sinto “recompensado” eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! De me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa “PAZ” que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade.

Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça de tempo da paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar, as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver (ANDRADE, 1993, pp. 421-422 – grifo acrescentado).

Voltando agora aos poucos registros que dão a conhecer em que medida e em que termos Mário de Andrade e Antonio Candido se relacionavam, é importante assinalar que os dois só se aproximam efetivamente a partir de 1940. Conforme Candido relata em depoimento já citado aqui (Cf. CANDIDO, 2008), seu contato com a obra de Mário se deu quando era ainda estudante do curso secundário no Ginásio Municipal da cidade de Poços de Caldas (MG). Em 1938 lera *Macunaíma* e nos anos seguintes outras obras do modernista. Mas foi só em 1940, por ocasião de uma visita a Mário de Andrade, acompanhado de Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, é que veio a conhecê-lo pessoalmente. Muito embora se encontrassem com alguma frequência nas livrarias e eventos culturais da capital paulista, mantinha-se entre os dois uma relação não mais do que cordial. Mesmo a partir do final de 1942, quando Candido começa a namorar Gilda de Moraes Rocha – a prima de Mário que em 1930, então com dez anos de idade, mudou-se para São Paulo para estudar -, o contato entre o mestre modernista e o jovem crítico não se estreitaria substancialmente, o que talvez se explique, em parte, pelas experiências políticas e intelectuais de cada um.

Das contribuições que Mário de Andrade legou aos estudos da cultura brasileira suas pesquisas musicais foram certamente as mais significativas. Significativas não só porque a maior parte de sua vasta obra é dedicada ao estudo e à crítica musicais, mas também porque foi através das suas meditações musicais que Mário de Andrade desenvolveu seu pensamento

estético e social, foram elas que o lançaram às pesquisas e às viagens etnográficas pela Amazônia e pelo Nordeste (no final dos anos 1920), que fomentaram seu entusiasmo pela música brasileira e pela sua força artística e nacional. Não é possível fazer mais do que meras especulações sobre o que teria sido de Mário de Andrade e de sua obra se não fossem as viagens que realizou, se não fosse seu profundo interesse pela cultura e pela música popular. Mesmo porque em grande medida suas leituras e pesquisas bibliográficas lhe garantiram parte considerável do conhecimento que tinha sobre lendas, folclore, culinária, danças e músicas, fossem dos indígenas³¹ do Brasil, dos portugueses de além-mar ou dos caipiras do interior. Essa obstinação pela pesquisa da cultura popular se realizou e concretizou tanto através de trabalhos menos programáticos, como os diários (parcialmente publicados em vida) das viagens etnográficas da década de 1920, quanto na atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38), projeto que, como relatou seu amigo Paulo Duarte³², “germinava” desde os idos de 1926 em reuniões que aconteciam “quase todas as noites” em seu apartamento da Avenida São João (Cf. DUARTE, 1971). Dois momentos... duas situações relativamente distintas em que o autor de *Macunaíma* foi, no entanto, igualmente exaustivo no seu empenho em coletar, organizar e difundir registros da cultura popular brasileira, sempre imbuído do propósito de tornar o Brasil mais consciente de si mesmo.

Um período de quase uma década separa a viagem ao Nordeste do aceite de Mário para dirigir o Departamento de Cultura. E aqueles dez anos intensamente vividos pelo poeta pareciam ter encontrado sua culminância na possibilidade mais concreta de realização do seu projeto da vida inteira: a criação do Departamento de Cultura de São Paulo era a oportunidade de enfim dar consequência aos “sonhos brasileiros” de estudar, pesquisar, difundir e cultivar a cultura do país.

Tudo começou quando Fábio Prado, então prefeito de São Paulo, em fins de 1934, convidou Paulo Duarte a colaborar na prefeitura, que na primeira oportunidade apresentou ao

³¹ A criação de *Macunaíma*, ao contrário do que se possa pensar, retira sua inspiração não da viagem de Mário à Amazônia, em 1927 – que, aliás, ocorreu depois de concluída rapsódia (escrita em 1926 e lançada em 1928) -, mas principalmente da etnografia do alemão Theodor Koch-Grünberg intitulada *Do Roraima ao Orinoco – Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*.

³² Paulo Duarte, além de amigo pessoal de Mário de Andrade e de irmão seu Carlos, foi militante do Partido Democrático e lutou na Revolução Constitucionalista de 1932, tendo sido preso e exilado. Como relata Eduardo Jardim (2015), quando em 1934 foi concedida a anistia aos revoltosos de 32, Paulo Duarte retorna a São Paulo e logo é convidado pelo novo prefeito da cidade, Fábio Prado (“de ilustre família tradicional, que mantinha relações com o grupo modernista”) a atuar na prefeitura. Este convite é que abre as portas para a entrada de Mário de Andrade na política como figura pública e diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo – experiência decisiva e dramática na vida do poeta.

prefeito as ideias daquele grupo que se reunia em seu apartamento da Avenida São João. Após um silêncio entre enigmático e desanimador, Fábio Prado perguntou: “- Por que não tentar esse intuito?”. Paulo Duarte lembraria então o entusiasmo que a resposta de Paulo Prado provocou nele e em Mário de Andrade.

Passei uma semana coligindo notas. Primeiro conversas com o então governador de São Paulo. Mas este era homem que criara a Universidade paulista. Viu que era bom. Fui à casa de Mário de Andrade. Fechamo-nos naquele quarto em que trabalhava. Móveis modernos, um oratório antigo, livros, gravuras, um harmônio e aquela felicidade imensa, causa de haver ouvido frequentemente, durante aquele período que ocorrera de 1931 a 1934, o mesmo estribilho:

- Sou um homem feliz!

Mário me ouviu. E disse: “Mas isso é felicidade demais!” (DUARTE, 1971, p. 51).

A importância do Departamento de Cultura para Mário era algo de proporções que excediam os limites da prefeitura de São Paulo e que antecedia e ultrapassava largamente o escopo daquela iniciativa. Situar esse acontecimento em sua vida envolve a recuperação do sentido dos registros que fazia da cultura popular desde os tempos em que era um “jovem professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, quando, [já] por volta de 1921, recolh[ia] documentos populares como pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, em sua cidade e circunvizinhanças” (LOPEZ in ANDRADE, 1983, p. 15).

A obra de Mário de Andrade, mesmo antes de sua fase reconhecidamente nacionalista, - inaugurada a partir de 1924 – sempre se caracterizou pela convivência do interesse pela cultura popular com uma produção artística e intelectual norteadas por uma perspectiva filosófica universalista. Na já citada introdução de Tele Ancona Lopez aos diários de viagem de Mário, esse percurso fica bem claro.

Mário de Andrade, porém, desde o início de sua carreira de escritor, consegue separar bem as áreas. Se, por um lado, é o pesquisador musical responsável que busca o registro fiel, por outro, é o criador culto que, visando ao nacionalismo (no início ainda não bem definido em termos de programa), recria casos que lhe vieram da narrativa oral (desde 1918), ou constrói sua poesia com a presença de elementos populares (Idem, idem).

Esse ‘método’ de trabalho tem implicações muito evidentes sobre a produção de Mário, refletindo sua compreensão do papel do artista e do intelectual brasileiros daquele início de século XX. Textos seus como “O Aleijadinho” (1928), *O ensaio sobre a música brasileira* (1928), “O artista e o artesão” (1938) e “Elegia de Abril” (1941) – para citar trabalhos de momentos diferentes em que a questão do empenho se mantém como central – são reveladores do ponto de vista, persistentemente dialógico, sob o qual tratava as oposições entre erudito e popular, tradição e modernidade, local e universal, combatendo sempre a rigidez das fronteiras entre esses polos.

Veloso e Madeira ao examinarem a concepção marioandradina da função da arte e do artista na vida social, reconhecem Mário de Andrade

(...) como um ator que encarna e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional, perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente, partícipe do projeto de construção da nação (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 112).

Embora esteja de acordo com essa descrição quanto ao seu caráter militante em favor de um projeto coletivo nacional, que passava necessariamente pela democratização da cultura, fazendo-a circular sem contenções entre as diferentes camadas da sociedade brasileira, acho necessário matizar, no entanto, esta faceta do “homem público”, o que, aliás, parece ser de alguma contribuição para que se entenda um pouco mais sobre o caráter empenhado da obra de Mário e também sobre sua aparentemente rarefeita interação com Antonio Candido.

3.1 Um turista (de muitas coisas) aprendiz

Afora as duas viagens feitas por Mário de Andrade a Minas Gerais³³, as viagens do modernista à Amazônia (entre maio e agosto de 1927) e ao Nordeste (entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929) foram fundamentais para o seu envolvimento crescente, e cada vez mais sistematizado, com a pesquisa e coleta de registros da música brasileira e expressões artísticas populares a ela relacionadas – como as danças dramáticas, por exemplo.

A organização e publicação das suas anotações diárias feitas durante essas duas viagens, além de um documento³⁴ que deixa a nu o modo próprio como Mário de Andrade se

³³ A primeira viagem a Minas aconteceu em 1919, quando Mário foi a Mariana encontrar o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, visitando ainda Ouro Preto, onde conheceu algumas das obras de Aleijadinho. Como esclarece Caion Natal (2007), com aquela viagem Mário de Andrade esperava encontrar “as origens de um gênio artístico autenticamente brasileiro” – simbolizado então na figura do arquiteto Aleijadinho. A segunda viagem, mais célebre e mais longa, aconteceu em 1924 e coincidiu com o período da Quaresma e da Semana Santa, momento que os viajantes julgavam propício para o testemunho de “manifestações populares e religiosas (...) constitutivas da identidade nacional” (Cf. NATAL, 2016). Foi na companhia do poeta e aventureiro franco-suíço Blaise Cendrars e de um grupo de modernistas, que - nesta que ficou conhecida como a “viagem de descoberta do Brasil” - Mário visitou as cidades de Juiz de Fora, Barbacena, São João Del Rei, Tiradentes e Belo Horizonte, tendo em seguida se separado do grupo, que tomou o rumo de Ouro Preto e depois Mariana e Congonhas.

³⁴ Tele Ancona Lopez ao apresentar a edição crítica de *O turista aprendiz* - a partir de anotações e cartas em que Mário de Andrade falava de sua intenção de publicar seus diários de viagem – relata como ao longo dos anos o autor de *Macunaíma* foi amadurecendo a ideia do livro e alterando seu projeto. De resto, o que importa reter é que claro estava para Mário qual seria o “gênero do livro: um diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à potencialidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico – o real, enfim), em um texto com

entregava a e se enredava em seu trabalho – aos olhos de André Botelho um Mário de Andrade arrebatado e sentimental³⁵ -, revela duas experiências e narrativas substancialmente distintas.

A viagem à Amazônia foi logo de início marcada por uma contingência que parece ter sido decisiva para o modo como Mário de Andrade (que se definiu como um antiviajante) iria fruí-la. Ao embarcar no Rio de Janeiro no navio Pedro I, a 11 de maio de 1927, deu-se conta de que a esperada comitiva de amigos que juntos partiriam em viagem estava reduzida a ele e mais três mulheres. Suas companheiras seriam “Dona Olívia Guedes Penteado, dama paulista e mecenas dos modernistas, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral” (LOPEZ in ANDRADE, 1983, p. 53). Quando dá pela ausência dos demais companheiros, não disfarça sua contrariedade e dispara: “- Se soubesse que era assim, não vinha, Dona Olívia” (ANDRADE, 1983, p. 54). Como se não bastasse aquela decepção, outra mais grave e de consequências mais perturbadoras a ela se somaria: ao dar a Mário de Andrade a notícia de que apenas os quatro seguiriam em viagem, Olívia Guedes participou-lhe “que Washington Luís telegrafou aos presidentes de estados e pro Peru” (Idem, idem), o que submeteria os quatro viajantes a protocolares recepções por parte das autoridades locais, colocando Mário de Andrade frequentemente sob constrangimento:

20 de maio – [Belém] (...) Visita oficial e almoço íntimo com o presidente. Íntimo? Depois do sal, o prefeito se ergueu com champanha na taça, taça! fazia já bem tempo que com meus amigos ricos paulistas eu não bebia champanha em taça... Pois é: ergueu a taça e fez um discurso de saudação a dona Olívia. Aí é que foi a história. Aliás desde que o homenzinho se levantou fiquei em brasas, era fatal, eu teria que responder! Pois foi mesmo: nem bem o prefeito terminou que dona Olívia me espiou sorrindinho e com um leve, mas levíssimo sinal de espera me fez compreender que a resposta me cabia, nunca no mundo improvisei! Veio uma nuvem que escureceu minha vista, fui me levantando fatalizado, e veio uma ideia. Ou coisa parecida. Falei que tudo era muito lindo, que estávamos maravilhados, e idênticas besteiras verdadeiríssimas, e soltei a ideia, nos sentíamos tão em casa (que mentira!) que nos parecia que tinham se eliminado os limites estaduais. Sentei como quem tinha levado uma surra de pau (ANDRADE, 1983, pp. 62-63).

Esse tom entre desgostoso e aflito não seria precisamente o mesmo em todas as ocasiões protocolares da viagem à Amazônia. Mário de Andrade também se divertiria naquelas recepções em que sobretudo a gastronomia local o encantaria.

Belém, 24 de maio – (...) Hoje de-manhã fomos aceitar o almoço que o presidente nos ofereceu. Que colosso! No palácio do presidente se come camorim com molho de tucupi a carne de tracajá dissolve os protocolos e quando a sapotilha engrossa a

finalidade artística que é burilado em termos de distanciamento no arte-fazer. **O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado de viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção**” (LOPEZ in ANDRADE, 1983, p. 31 – grifo acrescentado).

³⁵ Ver André Botelho (2012).

língua da gente o seu gosto abaritonado a gente chega a esquecer as mil virtudes da saudade e não deseja mais nada: fica vesgo pra dobrar a felicidade e cai nos braços do prefeito mais simpático do mundo, sujeito que fala tanto como uísque com água-de-coco (Idem, p. 67).

A leitura deste diário de 1927 remete a um Mário de Andrade em constante interação com suas companheiras de viagem e com os eventos oficiais ensejados pela presença de Olívia Guedes Penteadó. Mas o, por assim dizer, reverso daquelas circunstâncias eram os momentos em que aquele anteviajante se punha a narrar, por exemplo, seus encontros com os indígenas³⁶ da região. Essas narrativas, cuidadosamente elaboradas e incluídas no diário, eram relatos ficcionais em que, como se pode observar no fragmento a seguir, Mário de Andrade fazia questão de se distanciar daquele contexto protocolar. É curioso observar como no primeiro registro referente a uma tribo indígena, ele deixou bem claro que suas companheiras, embora tenham tentado, não conseguiram se aproximar dos indígenas, deixando-o sozinho naquela empreitada.

A tribo dos Pacaás Novos – Ontem, no passeio de lancha, tivemos ocasião de visitar a tribo dos Pacaás Novos, bastante curiosa pelos seus usos e costumes. Nem bem estávamos a um quarto de légua da tribo, já principiou nos comovendo bem desagradavelmente um cheiro mas tão repulsivo que só com muito trabalho consegui vencer, e chegar até o mocambo. **Infelizmente minhas companheiras de viagem desistiram de ir ver, o que faz com que não possam testemunhar tudo o que pude admirar** (Idem, p. 90 – grifo acrescentado).

No trecho em destaque, o poeta anteviajante, além de lamentar a ausência de suas companheiras, exclui a possibilidade de as mesmas acrescentarem algo a seu testemunho. A partir destas observações, gostaria de sugerir que Mário de Andrade parece ter buscado reservar um espaço narrativo em que a viagem, que de certo modo foi frustrada pela rotina oficial, pudesse transcorrer minimamente de acordo com algumas de suas expectativas: estabelecer contatos com um Brasil que lhe era desconhecido e registrar os costumes e as práticas culturais daqueles brasileiros que viviam tão distantes das cidades modernas.

Penso que este é um ponto crucial para que se compreenda a diferença entre os registros das duas viagens: a viagem à Amazônia, por conta da presença de dona Olívia Guedes Penteadó e da exigência do cumprimento de todos os protocolos oficiais que isso exigia, parece ter tido um efeito decisivo tanto sobre a experiência quanto sobre a narrativa de Mário. Enquanto a primeira viagem é descrita de modo profundamente impressionista e pareça mais o relato de uma viagem de férias (talvez também porque ali Mário de Andrade estivesse realmente aprendendo a ser turista); a segunda viagem, embora também seja

³⁶ Mário de Andrade descreveu encontros com dois grupos indígenas diferentes. O primeiro deles, e que aparece no diário uma única vez, é o dos índios Pacaás Novos. O outro, o dos Dó-Mi-Sol, tem diversas inserções no texto e em todas elas Mário figura sozinho entre os índios, ou seja, nunca se fazendo acompanhar das outras viajantes.

marcada pelo relato divertido e de fruição, é visivelmente diferente da primeira. Na viagem ao nordeste são muito frequentes as passagens em que o autor mostra sua preocupação em encontrar os artistas locais para entrevistá-los e colher registros musicais; tratava-se efetivamente de uma viagem de trabalho etnográfico, ao contrário da primeira – não à toa o subtítulo que o autor acrescentou ao manuscrito foi justamente “viagem etnográfica”.

Faço aqui uma pausa nas viagens para sublinhar um aspecto da personalidade de Mário de Andrade que talvez possa ser presumido, considerando-se o relato de 1927. O trato com os políticos locais - a não ser, grosso modo, pelas experiências gastronômicas, que, de fato, eram para Mário uma experiência cultural – não despertava em Mário qualquer curiosidade ou interesse pela vida local, não se desdobrava, sequer, em conversas sobre as diferenças regionais entre o Norte e o Sul do país. As visitas a governadores e prefeitos eram antes um percalço da viagem que uma oportunidade de estabelecer qualquer contato mais direto com a população e a cultura locais. Insinuava-se ali, talvez, uma certa descrença na política enquanto força social capaz de valorizar e promover a cultura popular, a ponto de a recorrência dos eventos oficiais ter enviesado o relato de 1927 do *Turista aprendiz*, conduzindo-o frequentemente para o terreno da ficção em detrimento da etnografia, tão marcante em sua viagem seguinte. Para ilustrar essa observação recuperei mais um trecho do diário, em que seu autor ironiza (ou pelo menos assume sua desorientação – “É o que dizem” - sobre) a conduta dos governantes de dois estados da Região Norte.

Habilidade política - No Pará o governo só nomeou para prefeito das cidadezinhas, gente de fora delas, porque assim, o prefeito, novo, desligado da política local, se interessava livremente pela cidadinha. E de-fato, elas progrediram muito com isso. No Amazonas, o que fez o governo? Em vez de nomear gente de fora, nomeou nativos, bem integrados na política de cada cidadinha. Assim eles amavam o torrão natal, estavam bem integrados nele e conheciam de longa data as necessidades locais e podiam agir mais fecundamente. E de-fato, as cidadinhas progrediram muito com isso. É o que dizem (Idem, p. 134).

É patente o risco de que as associações que faço ultrapassem o significado que por ventura tenham, mas, ainda assim, insisto nelas lembrando que a última revisão feita por Mário de Andrade dos seus diários de viagem é de 1942, ou seja, é posterior à sua passagem pelo Departamento de Cultura de São Paulo. E, mesmo não sendo possível afirmar que a decepção política que Mário experimentou naquele Departamento inclinou seu olhar na direção de um ceticismo com a vida política de modo a repercutir nos diários - pois, apesar das revisões, Mário de Andrade afirmou que “tudo foi escrito durante a viagem, mesmo as páginas de fantasia” (Cf. LUCAS, 1993) -, ao menos cabe fazer notar seu incômodo, seu acanhamento diante da política como atividade pública.

Apesar de ter regressado ao final dos anos 1920 no intuito de captar as diferenças que marcam os relatos das duas viagens etnográficas de Mário, considero importante ter em mente que se trata de textos de gênero “híbrido” - como esclareceu Ancona Lopez em comentário crítico – e que passaram por sucessivas revisões até que Mário de Andrade se desse por relativamente satisfeito quanto ao seu acabamento para fins de publicação – o que só viria a acontecer catorze anos depois de finda a segunda viagem. Neste contexto vale recuperar um episódio curioso narrado por Antonio Candido, envolvendo os originais do *Turista aprendiz*. Numa coletânea de cartas póstumas dedicadas a Mário de Andrade, por ocasião de seu centenário de nascimento, Candido lembra seu embaraço quando recebeu do poeta os originais do livro, na expectativa de ter sua opinião de crítico literário sobre se valeria a pena publicá-lo ou não. Candido lembrou então que na época “estava arrumando a vida para casar (...), sem dinheiro, escrevendo um rodapé por semana, trabalhando como assistente em tempo parcial na Faculdade de Filosofia, lecionando em ginásio e precisando aumentar os ganhos” (CANDIDO in LUCAS, 1993, p. 22). Fato é que Antonio Candido mal chegou a passar a vista nos originais da obra, devolvendo-os a Mário meses depois com a evasiva recomendação de que deveriam ser publicados.

Esse desencontro entre Candido e Mário guarda algo de simbólico e esclarecedor. Penso que em primeiro lugar emerge uma distância entre o intelectual e o artista. Ainda que Mário de Andrade se dedicasse a uma produção crítica e a uma reflexão estética, ainda que Mário fosse um grande pesquisador e pensador da cultura brasileira, sua veia artística atravessava irremediavelmente toda sua obra: Mário era um artista interessado, empenhado na realização de um projeto que articulasse a imensidão das diferenças culturais do Brasil e convicto de que a cultura popular era elemento fundamental para a efetivação desse projeto. Acontece, no entanto, que convivía com essa clareza uma dificuldade de conciliar o homem sensível, passional e sem meias-palavras com o que se esperava de um homem público, respeitoso dos protocolos e da lógica nem sempre muito transparente dos caminhos da ação política³⁷. Candido, por sua vez, muito jovem se destaca como um crítico respeitado, segue

³⁷ Vale ressaltar que esse modo quase sempre controvertido que Mário de Andrade manifestava ao lidar com questões das mais diversas ordens, era um dos traços mais marcantes de sua personalidade. A isso, aliás, se deve em grande parte a complexidade e riqueza de sua obra. Uma ideia a que costumava recorrer para se autorretratar era a de “bivitalidade”. No que diz respeito ao pensamento estético de Mário, Eduardo Jardim apresenta uma reflexão esclarecedora: “Era uma situação de grande tensão. O escritor [Mário] foi defensor de uma visão da arte moralmente elevada, com um significado coletivo, e ao mesmo tempo sentia a pressão de seu individualismo, de forças interiores frequentemente sensuais, que o compeliavam. Tudo estaria resolvido caso a “vida de cima”, consciente e elevada, fosse capaz de dominar por todo o tempo a “vida de baixo” e suas tendências instintivas. No entanto, muitas vezes o domínio da “vida de cima” sobre a “vida de baixo” foi vivido como um enorme sacrifício” (JARDIM, 2015, p. 125).

uma carreira universitária igualmente bem-sucedida, investindo na militância como meio necessário à democratização da participação política da população, bem como do acesso aos bens culturais produzidos em nossa sociedade. Mário, quando não resistiu à institucionalização de sua atividade, experimentou dissabores na condição de homem público que paulatinamente o afastaram da arena política. Enquanto isso, Antonio Candido, em pleno Estado Novo, se engajava na luta democrática, constituindo-se como um intelectual público, que ao longo de toda sua vida reuniu uma produção crítica especialmente atenta à literatura brasileira a um posicionamento político abertamente em defesa da democracia.

Pretendo, é certo, aprofundar os argumentos para esta comparação entre os dois autores, mas, de antemão, penso que está razoavelmente claro que cada um buscou traduzir seu engajamento em favor da cultura brasileira segundo experiências e recursos diferentes. E neste sentido, o modo como encarnavam a figura do “homem público” parece ser um dado valioso para a compreensão tanto dessas diferenças quanto do relativo silêncio que entre os dois se instaurou.

Retrocedendo mais uma vez ao ano de 1943, o que se tem são alguns registros de uma interação algo expressiva entre Candido e Mário. Desde a leitura da peça *Café* na casa de Mário de Andrade (em janeiro daquele ano), passando pela dedicatória anotada num exemplar do *Ensaio sobre a música brasileira*, presenteado a Candido, e à qual se sucedeu uma troca de cartas entre eles; chegando, por fim, ao pedido de Mário, não atendido por Candido, para que fizesse uma leitura crítica dos originais do *Turista aprendiz*. Desta comunicação restam, mais ou menos evidentes, os apelos de Mário de Andrade às opiniões de Antonio Candido. Três eram as obras do modernista que estavam em questão ali: o *Ensaio sobre a música...*, *O turista aprendiz* e *Café*. Mas apenas uma delas receberia o comentário de Antonio Candido e, coincidência ou não, a única que era animada por um tom “participante”, abordando um embate político entre trabalhadores explorados e “os donos da vida”.

Como fica claro tanto na sua produção crítica quanto em depoimentos e entrevistas, Antonio Candido muito cedo assumiu sua condição de intelectual público e, se não chegou a se tornar uma figura de proa da militância político-partidária nacional, esteve constantemente empenhado nas causas ligadas à democratização seja das instituições políticas brasileiras, seja do acesso da população ao conhecimento e à cultura, bem como da consolidação das ciências humanas como campo de estudo no país. Aos 25 anos de idade (mais uma vez, naquele mesmo ano de 1943), a pedido do jornalista e escritor Mário Neme – e um dos organizadores do 1º Congresso Brasileiro de Escritores – Antonio Candido redigiria um depoimento para a série organizada por Neme sob o título “Plataforma da nova geração”.

A “Plataforma da nova geração” foi um inquérito realizado por Mário Neme nas páginas de *O Estado de S. Paulo* (ainda sob forte censura) com nomes destacados da geração que estreara entre 1940 e 43, cujos depoimentos foram publicados semanalmente entre 1943 e 44. (...) O inquérito se seguira a outro, com membros da geração entre 40 e 50 anos, com o título-programa “Testamento de uma geração”. As perguntas da “Plataforma” giravam em torno da herança das gerações anteriores e dos valores novos: quais os modelos a aproveitar, qual o grau de insatisfação dos mais moços, quais os traços definidores da nova geração em estética, ciência e ideologia, qual a relação dela com a guerra (DANTAS in CANDIDO, 2002, p. 237).

A inclusão do nome de Antonio Candido entre os entrevistados da “nova geração” - considerando o escopo do “inquérito” - seria já um dado bastante revelador de sua implicação frente a questões que, como o próprio Candido definiu em seu depoimento, exigiam “um amadurecimento paralelo aos fatos” – amadurecimento este que, segundo ele, apenas um único homem da “outra geração” possuía: Carlos Drummond de Andrade.

O testemunho do jovem crítico começava em tom meio aborrecido, ameaçando não seguir o roteiro indicado e rejeitando ainda a chancela de “nova geração”. Do alto dos seus 25 anos, Antonio Candido avaliava sem rodeios que o momento em que viviam era de perplexidade, ao mesmo tempo em que assumia o embaraço diante do convite de Mário Neme: “Mas eis que o tempo é de inquietude e de melancolia; de entusiasmos nervosos que se gastam por nada; de desesperos bruscos que quebram uma vida. E você quer saber o que pensamos de tudo isso!” (CANDIDO, 2002, p. 238). Mas, a despeito de toda sua contrariedade, Candido segue o depoimento fazendo um balanço das contribuições da geração anterior, contrastando-as com as da “sua”, tendo sempre em vista o processo de ‘independência’ da produção literária e da vida cultural brasileiras, bem como as transformações da cena política nacional.

A transparência do testemunho, a energia mal disfarçada em reiteradas reclamações sobre a impossibilidade de dar ao jornalista respostas às suas pretensiosas perguntas, lançam luz sobre um Antonio Candido seguro e consciente de seu papel como intelectual. Neste sentido, esse depoimento de 1943 não poderia ser mais elucidativo das diferenças que afastavam as gerações em questão, sem deixar de reconhecer o necessário legado modernista: não obstante a determinação e a contundência do texto, restava, no entanto, a tensão entre os feitos de uma geração de artistas demolidores e indisciplinados e a reflexão crítica e sistematizante daquela nova intelectualidade atenta aos problemas brasileiros.

Eu creio muito, Mário Neme, na “função” dos indivíduos e na sua organização “em função” do tempo. (...)

Ora, encarada sob este aspecto funcional, me parece fora de dúvida que a minha geração é uma geração crítica. O que leva a admitir que, se é assim, é porque passamos no Brasil, ou pelo menos em São Paulo, por uma fase que exige um esforço de esclarecimento, de compreensão, de classificação.

Não há muito tempo que o sr. Emiliano Cavalcanti dizia num artigo que os moços de agora pensam demais no futuro do mundo, sonham com os sistemas sociais

“avançados”... e não criam nada. O que é perfeitamente justo. A única vantagem que levamos sobre a geração dele é que eles pensavam muito pouco e não se incomodavam com o futuro do mundo. O que estava certo. Naquele tempo o problema era outro e local. Eles tinham razão; nós também temos.

Estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida, sendo concebida como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu (Idem, pp. 240-241).

Estabelecida a “plataforma”, adiante resumiria em termos mais explícitos a relação meio paradoxal entre as duas gerações.

Os da geração famosa de 20, que aqui em São Paulo se coloca quase imediatamente antes da nossa, formaram também, a seu modo, uma geração crítica. E fizeram mais: criticaram criando, isto é, já mostrando como devia ser – o que é natural em se tratando de ficção, poesia, arte. **Foi uma geração de artistas, e se separa radicalmente da nossa por esse caráter.** Mas foi também uma geração de crítica, no que está mais perto de nós (Idem, p. 243 – grifo acrescentado).

O testemunho de Antonio Candido segue... e sempre no sentido de traçar mais fortemente as fronteiras entre artistas e intelectuais, visando estabelecer com mais e mais clareza qual o papel que cabe aos últimos. E nesse movimento – não sem antes bradar mais uma vez contra as ‘impertinências’ do inquirido de Neme – vai reconhecer que existe, sim, “algum dever para o intelectual”, mas um dever que não difere daquele que se impõe a qualquer cidadão. Dever que será tão melhor cumprido na medida em que o cidadão se antecipar ao intelectual, afastando assim os perigos do narcisismo, do “exibicionismo” e da “automostração”. Mas, acrescenta: ao cidadão-intelectual não “compete, evidentemente, assumir uma cor política qualquer e descer à rua, clamando por ação direta. Cada um com suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e por ordem nas ideias” (Idem, p. 246).

A combatividade do texto e seu vigilante cuidado em demarcar a justa distância entre os modernistas de 1922 e os moços da geração de Candido não foram o suficiente, no entanto, para apagar as marcas de seu diálogo com alguns princípios e ideias que norteavam o pensamento de Mário de Andrade e aos quais o poeta dedicou meditações e trabalhos importantes. Um dos traços convergentes entre a tomada de posição de Candido e os ideais difundidos por Mário remete uma vez mais ao *Ensaio sobre a música brasileira*. Lá Mário de Andrade já defendida com fervor a precedência da criação artística sintonizada com a música popular de modo a que se evitassem arroubos de formalismo e individualismo artístico. Em outras palavras, tanto a música quanto as demais expressões artísticas (o que também fica claro sobre a escultura e a arquitetura no artigo “O Aleijadinho”) deveriam ser compreendidas como expressões da vida social, de modo que, uma vez negligenciado o caráter coletivo da arte era a própria obra de arte que estava sendo colocada em questão e reduzida a mero capricho da vaidade de um “indivíduo-artista”. Assim como Mário de Andrade pregava que a

verdadeira obra de arte não poderia ser produzida por um artista individualista, esquecido do sentido coletivo que a encerra e a ela confere expressão; Antonio Candido reprovava a atitude intelectual – ainda que sob pretexto de engajamento político – dada às afetações do narcisismo e do autoconvencimento, como revela seu depoimento a Mário Neme. O Mário de Andrade que defendia a obra de arte acima do artista dialogava e coincidia com o Antonio Candido que defendia o cidadão acima do intelectual.

Pensamento empenhado segundo uma perspectiva coletiva: artista e intelectual concebiam suas obras como uma tarefa a cumprir, orientada por definições precisas e ancorada na vida social. No entanto, como Candido destaca em seu testemunho, entre artistas e intelectuais se abria uma distância “radical”, de que sua escassa interação com Mário de Andrade seria um caso exemplar.

Um episódio³⁸ referido por Candido, em mais de um dos depoimentos sobre seu convívio com Mário de Andrade, ilustra bem as diferenças que marcavam o engajamento dos dois pensadores:

No 1º Congresso Brasileiro de Escritores, janeiro de 1945, sua última atividade pública, Paulo Emílio e eu quisemos convencê-lo a assinar certa moção. Era manobra nossa e Mário recusou com veemência, dizendo que aquilo era uma coisa inadmissível. Nós argumentamos que se tratava de algo politicamente importante. Então ele se indignou e bradou com a sua voz abafada que por isso é que não queria saber de política. E nos largando bruscamente foi se juntar a um grupo formado por Caio Prado Júnior, José Lins do Rêgo e Sérgio Buarque de Holanda, com os quais comentou indignado (como Sérgio me contou mais de trinta anos depois). Paulo Emílio e eu metemos a viola no saco e acabamos desistindo da tal moção. Mais tarde percebi que Mário de Andrade tinha toda a razão: nós estávamos agindo de maneira mesquinha, levados pela paixão das dissensões de esquerda. (Como se vê, Mário tinha a consciência muito reta, mas também praticava suas mesquinhas, como verifiquei umas duas ou três vezes) (CANDIDO e SOUZA, 1994, pp. 14-15).

As palavras de Antonio Candido ao mesmo tempo em que denotam seu afastamento de Mário, mantêm a costumeira nebulosidade quando Candido acrescenta à narrativa que Mário “também praticava suas mesquinhas” sem, no entanto, esclarecer do que se tratava. De todo modo, mesmo evocando mais uma vez a atmosfera meio misteriosa que envolvia sua relação com Mário de Andrade, mesmo reconhecendo a retidão do caráter do poeta e relativizando a sensatez da frustrada moção que propôs no Congresso dos Escritores, Antonio Candido deixa patente que entre eles não havia acordo sobre como proceder naquela situação. Mais que isso, fica claro que algo que era politicamente relevante para Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, era completamente absurdo e inadmissível para Mário. Mas os

³⁸ Essa situação é narrada ainda em outro depoimento, onde Antonio Candido esclareceu o conteúdo da moção. Tratava-se de denunciar e questionar um delegado que, não tendo sido eleito por seu estado de origem (São Paulo) “fora incluído meio de contrabando na delegação de outro estado, o que era irregular e nos contrariava politicamente” (CANDIDO, 2008, p.45).

paradoxos dessa relação pareciam se renovar a cada vez que Candido a revisitava em depoimentos, entrevistas e homenagens que envolvessem o nome de Mário.

Em artigo publicado em 1946 na *Revista do Arquivo*, sob o título “Lembrança de Mário de Andrade”, Antonio Candido repassa o episódio do Congresso dos Escritores – certamente sob a comoção da morte recente do poeta -, lançando um olhar por assim dizer mais contextualizado sobre a relação de Mário com a política. Inicialmente Candido lembra a importância da correspondência cultivada por Mário de Andrade, afirmando que o escritor foi o maior missivista brasileiro e que através de suas cartas muito havia a se conhecer não só a respeito de seu caráter, mas também de sua contribuição para a “formação duma certa consciência ‘funcional’ da inteligência brasileira”. Correspondendo-se com jovens de diversas regiões do Brasil, Mário foi um incentivador comprometido e generoso, sempre orientado por um “espírito público”. Eis que, uma vez mais, Candido reconhecia e destacava a razão coletivista e o teor empenhado (“funcional”) que davam sentido ao trabalho de Mário. E assim, suas recordações sobre os acontecimentos daquele Congresso, realizado um ano antes, ganhavam cores mais matizadas...

O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores mostrou a importância desta orientação da tomada de atitude por parte dos intelectuais, no processo de liquidação do Estado Novo. Mário de Andrade, que tinha horror à política e dela vivia afastado, teve papel discreto e quase nulo nessa reunião político-literária, em que os escritores propriamente ditos mais seguiram do que guiaram. Ela representava, porém, a culminação de um trabalho em que se empenhara mais do que ninguém, com as armas penetrantes da conversa, da carta, do ensaio. E o Congresso foi, simbolicamente, o último ato da sua vida pública (CANDIDO, 2004b, 92).

Do mesmo modo que, em sua resposta ao inquérito de Mário Neme, Antonio Candido fez questão de distinguir as armas que cabia aos intelectuais em sua luta contra o pensamento reacionário, naquele artigo dedicado à memória de Mário de Andrade o autor da *Formação da literatura brasileira* observou como o trabalho do modernista foi decisivo e hábil no uso das “armas penetrantes da conversa, da carta, do ensaio” para que um evento da importância e da magnitude do I Congresso de Escritores Brasileiros viesse a se realizar em meio à conjuntura repressiva do Estado Novo. Mesmo tendo “horror à política”, Mário de Andrade não conduziria seu trabalho na direção daquele absenteísmo de que a “geração dos novos”³⁹ dos anos 1940 frequentemente acusaria os modernistas de São Paulo. E prova disso foi a experiência de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da cidade durante os

³⁹ É tentador, e certamente seria de grande interesse, explorar com mais vagar as relações de Antonio Candido com seus pares da geração de 1940, especialmente com aqueles que a seu lado foram responsáveis pela edição da revista *Clima*. Em seu livro *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, Heloísa Pontes faz justamente esse trabalho, ao qual recorro para identificar alguns interlocutores de Antonio Candido e reconhecer a importância de seu diálogo com eles para a compreensão de alguns posicionamentos seus.

anos de 1935 e 38 – tarefa à qual opôs alguma resistência em aceitar, mas que, uma vez aceita, abraçou com tal energia a ponto de transformar a cidade de São Paulo.

Fiquei deslumbrado com a cidade grande, vivia atrás de concertos, livrarias, conferências, exposições. Era o tempo em que o Mário de Andrade estava transformando a vida cultural por meio do Departamento de Cultura. Uma fermentação cultural incrível! (...)

O Departamento de Cultura foi o único grande esforço de difundir em nível popular a cultura que São Paulo tinha conhecido até então. Mário de Andrade criou, por exemplo, as bibliotecas ambulantes, furgões com livros que paravam em certos locais, abriam as portas, punham umas mesinhas em volta e forneciam livros aos leitores, ao ar livre. Criou os parques infantis, onde os meninos brincavam, cantavam recitavam representavam sob a direção de pessoal especializado. Os anos de 1930 foram mesmo um período extraordinário na história do Brasil, percorridos pela grande esperança de renovação e popularização da cultura (CANDIDO, 2001, pp. 10-11).

Esse olhar retrospectivo de Candido sobre o impacto da ação de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, ao mesmo tempo em que reitera o valor atribuído por ele a Mário, contribui para que se perceba que o ponto de vista de Antonio Candido não se ancorava em convicções políticas estritamente partidárias. Como observou Heloísa Pontes:

Partilhando com Ruy Coelho a mesma visão sobre a geração de 22, Antonio Candido diferia, no entanto, de Paulo Emilio Salles Gomes, ao sublinhar a importância da política não apenas no plano partidário, como também no âmbito cultural (PONTES, 1998, p. 58).

Penso, no entanto, que captar os efeitos da figura de Mário de Andrade sobre a geração que lhe sucedeu, e sobre Antonio Candido em especial, é uma tarefa que dificilmente se esgota no elogio ou na crítica de que o modernista e seus pares foram mercedores. Até porque o envolvimento de Mário de Andrade com os “moços da nova geração” parecia ser algo que ao mesmo tempo em que o colocava em questão – quanto ao que deveria ser o papel do intelectual, quanto ao sentido coletivo da arte e do pensamento nacional, quanto ao exercício da função pública -, despertava aqueles jovens intelectuais, comprometidos política e culturalmente com o país, para os problemas da construção de uma “inteligência nova” brasileira que se guiasse no sentido das “coletividades” sem se deixar aprisionar pelo dirigismo político frontalmente combatido por Mário de Andrade e tão em voga na década de 1940. Esse dilaceramento intelectual, que Mário exibia à flor da pele, foi retratado por Candido em mais uma de suas lembranças em torno da participação de Mário no I Congresso de Escritores.

A horas tantas, estando de prosa ele, seu irmão Carlos e eu, ele declarou que estava cansado de sofrer injustiças e incompreensões, e que decidira de uma vez por todas se abster de qualquer atitude política, pois chegara à conclusão que o lugar do intelectual é a torre de marfim. Foi exatamente a expressão que usou, “torre de marfim”, corajosa num tempo em que só se falava de “engajamento”, “participação”, “intelectual empenhado”, etc. Pensando as coisas hoje, creio que foi uma reação às experiências recentes do Congresso de Escritores, realizado cerca de

um mês antes. Ele deve ter encarado com certo constrangimento a tensão das façções, as birras ideológicas, as concessões táticas, as acomodações, as manobras que tecem o dia a dia da conduta política, e sentiu com certeza que não se ajustaria na era de engajamento partidário que estava se anunciando. De fato, numerosos participantes do congresso, que teve um nítido corte de “frente”, saíram dali para atividades em grupos partidários, que logo a seguir foram fundados ou vieram à luz do dia: os liberais, para a UDN; os comunistas, ortodoxos ou realinhados, para o PCB; os socialistas, para a Esquerda Democrática. Ele vinha, fazia anos, pregando a necessidade do intelectual e do artista participarem dos problemas da sociedade, mas talvez sentisse de repente que não cabia na ordem unida. Penso que esta é uma explicação possível para aquele desalento e aquele desejo de fuga. Cinco dias depois, morreu (CANDIDO e SOUZA, 1994, p. 15).

Esta como outras recordações de Candido sobre a participação de Mário de Andrade naquele Congresso é tocante pelo tom melancólico que a presença de Mário inevitavelmente evocava naquele ‘final’. Mas tanto a melancolia do autor de *Pauliceia desvairada* como seu “desalento” e sensação de desajustamento ante ao engajamento político daquele tempo pareciam ser um peso que Mário de Andrade vinha arrastando já havia alguns anos - e que foi decisivo para selar não só seu destino como o de suas relações com a geração de intelectuais engajados cuja emergência ele testemunhou no entardecer de sua vida.

3.2 Do Departamento de Cultura a “A elegia de abril”

Ante o percurso até aqui feito no intuito de examinar o caráter empenhado das obras de Mário de Andrade e Antonio Candido não será irrelevante considerar o momento em que os dois se encontraram e passaram efetivamente a ter algum convívio. E para entender melhor esse momento será preciso saber um pouco mais do Mário de Andrade que o jovem Antonio Candido conheceu no início dos anos 1940.

Gostaria, assim, de retroceder ao ano de 1935 quando Mário de Andrade assume a direção do Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, operando transformações e implementando iniciativas que nunca seriam iguais por nenhuma gestão posterior. Em sentido diverso, o significado desta experiência na vida de Mário (como acima já referi) assumiu dimensões incomensuráveis se comparada a qualquer um dos projetos que logrou realizar. Como Eduardo Jardim (2015) apontou, o Departamento de Cultura foi para Mário, ainda que provisoriamente, a grande oportunidade de enfim imprimir uma diretriz “utilitária” a seu trabalho. Embora tenha dedicado parte substancial de sua obra à defesa do “compromisso do artista e do intelectual com a coletividade”, verdade é que o modernista não encontraria melhor ocasião de realizar esse anseio senão através da organização do

Departamento de Cultura. Dado o sentido de realização que o órgão teve para Mário de Andrade, o alcance de suas ações deveria ser ampliado ao máximo.

A criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo era parte de um plano bem mais ambicioso. Ele deveria ser ampliado em um órgão estadual e, posteriormente, no caso da vitória de Armando de Sales Oliveira para a presidência da República, se transformaria em um departamento nacional, com sede na capital federal: o Instituto Brasileiro de Cultura. (...) O propósito de estender as atividades para além dos limites estaduais revelou-se no apoio às pesquisas organizadas pelos antropólogos franceses Claude Lévi-Strauss e sua mulher Dina Dreyfus, em Mato Grosso, e à expedição chefiada por Luis Saia, ao Nordeste, para colher material folclórico, em fevereiro de 1938 (JARDIM, 2015, pp. 140-141).

Como o próprio Antonio Candido testemunhou em entrevista a Heloísa Pontes, o Departamento de Cultura, sob a direção de Mário de Andrade, transformou profundamente a vida cultural da cidade de São Paulo. Organizado “em cinco divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social e Turismo e Divertimentos Públicos”; o Departamento patrocinaria, em 1937, o Congresso da Língua Nacional Cantada⁴⁰. Contribuiria ainda diretamente para a fundação, também ano de 37, da Sociedade de Etnografia e Folclore, cujos trabalhos, por sua vez, concorreram para a organização da Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste – projeto este que, como esclarece a citação acima, foi comandado por Luis Saia em 1938 e deu grande notabilidade a Mário de Andrade como pesquisador e divulgador do folclore brasileiro.

Reflexo da importância que não só a pesquisa, mas a difusão da cultura brasileira representava para Mário de Andrade, foi sua atuação também à frente da divisão de Expansão Cultural. Através dela Mário pode levar adiante uma das ações que julgava da maior relevância, que era colocar “os artistas eruditos em contato com a produção popular. Tratava-se de um movimento em duas direções: a primeira garantia o acesso da população em geral à cultura erudita; a segunda impregnava de conteúdo popular o trabalho do artista e do escritor” (Idem, p. 143). Considerando o ideal de arte social acalentado por Mário e sua defesa do compromisso do artista com a sociedade, nada poderia ser mais coerente com suas ideias do que as ações implementadas pela divisão de Expansão Cultural. Eram tempos em que, contava Paulo Duarte, Mário de Andrade frequentemente exclamava: “Sou um homem feliz!”

Mas a instauração do Estado Novo, em novembro de 1937, mudaria os rumos da vida política do país, e substituiria o governador do estado e o prefeito da cidade de São Paulo, que terminaria por destituir Mário de Andrade da direção do Departamento. Embora tenha

⁴⁰ Segundo relata Eduardo Jardim: “Um número expressivo de participantes (mais de cem) – músicos, professores, filólogos e musicólogos – reuniu-se de 7 a 14 de julho no Teatro Municipal paulista. Os poetas Manuel Bandeira e Cecília Meireles e o filólogo Antenor Nascentes estavam entre eles. (...) Mário de Andrade escreveu três trabalhos para o congresso. Em nome do Departamento, apresentou o anteprojeto das normas de pronúncia, para ser apreciado no plenário” (JARDIM, 2015, 142).

permanecido na Divisão de Expansão Cultural até o início de 1938, o desalento de assistir ao desmantelamento daquela que foi possivelmente a maior realização e felicidade de sua vida, somado ao sentimento de injustiça provocado pela “suspeita nunca comprovada de má gestão de verbas da instituição” (Idem, p. 144), levou Mário a afastar-se definitivamente do Departamento de Cultura e temporariamente da cidade de São Paulo. Sobre esse acontecimento crucial na vida do poeta as avaliações de Antonio Candido e Eduardo Jardim, além de complementares, são muito esclarecedoras. Enquanto Antonio Candido lembrou que a atmosfera de “vago radicalismo levava o pessoal da direita a considerar comunistas os renovadores, gente de corte mais liberal-progressista como Fernando de Azevedo, Mário de Andrade, Anísio Teixeira” (CANDIDO, 2001, p. 11); Jardim ponderou que foi justamente o caráter antiautoritário do programa de Mário de Andrade que determinou sua derrota e rejeição pelo Estado Novo. A implementação de uma legislação que garantia direitos aos trabalhadores, o investimento na educação superior com vistas a formar uma elite nacional, em associação com uma gestão centralizadora das instituições ligadas à cultura; ao mesmo tempo em que conquistaram a aprovação popular restringiram o espaço para iniciativas regionais como as levadas a cabo por Mário de Andrade no Departamento de Cultura – iniciativas que se destacavam principalmente pela valorização da pluralidade cultural brasileira, num momento em que a tônica era a busca da integração da cultura nacional.

A essa a derrota do projeto marioandradino enquanto ação governamental são atribuídos frequentemente efeitos irreversíveis sobre o poeta. Como atesta a correspondência com amigos próximos, como Paulo Duarte e Oneyda Alvarenga, embora tenha buscado manter suas atividades, Mário de Andrade jamais voltaria a ostentar o entusiasmo dos tempos do Departamento de Cultura. Mas, apesar desse incontestável nexos entre a destruição do Departamento de Cultura e o desapontamento de Mário de Andrade com a “ação política”, é preciso não perder de vista sua insistência em afirmar-se como homem apolítico, já desde antes⁴¹ de sua experiência naquele Departamento. Aliás, uma das confissões mais expressivas desse sentimento inconciliado que Mário de Andrade tinha em relação à política está registrada em uma carta endereçada a Murilo Miranda, em novembro de 1936.

Fiz e faço “arte de ação”, como desde bem mais de dez anos venho repetindo aos amigos, em cartas, e até já em artigo. Mas pros amigos da minha geração, essas palavras serão mais fáceis de compreender que pra vocês, gente de após-guerra. **Minha “ação” se confinou ao terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes, sou um sujeito visceralmente apolítico,**

⁴¹ Já nos diários da viagem à Amazônia (1927) – como acima recuperei – Mário não disfarçava sua inquietação nas ocasiões em que era requisitado, como representante da comitiva de Olívia Guedes Penteado, a se manifestar perante as autoridades políticas locais.

incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política. Absurdamente incapaz do menor improviso em público (...).

E também você sabe, você sabe muito bem, Murilo, o que significou pra mim a minha... adesão ao Departamento de Cultura. Me lembro perfeitamente bem que disse também pra você que encarava isso como suicídio (...) porque não podia aguentar mais ser um escritor sem definição política. O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua “arte de ação” pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura. Certamente não posso encarar isso como uma perfeição do meu ser interior (...). Mas era sempre me conservar utilitário, dando uma pacificação às minhas exigências morais de escritor, pois tirava o escritor de foco, botando o foco no funcionário que surgia (...). Tinha medo que, desarmado, enfraquecido de minhas forças intelectuais e morais, na estragosa luta interior em que vivia, eu me entregasse encefalicamente a uma qualquer ideologia social. Logicamente seria ao Comunismo que tinha todas as minhas simpatias, quando de-fato não podia ser comunista pela minha inatividade política e pelas minhas convicções (ANDRADE, 1981, pp. 37-39 – grifo acrescentado).

Essa emocionada confissão seria traduzida em termos mais contidos (e mais amargos) poucos anos depois, quando Mário de Andrade já não era mais diretor do Departamento de Cultura. Enquanto buscava meios de se dedicar a trabalhos de menor projeção pública, concentrando-se especialmente na organização de sua obra e na finalização de projetos inacabados, chegou-lhe o convite para que escrevesse um artigo para o primeiro número da *Revista Clima*. Produzida por um grupo de críticos de arte ligados à Universidade de São Paulo - entre os quais Antonio Candido -, a revista foi lançada em maio de 1941, tendo como texto de abertura o artigo “A elegia de abril”, escrito por Mário.

Dessa vez o que estava em pauta era “iniciar a colaboração dos veteranos” numa revista de jovens críticos. E esse chamado a que Mário de Andrade então atendia se tornava certamente mais inquietante face à Segunda Guerra Mundial e à ascensão do Estado Novo, que colocava em ação um projeto político centralizador de grande apelo popular, contando para isso com ampla adesão de artistas e intelectuais brasileiros – entre os quais muitos pares e amigos seus.

Não deixa de ser emblemática e profundamente reveladora a reflexão proposta por Mário naquele artigo que deveria “falar sobre a inteligência nova do [seu] país”. Nele Mário buscou traçar um painel dos desafios, das contribuições e das insuficiências da geração modernista em contraste com a nova geração – a geração dos críticos universitários, em particular, ladeada por diversos intelectuais e artistas, cujas obras e ideias se incorporaram ao projeto de país que se impôs a partir de 1930.

As primeiras palavras de Mário de Andrade, embora insinuassem alguma indecisão sobre como encarar a tarefa, logo dão lugar a uma análise cuidadosa e articulada acerca das atitudes assumidas pelas duas gerações ante os evidentemente distintos contextos históricos que viveram. E reconhecia: os desafios que se impunham naquele tempo de Segunda Guerra

Mundial eram graves, muito mais graves que aqueles enfrentados pelos artistas de 1922. E temia: estaria a nova inteligência brasileira à altura das “exigências do tempo e da nacionalidade”?

Um mérito dos “moços” sobre os “veteranos” era a superação do abstencionismo. Mário identificava naqueles críticos universitários uma implicação com a realidade que jamais experimentara no convívio com os modernistas. Na verdade, não se tratava apenas de abstencionismo, o caso dos modernistas era de inconsciência mesmo, e cravava:

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 (ANDRADE, 1972, p. 186).

No entanto, se a nova geração não era abstencionista e inconsciente como a sua, achava-se, por outro lado, de tal modo enredada pelas transformações de seu tempo que terminava por sucumbir ao que Mário de Andrade denominava “imperativos econômicos”. Lançando mão de uma argumentação algo elíptica e abusando das metáforas, Mário referia-se à influência que a Revolução de 1930 e o Estado Novo tiveram na formação daquela geração de intelectuais, dos quais muitos foram chamados a participar do processo de construção e consolidação de diversas instituições estatais, acomodando seu trabalho aos desígnios da força centralizadora e, posteriormente, autoritária do governo brasileiro. Como síntese daquele estado de coisas vaticinava: “Se do meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma frequente imoralidade” (Idem, p. 188).

Esse diagnóstico proferido por Mário de Andrade expressa uma visão extremamente negativa das relações entre artistas/intelectuais e Estado, relações que começaram a ser forçadas mais sistematicamente no Brasil a partir da Revolução de 1930 e que se estreitaram durante o Estado Novo. Nesse sentido, é muito difícil desconsiderar que Mário estivesse melancolicamente fazendo uma reavaliação de sua trajetória, não apenas como um “modernista abstencionista”, mas também, em alguma medida, como um intelectual que se aventurou a fazer girar as engrenagens do poder estatal e que por elas foi quebrado. É claro que não se reconhecia como um integrante da nova geração “participante”, nem tampouco como um intelectual cooptado (Cf. GUIMARÃES, 2014) pelo Estado e seus “imperativos econômicos”. Mas parecia sentir-se sinceramente indeciso e perplexo diante das transformações que testemunhava. Afinal, como ele mesmo escreveria a Antonio Candido dois anos depois - a propósito do pedido⁴² feito a Candido para que lesse os originais do

⁴² Em carta redigida em homenagem ao centenário de Mário de Andrade, Candido reproduziu as recomendações feitas por Mário no sentido de orientar sua leitura sobre os originais de seus diários de viagem: “Problemas a opinar: a) O tom ‘modernista’ do livro o envelheceu demais: virou ‘livro póstumo’. Mas não seria aproveitável a

Turista aprendiz – o modernismo já envelhecera, suas conquistas já haviam se disseminado e “normalizado” em meio às elites culturais brasileiras. Numa outra direção, como funcionário público, viu ser abortado o projeto de Expansão Cultural que tentou implementar no Departamento de Cultura de São Paulo, enfim, o que via atrás de si eram ruínas e o que vislumbrava adiante era uma geração absorvida por um Estado autoritário e centralizador, o mesmo Estado que lhe arrancara das mãos a maior das realizações de sua vida em favor do “nivelamento das coletividades”.

Como consequência daquele estado de coisas Mário de Andrade iria localizar na prosa literária de seu tempo um “tipo moral” que parecia corresponder justamente à imoralidade daquela “nova inteligência”, que se vergava ao sabor das conveniências sem opor resistência. Tratava-se da figura do “fracassado”... Recorria e multiplicava-se na literatura nacional “um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade, e frouxo conformismo” (ANDRADE, 1972, 191). Mário flagrava em obras de José Lins do Rego, Gilberto Amado, Graciliano Ramos e Menotti del Picchia, entre outros menos ilustres, o protagonismo daquela claudicante figura, que não poderia deixar de ser uma espécie de retrato, ou autorretrato, da “inteligência nova”:

Não é possível aceitar esta frequência de um tipo moral, em nossa ficção viva, sem lhe reconhecer uma causa. E fui grosseiro no enumerar apenas os retratos mais francos do protótipo. Com alguma sutileza, era ainda possível recensear mais delicadas modalidades dele nas obras de outros importantes escritores nacionais. Os que indiquei me bastam para afirmar que existe em nossa intelectualidade contemporânea a pre consciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme (...) (Idem, idem).

Em seu movimento analítico, Mário de Andrade voltaria seu olhar uma vez mais sobre a sua geração e ao compará-la com a nova observaria que a “amoralidade” dos modernistas parecia preferível, pois ao menos era dotada de mais energia e coragem: se havia inconsequência e inconsciência em seus gestos, sobrava-lhes audácia, desprezo pelas convenções e gosto pela experimentação. A sombra de amargura que percorre o texto remete todo o tempo ao impasse que Mário de Andrade parece antever entre as duas gerações: o que a “inteligência nova” ganhava em consciência se dissolvia em sua falta de fibra; por outro lado, o vigor que a anterior ostentava perdera a validade, envelhecera, por seu desligamento do real.

O cerne da crítica (e do desencanto) de Mário de Andrade nessa “elegia” era a persistente incompreensão do papel que cabia a artistas e intelectuais no que dizia respeito ao compromisso com a “coletividade”. Tanto os modernistas quanto os “novos” não se

mostraram, segundo Mário, capazes de conduzir sua atividade no sentido fazer convergir uma compreensão de seu tempo com um enfrentamento das condições que impediam o “nivelamento das coletividades”. Melhor dizendo – e ousando traduzir os argumentos de Mário em termos mais políticos -, uma nação como o Brasil, “de costumes severos, de amores e tendências rústicas e de poucos preceitos-tabus”, requeria artistas e intelectuais que estivessem à altura da tarefa de combater as desigualdades, o desconhecimento e os antagonismos que se multiplicavam nas mais diversas dimensões da vida brasileira – era preciso ser capaz de fazer se encontrarem as tradições e as vanguardas, a música erudita e a popular; era preciso ser capaz de conhecer, difundir e valorizar a pluralidade da cultura brasileira ao mesmo tempo em que se fazia necessário levar a educação a um enorme contingente da população que vivia à margem das oportunidades que a instrução formal garantia exclusivamente às elites.

Mas qual caminho? Que diretrizes poderiam nortear o trabalho da “inteligência nova”, que, afinal, era o tema daquele artigo inaugural? Seu conselho o “veterano” buscava entre as longevas meditações estéticas que desde o final dos anos 1920 vinha alinhavando. Localizando a precedência do caráter social da obra de arte sobre qualquer inclinação personalista, Mário de Andrade trabalhou e argumentou incansavelmente em prol de um artefazer vigilante contra as tendências individualistas do artista. Dessa orientação decorria outra importante “limitação”: uma vez que o artista⁴³ deveria conter seus impulsos puramente individuais, deveria igualmente furtar-se a, de antemão, colocar sua obra a serviço de algum propósito determinado. Se a Arte é social - pelo simples fato de ser uma realização humana, fruto do convívio de homens em sociedade -, a obra de arte é um fenômeno pleno e “verdadeiro” na medida em que o artista reconhece essa determinação, restando tanto suas vaidades pessoais quanto as tentações de tornar sua obra um veículo de ideias e/ou mensagens. Segundo Mário de Andrade, somente por meio dessa “limitação” seria possível realizar o sentido social, coletivo e mesmo religioso⁴⁴ da Arte.

Essa reflexão foi frequentemente retomada em diferentes trabalhos e momentos da vida do modernista. Já em 1928 estava presente no ensaio sobre “O Aleijadinho”; dez anos

⁴³ Não será demais reiterar que este artista a que Mário de Andrade se refere é o “verdadeiramente artista”, isto é, aquele “que está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo [e que] chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte” (ANDRADE, 1975, p. 11).

⁴⁴ Eduardo Jardim analisa esse aspecto do pensamento de Mário de Andrade, mostrando como sua concepção estética é fortemente influenciada pela tese sociológica (durkheimiana) que estabelece um nexo entre a arte e religião. Segundo Jardim, “o que mais chamou a atenção de Mário de Andrade no vínculo entre a arte e a religião sublinhado pelos sociólogos foi o fato de a religião, nesse contexto, ser caracterizada pelo seu poder de agregação social” (JARDIM, 1999, p. 106).

depois seria recuperada e aprofundada na aula inaugural “O artista e o artesão”; e finalmente se tornaria um dos temas centrais de um de seus últimos trabalhos, no livro inacabado *O banquete*. O problema do papel do artista na contemporaneidade foi exaustivamente discutido por Mário de Andrade nessas obras. A crítica ao individualismo, ao formalismo, ao virtuosismo surge nelas sempre como uma necessidade e como um caminho para a realização artística enquanto genuína expressão social. E neste sentido foi principalmente através do conceito de “atitude estética” que Mário de Andrade procurou sintetizar e esclarecer esse problema, propondo estratégias para enfrentá-lo.

Considero importante destacar e recuperar esse conceito porque foi com base nele que Mário de Andrade avaliou as experiências do Movimento Modernista e da geração pós-1930. Mais que isso, ao falar aos jovens que o sucediam, o modernista transportou para o terreno da produção intelectual os preceitos que defendia para a produção artística. Ou seja, do mesmo modo que a atitude estética deveria ser uma espécie de norma orientadora para o artista, o intelectual deveria ser “um verdadeiro técnico da sua inteligência”, de acordo com Mário. Será válido acompanhar com mais vagar sua argumentação em “A elegia de abril”, observando como ele “dilatou” seu pensamento estético para compreender e aconselhar a nova geração.

A definição de atitude estética proposta por Mário de Andrade está ancorada na ideia de que a “técnica de fazer obras de arte” constitui-se no mais elementar princípio da criação artística. Foi, portanto, nessa direção que o modernista afirmou que estava “dilatando (...) para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista” (Idem, p. 194). O que ao longo da vida perseguiu como princípio estético, o modernista propunha então como antídoto contra o que ele acusava serem “os imperativos econômicos” e os “conformismos de partido” que rondavam a nova geração. Guiado por uma concepção “técnica” do trabalho artístico, Mário convidou aquela nova geração a um tipo de empenho que os desvencilhasse das amarras do Estado, conduzindo-os a uma entrega à pura técnica intelectual.

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

Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, sempre nascida da sua moralidade

profissional. (...) Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta (Idem, pp. 193-194).

O texto a que Mário se refere acima é o da conferência “O artista e o artesão”. Escrito por ocasião da aula inaugural que ministrou para o curso de História filosófica da arte, na efêmera Universidade do Distrito Federal⁴⁵, esse texto é uma detalhada e didática exposição do seu pensamento estético. Nele Mário de Andrade apresenta e explica o conceito de atitude estética, que (como acima indiquei) já era objeto de suas reflexões desde os anos 1920 – como se atesta na leitura do ensaio “O Aleijadinho”.

Naquela aula inaugural Mário de Andrade falou principalmente contra a exacerbação do individualismo, contra os riscos de o artista se tornar maior que a própria obra de arte. Como ardente defensor do caráter social da Arte⁴⁶, julgava naquele momento histórico - em que via a arte contemporânea ser tomada por “vastíssimo personalismo”- ser imprescindível que os artistas tivessem consciência de seu papel. Por isso naquela conferência Mário pregou em favor de uma “severa consciência artística”, que envolvia o cultivo de uma atitude absolutamente ‘obediente’ aos desígnios da técnica. Dando a conhecer uma organização de ideias mais sistematizada do que as expostas dez anos antes acerca da técnica na obra de Aleijadinho, Mário de Andrade mostraria a seus alunos que a técnica artística se realizava em três etapas. A primeira delas era o “artesanato”: “a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. É imprescindível” (ANDRADE, 1975b, p. 14). Em segundo lugar vinha a “virtuosidade”: “também ensinável e muito útil”, tal técnica aos olhos do modernista já não seria imprescindível, como a anterior, sem falar ainda que poderia se tornar “perigosa”. Por virtuosidade Mário definia o conhecimento das diversas técnicas já

⁴⁵ “A Universidade do Distrito Federal (UDF), onde Mário de Andrade dava aulas, foi fechada no início de 1939. Ela fora criada em 1935, na gestão do prefeito Pedro Ernesto, do Distrito Federal, por iniciativa de Anísio Teixeira. Sua criação foi decorrência do movimento de renovação da educação no país, liderado pelo grupo da Escola Nova, que havia lançado, em 1932, o “Manifesto dos pioneiros da Escola Nova”, assinado por Fernando de Azevedo, seu autor, Lourenço Filho, Cecília Meireles, Roquete Pinto, Anísio Teixeira, entre outros. Desde o início a UDF foi hostilizada por setores conservadores e católicos liderados por Alceu Amoroso Lima, que denunciou ao ministro a presença de comunistas no seu quadro de professores. Também a orientação que o próprio ministro Gustavo Capanema queria dar ao ensino universitário era muito diferente da que fora proposta na UDF. Seu projeto de universidade era centralizador, não dependeria de iniciativas estaduais, nem a vida universitária poderia escapar do controle do poder central. Nos primeiros meses de 1939, houve alguma resistência de professores e alunos que ainda insistiam na abertura do semestre letivo, o que não durou muito. Desde o semestre anterior, Mário de Andrade tinha previsto o fechamento da universidade (...)” (JARDIM, 2015, pp. 158-159).

⁴⁶ A definição talvez mais clara e direta que Mário de Andrade apresentou a respeito do sentido social de toda obra de arte pode ser lida nos diálogos de *O Banquete* - projeto inacabado e interrompido pela morte do autor em fevereiro de 1945, que foi publicado em livro mais de trinta anos depois: “Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (ANDRADE, 1989, p. 61).

empregadas por artistas consagrados, ou seja, “o conhecimento da técnica tradicional”. O risco do seu cultivo excessivo era o de “levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente ‘passadismo’ ou (...) ‘academismo’, [tornando] o artista (...) um ‘virtuose’ na pior significação da palavra” (Idem, pp. 14-15). Por fim, o autor chega à última forma da técnica, definida pela “solução pessoal do artista no fazer a obra de arte” ou, mais simplesmente, pelo “talento”. Se por um lado tal expressão era imprescindível, pois dela dependeria o ‘traço’ característico de cada artista, por outro, era, sem sombra de dúvida, “a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável” (Idem, p. 15). A partir desse encadeamento de ideias fica clara a tensão entre a necessidade de se conciliar o imperativo social, que segundo Mário define toda obra de arte – e que somente o artesanato poderia garantir –; com a necessária a originalidade e a inovação artística sem a qual a arte corre o risco de recair no conformismo da mera continuidade, da imitação ou até mesmo da eventual tradicionalização. Os princípios da técnica artística defendidos em “O artista e o artesão” orientavam-se, portanto, no sentido da necessária consciência do ânimo coletivo que dá vida à obra de arte e da sua, não menos importante, potência renovadora.

Voltando agora àquele lutuoso abril de 1941, vê-se que foi na exata medida dessas reflexões que Mário de Andrade lançou seu apelo aos moços da “inteligência nova”. Embora reconhecendo neles o mérito da consciência e do sentido de coletividade, batia-se contra aquilo que a seus olhos era uma adesão conformista deles ao Estado, à universidade⁴⁷ e às ideologias políticas que, à direita e à esquerda, faziam crescer suas fileiras entre a intelectualidade nacional.

O teor empenhado das meditações de Mário de Andrade é indisfarçável, assim como o seu “drama” ante a dificuldade de conciliar o artista e o “homem social”. Não tendo se esquivado das contradições e inquietudes de seu espírito, nem se acanhado ante ao debate nacional a que foi convidado a tomar parte, e quiçá partido, o autor de “A elegia de abril” tocou problemas que Antonio Candido não negligenciaria. Mas, embora Candido viesse a tratar as mesmas questões que preocupavam Mário, o modo como se via nelas implicado - em vez de denotar o dilaceramento e a perplexidade constantes na obra do modernista – conduzia

⁴⁷ Se no texto mesmo de “A elegia de abril” não fica tão evidente essa crítica ao conservadorismo da universidade – até porque a prudência recomendava certa discrição dado o contexto político –, em *O banquete* Mário de Andrade se serviria do artifício do texto ficcional para marcar seu ponto de vista: “(...) porque naquele tempo e em quase todos os tempos, as universidades sempre foram fontes de revolucionaridade do espírito. Só agora é que ter espírito universitário significa ser bem-pensante e conformista” (ANDRADE, 1989, p. 62).

seu trabalho na direção de uma postura de esclarecimento, à qual Antonio Candido aliará uma efetiva inserção na vida política nacional.

Tal como o ainda jovem crítico anunciou – no depoimento de 1943 a Mário Neme -, que à sua geração cabia o “esforço de aclaramento, de compreensão, de classificação”, foi desse modo que o reconhecido crítico da literatura brasileira foi se constituindo em sua seara intelectual⁴⁸. Mas, insisto, esse afastamento entre o *modus operandi* do trabalho intelectual de Mário de Andrade e Antonio Candido parece encobrir uma espécie de diálogo indireto e feito de longas pausas. Um dos lances dessa ‘conversa’ parece ter levado algumas décadas para vir à tona...

3.3 Antonio Candido entre o intérprete e o herdeiro de Mário de Andrade

Em texto escrito no ano de 1980, tomando por objeto o mesmo contexto histórico analisado por Mário de Andrade em “A elegia de abril”, Antonio Candido dedicou-se a – favorecido pela passagem dos anos – avaliar as relações entre “A Revolução de 1930 e a cultura” no Brasil. Debruçando-se sobre as condições e os produtos objetivos das transformações ocorridas na vida cultural brasileira em função do movimento político de 1930, Candido traçou um painel relativamente abrangente, que cobre desde as reformas educacionais implementadas à época até a expansão do mercado editorial brasileiro. Trata-se de um relato rico em dados tanto sobre os impactos das reformas educacionais quanto sobre a renovação da produção literária nacional. Num balanço histórico segundo o qual - além da generalização e “rotinização” de conquistas e realizações do decênio anterior – 1930 significou um corte profundo e inequivocamente transformador da vida cultural brasileira, Antonio Candido fundamenta sua análise sobre as estreitas relações entre política e cultura, reconhecendo a importância daquele movimento para o que ele identificou “(com perdão da má palavra)” como um processo de “desaristocratização” da educação e do acesso aos bens culturais no Brasil.

⁴⁸ Com essa afirmação não pretendo cristalizar uma visão de irretocável coerência interna sobre a obra de Antonio Candido – o que certamente não se aplica a nenhum pensador. Ao sublinhar o caráter de organização e mesmo sistematizador da obra do crítico, o que tenciono, na verdade, é marcar a diferença entre a perspectiva que guiava seu trabalho e o caráter predominantemente controverso e “inacabado” que singulariza a obra de Mário de Andrade.

No que dizia respeito à participação política, Candido lembrou que os tempos eram de engajamento e que - mesmo nos casos em que a tomada de posição não se impunha – a produção artística e intelectual da época era sulcada pelo compromisso de compreender e intervir na “realidade brasileira”. O pensamento e a arte haviam se convertido em instrumentos da ação política. No âmbito do Estado a voga era a modernização do país pela criação e fortalecimento de instituições capazes de promover o desenvolvimento econômico, o que envolvia, por um lado, a expansão da educação básica e, por outro, o recrutamento de gente capacitada para ocupar os postos criados na burocracia com vistas a implementar e gerir o projeto de país em questão. Candido estava, portanto, esclarecendo e narrando aquele estado de coisas em meio ao qual Mário de Andrade achava-se absolutamente perplexo, indeciso e mesmo desesperançoso.

Aspecto que, logo de início, se destaca na avaliação de Candido é que, apesar de fundamental e positivo, o legado da Revolução de 1930 restou insuficiente e restrito diante do imenso desafio de incorporar a grande maioria da população à modernização da sociedade brasileira. Certo era que, do ponto de vista da democratização e renovação do sistema educacional, o que antes eram iniciativas regionalizadas e de alcance limitado, passaram a integrar – sob a administração do então recém-criado Ministério de Educação e Saúde – um projeto nacional de alcance e penetração incomparáveis. Mesmo assim, e apesar de reconhecer avanços, Antonio Candido não deixou de acusar o caráter elitista das reformas realizadas.

Os ideais dos educadores, desabrochados depois de 1930, pressupunham de um lado a difusão de instrução elementar que, conjugada ao voto secreto (um dos principais tópicos da Aliança Liberal), deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas agora, com maiores oportunidades de diversificação e classificação social. Tratava-se de ampliar e “melhorar” o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada. Portanto, não era uma revolução educacional, mas uma reforma ampla, pois no que concerne ao grosso da população a situação pouco se alterou (CANDIDO, 2011, pp. 221-222).

Outro ponto central na análise de Candido foi a “rotinização” do Modernismo. Essa interpretação sugerida por ele já no início dos anos 1970 (em prefácio ao livro de Paulo Duarte, acima mencionado), ganharia desenvolvimento mais detalhado em trabalho de João Luiz Lafetá⁴⁹, ao qual Antonio Candido faz menção e rende tributo. Segundo Candido (e Lafetá), a partir da década de 1930 toda a transgressão estética e renovação da linguagem que

⁴⁹ Trata-se do livro *1930: A crítica e o Modernismo*. Publicado originalmente em 1974, o livro corresponde à dissertação de mestrado de Lafetá apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação de Antonio Candido.

o Modernismo dos anos 1920 alcançou se diluiu sob a forma de uma espécie de lugar comum, como Candido mesmo apontaria: “(...) no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão” (Idem, p. 225). Com esse diagnóstico Antonio Candido parece corroborar a compreensão de Mário de Andrade, que via com maus olhos e desalento o fato de a “inteligência nova” dos anos 1930 e 40 ter recaído num conformismo estético. Na verdade, Candido parecia confirmar não só a percepção objetiva de Mário sobre os acontecimentos daquela época, como também compartilhar com Mário a ideia de que a acomodação da linguagem e das formas da expressão (sobretudo a literária) conduziam a um empobrecimento das possibilidades efetivas de entendimento daquela realidade.

Neste sentido, a dinâmica que Antonio Candido estabeleceu entre os termos de sua análise – de um lado, o engajamento político da geração pós-1930 e, de outro, a “normalização” estética do legado modernista – faz ecoar as inquietações de Mário de Andrade. Pensando na defesa intransigente de Mário de uma atitude que - sem negligenciar o compromisso de artistas e intelectuais com a sociedade - obedecesse a princípios intrínsecos ao artefazer e ao pensamento; é possível reconhecer no argumento de Antonio Candido uma preocupação que, igualmente, se orienta por um critério “estético”. Ou seja, quando Candido se debruça sobre seu objeto de análise privilegiado, conclui que a grande maioria dos escritores (mais ou menos conscientemente) se viu atravessada pelo dilema para o qual Mário de Andrade buscava alertar a “inteligência nova”: como tomar parte naquele necessário e desejável processo de transformação da sociedade brasileira, do qual o Estado era o agente principal, sem reduzir a literatura a simples instrumento ou documento das exigências daquele tempo? Como realizar uma literatura ‘fiel’ a si mesma enquanto obra de arte sem correr o risco do encastelamento na “torre de marfim” do individualismo, do formalismo excessivo ou do virtuosismo socialmente estéreis?

Candido lembraria que a partir dos anos 1930 as transgressões estéticas - e ideológicas, como completaria Lafetá - do Modernismo se tornariam um aspecto de rotina na literatura brasileira.

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, **fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo**. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas (...) (Idem, idem – grifos acrescentados).

A dramaticidade dessa “rotinização” do Modernismo, Candido acusava ao sublinhar que, mesmo entre autores avessos ou simplesmente insensíveis ao movimento, a prática de uma literatura de linguagem livre de purismos gramaticais, direta e “antioratória” tornara-se algo “normal”. Foi precisamente nesse sentido que João Luiz Lafetá formulou a tese segundo a qual enquanto na década de 1920 o Modernismo se destacou por seu projeto estético, a partir dos anos 1930 – com a rotinização apontada por Candido – a dimensão ideológica do movimento é que iria se impor. Resumindo um pouco o seu argumento, a “fase heroica” do Modernismo (década de 1920) se caracterizou pela ruptura e pela crítica radical das fórmulas literárias estabelecidas. Num outro sentido, Lafetá fez notar que

(...) na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já [continha] em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Assim, o Modernismo dos anos 1920 foi notável não só por sua transgressão estética, mas também pelos recursos ideológicos que mobilizou em seu combate à “velha linguagem”. O apelo à pluralidade e à expressividade do folclore brasileiro, a necessidade de “redescobrir o Brasil” e a cultura popular, colocavam em pauta elementos da vida nacional que até então eram encarados como entraves, incompatíveis com a modernização do país. Quando adveio a Revolução de 1930 o programa modernista não só havia sido incorporado (como Candido apontou) pelas criações literárias da época, como também tinha sido ele mesmo uma importante fonte de ideias e questionamentos – “fermentos renovadores” - que contribuíram sensivelmente para a gestação daquele processo revolucionário.

Voltando ao balanço de Antonio Candido, gostaria de repassar e contrastar sua leitura com os apontamentos feitos por João Luiz Lafetá, o que, creio, coloca o pensamento de Candido como numa fronteira entre as reflexões estéticas de Mário de Andrade e a perspectiva politizada/politizadora, predominante na “sua geração”. Ao desenvolver sua tese sobre a passagem do Modernismo da fase heroica à ideológica, Lafetá recuperou como marco metodológico a proposição dos “formalistas russos” que estabelecia como necessária a distinção dos efeitos de um movimento literário renovador, primeiramente, no interior da própria “série literária” e, em segundo lugar, no contexto ampliado da vida social. Secundado por essa premissa iria concluir (como o fragmento acima citado explicita) que enquanto a “fase heroica” modernista se caracterizou por uma “convergência feliz” de efeitos renovadores tanto sobre a série literária, em si, quanto sobre a narrativa nacional em sentido mais geral; a fase ideológica foi, sobretudo, de integração ao processo mais abrangente de

modernização nacional, o qual, aliás, foi intensificado com a Revolução de 1930. Noutras palavras, se os anos 1930 significaram a predominância da feição ideológica sobre a estética, isso Lafetá relacionaria ao fato de 1930 ter correspondido a um momento de “plena implantação do capitalismo no país e fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais (...)” (Idem, p. 27). Ou seja, a leitura de Lafetá conduz a uma vinculação da expressão literária com aspectos de ordem econômica e social.

Acompanhando o ponto de vista de João Luiz Lafetá, Antonio Candido não deixaria de considerar a relevância dos aspectos “econômico-sociais” para a compreensão dessa predominância do viés ideológico sobre o estético no Modernismo pós-1930, mas apesar disso – e salvo engano ou ‘excesso de interpretação’ –, tais aspectos não foram os que mais pesaram em seu balanço sobre as relações entre a Revolução de 1930 e a guinada ideológica modernista. Vale seguir os passos da análise de Candido para observar como, de um lado, ele elencou e articulou dados concretos sobre as reformas do ensino, o incremento da produção crítica acadêmica e a crescente institucionalização das ciências humanas na universidade; detendo-se, de outro, sobre a questão da relação entre os intelectuais e o Estado. Ou seja, no quadro que Candido apresentou e descreveu as cores mais fortes eram justamente aquelas que remetiam à imagem perturbadora que Mário de Andrade revelou, décadas antes, em “A elegia de abril”. Diversamente, o diagnóstico de Lafetá parece ter figurado antes como contexto do que como elemento organizador da narrativa de Antonio Candido. Já num dos parágrafos iniciais de seu artigo, Candido indicava em que direção inclinaria seu argumento.

(...) levando em conta esta contingência, devido ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (...). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (CANDIDO, 2011, p. 220).

Nas páginas seguintes Candido dividiria sua atenção entre as já mencionadas considerações acerca das reformas educacionais, passando a uma análise crítica da produção literária da época, correlacionando a esses fatos de cultura o incremento do mercado editorial brasileiro, de fundamental importância na promoção e difusão de obras e autores, em sua grande maioria, comprometidos com o estudo da “realidade brasileira”. Tudo isso sem nunca perder de vista que a compreensão daquele quadro estava diretamente ligada à atmosfera

participante que envolvia artistas e intelectuais, bem como à ação estatal que pautava as reformas em curso – e muitas vezes o trabalho intelectual e artístico daquela geração. Dessa associação – não raro ambígua e conflituosa – Candido, assim como Mário, viu nascer uma produção literária predominantemente marcada pelo desejo de diagnosticar e quiçá resolver os problemas do país.

É preciso frisar que os acontecimentos que Antonio Candido descrevia e analisava àquela altura eram parte de um processo histórico que ele não só presenciou, mas cujos desdobramentos testemunhou, reunindo assim condições objetivas (além, obviamente, das subjetivas) para avaliar os resultados daquele arranjo tanto para vida cultural brasileira, de modo geral, como para a literatura, em específico. Tendo isso em vista, considero que Candido se colocou para além de um esforço de esclarecer as reflexões angustiadas daquela elegia de Mário de Andrade. Penso que em “A Revolução de 1930 e a cultura” ele deu consequência e lançou luz sobre acontecimentos que Mário de Andrade teve apenas a chance de tatear – muito embora com envolvimento, sensibilidade e inquietação tais que o permitiram vislumbrar alguns de seus efeitos. Ao fazer essa afirmação não tenho a intenção de provar e/ou comprovar que Antonio Candido conscientemente dialogava com Mário de Andrade ou o “completava” - o esforço que empreendo aqui é antes o de construir esse diálogo e essa relação. Ainda assim, não vejo como negligenciar a ‘presença’ de Mário no pensamento e na obra de Antonio Candido. E penso que essa ‘presença’ e essa ligação entre os dois pensadores decorre da afinidade entre as questões que os mobilizavam, não obstante a variação dos ângulos segundo os quais as encaravam.

Em outra passagem do texto onde fica evidente a afinidade entre os dois autores, além de recuperar o problema do papel do artista e do intelectual frente ao Estado e à sociedade, Candido se deteve sobre as consequências que o engajamento pós-1930 teve sobre a dimensão estética da literatura que então se produzia.

(...) houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos de 1930 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil.

Uma das consequências foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora. (...)

Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os “problemas” (a mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição) (Idem, pp. 236-237).

Na sequência dessas considerações, e já encaminhando o desfecho do texto, Antonio Candido repassaria brevemente os trabalhos de alguns escritores da época indicando como, na maioria deles, prevaleceu uma literatura de cunho entre militante e documental, fenômeno que, aliás, era observado tanto nas obras de autores de esquerda quanto entre os de direita. Acionando ainda uma última vez o esquema de João Luiz Lafetá, Candido contrastou novamente as duas fases modernistas dando ênfase (e valor) à “posição dos modernistas do decênio de 1920, baseada no esforço para discernir a correlação matéria-fatura” (Idem, idem).

Resumidamente, quando acima sugeri que, ao avaliar o legado cultural da Revolução de 1930, Antonio Candido, ainda que incorporando o argumento de Lafetá, aproximou-se do pensamento de Mário de Andrade, o que estava buscando sublinhar era a presença de uma certa tensão que, creio, esteve presente em sua obra. Embora a obra de Candido seja lida frequentemente sob uma perspectiva (e/ou expectativa) de organização e pesada sistematização da produção literária brasileira - e de sua interação com a sociedade -, é necessário reconhecer que ela denota o empenho de compreender nossa literatura sempre a partir de uma perspectiva dialética. Ora “como síntese de tendências universalistas e particularistas”, ora como relação entre literatura e sociedade, em toda a obra de Antonio Candido, é notória a recorrência do método dialético⁵⁰. A adesão a esse princípio de método remete à importância que Candido atribuía à dimensão material da vida – valorizada e enfatizada por alguns de seus companheiros da revista *Clima*, assim como por Lafetá. Através dela, creio, Candido buscou se manter fiel a um só tempo a uma perspectiva intelectual e política decisiva para sua própria “formação” como crítico. Em sua pesquisa sobre o *Grupo Clima*, Heloísa Pontes mostra como Antonio Candido, diante das posições políticas de Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, defendia a “importância da política não apenas no plano partidário, como também no âmbito cultural” (PONTES, 1998, p. 58). Essa necessidade que Candido tinha de fazer convergir uma análise da literatura, em sua especificidade artística, com uma percepção consciente de que a vida social, em sua totalidade, é invariável e profundamente atravessada pela política; essa necessidade ele parece ter formulado justamente em meio ao embate entre a geração dos Modernistas e a sua própria. Enquanto os

⁵⁰ A esse respeito Paulo Eduardo Arantes fez uma sugestiva interrogação sobre a presença do método dialético na obra de Candido que julgo importante registrar: “Segundo uma autoridade no assunto, dialética é dessas palavras cujo emprego demanda toda uma política. Por isso costuma recomendar o seguinte modo de usar: em matéria de dialética, melhor praticá-la do que anunciá-la; mencioná-la, ainda que a propósito, é o meio mais seguro de conquistar aliados e fazer adversários sem que o assunto em pauta venha para o primeiro plano da análise e o acordo se faça em função do conteúdo exposto, e não das convicções anteriores. Desnecessário lembrar que Antonio Candido sabe disso tudo e mais. De resto, em questão de método sempre evitou expô-lo em separado, além de ser fã da mais estrita discricção terminológica. Quando surge então uma palavra como essa, tão sobrecarregada de sentido, é mais do que justa a curiosidade por sua razão de ser” (ARANTES, 1992b, p. 10).

primeiros – representados na figura consagrada de Mário de Andrade – defendiam a arte em sua genuína expressão estética; a geração pós-1930, tendo feito da ação política seu compromisso, entendia a arte como expressão desse compromisso. Ocorre, porém, que Candido, mesmo compartilhando a consciência e o engajamento político de seu tempo, rejeitou (ou ao menos lutou contra) a crítica literária que tornava a literatura um reflexo da sociedade. E o caminho que encontrou para fugir a esse determinismo – sem, por outro lado, fazer-se um “abstencionista” – parece ter sido o da aproximação com os princípios estéticos defendidos por Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que organizava sua crítica e seu pensamento segundo o materialismo dialético, marcando seu ponto de vista político, expressando seu engajamento intelectual.

Neste sentido, gostaria de sustentar que é pertinente recorrer a Mário de Andrade para entender Antonio Candido, e não somente o contrário – como neste texto mesmo vim até aqui fazendo. Verdade é que, não sendo possível interrogar Antonio Candido sobre esse diálogo intelectual com Mário, resta apenas perseguir e esquadrihar os indícios desse diálogo em suas obras e depoimentos. Nesse movimento, vale a pena lembrar o contexto daquele ano de 1943, quando a relação entre Mário e Candido parece ter atingido seu grau maior de estreitamento. Era um momento em que Antonio Candido, como crítico literário e intelectual público, estava em claro processo de “formação”. Em 1941, com apenas 23 anos, tornava-se editor da revista *Clima*, o que deu a ele e aos demais editores “a visibilidade necessária para inserirem-se na grande imprensa e nos empreendimentos culturais mais amplos da cidade de São Paulo” (PONTES, 1998, p. 64). Dois anos depois já se tornava crítico titular do rodapé *Folha da manhã*. Paralelamente engajava-se na resistência à ditadura do Estado Novo, quando, ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes, atuou na clandestinidade. Já em 1945 participaria ativamente do I Congresso Brasileiro de Escritores (como acima visto), que, nas suas próprias palavras, “visava a uma tentativa de conagração de todos os opositores do Estado Novo” (CANDIDO, 2007b, 100).

Se por um lado Antonio Candido definia-se publicamente como um intelectual opositor, por outro, demonstrou compartilhar da sensibilidade de Mário de Andrade no que diz respeito à busca de uma atitude que colocasse o próprio pensamento e o artefazer como fundamentos da produção intelectual e artística. Talvez a maior dificuldade em discernir e apontar essa afinidade de Candido com Mário comece pelo fato de justamente no momento em que o primeiro estava tomando parte e partido na luta política o outro se definia como um *out-law* e afirmava preferir a torre de marfim a se arriscar mais uma vez no mundo da política. E nessa busca de indícios e pistas sobre o silêncio de Candido a respeito de Mário de

Andrade, uma observação de Heloísa Pontes acrescenta mais um episódio representativo: em sua atividade crítica é evidente a desigualdade entre a grande quantidade de textos dedicados à obra Oswald de Andrade e os escassos trabalhos sobre a de Mário - sobretudo considerando a importância que o Modernismo tem no pensamento do crítico. Ao ser perguntado sobre esse desequilíbrio, Antonio Candido responderia que se tratava de reparar o que só anos mais tarde reconheceu ter sido uma injustiça praticada por sua geração contra Oswald. Em função do temperamento explosivo e jocosos de Oswald de Andrade, a geração que lhe sucedeu dava-lhe pouco crédito, não se interessava mesmo por sua obra. Já Mário de Andrade era figura de proa do Modernismo, sempre ativo e reconhecido entre os novos. A propósito de sua atitude diferenciada diante dos dois Andrades, Candido explicou:

Por essa razão, achei que era minha obrigação dar o testemunho sobre ele. Oswald foi quase um imperativo de dever crítico. Com Mário não precisava, porque estava no apogeu da glória. Ele era a primeira figura (CANDIDO *apud* PONTES, 1998, p. 76).

Esse depoimento ao mesmo tempo em que reflete a importância de Mário de Andrade é temperado, mais uma vez, por certa discrição em relação a ele. Aliás, mesmo tendo sido Mário reconhecido como era, fato é que poucas foram as críticas que Candido publicou a respeito de sua obra. É como se Candido, de um jeito aparentemente displicente, dissesse que falar de Mário de Andrade era ‘desnecessário’ porque afinal quando a geração pós-1930 falava, ela falava “como” Mário de Andrade, pois tinha sido por ele “formada”.

Ainda a propósito da “dívida crítica” que Antonio Candido considerava ter com Oswald de Andrade, Heloísa Pontes observa que a densa e longeva produção de Candido referente ao modernista permite acompanhar as sucessivas reavaliações do crítico. Mais que isso, permite acompanhar o “itinerário intelectual” que Candido foi retrazendo ao longo dos anos. Por um lado, essa redefinição fica patente na passagem de uma perspectiva essencialmente analítica para uma narrativa matizada pelo memorialismo. Como observa Heloísa Pontes, os trabalhos de Candido sobre Oswald dão a conhecer o processo por meio do qual Candido conquista sua “legitimidade intelectual”, matizando a análise rigorosa com elementos “sentimentais”, recuperados a partir de sua própria convivência com o modernista.

Numa outra direção, Candido investiria cada vez mais consistentemente na sua “profissionalização acadêmica no campo da literatura”. Se do início dos anos 1940 a fins dos 1950 esteve institucionalmente vinculado à sociologia – como professor da Faculdade de Filosofia da USP -, a partir de 1958, quando deixa a USP para atuar na organização do curso de letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, sua atividade intelectual se reorienta. Com isso, a partir dos anos 1960, sua reputação como estudioso e crítico da

literatura brasileira se consolida, associada ainda aos seus esforços no sentido de “dotar os estudos literários de instrumentos analíticos mais poderosos – construídos na intersecção e no diálogo com as ciências do social” (PONTES, 1998, 101). A efetivação desse projeto intelectual, Heloísa Pontes destaca, é traduzida através da tese mais fundamental de Candido, segundo a qual as relações entre literatura e sociedade devem ser flagradas não nos conteúdos da narrativa literária, mas, sim, na própria estrutura do texto. Guiado desde os tempos da revista *Clima* pela convicção de que a compreensão e o estudo da literatura como objeto artístico não podem ser dissociados das condições histórico-sociais que lhe correspondem, Antonio Candido manteve, é fato, esse ponto de vista, mas isso não evitou que ele o submetesse a novos arranjos.

Em artigo publicado na revista *Clima* em 1942, Candido afirmaria que

era preciso lembrar que a crítica não pode e não deve ser puramente literária – no sentido de “artístico” -, porque estará neste caso sacrificando uma grande parte de sua significação e limitando o seu alcance. Ao crítico individualista, gidiiano, opomos sem medo o crítico orgânico, o crítico funcionalista, por assim dizer, que busca numa produção não apenas o seu significado artístico, mas a sua conexão com as grandes correntes de ideias da época, e a sua razão de ser em face do “estado” de um dado momento (CANDIDO *apud* PONTES, 1998, p. 100).

Vinte anos mais tarde - no artigo “Crítica e sociologia”, que foi escrito em 1961 e se tornou um dos textos clássicos da crítica literária nacional – Candido chegaria à formulação mais célebre de sua proposta de análise da literatura. Nela o autor confiaria ao método dialético a difícil tarefa de lançar sobre a literatura um olhar estético sem, no entanto, perder de vista sua dimensão social. Nas palavras do próprio, tratava-se de compreender “a integridade da obra”

fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo de interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1980, p. 4 – grifos do autor).

Dando rendimento ao ponto de Paulo Eduardo Arantes - segundo quem “pode-se dizer que em Antonio Candido há *dialética* por todos os lados” (ARANTES, 1992, p. 9 – grifo do autor) -, é possível ler as considerações do jovem Candido como uma tentativa de conciliar a consciência política, que se impunha aos intelectuais de seu tempo, com o sentido artístico da crítica. Mas naquela avaliação - feita no calor dos anos 1940 – Candido, ao mesmo tempo em que reconhecia a necessidade de calibrar a crítica com um olho na literatura e outro na sociedade, parecia empenhar seus argumentos para uma correção dos rumos da crítica brasileira. O tom de sua reflexão é de advertência: “era preciso lembrar que a crítica não pode e não deve ser puramente literária”. A convocação era para que se aguçassem os olhares para

perceber a “conexão [da literatura] com as grandes correntes de ideias da época”. Considerando que Candido escreve esse artigo para a revista *Clima* pouco mais de um ano após a publicação de “A elegia de abril”, creio que não seria exagero afirmar que, naquele momento, o crítico certamente tinha questões sobre o programa defendido por Mário de Andrade. Enquanto o modernista defendia que o significado pleno do artista e do intelectual opositores dependida da adoção de uma atitude “artesanal”, de uma técnica do artefazer e do pensamento fiéis ao ofício em si. Enquanto Mário de Andrade acreditava que somente através dessa retidão técnica o sentido social da arte e do pensamento se revelaria e elevaria sobre as formas corrompidas e cooptadas de expressão; Antonio Candido julgava necessário dar destaque ao contexto de produção da obra literária, ou seja, o tempo exigia uma análise atenta dos fatores externos, o que talvez se justificasse pelo peso da atmosfera política sobre a arte então.

Já em “Crítica e sociologia”, Candido buscava um equilíbrio entre os componentes da obra literária: os artísticos/estruturais (internos) e os sociais (externos). Sustentou que a crítica bem orientada se caracterizaria por uma síntese resultante da análise dialética e integradora de obra e contexto. Com essa proposta Candido afastava aquela urgência (ou mesmo precedência) da análise dos condicionantes histórico-sociais frente à obra literária. Através da interpretação dialética a literatura passava então a ser reveladora de aspectos que diziam respeito à dinâmica da sociedade, mas não pela sua mera expressão textual. Seria a forma do texto, a sua estrutura, ou seja, a realização artística da literatura em si⁵¹, que tornaria sensíveis e presentes os elementos da vida social.

Outro salto de vinte anos e retorno mais uma vez ao artigo “A Revolução de 1930 e a cultura” onde Antonio Candido parece ter esboçado um novo movimento de reavaliação das relações entre literatura e sociedade. Ao discutir o problema dos intelectuais e artistas cooptados pelo Estado Novo, Candido lembraria que se tratava de uma questão mais complexa, e dada a ambiguidades e paradoxos, do que comumente se reconhecia. Lembrando a então recente pesquisa de Sérgio Miceli publicada no livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1979), Candido sugeriu

que uma análise mais completa mostra[ria] como o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida (CANDIDO, 2011, p. 236).

⁵¹ Por ora deixo assim, um pouco limitada, essa análise sobre essa formulação de Candido que leva ao seu conceito de “fatura”. No próximo capítulo pretendo aproximar esse conceito das cogitações estéticas de Mário de Andrade.

Não obstante esse deslocamento diante da tendência – já assinalada por Mário de Andrade em 1941 – a se estabelecer um vínculo severo entre a ocupação de postos no Estado e a adoção de uma atitude cordata, Antonio Candido não deixou de examinar as consequências que a atmosfera de militância da época teria sobre um certo empobrecimento estético da literatura em função do engajamento político característico daquele tempo – como acima visto – e para explicar tal tendência retomaria o diagnóstico de Lafetá.

Esta atitude, bem característica dos anos 1930, se explica em boa parte pela referida passagem do “projeto estético” ao “projeto ideológico” no processo modernista (Lafetá), e por aí contrasta com a posição dos modernistas do decênio de 1920, baseada no esforço para discernir a correlação matéria-fatura (Idem, p. 237).

A leitura do primeiro fragmento acima mostra como Candido se afasta de uma visão determinista, presente tanto na avaliação de Mário quanto na de Miceli, a respeito dos efeitos negativos da relação entre escritores e Estado. No entanto, é interessante observar que ao questionar a aparente inevitabilidade da cooptação dos artistas pelo Estado autoritário, Candido aciona um argumento que se aproxima da compreensão de Mário de Andrade sobre a especificidade da expressão artística. Quando propôs que “a própria natureza da atividade” artística leva o escritor a “desenvolver antagonismos objetivos”, Candido parecia compartilhar a mesma confiança que Mário de Andrade tinha na potência renovadora da obra de arte. Assim como Mário sustentou que a observância de uma atitude estética seria a garantia da genuína expressão artística – defendendo a precedência da obra de arte sobre fatores externos, desde que o artista fosse fiel aos princípios técnicos -, Candido vislumbrou na “natureza da atividade” do escritor uma força capaz de romper as determinações externas à sua arte.

No segundo fragmento, a afinidade com o pensamento estético de Mário de Andrade transparece (e é mesmo confessada) no uso que Candido faz do binômio “matéria-fatura” para tecer sua crítica ao “desdém pela elaboração formal”, patente em diversas obras dos anos 1930. A “correlação matéria-fatura” - fundamento da descrição e defesa que Mário de Andrade fez da atitude estética -, além de ter sido acionada por Antonio Candido para apontar e condenar os erros dos escritores pós-1930; foi, de certo modo, reorientada e atualizada segundo seus próprios critérios. Adiante pretendo explorar melhor essa convergência entre os dois autores. O que gostaria agora de sublinhar é que o conceito de “fatura”, tal como apresentado por Antonio Candido, é condizente com uma compreensão dialética da criação literária. E, afora a afinidade com o pensamento estético de Mário de Andrade, é justamente esse emprego do método dialético que marca a originalidade da concepção crítica de Candido. Destacar essa importância da dialética em seu trabalho, creio, ajuda a entender um pouco melhor o relativo afastamento que o crítico parece ter mantido frente às posições de Mário de

Andrade. Quanto a isso, primeiramente gostaria de sugerir que a adesão de Candido ao método dialético cumpre, em alguma medida, o papel de colocar sua obra em diálogo com uma perspectiva crítica materialista, marcando sua inserção num campo progressista do pensamento. Melhor dizendo – e lembrando a ponderação de Paulo Eduardo Arantes sobre o forte significado político que evolui a palavra “dialética” -, o emprego do método dialético na armadura de seu esquema analítico teria sido uma das formas encontradas por Antonio Candido de marcar e matizar politicamente sua obra numa profundidade que ultrapassa a dimensão imediata do texto.

Não são raras as análises em que Candido se expressa não só como crítico literário, mas também como crítico social e cultural. Esse foi certamente um dos aspectos que singularizou sua crítica literária, além de ter transformado seu nome numa das mais importantes referências intelectuais no campo da esquerda brasileira⁵². Sobre essa inclinação política, marcante desde a juventude, Antonio Candido confessaria a Heloísa Pontes...

Devo dizer honestamente que nisso tudo sempre fui seguidor de amigos, sobretudo Paulo Emílio, porque sou desprovido de cabeça política. Tenho convicção e princípios, mas não sei transformá-los em ação. Além disso, tenho um fundo de tolerância e ceticismo que atrapalha os ímpetos da militância. Numa das nossas reuniões finais, já quase à beira da ruptura da Frente de Resistência, (...) eu não concordei com os louvores que faziam a políticos convencionais, sobretudo Armando de Salles Oliveira, que tinha voltado muito doente do exílio. Roberto Sodré se irritou e me qualificou de “socialista gravatinha de borboleta”, que de fato eu usava muito. Achei graça e lembrei o que dizia Maugüé quando eu brincava que ele estava cuidando muito da roupa e da aparência: “Je veux le comunisme avec la lavande!”

O socialismo tinha se tornado aos poucos para mim a convicção arraigada de que é o melhor sistema para organizar a sociedade de maneira mais humana; dessa convicção nasceu o sentimento de que se assim é, cada um deve fazer alguma coisa por ele na medida das suas forças (CANDIDO, 2001, p. 23).

Com essas palavras Antonio Candido lança luz sobre o significado e a “forma” de sua militância. A “medida das suas forças”, seu empenho e dedicação em favor do socialismo e de uma sociedade mais humana se revelaram principalmente na sua obra crítica. Manifestação desse empenho foi ainda o trabalho que empreendeu com o objetivo de desenvolver um método de análise das obras literárias, que permitisse uma avaliação das mesmas tanto como realização artística quanto como produto cultural de seu tempo. Mobilizando seu projeto intelectual (e político) nessas duas direções, Antonio Candido a um só tempo se distancia e se aproxima do pensamento de Mário de Andrade. A distância em relação a Mário de Andrade fica patente em depoimentos, entrevistas e ensaios históricos, onde Candido, sem embaraços, manifestava suas convicções políticas e ideológicas. Essa tomada de posição para Mário de Andrade – mesmo sendo reconhecido por seus contemporâneos como um escritor de

⁵² A esse respeito, ver Heloísa Pontes (1998).

esquerda, mesmo tendo se declarado favorável ao comunismo – era algo perturbador e que lhe inspirava a sensação de certa artificialidade. Em carta a Murilo Miranda (acima citada) é justamente esse desencontro que Mário confessa. Talvez em função de sua saltada veia artística, talvez em função do desmoronamento do Departamento de Cultura de São Paulo, ou simplesmente por tudo isso somado à sua personalidade multiplicada, contraditória e avessa a reduções; Mário de Andrade não encontraria/reconheceria na política um espaço para o seu pensamento, sua arte e sua ação – embora pelo menos um de seus trezentos eus tenha declarado só fazer arte de ação (Cf. ANDRADE, 1962).

Por outro lado, Candido se aproximou de Mário através da sistematização crítica que propôs para a análise literária. Em primeiro lugar, fica claro que, assim como Mário de Andrade, Candido não tinha dúvidas sobre o caráter social da arte. Afastando tanto o determinismo dos “fatores externos” sobre a literatura, quanto a sua absoluta autonomia como arte pura, Antonio Candido buscou fundamentar um método que estabelecesse uma relação (dialética) entre esses dois polos (Cf. CANDIDO, 1980). E essa tarefa, por sua vez, também seria atravessada pelas ideias políticas às quais se filiava.

Para esclarecer um pouco melhor esse ponto, num breve parêntese, recorro à pesquisa de doutorado de Antonio Candido, publicada no livro *Os parceiros do Rio Bonito*. No prefácio ao livro, Candido relata que o trabalho de levantamento de dados começou em 1947, culminando na apresentação da tese sete anos depois. Sua intenção era investigar as relações entre literatura e sociedade e para tanto elegeu como objeto de estudo o “Cururu - dança cantada do caipira paulista -, cuja base é um desafio sobre os mais vários temas, em versos obrigados a uma rima constante (carreira), que muda após cada rodada” (CANDIDO, 1979, p. 9). Em sua pesquisa Candido observou que ao longo dos anos o canto e a dança do Cururu passaram por grandes transformações, e não pode deixar de relacionar tais transformações àquelas que envolviam os meios de vida do caipira. Numa palavra, essa pesquisa já fazia parte do processo que levou Candido à elaboração de seu método de análise da literatura. O que estava acontecendo na vida das comunidades⁵³ que estudou era algo que se podia entrever nas mudanças da estrutura ritual do Cururu – os fatores externos (os problemas ligados à subsistência da sociedade caipira) tornavam-se internos (passavam a dar forma ao Cururu). No dizer de Candido, ficava claro “que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista

⁵³ Antonio Candido realizou a pesquisa em diversas cidades do interior paulista, com destaque para o município de Bofete - onde, em períodos intercalados, chegou a morar por um mês. O autor relatou ainda sua passagem por dois municípios do Mato Grosso, além de algumas localidades de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

para se estudar a outra” (Idem, idem). A descoberta dessas relações foi determinante para a redefinição dos rumos do trabalho, a ponto de Candido afirmar que a proposta inicial da pesquisa fora completamente abandonada. Mas o dado que gostaria de destacar nessa avaliação e apresentação que o então sociólogo fez sobre sua pesquisa refere-se mais precisamente às “influências intelectuais” que registrou:

devo à obra de Marx a consciência da importância dos meios de vida como fator dinâmico, tanto da sociabilidade, quanto da solidariedade que, em decorrência das necessidades humanas, se estabelece entre o homem e a natureza, unificados pelo trabalho consciente. Homem e natureza surgem como aspectos indissolivelmente ligados de um mesmo processo, que se desenrola como História da sociedade. Neste sentido, foi decisiva para o presente estudo a parte inicial d’*A Ideologia Alemã* (Idem, p. 11).

Já fechando o parêntese, acredito que as palavras do autor não poderiam ser mais esclarecedoras da sua opção metodológica. E neste sentido, sua menção a *A ideologia alemã* não seria fortuita, pois essa obra de Marx e Engels foi onde pela primeira vez “a articulação das categorias essenciais da dialética marxista [emergiu], madura, à superfície” (SADER in MARX, 2007, p. 15). A compreensão de que ao “desenvolvimento das formas de produção material da (...) existência correspondem formas específicas de estruturação social, além de valores e formas de apreensão da realidade” (Idem, p. 14), é um dos pressupostos fundamentais do encaminhamento que tomou a pesquisa de doutorado de Candido, assim como toda sua crítica literária. Por fim, vale recuperar sua reflexão sobre como na pesquisa sobre o Cururu o intelectual e o político se encontraram.

Apesar do caráter acadêmico, e da posição política ter sido apenas esboçada no fim, talvez este trabalho ainda tenha algum interesse para os que acham que a reforma das condições de vida do homem brasileiro do campo não deve ser baseada apenas em enunciados políticos, ou em investigações especializadas economicamente e agrônomicas; mas também no estudo da sua cultura e da sua sociabilidade (CANDIDO, 1979, p.11).

A preocupação de Antonio Candido em inscrever seu trabalho dentro de uma reflexão politicamente orientada e voltada para os ‘problemas brasileiros’ manteve-se firme em sua obra. Arriscando usar suas próprias categorias para descrevê-lo, a exemplo de sua crítica literária - onde atentava para como os fatores externos se tornavam internos à obra -, a presença do método dialético em seu pensamento talvez tenha sido justamente expressão daquele movimento pelo qual o que seria externo ao trabalho intelectual tornava-se interno, tornava-se parte dele, dava forma a ele. Se o método dialético - o materialismo dialético desenvolvido e empregado por Marx para analisar as desigualdades e os conflitos de classe na moderna sociedade capitalista - foi tomado por Candido como “fator interno” da sua crítica literária, não será exagero sustentar que esse foi o modo mais consistente que Candido encontrou de “politizar” sua atividade crítica. Além disso, como intelectual público, Candido

assumia aberta e inequivocamente suas convicções políticas. É nesta altura que volto a vê-lo ao lado de Mário de Andrade e observo o quanto essa definição, essa clareza de Antonio Candido, contrasta com as inquietações de Mário em relação à política, algo que o modernista encarava com dificuldade e descrença. Por outro lado, o fato de Antonio Candido acionar um método compreensivo que tem a transformação por princípio sugere uma coincidência entre a sua visão e a de Mário de Andrade. A arte como elemento da vida social, não sendo mero reflexo dela, é uma força renovadora, transformadora. Enquanto Mário descrevia e apresentava esse princípio defendendo a adoção da “atitude estética”, Candido foi buscar no pensamento político um viés crítico norteado por uma perspectiva de transformação social. Penso que nesse ponto os dois pensadores se encontraram: o reconhecimento da arte em sua conexão com a sociedade, bem como em sua força transgressora e transformadora, tinha como consequência (talvez até condição) o entendimento de que ela tinha um papel a desempenhar, uma missão. Se em sua vida e obra Mário de Andrade trabalhou incessantemente pelo “nivelamento das coletividades”, Candido, por sua vez, emprestou suas forças e seu pensamento para contribuir na construção de uma “sociedade mais humana”.

E é depois de muitos desencontros (silêncios? discrições?) que Antonio Candido e Mário de Andrade se reencontram em seus projetos intelectuais. Projetos intelectuais empenhados, críticos e dissonantes em meio ao coro dos conformados (no dizer de Mário), em meio ao coro da “reação” (no dizer de Candido). Pensar a arte, a literatura brasileira era para ambos uma profissão, um compromisso e um combate, por isso aproximar suas obras! Por essa e por outras razões...

4. ONDE O DIÁLOGO ENTRE MÁRIO E CANDIDO?

É preferível ficar na entressombra fecunda, que é só onde podem nascer as assombrações.

Mário de Andrade

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos (...) E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem (...) que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.

Antonio Candido

No decurso deste trabalho foi inevitável destacar o quão rarefeito e indireto foi o diálogo intelectual entre Mário de Andrade e Antonio Candido. Ambos se dedicaram à compreensão da formação cultural brasileira, em sua complexa relação com as reiteradas investidas colonizadoras, marcantes em nossa história política e cultural. Ambos destacaram a importância do papel de artistas e intelectuais como agentes interessados e implicados, não só no esclarecimento das condições em que se processou (e processa) nossa formação, mas também na criação de condições que ampliassem a participação da população brasileira nesse processo. Ambos, enfim, conceberam a arte e a cultura como elementos centrais na construção de uma autoimagem brasileira, em que as contradições produzidas em meio à irrevogável experiência colonial – em suas variadas e renovadas configurações – fossem constitutivas ao invés de algo a ser forçosamente superado. Essas seriam razões bastantes para se considerar a importância de comparar as obras de Antonio Candido e Mário de Andrade. Mas, além dessas, existe outra, e não menos significativa: a longevidade que alcançaram como referências no debate brasileiro sobre a problemática (não raro desacreditada) independência cultural do país. Esse tema, que tem sido objeto de estudos e especulações há pelo menos dois séculos – como tentei recuperar no segundo capítulo –, volta sempre à ordem do dia com mais vigor em tempos de crise. Como o jovem Candido observou em seu depoimento a Mário Neme, não fossem aqueles tempos “de inquietude e melancolia”, o jornalista certamente não estaria interrogando os intelectuais da “nova geração” dos anos 1940 em busca de respostas sobre quais eram seus planos para o Brasil. Não seria exagero, portanto, afirmar que pensar o Brasil é pensar um país que manteve, e ainda mantém, os olhos fixos num horizonte em que se vislumbra uma sociedade ideal(izada), enquanto os pés permanecem cravados numa terra ‘atrasada’: sempre um vir a ser, o eterno “país do futuro”...

Neste capítulo tentarei explicitar o quão comparáveis e dialógicas são as obras de Mário e Candido amparada em duas alegações básicas. A primeira delas remete justamente ao fato, acima indicado, de serem muito claros os sinais de que suas reflexões e contribuições não foram superadas. Quanto a esse argumento, há uma sugestão de Eduardo Jardim sobre as reiteradas atualizações do pensamento de Mário de Andrade que merece ser considerada, sobretudo porque foi à luz da tese de Antonio Candido sobre a rotinização do modernismo que Jardim lançou sua proposta. Jardim observou que, apesar da derrota a que foi submetido o projeto cultural de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, não deixa de ser, no mínimo, intrigante que suas ideias tenham se mantido não só como referência para pensar a cultura brasileira no contexto acadêmico, mas também como inspiração para projetos e ações levados a cabo pelo Estado brasileiro. Segue o diagnóstico de Eduardo Jardim.

A preocupação desse projeto de incluir na dinâmica da cultura, e, de forma geral, na vida do país, os mais diversos segmentos da sociedade constituiu um atrativo e uma inspiração para os grupos de intelectuais que estiveram à frente das mais importantes iniciativas. Ao mesmo tempo, o retrato do Brasil feito pela única corrente de pensamento relevante na nossa história intelectual nunca foi objeto de uma avaliação crítica, salvo em aspectos muito pontuais. Houve, de fato, a rotinização mencionada por Antonio Candido, e ela teve também o efeito de dificultar o questionamento da doutrina modernista em geral. (JARDIM, 2015, p. 146).

Mais que acusar essa rotinização do Modernismo, Antonio Candido atuou como um dos seus mais eminentes ‘rotinizadores’. Tanto porque dedicou parte representativa de sua obra à reflexão sobre este movimento artístico-cultural – que, ao lado do Romantismo, foi “decisivo” para a mudança dos “rumos que vitalizam toda a inteligência” –, quanto porque, em sua longa conversa com as ideias de Mário, incorporou elementos de suas análises, o que fez do mais importante crítico literário brasileiro do século XX um herdeiro, em grande medida, do pensamento estético marioandradino.

Em segundo lugar – senão como consequência, ao menos como elemento intrínseco à primeira alegação – é relevante chamar atenção para o deslocamento⁵⁴ que a obra desses autores operou em relação ao persistente ponto de vista segundo o qual a cultura brasileira seria um arremedo inacabado das grandes realizações da civilização ocidental. A este deslocamento estaria diretamente relacionado o debate sobre o papel que cabe a artistas e intelectuais convocados a enfrentar o problema das disparidades e desigualdades locais e internacionais, que tende a restringir tanto a compreensão daquilo que é artística e

⁵⁴ Silviano Santiago tem sido um importante interlocutor quanto ao reconhecimento da persistente pertinência das ideias de Mário de Andrade e Antonio Candido (Cf. SANTIAGO, 1982), bem como um original incentivador da necessidade de atualização desse legado (Cf. SANTIAGO, 2015).

culturalmente relevante, quanto o acesso aos bens (materiais e imateriais) produzidos segundo tal lógica excludente.

Na tentativa de seguir esse plano, pretendo explorar inicialmente as possíveis conexões entre a concepção estética de Mário de Andrade e o que considero uma apropriação (deformadora?) que Antonio Candido fez dela ao construir seu esquema de análise literária. Em seguida buscarei mostrar como essa relação entre os dois pensadores – em seu empenho pelo entendimento e democratização da cultura brasileira - se desdobra ainda hoje como possibilidade e convite ao trabalho por uma efetiva transformação dos modos de olhar, fazer e compartilhar a arte e a cultura como aspectos inseparáveis e reveladores do sentido da vida social.

4.1 Comparando métodos

Quando no capítulo anterior indiquei que o esquema crítico de Antonio Candido ao mesmo tempo que incorporava elementos do pensamento estético de Mário de Andrade, afastava-se dele; procurei antes sublinhar o distanciamento - pelo viés político da obra de Candido - que a proximidade entre os dois autores. Nesta seção gostaria então de analisar mais detidamente quais seriam as convergências entre as concepções estéticas deles, procurando nelas algo que se aproxime de uma orientação metodológica. Se, de saída, a ideia de método soa um tanto forçada quando se trata de ler a obra de Mário, recobrar duas cogitações na aula inaugural “O artista e o artesão” pode ajudar calibrar o significado deste termo. Em seu esforço de apresentar a seus alunos os princípios norteadores do fazer artístico – sempre combatendo o individualismo do artista -, Mário de Andrade buscou, principalmente através da defesa da atitude estética, apontar caminhos que levassem ao que, segundo ele, seria a verdadeira criação artística. E para isso reconhecia a necessidade não da “fixação” de conceitos, mas de uma “limitação” deles. Tal limitação serviria justamente ao propósito de garantir que as obras de arte se realizassem em seu pleno sentido social, evitando assim que se corrompessem sob o peso de tendências individualistas ou de interesses alheios à íntima ligação entre arte e sociedade.

A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, senão a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser.

Já uma limitação de conceitos, não é apenas necessária aos artistas, mas imprescindível. Sem isso, creio não se poderá nunca ser artista verdadeiro.

Principalmente em nosso tempo, em que campeia o individualismo mais desenfreado, e o artista se tornou um juguete de suas próprias liberdades. Mesmo nos países de organização social ditatorial, como a Rússia ou a Alemanha, as restrições até agora impostas à liberdade do artista são restrições meramente sociais. Pra não dizer ditatoriais.

Quero dizer: não derivam de forma alguma das necessidades da obra de arte e do múltiplo e obscuro destino da arte. Não derivam de um justo equilíbrio entre a arte e o social, entre o artista e a sociedade. Derivam só do social, derivam só da necessidade de se defender, que têm as instituições novas (ANDRADE, 1975b, pp. 29-30).

Desde o significado ambíguo que, nesse fragmento, Mário de Andrade atribuiu ao adjetivo “social” até a sua explícita recusa a uma eventual sistematização de seu pensamento estético, são evidentes os sinais de que ele (e sua obra) resistem à univocidade e à transparência tão caras ao pensamento científico e seus métodos. E é exatamente por isso que aproximar Mário de Andrade e Antonio Candido, sob o pretexto de uma afinidade ‘metodológica’, pode ser uma chave de leitura que a um só tempo situa Candido como rotinizador (e tradutor) do legado marioandrado, e que qualifica a comparação entre ambos como gesto de desreclusão, através da qual se explicitam sentidos da obra de Mário de Andrade, que ele manteve dispersos e até obscurecidos.

Ao recorrer à ideia de desreclusão, inicialmente, estou buscando apoio numa perspectiva da literatura comparada (Cf. BRUNEL *et al.*, 1990), que define a análise comparativa das obras como um esforço de ‘abertura’ dos sentidos nelas reclusos. Se a própria crítica literária é um meio de abrir vias de comunicação e sentido entre a obra e o leitor (entre a literatura e a sociedade); comparar obras é criar a possibilidade, não somente de estabelecer entre elas relações já manifestas, mas de encontrar novas relações numa ação que coloca em evidência e faz circular ideias que se tornam mais claras justamente no encontro dos textos. Esse é o primeiro e mais elementar recurso metodológico, por assim dizer, aqui acionado para abordar as obras de Mário de Andrade e Antonio Candido. A partir dele, outro foi se configurando e se estabelecendo como meio de trazer à tona e compreender os “claro-escuros” das reflexões dos dois autores, que foi o modo pelo qual Antonio Candido pareceu ter se tornado um tradutor (inconfesso) da obra de Mário, do que resulta um modo próprio de olhar tanto a obra de Mário quanto a do próprio Candido. Diante disso, considero importante dar visibilidade ao processo pelo qual o contato com suas obras foi conduzindo e sugerindo um modo de lidar com elas. É certo que de antemão, além de uma hipótese (que foi se desintegrando ao longo da análise), havia algum plano de voo e alguma estratégia minimamente traçada para segui-lo. Ocorre, porém, que, não obstante a afinidade entre as questões que a ambos inquietavam, o que antes parecia ser alcançável pelo simples enfileiramento e emparelhamento das mesmas se desdobrou na necessidade de reconhecer e

incorporar o fato de Antonio Candido ter tido um papel importante na leitura a que a obra de Mário de Andrade seria submetida.

Apesar de sutis e mesmo episódicas, as evidências de que o pensamento marioandradino se manteve no horizonte das reflexões de Antonio Candido surgem sob formas diversas. Além dos, já aqui percorridos, depoimentos e entrevistas em que Candido se refere a Mário, e à importância e influência de sua obra; é possível distinguir outras formas encontradas pelo crítico de demonstrar o valor que reconhecia às suas ideias. Uma delas foi o envolvimento de Antonio Candido em projetos que visavam a organização da obra de Mário de Andrade, após a morte do modernista. Como atesta uma carta de Oneyda Alvarenga escrita para Henriqueta Lisboa, em março de 1945 (pouco mais de um mês depois da morte de Mário), Antonio Candido não só tomou parte como iniciativa do projeto da Casa Mário de Andrade.

Antonio Candido, Luís Saia e eu tivemos a ideia de homenagear a memória e manter o exemplo da dignidade intelectual e humana que foi a vida do Mestre, com a fundação da Casa de Mário de Andrade. Como você deve saber, Mário destinava a instituições de cultura as coisas que guardou (ALVARENGA, 1974, p. 26).

Em nota à mesma carta, publicada em livro, Oneyda Alvarenga acrescentaria ainda a seguinte informação: “Realmente, a ideia nasceu de Antonio Candido. Nós concordamos imediata e calorosamente” (Idem, idem). Por outro lado, Mário parecia acalentar a confiança de que Candido seria um dos mais empenhados agentes da preservação, organização e divulgação da sua obra, o que talvez tenha sido a razão que o levou a deixar aos cuidados dele a edição de *Lira paulistana*. Numa passagem em que recordava a morte de Mário, entre outras coisas, Candido contou sobre um dos últimos trabalhos do escritor, cuja edição deixou a seus cuidados.

Durante o velório, Edgard Cavalheiro, escritor bastante em voga naquele momento, autor de biografias de Fagundes Varela e Monteiro Lobato, me perguntou, no jardimzinho que havia na frente da casa: “Para encontrar na literatura brasileira uma morte desta importância é preciso voltar até quando?” Respondi: “Até Machado de Assis.” “Pois é exatamente o que estou pensando”, disse ele. “Machado de Assis em 1908 e Mário de Andrade agora”. O enterro foi no Cemitério da Consolação, muito concorrido, e impressionava a tristeza profunda de todos, como se todos sentissem uma espécie de enorme vazio na cultura do Brasil.

Uns dias depois fui ao escritório do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional e Luís Saia, delegado deste em São Paulo, me disse com os olhos espantados: “Tem um envelope com o seu nome na mesa do Mário”. Depois da morte de um amigo, coisas desse tipo parecem mensagem, e, meio perturbados, fomos abri-lo. Lá estava, com a letra de Mário no envelope grande: “Para Antonio Candido”. Eram alguns poemas de *Lira Paulistana*, inclusive a versão final de “Meditação sobre o Tietê”, datada de poucos dias antes (CANDIDO, 2008, p. 48).

O tom ocasional do depoimento parece, mais uma vez, encobrir o quão significativa era a presença de Mário de Andrade e de sua obra na vida daquele crítico que apenas começava sua carreira. Mas os sinais dessa presença marioandradina se insinuavam na

própria atividade crítica de Antonio Candido. Apesar das diferenças que caracterizam as concepções dos dois autores a respeito do trabalho intelectual, o valor que ambos atribuíam ao caráter social da arte - tanto do ponto de vista da necessidade de se democratizar o acesso a ela quanto no plano da análise crítica da obra em si - é um aspecto de repercussão importante em suas reflexões. O princípio da atitude estética defendido por Mário de Andrade, como aqui já visto, tornou-se notável pelo modo como localizava no interior do próprio artefazer o sentido social da obra de arte. Basta lembrar as três dimensões da técnica artística apresentadas por Mário na aula inaugural “O artista e o artesão”. Sem negligenciar a importância do talento pessoal (a mais dramática e insensível face da técnica em arte) e a virtuosidade, o modernista deu ênfase sobretudo ao artesanato, pois somente através dele o artista poderia viver profunda e genuinamente uma relação material com a obra de arte. Desse modo, completamente dedicado e entregue à materialidade mais elementar do trabalho artístico, o artista afastaria a sedução do brilho individualista, bem como interferências externas (que visassem conferir de antemão um significado à obra de arte), para realizar uma obra que, justamente por sua fidelidade ao artesanato, iria se efetivar como criação humana, expressiva não de uma única vontade pessoal ou de grupos, mas do sentimento comum que atravessa a arte como atividade social.

Essa concepção de que a relação da literatura com a vida social passa por uma dimensão fundamentalmente estética foi também central no pensamento de Antonio Candido. E neste sentido Candido buscou mostrar a existência de uma determinada ‘materialidade’ na estrutura da narrativa literária, que emerge no texto sobretudo como expressão estética da vida social. Foi por meio do conceito de “redução estrutural” que Antonio Candido tentou estabelecer essa relação entre a literatura e a sociedade segundo a qual o texto literário é capaz de transmitir “um sentimento de vida”, não porque convertido em retrato do real ou porque instrumento das intenções expressivas do autor, mas porque o próprio artefazer literário conduz à uma feição (estrutura) estética que, esta sim, produzirá tal efeito de comunicação no leitor.

(...) chamei *redução estrutural* (...) o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (...) de que maneira **a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser** (CANDIDO, 2004a, p. 9 – grifo acrescentado).

Nem mera mensagem, nem fruto de alguma arquitetura premeditada pelo autor, o sentido dessa ‘materialidade’ do texto ficcional parece se ligar à noção marioandradina de

artesanato enquanto técnica artística. De modo análogo àquele pelo qual Mário de Andrade estabeleceu a simples manipulação dos materiais envolvidos no artefazer como condição necessária e bastante para a realização da obra de arte (na sua efetiva significação social); Candido apresentou um esquema de análise postulando que os aspectos extraliterários - a vida social como material do 'artesanato' literário - integram o texto como "organização estética", impondo-se e conferindo forma à obra. É como se a "redução estrutural" proposta por Antonio Candido viesse, pela via da interpretação, da crítica literária, completar e confirmar a justeza do argumento de Mário de Andrade em defesa do artesanato.

No que se refere à literatura brasileira, são duas as análises críticas mais representativas do emprego que Antonio Candido fez da "redução estrutural" (conforme ele mesmo reconheceu): "Dialética da malandragem" (1970) e "De cortiço a cortiço" (1973). O primeiro ensaio crítico aborda a obra *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, num exercício inicial de recuperação daquelas que foram, no dizer de Candido, as caracterizações mais importantes de que aquele romance foi objeto. Num diálogo com leituras anteriores, Candido percorre diversas interpretações num movimento que, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter inovador daquela obra de Manuel Antônio de Almeida (não à toa teria despertado a imaginação de tantos críticos), aproxima-se mais e mais da caracterização que ele próprio pretendeu consagrar, a de que, acima de tudo, as *Memórias...* eram um romance social. O interesse de "Dialética da malandragem" deve-se, portanto, a mais de um aspecto. Em primeiro lugar é preciso destacar o fato de neste ensaio Antonio Candido ter sistematizado e demonstrado um esquema de análise literária que sugere uma reavaliação dos critérios do sistema literário consagrado na *Formação da literatura brasileira*. Neste ponto cabe um parêntese para sublinhar que tanto o livro de Manuel Antônio quanto *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, foram obras que destoaram do quadro geral da literatura brasileira da época, como Antonio Candido mesmo atestou.

(...) o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante (Idem, p. 44).

(...) Aluísio foi, salvo erro meu, o primeiro dos nossos romancistas a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual. (...) N' *O cortiço* ele [o dinheiro] se torna implicitamente objeto central da narrativa, cujo ritmo acaba se ajustando ao ritmo da sua acumulação, tomada pela primeira vez no Brasil como eixo da composição ficcional (Idem, p. 111).

Diante disso, é preciso destacar que esse desvio e pioneirismo em relação aos temas consagrados - marcante nessas duas obras eleitas por Antonio Candido para mostrar a pertinência do critério da "redução estrutural" -, desloca as *Memórias...* e *O cortiço* do esquema funcional proposto pelo crítico na *Formação da literatura brasileira*. Se antes o valor literário do texto ficcional era definido pela boa articulação do complexo autor-estilo-

leitor, ou seja, pelo pleno funcionamento do sistema literário; a partir dessas duas “análises circunstanciadas” a “eficácia” do texto literário passa a depender sobretudo da potência expressiva de sua configuração estética, que, por sua vez, depende de como a vida social ingressa no texto como ordenamento formal, como estrutura dele.

Com essa inflexão em seu esquema analítico, penso que Candido deu um passo na direção das meditações estéticas de Mário de Andrade, na medida em que a redução estrutural foi localizar no interior do texto de literário (e não mais em torno dele) as relações que o mesmo mantém com a sociedade. Desse modo, a defesa irredutível que Mário fez da atitude estética – e do artesanato enquanto técnica orientada exclusivamente pela relação artista-matéria – foi correspondida pela redução estrutural de Candido, que encontrou na formalização estética do texto literário impressões vívidas daquilo é compartilhado e experimentado pelos seres humanos. Creio que essa relação ficará mais clara a partir da comparação dos dois fragmentos a seguir. No primeiro, recorro a Eduardo Jardim, que examina a diferença (crucial para Mário de Andrade) entre a “atitude social” e a “atitude estética”, esclarecendo em que medida a obra de arte é uma atividade eminentemente social. Em seguida, reproduzo uma passagem do ensaio “De cortiço a cortiço”, em que Candido, ao fazer um balanço entre pontos de vista possíveis da crítica literária, refere-se ao escritor como artífice (artesão?) da literatura e atribui à “realidade” um caráter correlato ao das “determinações materiais” que Mário de Andrade reconhecia no artesanato.

Mário de Andrade reconhece como um princípio válido em todas as circunstâncias que o artista deve preferir à “atitude social” uma “atitude estética”. O conceito resume sua posição definitiva a respeito do tema do compromisso social da arte e apresenta-se como a garantia da superação dos impasses da contemporaneidade. É verdade, a atitude estética também impõe ao artista uma limitação. No entanto, esta é considerada a única legítima. Ela consiste na exigência de **obedecer às determinações materiais presentes em todo artefazer. Isso conduz a que a arte seja remetida à sua verdadeira origem no artesanato. A atitude estética manifesta a postura do artista desprendido de toda forma de auto-interesse, que é alcançada pela dedicação completa à técnica da arte. Para Mário de Andrade, a afirmação da dimensão social da arte depende exclusivamente de um compromisso do artista com seu ofício** (JARDIM, 1999, p. 105 – grifo acrescentado).

Ver criticamente a obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação. Num extremo é possível encará-la como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz? É possível, noutro extremo, vê-la como **objeto manufaturado** com arbítrio soberano, que significa na medida em que nada tem a ver com a realidade, cuja presença eventual seria um restolho inevitável ou, de qualquer modo, um traço sem categoria hermenêutica.

Entre os dois extremos, talvez o segundo seja apesar de tudo o mais favorável à análise literária (...) Mas **seria melhor a visão que pudesse rastrear na obra o mundo como material**, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo que dá a

ilusão de bastar a si mesmo. Associando a ideia de *montagem*, que denota artifício, à de *processo*, que evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contato com o mundo), mas do seu **artífice (que é e não é um criador de mundos novos)** (CANDIDO, 2004, pp. 105-106 – grifos acrescentados).

Essa ideia de que a obra de arte deve sua autonomia estética à valorização da dimensão material que lhe é inerente, embora compartilhada por Mário e Candido, teve consequências muito diferentes no que se refere ao modo como encaravam o papel do artista e da arte em sua relação com a sociedade. Mais uma vez, ao mesmo tempo em que se acercava da obra de Mário de Andrade, Candido marcaria a sua antiga diferença com o modernista. Ao contrário de Mário, que se manteve distante de qualquer perspectiva intelectual que colocasse a arte e a cultura em diálogo direto com a política; Antonio Candido foi um pensador que creditou à literatura um papel importante como elemento compreensivo das questões políticas e sociais que desafiam a sociedade brasileira. Além disso, Candido colocaria a literatura entre as realizações humanas dotadas da força transformadora indispensável ao enfrentamento das mazelas de uma sociedade tão desigual quanto a brasileira. Expressão desse ponto vista são suas análises sobre as *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, obras que, aliás, saltam aos olhos pela profundidade com que mergulharam na vida das camadas populares. A esse respeito gostaria de chamar atenção para a ‘coincidência’ entre os universos retratados nesses dois livros. Justamente as duas obras que Antonio Candido selecionou para demonstrar a validade do princípio da redução estrutural, são ficções que dão a conhecer determinados aspectos da vida brasileira da maior relevância para um debate que atravessa as fronteiras da literatura para ingressar no terreno do pensamento social.

Ao definir as *Memórias...* como um romance social – “profundamente social” - e descartar a caracterização de romance documentário, Antonio Candido destacou que menos que um retrato fiel do Rio de Janeiro do século XIX, o livro de Manuel Antônio manteve-se circunscrito tanto espacial - ao centro da cidade -, quanto socialmente - “a um tipo de gente livre e modesta, que hoje chamaríamos de pequena burguesia” (CANDIDO, 2004, p. 27). Sobre a restrição espacial das *Memórias...* ao centro do Rio de Janeiro – excedendo um pouco a leitura de Candido -, parece pertinente considerar a importância que essa região teria posteriormente para a construção de uma imagem ‘civilizada’ da cidade e, por extensão, do Brasil. Como analisou Maurício de Abreu (2008) o século de XIX foi um momento decisivo no que se refere à transformação do Rio de Janeiro em uma ‘cidade’, seja do ponto de vista espacial, seja do ponto de vista social.

Só a partir do século XIX é que a cidade do Rio de Janeiro começa a transformar radicalmente a sua forma urbana e a apresentar verdadeiramente uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais. (...) No decorrer do século XIX

assiste-se (...) a modificações substanciais tanto na aparência como no conteúdo da cidade. A vinda da família real impõe ao Rio uma classe social então praticamente inexistente. Impõe também novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios dessa classe, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer (ABREU, 2008, p. 35).

Além disso, até o advento da Reforma Pereira Passos (no início do século seguinte), o centro do Rio de Janeiro seria maciçamente ocupado pela população mais empobrecida, os protagonistas do romance de Manuel Antônio de Almeida - e de Aluísio Azevedo também. Neste sentido, não será demais acrescentar o quanto esse aspecto – aliás, comum às duas obras em questão – se liga diretamente ao argumento de Candido. Noutras palavras, ao defender a caracterização de romance social, o crítico está não só demonstrando a efetividade da redução estrutural, mas também renovando o paradigma da formação brasileira, cujos termos já não eram mais os apresentados na *Formação da literatura brasileira*.

Voltando à caracterização das *Memórias...*, o segundo traço que Antonio Candido apontou como restritivo para que se classificasse o romance como documentário, dizia respeito precisamente aos tipos sociais retratados. Passando ao largo da presença da família real – recentemente instalada no Rio de Janeiro -, bem como do maior contingente da população à época, constituído por escravos; a narrativa de Manuel Antônio giraria em torno da camada mais indeterminada da sociedade brasileira: os pobres livres. “Documentário restrito, pois, que ignora as camadas dirigentes, de um lado, as camadas básicas, de outro” (CANDIDO, 2004a, p. 28). Uma vez demonstrada a limitação da obra no que se refere universo social ‘retratado’, caberia então perguntar sobre como decifrar “o segredo da sua força e da sua projeção no tempo” (Idem, p. 25). Pela redução estrutural Antonio Candido explicaria que a potência expressiva do romance de Manuel Antônio decorria principalmente do modo como a ambiguidade das ações daquela camada incerta da sociedade brasileira se constituiu na própria forma flutuante como o romancista organizou a narrativa. Seria uma dialética entre a ordem e a desordem o princípio estruturante das *Memórias de um sargento de milícias*. Essa dialética correspondia ao que Antonio Candido identificou como um dos dois “estratos universalizadores”⁵⁵ do texto. O primeiro deles cumpria o papel de inserir as *Memórias...* num “ciclo de cultura” mais amplo através da tipificação dos personagens, remetendo a arquétipos populares da literatura universal. Já o segundo - e mais relevante para a análise de Candido -, representava a dialética entre ordem e desordem, que regia a vida dos personagens daquela camada social desclassificada, fazendo-os transitar sem culpa entre o lícito e o ilícito, numa absoluta diluição das fronteiras entre o “certo e o errado”. É

⁵⁵ Se uma dialética entre ordem e desordem organizava o livro de Manuel Antônio, vale sublinhar que a análise de Candido, por sua vez, fundamentava-se na dialética entre local e universal, traço marcante e persistente na sua atividade crítica.

precisamente neste ponto que Antonio Candido - além de demonstrar como os aspectos extraliterários da vida social brasileira inspiraram a formalização estética do livro – vai retomar a ideia de formação e valorizar a contribuição do livro de Manuel Antônio para a compreensão da sociedade brasileira.

Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que **lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações no Brasil urbano da primeira metade do século XIX**. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um de seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária (Idem, p. 38 – grifos acrescentados).

Dos elementos selecionados e suprimidos pelo escritor, restou, de acordo com Candido, uma narrativa com “ar de jogo”, em que não eram os dados os informes (aliás, escassos, como já visto) que transmitiam uma impressão de “realidade”. O modo próprio como o narrador (não) se posiciona só reforça esse deslizamento fácil entre ordem e desordem.

Na construção do enredo esta circunstância é representada objetivamente pelo estado de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto (Idem, p. 33).

Assim, demonstrado o ponto da redução estrutural, segundo o qual a forma e o ritmo da narrativa é que iriam “lembra[r] o modo de formação das famílias (...) no Brasil urbano”, Antonio Candido deu um passo além da formalização estética como testemunho da vida social, indo ao encontro de um outro tipo de narrativa: aquela que buscava dar conta do processo de formação da sociedade brasileira. Talvez essa inflexão em sua análise seja ainda mais perceptível no artigo em que examina o livro de Aluísio Azevedo.

Também ancorado na dicotomia local *versus* universal, o ensaio “De cortiço a cortiço”, ao partir de uma comparação entre o romance *L'Assommoir*, de Émile Zola com *O cortiço*, de Azevedo, centra-se no que Antonio Candido descreveu como “um problema de filiação de textos e de fidelidade aos contextos” (Idem, p. 106). Mobilizando o pressuposto enunciado na célebre (e polêmica) “Introdução” à *Formação da literatura brasileira* – “estudar a formação da literatura brasileira como síntese entre tendências universalistas e particularistas” -, nesse ensaio Candido examina mais a fundo o problema da formação brasileira sob o estigma da dependência cultural.

(...) talvez possamos esclarecer como, em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata. Do cortiço parisiense ao cortiço carioca (...) vai uma corrente que pode

ajudar a análise convincente da obra, vista ao mesmo tempo como liberdade e dependência (Idem, p. 107).

Igualmente ambientado numa região de habitações populares - no Rio de Janeiro do século XIX -, o livro de Aluísio Azevedo narra o processo de enriquecimento de um português, proprietário de um cortiço, à custa da exploração brutal de trabalhadores brasileiros pobres. Dessa vez, o elemento expressivo que Candido flagrou na estrutura do romance remetia ao debate brasileiro (aqui referido no segundo capítulo), que buscava explicar nossa dependência cultural e política recorrendo às teorias de viés determinista tão em voga no século XIX. A dicotomia entre o brasileiro pobre (explorado e espontâneo) e o português próspero (explorador e astucioso) era, portanto, o elemento extraliterário sobre o qual assentava a estrutura de *O cortiço*. Enquanto os brasileiros eram representados como seres absolutamente determinados pelo “meio e a raça” a que pertenciam (espontâneos e estagnados, neste sentido), a figura do português explorador surgia, ao mesmo tempo, brutal e austera: obcecada pelo lucro, cuja aquisição conseguia ao preço da renúncia aos prazeres da vida e mediante uma postura calculada e dirigida. Mediando esse antagonismo, o Brasil era expressão da própria natureza, tomado “como disponibilidade que condiciona[va] a ação e o destino de cada um” (Idem, p. 112). Desse arranjo depreendia-se o contexto intelectual a que Aluísio Azevedo se ligava. De um lado, o anseio de modernização, frustrado em razão das dificuldades de se concretizar a emancipação nacional; de outro, a necessidade de autoafirmação, que ia encontrar na natureza do país motivo de algum orgulho. Essa situação conduzia ao paradoxo de, na intenção de construir uma narrativa de valorização do Brasil, repetir o discurso típico do colonizador, que reduzia o país, na melhor das hipóteses, a uma espécie de paraíso exótico. Como Candido observou, o romance de Aluísio Azevedo não fugiria a essa regra, ademais, como romance naturalista havia que se considerar o papel central que a natureza desempenhou nesta ficção de Azevedo.

Esse embate entre homem e natureza, entre dirigido e espontâneo, Antonio Candido identificou e descreveu como elemento revelador de uma determinada narrativa sobre o Brasil, que, no plano local, estabelecia o meio e a raça como limites (e determinantes) das possibilidades dos brasileiros. Enquanto as ideias que estavam em circulação no século XIX definiam o Brasil como resultante dessas duas variáveis, o romance de Aluísio Azevedo, de modo correlato, traduziria o cortiço como síntese do clima tropical carioca e da população mestiça que habitava a cidade. Passando ao plano da relação entre local e universal, o que se configurou foi uma relação hierárquica em que o europeu (desalmado e violento) dominou os ‘nativos’ pela força física (ameaçando-os e os castigando como a animais), bem como pelo engenho da razão (explorando seu trabalho, calculando e acumulando riqueza).

Embora o pensamento determinista do século XIX - como elemento estruturante de *O cortiço* – sobressaia no ensaio de Antonio Candido, ele não é, no entanto, o único aspecto de formalização estética do romance. Em uma passagem (acima citada), Candido observa como o dinheiro e sua acumulação individual ganham centralidade no livro, de modo a caracterizar o estrangeiro como o explorador desalmado causador da penúria dos brasileiros pobres. Em relação a esse aspecto Candido ainda observaria que, apesar de demonstrar indignação diante daquela exploração, Azevedo não a qualificaria como injustiça social ou “exploração de classe”, antes, deixaria transparecer um sentimento nacionalista, de aversão ao estrangeiro e responsabilização do português pela pobreza dos moradores do cortiço. Novamente a dicotomia local *versus* universal se impunha e dessa vez como avaliação negativa da ação e da influência do branco europeu como agente da colonização. Representativo do embate de ideias que norteou o pensamento brasileiro do século XIX, *O cortiço*, como observou Candido, desviou o olhar sobre o que acontecia na vida social do Brasil daquele tempo para se deter sobre aspectos cujo potencial explicativo só mais tarde os intelectuais brasileiros iriam reconhecer como limitado e parcial.

Na medida em que o problema é deslocado para dimensões tão vastas e incontroláveis como Natureza e Raça, o intelectual e o político perdem de vista a dimensão mais acessível, que são os aspectos sociais, onde está a chave (Idem, p. 118).

Segundo a crítica integradora de Antonio Candido, às *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, compõem o quadro das obras brasileiras que tratam do nosso processo de formação social. O primeiro pela afirmação do caráter plural, rebelde e inclusivo da sociedade brasileira; o segundo como uma espécie de pesar, tão característico da inteligência nacional, que adiou a compreensão da exploração capitalista como decorrência da modernização econômica, segundo a qual o europeu colonizador já não era mais o único a extrair lucro do trabalho realizado pelas classes populares.

O contraste entre os livros de Manuel Antônio de Almeida e Aluísio Azevedo não deve ter sido fortuito. Na verdade, ele parece – ao modo próprio do pensamento dialético de Antonio Candido – cumprir o papel de indicar as possíveis narrativas sobre a formação brasileira, transitando entre o ponto de vista localista (em “Dialética da malandragem) e o universalista (em “De cortiço a cortiço”). Enquanto a análise do romance de Manuel Antônio recorre a uma perspectiva valorizadora da diversidade e variabilidade dos traços locais, a do livro de Azevedo aponta para a generalidade da assimetria das relações de classe no âmbito do sistema capitalista. Por meio dessa dialética que se estabeleceu no interior da crítica literária de Antonio Candido, penso que é possível perceber, mais uma vez, o diálogo com Mário de

Andrade – em suas convergências e divergências. Se na “Dialética da malandragem” Candido sai em defesa do caráter plural e ‘aberto’ da sociedade brasileira⁵⁶, reafirmando a perspectiva marioandradina; em “De cortiço a cortiço”, inclina-se preocupado em discernir como se instauraram no Brasil as relações de dominação capitalista, acusando o erro dos intelectuais do século XIX, desatentos da gravidade da questão social que então emergia. Pelas implicações políticas e ideológicas desse problema, essa foi uma discussão da qual Mário de Andrade, ao contrário de Candido, procurou manter-se afastado, embora reconhecesse em certa medida sua importância.

Dessa comparação entre as ideias de Mário e Candido penso que, para além das coincidências e diferenças, algum princípio de continuidade se estabeleceu. Mais que isso, penso que, de algum jeito, Candido – corroborando ou reavaliando Mário de Andrade – se tornou uma espécie de tradutor sociológico do pensamento estético do modernista. A seguir, gostaria de desenvolver esse argumento, apoiada numa reflexão mais recente sobre o problema da dependência cultural brasileira, que, aliás, sugere uma atualização do legado de Mário e Candido.

4.2 Do universal ao particular ou redefinindo o que significa comparar

A adesão ao paradigma universalista ou particularista, como pressuposto para a análise da formação cultural brasileira, mais que um princípio teórico, corresponde a uma tomada de posição. Esta, por sua vez, pode levar tanto ao entendimento dessa formação como crescente incorporação do Brasil a um padrão universal ‘civilizado’, homogeneizante das diferenças culturais; quanto à promoção de um encontro entre as diferenças, de modo a encará-las como contribuição e parte constitutiva da civilização, desde que esta seja entendida como obra humana plural e multifacetada. Grosso modo, essas foram as duas linhas⁵⁷ norteadoras das reflexões brasileiras (e não só brasileiras, como tentei recuperar no primeiro capítulo) sobre o problema da nossa formação cultural, irrevogavelmente atravessada pela experiência colonial.

⁵⁶ A propósito da pluralidade e da flexibilidade da sociedade brasileira, ver fragmento do ensaio “Dialética da malandragem” reproduzido na página 51 deste trabalho.

⁵⁷ Seria possível ainda mencionar uma terceira corrente, que, ao invés de tomar a cultura europeia como referência e/ou modelo, procurava por todos os meios rejeitá-la. Essa visão, ao contrário das outras duas mencionadas, não reconhecia o passado colonial do Brasil como parte da “sua” história e, portanto, como elemento constitutivo dela. Tal ponto de vista apegava-se à ideia de uma genuína origem brasileira, que, não obstante a devastação humana e cultural implementada pelo europeu colonizador, poderia ser resgatada e enaltecida como a “verdadeira cultura nacional”. Como, obviamente, essa não era a perspectiva nem de Antonio Candido, nem de Mário de Andrade - nem tampouco a que procuro aqui sustentar – fica aqui apenas em nota o seu registro.

Diante da realidade inescapável que foi a empresa colonial no Brasil, fomos nos constituindo como os “outros” de nós mesmos (para falar como Silviano Santiago); como “uns desterrados em nossa terra” (nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda); ou como produto da “dialética entre o não ser e o ser outro” (segundo Paulo Emílio Salles Gomes). Essa indeterminação cultural - pode-se dizer dramática - não suscitaria menos que um sem-fim de estudos e explicações, produzidos no afã de dotar o Brasil de um caráter próprio ou, mais resignadamente, de algum caráter. E foi quase sempre pela comparação da cultura brasileira com a europeia, que foram produzidas as ideias e teses dedicadas a discernir (e constituir) o Brasil.

No caso específico da literatura, comparar obras e autores se tornaria uma prática tão valorizada enquanto estratégia de conhecimento e reconhecimento das diferenças e individualidades nacionais, que essa atividade se constituiu num campo disciplinar - a literatura comparada - de grande importância para o pensamento social. Mostra disso são as duas análises literárias de Antonio Candido, acima tratadas. Em ambos os casos o autor da *Formação da literatura brasileira* recorreu a renomadas obras⁵⁸ “universais” para traçar um paralelo entre a literatura ocidental e a literatura brasileira. Tal paralelo, como visto, excedeu os limites da compreensão da obra literária como objeto estético para nela encontrar elementos da própria vida social. Noutras palavras, comparar literaturas envolve comparar culturas. E, no caso brasileiro, essa comparação dificilmente escaparia a uma avaliação hierarquizante segundo a qual a literatura brasileira, além de menor, era classificada como uma espécie de reprodução limitada da literatura universal.

Esse modo de olhar que a literatura comparada lançou sobre obras, autores e culturas foi, no entanto, objeto de uma crítica que revelou o caráter parcial e etnocêntrico de seus pressupostos, assentados sobretudo nas ideias de fonte e influência. A propósito dessa crítica Silviano Santiago chama atenção para os perigos de uma literatura comparada assim instituída e convida ao questionamento de tal método que recorre a critérios unívocos para comparar obras produzidas em contextos históricos e culturais que não são homogêneos. Retrocedendo um pouco no argumento desse autor, e restringindo essa discussão especificamente ao pensamento brasileiro, é importante não perder de vista as reflexões que, no afã de apontar e/ou construir o caminho que nos conduzisse à nossa independência cultural, recaíram num patriotismo exacerbado que negava qualquer relação entre nossa formação e a presença

⁵⁸ Em “Dialética da malandragem”, Antonio Candido estabeleceu um paralelo entre as *Memórias de um sargento de milícias* e *A letra escarlata*, do norte-americano Nathaniel Hawthorne; e em “De cortiço a cortiço” o livro de Aluísio Azevedo foi comparado, como acima referi, com o romance *L’Assommoir (A taberna)*, de Émile Zola.

histórica e cultural da civilização europeia entre nós. Na medida em que esse ponto de vista se mostrou insuficiente para que alcançássemos uma compreensão do significado dessa interação histórica (e de todas as suas consequências), a literatura comparada não poderia ser mais indicada como abordagem da cultura brasileira e suas obras, numa palavra Silviano Santiago entende ser necessário admitir - como o fez Antonio Candido ao estudar a formação da literatura brasileira - a impossibilidade de se pensar nossa cultura e seus produtos sem considerar a relação travada com a civilização europeia. Em “Apesar de universal, independente” (1980), Santiago chega mesmo a recuperar o ponto em que Candido afirma a necessidade de se analisar a literatura brasileira “comparando-a às grandes”. A adoção de tal perspectiva, segundo Santiago, seria fundamental e correta.

A perspectiva é correta: acreditar que possamos ter um pensamento autóctone autossuficiente, desprovido de qualquer contato “alienígena”, é devaneio verde-amarelo; a avaliação é justa [a de Candido]: colocar o pensamento brasileiro comparativamente, isto é, dentro das contingências econômico-sociais e político-culturais que o constituíram, é evitar qualquer traço do dispensável ufanismo. Resta saber se os intelectuais brasileiros não têm insistido em defeitos de método, apesar da correção e da justeza do pensamento (SANTIAGO, 1982, p. 20).

Perspectiva correta, método talvez defeituoso. Silviano Santiago segue então examinando e sugerindo as condições sob as quais o método comparativo das literaturas pode deixar de ser um instrumento de classificação (e inferiorização) cultural para se tornar uma estratégia de resistência à universalidade homogeneizante.

Faz-se necessário que o primeiro questionamento das categorias de fonte e influência, categorias de fundo lógico e complementar usadas para a compreensão dos produtos dominante e dominado, se dê por uma força e um movimento *paradoxais*, que por sua vez darão início a um processo tático e desconstrutor da literatura comparada, quando as obras em contraste escapam a um solo histórico e cultural homogêneo.

E adiante Santiago esclarece:

(...) fazendo o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante (inversão não tão gratuita da cronologia), consegue-se realmente que os textos da metrópole tenham também, de maneira concreta e pela primeira vez, uma avaliação real da sua universalidade (...) Paradoxalmente, o texto descolonizado (frisemos) da cultura dominada acaba por ser o mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra) *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação*, resposta esta que passa a ser um padrão de aferição cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados (Idem, pp. 22-23 – grifos do autor).

Seguindo as indicações de Silviano Santiago, comparar literaturas deve ser então um gesto descolonizador. Um gesto que começa exatamente no reconhecimento das condições históricas assimétricas em que a cultura e a produção ficcional brasileira se formaram e que poderá levar a perceber como “os textos descolonizados questionam, na própria fatura do produto, o seu estatuto e o estatuto do avanço cultural do colonizador” (Idem, p. 24). Se - como esse mesmo autor afirmou em outro lugar - no contexto de uma cultura periférica

“falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 1978, p. 19), escritor e crítico estarão inevitavelmente envolvidos nesse processo de redefinição do que significa comparar e, mais que isso, serão parte daquela “força e movimento” que se insere na universalidade não mais pela via da adaptação à ou “duplicação” da cultura dominante, mas pela diferença e pela multiplicação das possibilidades de falas e escritas.

No contexto do pensamento brasileiro, tanto a obra de Mário de Andrade quanto a de Antonio Candido refletiram essa universalidade multiplicada, atuando, aliás, diretamente na sua constituição. Desde o Mário de Andrade do *Ensaio sobre a música brasileira* (trabalho em que o modernista combateu abertamente as ideias de origem e pureza cultural) até as análises críticas de Candido sobre *O cortiço* e as *Memórias de um sargento de milícias*; o que foi colocado em questão foi justamente uma espécie de método comparativo cujas premissas eram indiferentes a tudo que não reiterasse a alegada solidez, superioridade e unidade da cultura ocidental. Por isso suas obras, num sentido bastante diverso do que se espera de um ‘genuíno’ pensamento clássico ocidental, podem ser lidas como referências críticas de uma reflexão que enfrentou o problema da influência, da cópia e do rebaixamento cultural, a um só tempo questionando os paradigmas vigentes (etnocêntricos e hierarquizantes) e propondo conceitos e formas de análise fundamentais para uma compreensão da relação entre dominados (colonizados, influenciados e duplicadores) e dominadores (colonizadores, influenciadores e originais) em que as posições de tal relação deixaram de ser indefinida e inexoravelmente fixas.

Seja no *Ensaio sobre a música brasileira*, em que Mário, além de desconstruir a ideia de pureza cultural, recusou veementemente a chancela do exotismo como passaporte para o ingresso no “grande concerto das nações ocidentais”; Antonio Candido, em “Dialética da malandragem” (ver nota 3, à p. 14), mostra como uma obra literária de teor eminentemente popular e escrita no Brasil do século XIX, ao ser comparada com outra afim e escrita no hemisfério de ‘cima’, ajuda a formar uma imagem que dissolve a persistente nitidez dos retratos de uma sociedade íntegra e ‘avançada’ em contraste com outra (sempre outra) fragmentada, indecisa e ‘atrasada’. Ler e estudar as obras de Mário de Andrade e Antonio Candido, em sua amplitude, em seu engajamento intelectual e em suas contradições, convida a um olhar sobre o Brasil, que é emancipatório não porque amparado em ilusões ufanistas, mas porque rompe a fixidez com que somos vistos e investidos na posição de país ocupado – espécie de lugar cultural vazio que só passa a ter sentido quando preenchido com os conteúdos do(s) colonizador(es), que devem ser aprendidos e replicados. Convida a uma imaginação que se quer desviante de um destino brasileiro inelutavelmente des(g)raçado, não

porque indiferente à brutal desigualdade do país, mas porque só com ela bem diante dos olhos foi possível encontrar uma imaginação que é popular e contribui para entender o Brasil. Convida, enfim, a uma atualização da mesquinha categoria “atraso”, não porque relutante em observar os ponteiros do tempo histórico, mas porque, para além dos fuso-horários culturais, é preciso ver, reconhecer e criar formas distintas de ocupar as horas do mundo, que são muitas e várias.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recuperar o sentido que a ideia de formação da cultura brasileira assumiu nas obras de Mário de Andrade e Antonio Candido busquei, inicialmente, compreender como cada um desses dois pensadores tratou dois problemas fundamentais: o da relação de artistas e intelectuais brasileiros com a decisiva influência europeia na constituição de nossa cultura; e o que remetia às dificuldades relativas à incorporação vida popular às descrições sobre o que seria a (ou uma) brasilidade. Nesse contexto, o que a princípio se apresentava como duas perspectivas distintas de lidar com aquelas questões foi se configurando como uma espécie de diálogo, que, por sua vez, trouxe à tona não só a importância que o tema da formação ainda tem para a “inteligência brasileira”, mas também os laços de filiação intelectual que em torno dele se criaram.

Quanto à persistência da importância do tema da formação - que obviamente sugere a necessidade de atualização do debate que lhe diz respeito -, gostaria de examinar duas reflexões atuais. Uma aponta a carência de uma análise crítica do significado do Modernismo, que tanto impede a compreensão das recorrentes retomadas de estudos sobre o movimento, quanto, por consequência, impede a superação do tema da formação, diretamente ligado às transformações que o Modernismo operou. Numa outra direção surge a proposta de, uma vez reconhecido o papel central que o paradigma da formação teve para o pensamento brasileiro, dar um passo adiante nessa discussão e caminhar no sentido de um novo conceito, que seja capaz de traduzir a relação do Brasil com o princípio da universalidade cultural sob os efeitos da pós-colonialidade, ou seja, reconhecendo o país não somente em sua presença desigual e subjugada na história ocidental, mas em suas conexões com as trajetórias de nações que igualmente tiveram que lutar pelo direito de narrar a si mesmas, depois de terem sido “descobertas”, desterradas e descritas pela civilidade do colonizador.

De Eduardo Jardim é a primeira sugestão. E penso mesmo que este trabalho se afina com sua perspectiva sobretudo quando se examinam os termos em que ela a fundamentou. O ponto de Jardim é o de que há na obra de Mário de Andrade um legado que não se esgotou e que, de certo modo, tampouco foi superado. Quanto a isso sua aposta é a de que o fato de, até hoje, o movimento modernista e suas obras e ideias não terem sido submetidos a um exame crítico franco configura um impedimento para a compreensão do significado dessa permanência. A provocação de Jardim se torna tão mais instigante quanto se tem em vista que foi no pensamento de Antonio Candido que ele encontrou sua inspiração. Lembrando a

dramática experiência de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura, Eduardo Jardim, teceu as seguintes considerações.

A derrota do projeto de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura foi definitiva. Mais ainda, suas ideias e as do Modernismo em geral já não correspondem a mais nada no mundo atual. No entanto permaneceram como a principal referência para se entender a cultura brasileira e inspiraram a elaboração de diversos projetos culturais, inclusive por parte das agências governamentais. Como explicar esta insistente presença?

(...) **Houve, de fato, a rotinização mencionada por Antonio Candido, e ela teve também o efeito de dificultar o questionamento da doutrina modernista em geral**⁵⁹ (JARDIM, 2015, p. 146 – grifos acrescentados).

Volta-se assim ao diagnóstico da problemática rotinização do Modernismo da qual – como tentei ao longo desse trabalho mostrar – Antonio Candido não só foi o ‘descobridor’, mas também um dos mais importantes atores (talvez o maior deles). Noutras palavras, o que estou defendendo é que a longa e “decisiva” reflexão de Antonio Candido acerca da formação da literatura brasileira se conecta com a ‘função’ de rotinizador do Modernismo assumida pelo crítico. Penso que fica bastante claro em diversos textos de Candido que sua visão era a de que o movimento modernista teve papel fundamental não apenas para a literatura⁶⁰, mas para a cena cultural brasileira de modo mais amplo, influenciando, inclusive, ações que visavam à democratização do acesso à cultura – como se observou no artigo, aqui estudado, “A Revolução de 1930 e a cultura”.

Mas se, por um lado, Eduardo Jardim considera necessária uma reavaliação “da doutrina modernista” - o que não poderá excluir uma releitura da tese da formação de Antonio Candido -, Silviano Santiago, por outro, propõe uma nova tarefa e um novo paradigma à “inteligência brasileira”: em substituição ao paradigma da formação, propõe que pensemos a vida brasileira segundo a ideia de inserção. Para a construção desse argumento Santiago parte justamente do trabalho de Candido, a quem atribui o feito de ter, pela primeira vez, feito um estudo sobre a literatura brasileira em que se discutiu em profundidade o que efetivamente significava qualificar como “brasileira” a literatura aqui produzida. Lembrando algumas obras e autores brasileiros do século XX, Silviano Santiago mostra como a ideia de formação norteou reflexões nas mais diversas áreas do conhecimento. Naquele momento uma das maiores preocupações da inteligência nacional era dotar de um significado efetivo o adjetivo “brasileiro”. Neste sentido o projeto intelectual de Antonio Candido foi da maior relevância

⁵⁹ No início do quarto capítulo citei uma passagem desse mesmo trecho do livro de Jardim. Para efeito de coerência do argumento repito aqui uma parte daquela mesma citação.

⁶⁰ Em “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)”, artigo dos anos 1960, Candido faz a seguinte afirmação: “ Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945)” (CANDIDO, 1980, p. 112).

porque a definição de literatura brasileira que ele propôs passava pela definição de critérios estreitamente ligados à formação da própria sociedade brasileira. Daí o fato de sua tese ter se tornado uma das referências para o pensamento brasileiro do século XX.

Teórica e metodologicamente, o Candido teve uma atitude que, para aquele momento, foi irrepreensível, ao usar o conceito de “formação”: ali, ele teria de trabalhar necessária e obrigatoriamente com o conceito de formação, assim como, depois, todos acabaram tendo de trabalhar (SANTIAGO, 2015).

Mas o momento atual, segundo Silviano Santiago, exige outra atitude. O momento atual é o de assumir a “maioridade” brasileira e pensar sobre como acontece a inserção do Brasil na universalidade – outra questão que preocupava Mário de Andrade e Antonio Candido. O momento é de pensar o Brasil ‘formado’ e de compreender como a (ou uma) narrativa brasileira se insere no mundo. E pensar essa inserção envolve fazer um investimento intelectual sobre esse conceito da mesma magnitude e profundidade que Antonio Candido fez com a ideia de formação.

No novo paradigma da inserção, a ideia básica é que você tem de passar para um pensamento de tipo cosmopolita. Como é que você insere essa “língua Brasil” sobre indianismo no mundo? E a questão negra? A questão diaspórica? Essa é a grande questão do século 21, a questão da diáspora. E não estamos falando “isso é parte da nossa formação”, porque hoje já está claro que “isso é parte da nossa formação”. E ponto. Agora, o que nos interessa é olhar como o jogo acontece.

Mas não é algo simples. Penso que é algo difícilíssimo de fazer. Estou falando de fazer, com o paradigma da inserção, como Candido fez em determinado momento com o paradigma da formação. Pensar profundamente esse campo semântico da inserção, que está em aberto. E aqui não estou falando especificamente de literatura, claro. Estamos falando no aspecto geral, de outro paradigma, mesmo. Que precisa ser pensado em literatura, em economia, em política, em sociologia. Neste século 21, precisamos fazer com o conceito de “inserção” o que Antonio Candido fez com o conceito de “formação” no século 20 – e maravilhosamente bem (Idem).

Essa convicção de ‘dever cumprido’ em relação à pesquisa sobre a formação brasileira pode ser, no entanto, matizada pela leitura de um artigo recente do autor intitulado “A construção de Aleijadinho”. Neste texto Santiago parece justamente levar a cabo a sugestão de Eduardo Jardim, ou seja, submete a um exame crítico uma determinada atitude e/ou condição do trabalho intelectual realizado pelos modernistas.

Tomando como mote correspondência trocada entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, no ano de 1927, o autor se surpreende com a ignorância de ambos a respeito de quem fora o Aleijadinho e seu primeiro biógrafo, Rodrigo Bretas. O que Silviano Santiago enfatiza no texto é o fato de os modernistas terem dado ao arquiteto mineiro a estatura de mito da arte barroca brasileira em meio a mais profunda ignorância sobre quem tinha sido Antônio Francisco Lisboa, bem como Bretas. E nesse ponto o Modernismo surge revelador de um aspecto marcante da cultura brasileira: a ignorância sobre o país, suas obras, seus pensadores, seus artistas. Diante disso, Santiago observa que a “construção de Aleijadinho” pelos modernistas teria sido fruto de um misto de curiosidade, ignorância e

invenção. O espanto era sobre o fato de dois intelectuais e escritores brasileiros da importância de Mário e Carlos Drummond de Andrade desconhecerem não só a biografia sobre Aleijadinho, mas seu autor, a quem, na troca de cartas, os missivistas se referiram como “o tal Bretas” e cujo ambiente intelectual não era tão distante daquele em que os amigos conviviam.

O fulano chamado Rodrigo Bretas, autor de um simples artigo, é na verdade o primeiro biógrafo de Aleijadinho e ilustre bisavô do mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, futuro criador do SPHAN, e pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, por sua vez realizador do filme *Os Inconfidentes* (1972) (SANTIAGO, 2017).

Com essa menção (um tanto superficial) a este artigo de Silvano Santiago tentei abrir um espaço (um entre-lugar?) em que caibam tanto a tarefa transformadora que nos leve a pensar o Brasil numa escala de relações cosmopolitas – em que certamente as desigualdades e diferenças serão evidenciadas -, quanto a de combater uma “ignorância” que persiste sobre o Brasil. Com este trabalho tentei valorizar duas obras que parecem ter se colocado sempre nessa fronteira entre discernir quem ‘somos’ e transcender esse lugar de ‘ser brasileiro’. Mais uma vez pensando no Mário de Andrade do *Ensaio sobre a música brasileira* e no Candido de “Dialética da malandragem”, a figura de Brasil que se esboça nas obras desses autores é transbordante e também contraditória. Nem ingenuamente ufanista, nem dramaticamente colonizada, essa figura remete menos à ideia homogeneizante (e brutalizante) de nação do que a uma crítica aos seus fundamentos. Uma crítica que acontece ao longo de suas produções, na medida em que foram se deparando com e entendendo a (de)formação brasileira - esse desencontro entre aquele ser nacional ocidental unívoco e encontrado e o ser nacional brasileiro macunaimicamente indeciso, variado e tantas vezes encoberto.

Num momento em que a ideia de nação retorna com força, exibindo a pior das suas faces, a xenofobia. Num momento em que as diferenças sociais, culturais, de cor, de gênero, de opção sexual são reinventadas como instrumentos de discriminação, opressão e violência, dando à ignorância status de certeza. Nesse momento ecoa a pergunta inquieta e insistente de Mário de Andrade em “A elegia de abril”: estará a “inteligência nova” à altura das exigências de seu tempo? Nesse momento ecoa a convicção de juventude de Antonio Candido em seu depoimento a Mário Neme, a quem afirmou acreditar na organização dos indivíduos “em função” de seu tempo.

Chego aqui certa da justeza vívida das preocupações de Antonio Candido e Mário de Andrade. Chego aqui algo incerta, como Mário, de estarmos à altura das exigências de nosso tempo, mas também chego com o conselho de Candido ecoando (como ecoa em Silvano Santiago) de que é necessário que o pensamento se organize “em função” do seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2008.

AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

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

ANDRADE, Mário de. Carta a Antonio Candido. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-C-CA 575.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. O Aleijadinho in *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975a.

_____. O artista e o artesão in *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975b.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In D'INCAO, M. L.; SCARABÔTOLO, E. F., Orgs. *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992a. pp. 229-261.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Sílvio Romero – Polemista. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, tomo XX, pp. 355-370, out./nov. 1889.

BARNARD, F. M. National culture and political legitimacy: Herder and Rousseau. *Journal of the history of ideas*, abr.-jun., vol. XLIV, nº 2, pp. 231-53, 1983.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: Editora UnB, 1982.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. e ROUSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CANDIDO, Antonio. Carta a Mário de Andrade. IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-C-CPL, 6596.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. Nos meados de 1943 você me mandou os originais do *Turista aprendiz* perguntando se valia a pena publicar. In LUCAS, Fábio (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. Entrevista com Antonio Candido. Concedida a Heloísa Pontes. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 16, n. 47, pp. 5-30, out. 2001.

_____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004a.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007a.

_____. O Congresso dos Escritores. *Terezina etc*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007b.

_____. O Mário que eu conheci. In LOPEZ, Telê Porto Ancona [org.]. *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, A. e SOUZA, G. M. A lembrança que guardo de Mário. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 36, pp. 9-25, 1994.

CASSIRER, Ernest. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. [Prefácio de Antonio Candido]. São Paulo, EDART – São Paulo Livraria Editora Ltda., 1971.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – vol. 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n. 51, pp. 269-298, mai./ago. 2004.

GUIMARÃES, João Ivo Duarte. Entre a rotina e a quimera: a dupla vida dos escritores mineiros. Comunicação SPG09: Literatura e Sociedade. 38º Encontro Anual da ANPOCS. Disponível em <http://www.anpocs.org/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg09-1/9269-entre-a-rotina-e-a-quimera-a-dupla-vida-dos-escritores-mineiros/file>. Acesso em dez. 2016.

JARDIM, Eduardo. A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro. Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 1983. (Tese de Doutorado em Filosofia).

_____. *Os limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *A teoria da literatura em suas fontes*. (Vol. II). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. Concepção de história literária na *Formação*. In D'INCAO, M. L.; SCARABÔTOLO, E. F., Orgs. *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. Pp. 153-169.

MARTIUS, K. F. von; RODRIGUES, J. H. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista de Historia de América*, Cidade do México, nº 42, pp. 433-458, dez., 1956. Versão em pdf acessada na web em 07/10/2016.

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

NATAL, Caion Meneguello. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *História Social*. Campinas, SP, n. 13, p. 193-207, 2007.

_____. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 24, n. 2, pp. 161-186, mai./ago. 2016.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira – vol. 1*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Bauru: Edipro, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. Apesar de dependente, universal. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Ora (direis) puxar conversa! Ensaaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. (Portal UFMG). Silviano Santiago: A literatura brasileira precisa superar o paradigma da formação e entrar no da inserção. 2015. Entrevista feita por Ewerton Martins Ribeiro. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml>. Acesso em: 18 mai. 2017.

_____. A construção de Aleijadinho: Como os modernistas descobriram e moldaram a percepção do escultor Antônio Francisco Lisboa. Estado de S. Paulo. São Paulo, 15 jan. 2017. Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-construcao-de-aleijadinho,10000098577>. Acesso em: 16 jan. 2017.

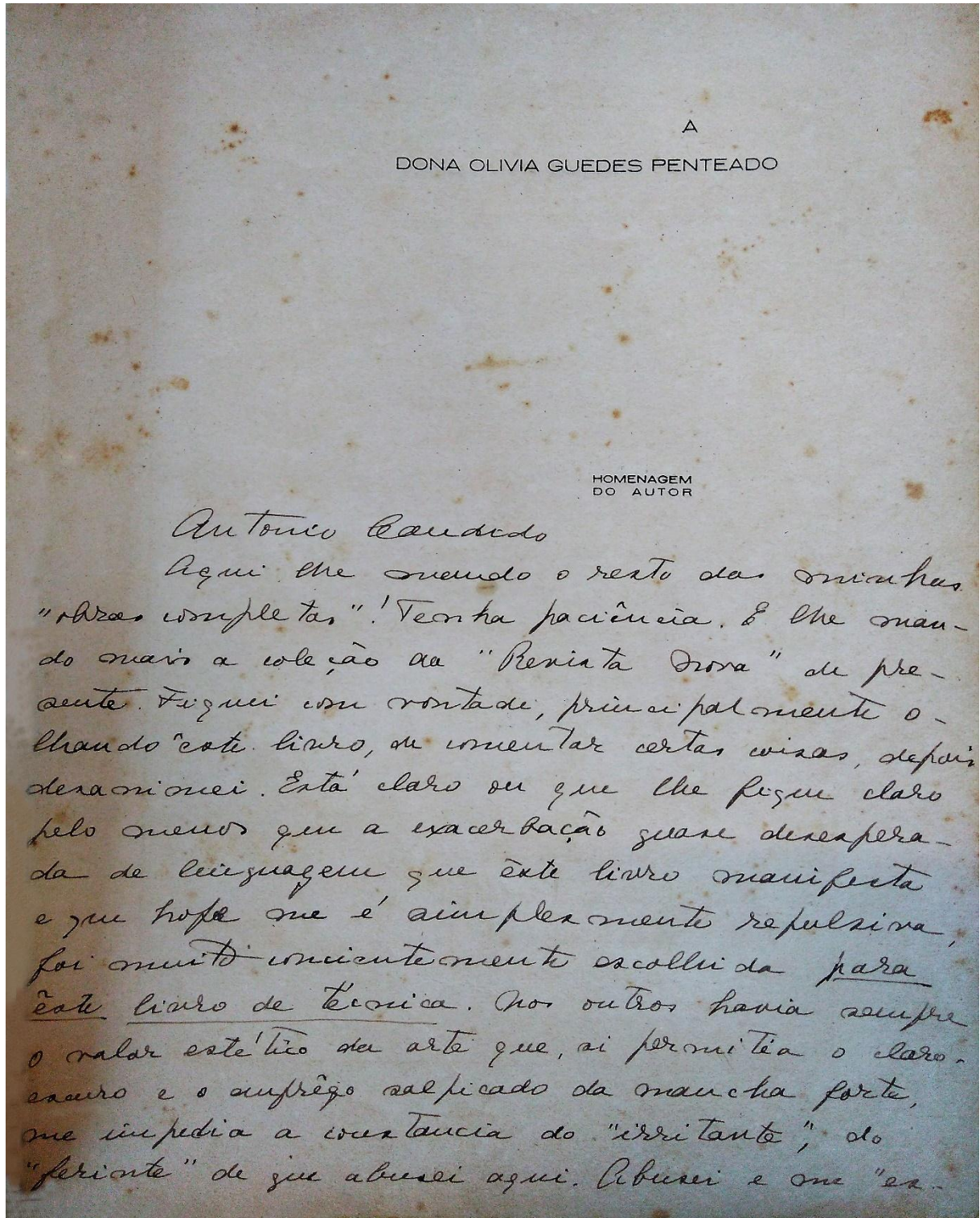
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VELOSO, M. e MADEIRA, A. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIEIRA, Antonio. Sermão do Espírito Santo (1657). Pregado na cidade de São Luís do Maranhão. *Sermões: Padre Antonio Vieira*. Organização e Introdução de Alcir Pécora. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000.

**ANEXO A – Dedicatória de Mário de Andrade a Antonio Candido em exemplar do livro
Ensaio sobre a música brasileira.**



ANEXO A – Dedicatória de Mário de Andrade a Antonio Candido em exemplar do livro *Ensaio sobre a música brasileira* (página 2).

"Burdolei" à larga, atingindo o carna valero
 por excesso de sabor. Coisa externa, voluntária.
 Não pense porém que por me desgostar terri-
 velmente com a linguagem deste livro, a
 ponto de me ser impossível ler e aceitar
 um só capítulo dele hoje, eu repudio êle. Não
 repudio coisa alguma nenhuma. Porém, hoje,
 eu sei que este livro foi uma consequência
 apressada de... sim: de medo! Mesmo tris-
 temente, pois as ideias gerais eu ainda
 julgava boas e justas, sei que estão mal
 baseadas. Mas foi medo tudo. Você sabe: de-
 quem que a sentinela de noite, guardando,
 às vezes é tomada de medo e dá um tiro.
 Foi o que eu fiz. Os meus problemas de
 linguagem e de técnica musical brasileira
 me amestaram tanto que dei o tiro. Este
 tiro. Que os problemas me amestaram,
 nada mais justo. Que me assustaram,
 a consequência era lógica. Mas o medo
 deve ser uma fragilidade. Pelo medo o
 medo me deu um tiro improvável na noite.
 É o que me desgraça.

Y. de J. de J. de J.
 S. Paulo, 17/II/43

ANEXO B – Carta de Antonio Candido a Mário de Andrade.

Rua Goiás, 89 – 16 de janeiro de 1943.

Muito obrigado, Mário de Andrade, pelo trabalho que teve me enviando as suas obras... escandalosamente cantadas por mim através da minha vítima nestas circunstâncias: Gilda! Muito obrigada pela “Revista Nova” e, sobretudo, muitíssimo obrigado pelo que você escreveu no “Ensaio”.

Como estou com a mão na massa, aproveito para falar de outro assunto. Antes de mais nada: Eu e Sainté-Beuve não nos damos bem com o teatro... Este aviso é uma precaução necessária, porque eu lhe vou falar alguma coisa sobre o “Café”. No seu drama (?), portanto, sou capaz de apreender só os aspectos não-teatrais. Não digo não-dramáticos – porque abunda nele dramático não teatral e, este, acho que percebo. O que eu disser naturalmente que não terá grande interesse para você; tem para mim, porque a audição do “Café”, foi, de fato, uma coisa que muito me deu que sentir e pensar.

Para começo, acho que o seu empreendimento resultou na [página 1] maior obra que jamais viu ou sonhou ver a poesia dramática no Brasil. Aliás, isto não é dizer muito, concordo... Mas eu acho, sinceramente, que ela é uma grande obra no plano universal.

Deixando de parte o lado de performance, de réusité formal, quero dizer a v. a razão mestra que me faz atribuir um excepcional valor ao seu drama: há certos aspectos do Brasil que v. é o primeiro a fixar e a universalizar – isto é, dar a eles estado de arte, quer por via da sátira-poesia, quer por meio do patético. Ora, isto garante o caráter de superioridade artística que eu vejo no “Café”. Ao mesmo tempo, esta superioridade, no caso, só é realmente possível porque v. tem um seríssimo fundamento ético para a sua obra. V. elevou à categoria da arte largos e dos mais profundos aspectos do Brasil; ao mesmo tempo, a realidade humana e, lâchons le mot, social desses aspectos, garante a eles uma universalidade que dá à sua obra direito à permanência. O caráter pitoresco, que é tão frequente em boa parte dos seus escritos, onde está no seu devido lugar, desaparece aqui, onde poderia ser comprometedor. [página 2]

Pedaços como o do truco servem para dar uma nota de cor, localizada no conjunto – o que areja e dá encanto.

Pela peça afora, v. tem certos trocadilhos que são de uma eficiência extraordinária. É o caso, por exemplo, do – “Eu sou aquela que disse”. Como eu comentava outro dia com Gilda, esta apostrofe (??) recorrente, traz do fundo dos tempos um obscuro tom bíblico, uma certa grandeza profética que muito serve para elevar as palavras da mulher.

E há coisas absolutamente novidades – como o “Cânone das assustadas”, às quais, também, você deu estado de arte.

Por outro lado, há um senão no “Café”. São certos pedaços em que há certo demagogismo (ausente, aliás, do espírito da peça) – não sei se voulu -, como na cena dos fazendeiros e dos empregados. Esta cena não peca pela grandiloquência do discurso dos comissários, como quer a Gilda. Muito pelo contrário, acho este um achado, uma valorização estética de certo tipo meta-brasileiro de retórica e dialética. Peca, acho eu, pelo lado das apóstrofes dos camaradas, que soltam, aqui e acolá, umas tiradas que [página 3] me deixaram muito contrafeito (registro a minha reação por não saber dar a razão exata dela).

Em suma, e deixando, de lado a extraordinária beleza formal para só cuidar do significado, parece-me uma grande obra, porque é, de fato, um momento social, com os seus problemas humanos, elevado à categoria definitiva da arte – e não esta (“nunca, jamais!”...) servindo de apoio a expressão do tal momento.

Neste ponto, deixe-me dizer, Mário de Andrade, como eu acho grande a sua evolução em face dos problemas sociais. V. fez o caminho inverso do habitual. Na primeira mocidade, a gente anda por eles em entusiasmos generosos... e platônicos – para ir se aquietando, com a idade, num individualismo comodista, na grata contemplação do próprio umbigo. V. partiu do individualismo estético para, na idade em que normalmente se fica embalado no adagio pianíssimo da comodidade, entrar generosa e profundamente na dor que provocam aqueles problemas – como mostra esta admirável “Café”, e como já vinha mostrando há tempo muito escrito seu. [página 4]

Há ainda muita coisa a dizer. Quem sabe falamos mais tarde a respeito? De qualquer forma, eu me senti aquela noite em sua casa (e creio que os outros comigo) como iniciado numa revelação superior de poesia. Aliás, como esperar outra coisa do nosso “grande Mário nacional” – como diz o Ruy Coelho?

Muito cordialmente, e com gratidão.

Antonio Candido

Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-C-CPL, 6596.

ANEXO C – Carta de Mário de Andrade a Antonio Candido.

S. Paulo, 18-I-43

Meu caro (e sinceramente “caro”, estimado) Antonio Candido

Recebi sua carta que li muito sensatamente, procurando manter o maior equilíbrio interior possível, contra o agrado extraordinário que ela me causava e causa. Primeiro temos que conceder que V. foi um pouco precipitado em julgar o “Café”. Tanto mais que julgou bem. Em todo caso nunca jamais roubei a opinião de ninguém e está claro que fico desejando que numa futura leitura solitária, V. veja o seu julgamento pormenorizado confirmar o julgamento de agora. Mas é preciso esperar algum tempo.

Quando vocês saíram, fiquei numa tentação danada de repegar logo no “Café” e preparar desde já uma qualquer “redação definitiva” que eu pudesse passar a vocês. Mas não pode ser assim. O que está feito, embora reconhecendo que em muitas partes principalmente do poema, eu “sinta” definitivo; é apenas uma redação para governo e trabalho do compositor. Certamente ainda não é a obra, vaidosamente só minha, que eu publicarei um dia, sem música, para os que me queiram ler.

Aliás esta é uma das tragédias deste “caso”. Há uma “ vaidade ” no “ Café ” que até chega a me repugnar e de que talvez eu seja castigado. É que se tratando de um libreto apenas, eu não devia ter dado aos meus textos o excesso de cuidado artístico que dei. Eles se tornaram muito independentes, apesar das mil e uma intenções musicais a que pude confortavelmente me sujeitar, por saber música o meu bocado. Quer ver um caso muito típico? É o Cânone das Assustadas. Não há dúvida nenhuma que eu o fiz com pura intenção musical, sujeitando-o a cortes rítmicos tais que obrigam a entrada canônica das três vozes corais femininas, consecutivamente cantando a mesma melodia. Mas o diabo é que, meu Deus! eu sei música! De maneira que em vez de eu fornecer um texto qualquer, uma pobre quadrinha em redondilhas, de que um compositor inventasse de sopetão a ideia polifônica em cânone, porque a melodia dele, só dele, se prestava a isso, eu usurpei o valor exclusivamente musical do cânone, a sua expressividade [página 1] psicológica e pus isso no meu texto! O texto é que ficou canônico! No texto é que as palavras se assustam, montam umas sobre as outras, correm ofegantes. E a conclusão deplorável que sou obrigado honestamente a reconhecer é que em vez de eu auxiliar o compositor como devia, eu roubei ele. Nada implica mais que o compositor possa tirar um cânone bom do meu texto. Pelo contrário: o mais provável é que o cânone musical esteja definitivamente prejudicado. É uma coisa por demais sabida que não são os textos melhores que provocam as melhores músicas. Principalmente em música teatral,

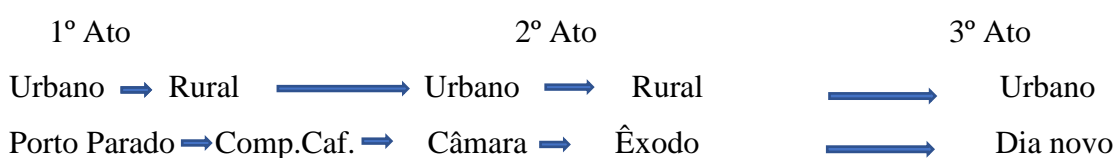
cuja audibilidade textual é muito incorreta. Mas o pior não é isto. É eu ter provavelmente sugado a musicalidade da música, a pondo no meu texto.

Foi o meu pecado de vaidade. Completada a concepção da obra teatral, lhe tendo imaginado a marcação quase completa do movimento cênico, me propus honestamente a escrever textos sem grandes pretensões literárias, que apenas firmassem claro as ideias geratrizes e... didáticas. Principiei assim mas logo foi impossível continuar. Eu creio que V. já sabe: a obra-de-arte esteticamente destrutada sempre me repugnou até a abjeção. Mandeí música e músico verem se eu estava na esquina e tratei exclusivamente de mim, da “minha” obra.

Aliás ainda fôçou esta interferência da vaidade justamente eu ter esbarrado nessa danada cena da discussão entre donos e colonos a que V. e a Gilda fazem reservas mais fortes e eu acho também a mais defeituosa de todas. Exatamente: a que causa mais malestar na leitura.

Esta cena era primitivamente a que abria a representação. Talvez até fosse preferível eu não contar este “segredo” meu, de artista. Repare que ficava muito mais lógico, muito mais natural como exposição do assunto, a obra principiar com a cena do cafezal, terminando o ato com a cena do armazém do cais. Mas é que também o segundo ato principiava com o Êxodo e acabava com o Câmara-Ballet, erro evidentíssimo por dois fatos. Terminar logo o segundo ato, com a comicidade gozada do Câmara-Ballet era prejudicar a validade moral do espetáculo. O espectador saía divertido por demais, com muita vontade de se rir com os conhecidos e convidar a gente [página 2] pra beber um chopinho nos Franciscanos desse mundo. Ora isso eu não queria. Teatro é fundamentalmente e essencialmente povo, e se um de nós, resseguidos de cultura e erudição, é mais ou menos refratário a essa funcionalidade educativa do teatro, eu não queria e não quero esquecer que fiz uma obra voluntariosamente popular. Pra povo. Pouco importando mesmo a possível perfeição estética dos versos. Ora transportando o “Êxodo” de efeito visual e musical creio que muito dramático, para o fim do ato, o efeito moral sobre o povo era de abatimento, premonitório de não-conformismos possíveis. Diante desses dois erros: o defeito moral da comicidade do Câmara-Ballet ser desmoralizador de um público geral e o defeito estético dele prejudicar a gradativa intensificação dramática do assunto, mudei as duas cenas de lugar.

Logo surgiu a modulação rítmica: urbano = Câmara-Ballet → rural = Êxodo → urbano = a revolução do terceiro ato. E me senti obrigado a obedecer a ela também no primeiro ato, lhe mudando as cenas de lugar:



E agora também a gradação do assunto prepara melhor a aparição da farsa do Câmara-Ballet, que, força é reconhecer, é um bocado estrompante. Esta distribuição rítmica do assunto a coisa melhora porque na primeira cena os estivadores estão à espera de notícias de providências, que os jornais devem trazer. Já na segunda cena os comissários falam decisoramente que o goerno prometeu tomar providências pelas suas câmaras. E então o segundo ato abre sem muito forcejamento do assunto, denunciando o que são essas câmaras. Mas voltando a essa terrível cena da discussão. Era a primeira da peça, então, e como eu não tinha ainda pretensão de fazer poemas, porem textos pra musicar, não havia motivo pra esperar a chegada da “inspiração”, nem obedecer a esta por onde escolhesse principiar. Fui escrever e parei horrorizado. Os donos aparecem no momento em que o colono velho, de desânimo, dá um pontapé no cafeeiro. A frase dos donos, “naturalmente” seria qualquer coisa parecida com:

- Pois vocês não sabem que é proibido maltratar as árvores!

Imagina só uma frase dessas, cantada, o ridículo que fica! O canto, [página 3] por isso mesmo que anti-naturalístico, tem suas exigências textuais. O meu engano é que eu imaginara falado o meu texto, quando ele tinha que ser cantado. E o drama, agora o “meu” drama principiou: eu tinha que achar o “Tom” dos meus textos. Foi um deus-nos-acuda e uns quinze dias de uma indecisão feroz. Procurei me inspirar na tragédia grega, reli textos, nada. Shakespeare e nada. As danças-dramáticas folclóricas colhidas por mim, nada. Até que o simples acaso de um pouco antes ter relido a tradução de Ossian feita lindamente por Otaviano, me lembrou os bardos celtas. Mas os legítimos, não Ossian. Chegara tipicamente, no mais romântico sentido, a Inspiração! Ora uma passagem, ora um poema, sem nexos, sem ordem, sem conexão. Às vezes nem podia terminar a leitura de um poema, deixava o livro pra escrever. Me inspirei, plagiei deslavadamente, anatolefrancemente. Um poema de invocação aos porcos me deu a invocação ao “grão pequenino do café”. Em quatro ou cinco dias o poema todo escrito, com exceção da “Endeixa da mãe” que não havia meios de achar.

Na verdade, eu ainda não achara o “meu” tom. A coisa estava ainda muito grandiloquentemente bárdica, os poemas eram bastantes ruins a meu ver. E disso pouca coisa ficou. Terá ficado um substrato mais que a realidade dos poemas – e ninguém nunca jamais se lembraria dos bardos celtas dos meus plágios, se eu não o confessasse. Mas é que hoje ando assustadamente apaixonado pelos mistérios da criação artística pra não confessar lealmente estas coisas, como já fiz, a pessoas várias. Eu devo o “meu” Café aos bardos celtas.

Mas já então me viera o desejo malicioso de na impersonalidade geral do assunto, celebrar a minha cidade e a minha região do café. E intercalei a evocação no poema do “Êxodo”. Achara

“meu” tom afinal. É engraçado que todos os outros poemas diferem sensivelmente desse por certos detalhes sentimentais de fatura. Quase tudo, ou tudo, é de uma dureza quase ríspida de gatura, uma ausência enorme de adjetivos qualificadores, ao passo que a evocação de São Paulo se escarrapacha em mil e um qualificativos sentimentais. Mas tudo derivou dele.

E só então tive que preencher a lacuna do poema: a cena da discussão. [página 4]

É o único diálogo de toda a obra, não consegui lhe dar valor poemático. Aqui entra a música com o seu joguinho. Você repare em todos os diálogos das tragédias em versos falados, desde o autor é obrigado a frases curtas, de conversa explicativa, sem tiradas, o poeta por maior que seja, perde o valor poemático. É nas “tiradas”, como sistematicamente em Shakespeare, nas frases mais longas que ele consegue reverter ao valor exatamente poemático, ao clima não exatamente de “poesia”, de “lirismo”, mas exatamente poemático. E com raras exceções a altitude descamba.

Me consolei com isso e acabei deixando a discussão no sensível desvalor em que está. Tenho outro consolo mais. Talvez que, posta em música, seja a mais “vivente”, vivificante das cenas, pela variedade de efeitos musicais, contrastes de timbres, processos vários de tratar polifonicamente o coral, riqueza de movimentos diferentes que colecionei aí. Porém nada impede. Também estou convencido que é a parte mais fraca do meu texto. Mas também não concordo com Gilda: a demagogia dos comissários é toda constrída “folcloriscamante” com frasses feitas da demagogia nacional e expressamente feita pra tornar abjeta a falação e, por consequência, o grupo. A sua objeção me parece muito mais válida. Algumas frases já principiam me desagradando francamente e se destacando [ilegível] da inferioridade do conjunto como indignas até dele. Já estou certo que muitas delas vou modificar e outras tirar.

Mas agora, pra acabar volto ao princípio: O “Café” antes de mais nada o que precisa agora é descansar, como o legítimo que dizem mais centrado depois de dormir um ano na saca. Trabalhei tres meses, de iluminações sublimes e desesperos impiedosos nele, de outubro a dezembro. Cheguei a tresler totalmente, totalmente desgostoso de mim e desesperado da obra, sem mais capacidade nenhuma de ver. Não era mais essa insatisfação fatal e afinal das contas honrosa que todo artista tem quando dá por terminada a sua obra. E ela termina, não porque a obra não possa ser melhor, mas porque ele não pode fazer melhor. Todas as obras-de-arte, meu Deus! são obras em que o artista fracassou.

Mas o meu caso é que eu não tinha mais opinião perdurável dois [página 5] segundos, nem nenhuma garantia de mim. Por isso é que fiz aquela leitura com amigos de vario espírito que escolhi. E um sapo argentino que a última hora atirou nos meus braços. Agora eu sei por vocês que a obra poderá viver sozinha, livre de mim, por aí. Agora ela precisa descansar.

Nestes cinco, seis meses, depois que a tiver traído bastante noutros amores, então podera saborear melhor o gosto dela. Por mais sal por aqui, tira qualquer açúcar sobrando. Uma das cópias do que ficar lhe mandarei. E muito obrigado.

Mário de Andrade.

Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-C-CA 575.