



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

Entre o artista e o artesão

Between the artist and the artisan

Tiago Hermano Breunig¹

RESUMO

A nacionalização musical proposta pelo modernismo brasileiro por meio da apropriação erudita de elementos do cancionário popular e do folclore implica a identificação com uma musicalidade nacional e subentende a construção de um sentido e de um sentimento nacional no interior de uma arte caracterizada, segundo uma concepção kantiana, pelo desinteresse e pela ininteligibilidade. Objetivamos compreender as implicações do conceito de estesia no nacionalismo musical marioandradiano. Em Andrade, a estesia recupera a etimologia de “aisthesis” contra a sua subordinação ao modelo da representação e da contemplação, evidenciando a sensibilidade e, por conseguinte, o corpo. Como recusa da representação e da contemplação, a estesia designa uma reconciliação da arte com a vida, revelando, ao fim, um interesse eminentemente social. Ao propor um senso de comunidade, Andrade contraria tanto a ontologia nacional sustentada em teorias raciais positivistas quanto o nacionalismo oficial do Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Folclore; Artesanato; Nacionalização musical

ABSTRACT

The music nationalization proposed by Brazilian Modernism through the appropriation of cultivated musical elements of popular music and folklore by classical composers implies an identification with national musicality and involves the creation of a national sense and feeling within an art, which, according to a Kantian view, is considered unintelligible and uninteresting. Our goal is to understand the implications of the concept of aesthesis in Mário de Andrade’s nationalism. In Andrade’s work, aesthesis recovers the etymological sense of “aisthesis”, by going against its subordination to the model of representation and contemplation, highlighting sensitivity, and, as a consequence, the body. As a refusal of representation and contemplation, aesthesis also

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Professor colaborador da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG – Ponta Grossa – PR – Brasil – thbreunig@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

indicates a reconciliation between art and life, eventually revealing a social interest. Andrade's. By proposing a sense of community, Andrade goes against both the national ontology sustained by positivist racial theories, and the official nationalism of the Brazilian Revolution of 1930.

KEYWORDS: Mário de Andrade; Folklore; Handicraft; Musical nationalization

1 O folclore e a proposta de nacionalização musical marioandradina

No contexto de um interesse universal pelo folclore e pelo popular mobilizado por intelectuais para a construção das identidades nacionais, tanto oficial, propugnada pelo Estado, quanto oposta, Mário de Andrade contribui decisivamente para a fundação no Brasil de um discurso musical apropriado para a formação de uma comunidade e de uma cultura nacional. Com a crise das democracias modernas, recorrentemente compreendida como um problema de ordem cultural, a cultura popular e o folclore, ao contribuírem para a construção das identidades nacionais, desempenham um papel fundamental no conflito cultural e, por conseguinte, social na primeira metade do século XX.

Afinal, o nacionalismo musical constitui, no Brasil, um aspecto do interesse pela cultura popular e pelo folclore mobilizado por intelectuais no movimento da construção das identidades no momento de maior exaltação nacionalista na Europa, bem como da potencialização dos conflitos internos ocasionada pela ascensão da burguesia promovida, sobretudo, pelo processo de industrialização e inserção do Brasil no capital internacional. Mas a compreensão da proposta de nacionalização musical marioandradina requer considerar sua contraposição a concepções oficiais propugnadas pelo governo e pelas classes dirigentes e, posteriormente, ao Estado Novo e seu folclorismo oficial, que, como se depreende dos estudos do folclore brasileiro publicados pela revista oficial do Estado Novo, subordina, com a rara exceção das contribuições de Luís da Câmara Cascudo, as manifestações culturais ao catolicismo e ao etnocentrismo².

Ao ouvir uma “primeira fatalidade” racial “badalando longe” como algo “vago mas geral”, Andrade funda as bases musicais para uma “totalidade racial” a partir das manifestações musicais do cancionário popular e do folclore brasileiro. Como “formação inconsciente”, o popular e o folclore aparecem como portadores dos caracteres musicais do Brasil que constituiriam os elementos para “uma transposição erudita” de uma obra de arte “imediatamente desinteressada”, de modo que “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”, prescreve Andrade (1972, p. 16-29). Segundo Arnaldo Contier, os modernistas consideravam o “povo” como o portador da nacionalidade, de modo que

² Cf. *Cultura política*: revista mensal de estudos brasileiros, publicação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo.

competiria ao compositor “[...] redescobrir, cultural e musicalmente, as ‘falas populares’, que haviam sido cerceadas e censuradas pelas elites a partir do 7 de setembro de 1822” (1994, p. 42).

As afirmações de Andrade fundamentam-se no pressuposto de que no Brasil a arte musical erudita “viveu divorciada da nossa entidade racial”, na medida em que “a nação brasileira” antecede a “nossa raça”. (1972, p. 13). Afinal, sua proposta parte de uma premissa que considera como inexistente “uma comunidade e cultura nacional brasileiras” (TRAVASSOS, 2000, p. 105), de modo que no Brasil a busca da nacionalização musical por uma modernização baseada em uma tradição se configura deliberadamente como um processo de formação. Para tanto, a nacionalização musical proposta pelo modernismo brasileiro por meio da apropriação de elementos musicais do cancionário popular e do folclore pelos compositores eruditos representa, como argumenta Elizabeth Travassos (2000, p. 39), um desafio, qual seja, a identificação imediata e emocional com a musicalidade brasileira, para a qual, segundo a autora (1997, p. 95), concorre a fisionomização da fisiopsicologia do “homem brasileiro ou de tipos brasileiros”.

No entanto, apesar dos elementos da constituição de uma fisiopsicologia que, a rigor, escapam ao conceito de nação como uma entidade social relacionada a um Estado territorial moderno (HOBBSAWN, 2011) – conforme se estabelece na Europa no século XVIII e teoricamente se consolida no Brasil no final do século XIX –, conceito que se pode inferir de sua afirmação, Andrade definitivamente recusa uma normalização ou uma classificação dos tipos representativos de uma racialidade brasileira, conforme a teoria racista que constitui a fisionomia da cisão do corpo social assistida pela Europa paralelamente a um incipiente processo de estatização da biologia, descrito por Michel Foucault (2005) como um poder que incide sobre os corpos. Segundo Foucault, o racismo se articula posteriormente com os movimentos das nacionalidades na Europa e com seus conflitos com o Estado. Transcrito biologicamente no século XIX como uma sorte de anatomia ou fisiologia cuja função consiste na fragmentação da biologia de uma população incumbida pelo poder, adquire no século XX o aspecto de um racismo de Estado. Tanto que, apesar de a afirmação em particular de Andrade pressupor uma cisão conceitual entre nacional e racial, usualmente tais concepções são compreendidas como conceitos equivalentes, como o confirma Florestan Fernandes (1994, p. 144-145) ao interrogar o aspecto nacional da cultura popular na proposta de nacionalização

marioandradina e concluir que o “nacional” significa a expressividade de uma cultura, associada com o processo de constituição de um povo.

A “totalidade racial” que Andrade identifica nas manifestações musicais do cancionário popular e do folclore se fundamenta, antes, em uma concepção autoctonista, associada com a realidade da terra a que se pertence e em que se funda historicamente a comunidade, desprovida dos conceitos raciais paramentados pela suposta cientificidade outorgada pela biologia. Similar ao conceito de nação que, contrariando Hobsbawn, Benedict Anderson (2008) afirma preceder o Estado, emergindo no Novo Mundo em conflito com o Velho Mundo. A “totalidade racial” se coaduna, assim, com a totalidade social que, como veremos, incorpora, para Ernesto Laclau (2011), a plenitude ausente a que corresponde a constituição da identidade de um povo. Afinal, a concepção racial de Andrade conforma uma corporificação do nacional pelos imperativos da fisiopsicologia coletiva que inconsciente e espontaneamente manifestaria a especificidade de um povo, correspondendo a uma entidade nacional em claro conflito com a ontologia nacional dos intelectuais brasileiros do século XIX, sustentada por teorias raciais positivistas, como base para o Estado nacional.

Com efeito, a proposta de nacionalização marioandradina propugna, como observa Fernandes, “contra os preconceitos e as suscetibilidades dos ‘letrados’ da terra”. (1994, p. 144). Contier (1994, p. 44-45) argumenta que a recuperação da cultura popular para a criação de uma arte nacional critica implicitamente as elites intelectuais que, ao eleger Paris como a capital da modernidade, subordinam a realidade social brasileira a posturas racistas e preconceituosas diante das culturas populares, efetivamente reprimidas por um governo e uma elite intelectual que, ao confundir civilização com europeização, implicam uma negação da cultura nacional. Se as teorias raciais se associam a uma noção de progresso da humanidade e se, conforme os intelectuais brasileiros do século XIX, a miscigenação representa biologicamente a aclimatação da civilização europeia no Brasil, o caminho indicado por Andrade aponta para a arte e para a cultura como instrumentos de transformação social. Como portadoras de uma moral que “participa do vital e principalmente do vital humano”, a arte e a cultura afetariam a fisiologia. Nesse sentido, ao constatar que ao Brasil “falta antiguidade”, “falta tradição inconsciente”, Andrade (2008, p. 121) resume a falta constitutiva do Brasil segundo o aspecto da fisiologia da “nossa moralidade”.

Assim, ao constatar ainda “uma falta de cultura geral” “que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão” e, sobretudo, “uma falta indecorosa de

cultura nacional”, Andrade (1972, p. 26) aponta, enfim, para a possibilidade de extirpar “pela cultura” os “defeitos do povo brasileiro”. Para tanto, a necessidade de superar o “destradicionismo e despolicamento cultural da sociedade brasileira” (ANDRADE, 1991, p. 30) corresponde a um problema de ordem eminentemente social, compreendido, portanto, como um problema cultural, condicente com a responsabilidade de determinadas instituições pela seriedade dos estudos do folclore em detrimento das concepções de progresso e de moral dos dirigentes do Estado e de sua compreensão das manifestações de outras culturas, constantemente perseguidas pelo controle do Estado, em função do “contraste fatal entre cultura e civilização”, como sustenta Andrade (1998a, p. 432-433) em seu estudo sobre o folclore brasileiro.

A cultura para Andrade (1991, p. 26) reflete as “realidades profundas da terra”, e adquire o sentido de uma realidade coletiva ou de uma sociabilidade, cuja constituição depende de uma atividade intelectual, que converge com um estado moral e vital compreendido como um estado de despreendimento e de descuidado de si, conforme o primitivismo marioandradino, associado ao aproveitamento dos aspectos universais das contribuições internas e externas ao Brasil, do mesmo modo como o Brasil deveria prover com sua particularidade as nações para o enriquecimento da civilização, conceito que assume para ele um sentido de atual. Notadamente, Andrade compartilha a ideia de uma universalidade precedida pela afirmação nacional que prenuncia um devir cultural e se consolida universalmente na humanidade, assim como, conseqüentemente, compartilha a noção de cultura como formas de vida que o Romantismo conceberia sob o signo do exotismo, compreensão que acentuaria o nacionalismo em detrimento do conceito de cultura como civilização universal.

No entanto, ao postular um “contraste fatal entre cultura e civilização”, Andrade questiona a equidade entre “civilização” e “cultura” promulgada pelo Iluminismo, com seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo. Ao mesmo tempo, problematiza a oposição entre natureza e cultura, bem como a concepção de cultura segundo a qual o Estado representa a forma da unidade da diversidade dos sujeitos individuais, como a concebe o Romantismo, embora se encontre em Coleridge (1830 apud EAGLETON, 2011, p. 23) a proposição de um “contraste ocasional entre cultura e civilização” que prenuncia o “contraste fatal” proposto por Andrade. O “conflito entre cultura e civilização”, segundo Eagleton (2011, p. 23), faria parte de “uma intensa querela entre tradição e modernidade”, constitutiva, como sabemos, do modernismo. O destino do conceito de cultura, como a proposição marioandradina de um contraste fatal

entre cultura e civilização, representa, enfim, um sintoma do “[...] fracasso da cultura como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano.” (EAGLETON, 2011, p. 35).

A preocupação marioandradina com a cientificidade do folclore compreendido como um “processo de conhecimento” e “um anseio de simpatia humana”, a se ocupar com “a vida material e a organização social” do povo brasileiro em detrimento de uma “forma burguesa de prazer” destinada para as “classes superiores”, que opera, segundo o autor (1998a, p. 422-423), como “um processo de superiorização social das classes burguesas”, pode ser comparada, portanto, com o modo como Antonio Gramsci (1998) compreende o folclore no contexto do fascismo italiano, praticamente ao mesmo tempo em que Andrade concebe sua proposta de nacionalização musical a partir do folclore e do popular. Afinal, segundo Gramsci, para quem o povo constitui o conjunto das classes subalternas e instrumentais de cada uma das formas de sociedade existentes, o folclore representa a concepção do mundo e da vida de determinados estratos da sociedade em contraposição às concepções oficiais propugnadas pelo governo e pelas classes dirigentes.

Para ambos, situados em periferias do mundo ocidental que compartilham, segundo sua compreensão, a necessidade de se consolidar nacionalmente, compete determinar a função dos intelectuais em relação aos conflitos sociais e os meios de organizar democraticamente a cultura a partir de uma perspectiva nacional e popular. Para tanto, Gramsci subordina a questão a uma luta cultural, compreendida social e politicamente, na medida em que a cultura se oferece como totalidade patrimonial do povo ou da nação, de modo que expressa o sentido da unidade intelectual e moral para a conquista das finalidades nacionais e populares. Segundo Gramsci, os fins inerentes da luta cultural convergem para a superação de determinadas atitudes diante da vida e do mundo, fundamental para a transformação da sociedade.

Ambos identificam a cultura no horizonte de um novo humanismo, associado a uma nova intuição da vida que se converte, mediante a problematização dos costumes, sentimentos e concepções de mundo por meio da arte, em uma nova percepção da realidade, considerando que o homem se modifica na medida em que se modificam seus sentimentos e suas concepções, bem como as relações das quais constitui expressão. O processo de transformação social, que implica a reformulação de conceitos provenientes de um humanismo que sinalizava o paroxismo de sua crise, representa, portanto, uma luta cultural, e o contraste marioandriadino entre cultura e civilização constitui uma

expressão da referida luta, a qual se delinea antecipadamente no seu lamento pelas regiões “devastadas pelo progresso” cujas manifestações culturais “[...] lutam furiosamente com a [...] civilização.” (ANDRADE, 1982a, p. 69).

Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia...
– Piramingu!
– Sinhô!
– Mataram nosso Matroá! (ANDRADE, 1982b, p. 182).

Ao evidenciar um conflito na concepção do devir nacional, Andrade encena a morte da tradição popular e do folclore por meio de um fragmento do texto de uma manifestação cultural, em uma passagem suspensa entre a ficção do folclore e a realidade:

O matroá, todo recurvado agora, já mal levanta os pés do chão, pouco sai do lugar. Soa o apito, para tudo.

Reis:

– Piramingu!

Piramingu:

– Sinhô?

Reis:

– Mataram nosso Matroá!

A música reprincipia e a dança mais violenta ainda. Mas o Matroá já não se aguenta mais. Não sai do lugar, os pés não conseguem mais se erguer do chão, as pernas se enrolam uma na outra, se flexionam, o pobre do velhinho está curvo, curvo, enrolado, é uma bola de gente perto do chão. Cai e se estorce nas vascas de uma morte horrenda. E teatralmente comprida. (1982b, p. 198-199).

O problema da unidade intelectual e moral da nação e do Estado reside, segundo Gramsci (1998), justamente na separação entre os intelectuais e a atividade intelectual, de um lado, e o povo e a nação, de outro, promovida pelo individualismo e distanciamento elitista dos intelectuais. Assim, em contraposição ao individualismo antinacional e antiestatal, sugere compreender o Estado como um direcionamento consciente das grandes multidões nacionais, de modo que afirma a necessidade de um contato sentimental com as multidões e a compreensão de suas demandas. Sem que, no entanto, o Estado represente dialeticamente o lugar da reconciliação dos antagonismos da sociedade civil, uma vez que a compreensão gramsciana implica conflito permanente. O aspecto popular da arte aparece para o intelectual italiano como proporcional ao teor moral, cultural e sentimental, que contribuiria para a aproximação fundamental com as multidões e, por conseguinte, para a sua politização cultural.

Gramsci, por fim, situa a possibilidade de sociabilidade, compreendida como resultado de uma luta cultural, justamente na identificação permitida pelo folclore e pelos cantos populares, detectados no quadro de uma nação e de sua cultura, pelo modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. O importante, resume ele, consiste em estabelecer uma união com o povo ou com a nação, uma unidade que, em vez de passiva, seja ativa e viva, e que, ao superar a separação com o povo, corresponda ao problema da elaboração dos sentimentos populares.

Consoante as proposições de Gramsci, a proposta de nacionalização musical marioandradina evidencia a relação entre o sentido e o sentimento, fundamental para a constituição da entidade nacional, que se depara com o individualismo e os conflitos que fatalmente rompem o tecido social, tanto dentro quanto fora das fronteiras nacionais: “contra o inimigo da coletividade, tanto externo como interno”, escreve Andrade (1998c, p. 128), acerca da binaridade dos cantos nacionais e marciais. Afinal, a totalidade social constitui o resultado de uma articulação entre a dimensão significativa e a dimensão afetiva, como observa Ernesto Laclau (2011), ao interrogar a formação das identidades coletivas sob a forma do populismo a partir de uma perspectiva gramscista, o que contribui para a compreensão das concessões iniciais de Andrade ao governo Vargas.

Conforme Laclau (2011), Gramsci conclui que a constituição de uma nação italiana implica construir hegemonicamente uma unidade a partir de uma heterogeneidade, o que significaria constituir um povo. Assim, o processo de constituição da identidade, representativa de uma totalidade social, deriva, segundo Laclau, da hegemonia de uma particularidade, a qual assume uma significação total ao transformar sua particularidade no corpo que encarna uma totalidade que, no entanto, a excede, de modo que a identidade produzida por meio da totalização da hegemonia participa da ordem do significante vazio. Justamente em virtude da inapreensibilidade ou incompreensibilidade conceitual da totalidade, que conforma a unidade representativa da pluralidade de demandas mediante a construção de uma identidade popular, a dimensão afetiva desempenha um papel fundamental, conclui Laclau, situando a sua relação com a significação na ordem do inconsciente.

A construção deliberada de uma tradição musical brasileira a partir da imediaticidade funcional e da atitude receptiva interessada e, por conseguinte, do corpo, atenta aos processos de transformação da percepção e desprovida dos preconceitos da prematura psicologia das massas, deve, portanto, ser compreendida politicamente como

um conflito da ordem da ideologia no contexto da crise das democracias modernas. A construção de uma tradição musical brasileira deve, portanto, ser compreendida como uma luta cultural, em que a arte, sobretudo a musical, emerge como uma forma de dinamizar o sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional e popular. Assim como Gramsci (1998), que inclusive identifica nas manifestações musicais italianas uma expressão da democracia, Andrade preconiza a constituição de um povo, da qual, segundo Laclau (2011), depende a possibilidade mesma da democracia.

Como constata Laclau (2011), as identidades populares, como efeitos da hegemonia, procedem do conflito entre particularidade e universalidade, conflito constitutivo do modernismo, sobretudo nas periferias do Ocidente, em que representa um problema mais profundo do que o que o conflito entre tradição e modernidade poderia traduzir, e em que o populismo, bem como o nacionalismo, assumem um significado singular. Assim, se a construção do povo corresponde a uma plenitude ausente da comunidade, o povo opera como um significante vazio. E conceitos como o populismo e o nacionalismo, cuja vacuidade aponta para a plenitude ausente da comunidade, conforme o autor, configurando uma precondição a operações discursivas politicamente significativas, consistem em significantes vazios a que se subordinam os significados particulares das demandas populares.

A politicidade do primitivismo marioandradino que subjaz a sua proposta de nacionalização musical se manifesta na indelimitação da “mentalidade popular” em contraste com a “mentalidade cultivada” ou com a “civilização”, cujo progresso, segundo Andrade (1983, p. 146), controla “o cortejo emocional” e transforma a percepção em “deidades conceituais”, fixando “em conceitos as formas da vida” (1982a, p. 69-70). Contrariamente, o popular “[...] se utiliza permanentemente dos outros elementos de compreensão do ser, deixa no geral tanto as suas palavras como seus conceitos enormemente indelimitados [...]”, conforme a concepção de “mentalidade primitiva” de Levy-Bruhl que, segundo Andrade (1982b, p. 140), constata que a indelimitação das representações primitivas potencializa o seu “poder emotivo”. O modernista brasileiro estende a concepção para a arte musical, que consiste em uma “força oculta” caracterizada pela incompreensibilidade: “Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes [...]”, argumenta (1983, p. 44), ao identificar em sua privação de individualidade uma manifestação do universal equivalente a “[...] noções pelas quais a coletividade se manifesta e age”. (ANDRADE, 1983, p. 229).

A proposta de nacionalização musical marioandradina aponta, portanto, para a unificação de uma pluralidade de demandas em uma configuração nacional ou popular, representada pela nação ou pelo povo, cuja constituição ecoa na vacuidade constitutiva dos signos musicais. Assim, a arte musical emerge como um meio apropriado para a plenitude ausente da comunidade, revelando que o problema da representação da arte musical no quadro da construção das identidades nacionais e populares, compreendido pela irrepresentabilidade e ininteligibilidade intelectual dos signos musicais, em particular na construção de um sentido nacional proposto na nacionalização musical marioandradina, oportuniza a constituição de identidades inscritas na ordem do significativo vazio, oferecendo a si como um meio para a composição da pluralidade de demandas populares, conforme uma determinada racionalidade social. Vazios como as origens das identidades nacionais ou populares, os signos musicais que identificam a nação ou o povo implicam ser preenchidos constantemente, assim como a nação e o povo e, para tanto, importa a afetividade e, conseqüentemente, a efetividade.

Ademais, na constituição da pluralidade de demandas do povo, a proposta de nacionalização musical marioandradina considera culturas sem historicidade e sem representatividade no Brasil, propensas a esmorecer diante da racionalidade do Estado e das classes dirigentes, sobretudo a partir do Estado Novo, com o recrudescimento do controle sobre as manifestações culturais populares e o processo de nacionalização do samba. Aparentemente, a proposta de nacionalização musical procura apresentar justamente as populações sem historicidade e sem representatividade, cuja cultura, arte e conhecimento apareceriam como substrato para a construção de uma comunidade nacional, de modo que integrariam a particularidade que se universaliza no processo de sua hegemonia na representação das demandas sociais.

Em contraposição tanto aos processos de homogeneização, como o do Estado Novo no Brasil, quanto aos valores culturais sustentados por determinados setores sociais e intelectuais, o nacionalismo marioandradino preserva a heterogeneidade constitutiva do popular, como se concebesse o povo como a precipitação social de uma interação de demandas populares, em detrimento de uma homogeneidade postulada a partir de um centro de poder que o reduziria a uma unidade substancial. Afinal, Andrade (1993, p. 18) preconiza que o conhecimento do Brasil para todas as camadas culturais brasileiras, para a cultura e vida humanas, deveria conter um “propositadamente despropositado conhecimento da coisa nacional”, visando a “variada generalidade” do

povo brasileiro, contemplada sob o “ser de todos” que, segundo o autor, caracteriza a arte popular.

2 Artesão ou cortesão

Ao prescrever a arte como um instrumento de comunicação em contraposição ao distanciamento, Andrade (1963, p. 33) valoriza a arte imediata: “a arte verdadeira”, para o autor, constitui “um instrumento de comunicação entre os homens”, uma vez que deriva de uma necessidade e de uma fatalidade do artista. Para tanto, o artesanato representa o valor de utilidade que domina a criação da arte na Antiguidade, em que o ideal de beleza aparece como necessidade da coletividade. A acepção de utilidade em Andrade obviamente antecede o racionalismo e o mercantilismo que contribuem para a consolidação do individualismo que caracteriza as sociedades ocidentais fundamentadas no utilitarismo da economia capitalista. No seu entendimento, o Renascimento demarca a ruptura a partir da qual a beleza sofre um processo de materialização e, concomitantemente, o individualismo se acentua, de modo que se tornam finalidade da arte. Assim, o artesanato consiste em uma atitude que moraliza o artista diante da arte e da vida, correspondendo a uma necessidade de a arte retornar a suas fontes, visando ao humano, pois na arte verdadeira, afirma Andrade, o humano representa a fatalidade.

Na medida em que retoma a relação social constitutiva da obra de arte, o conceito de artesanato corrobora, portanto, para a proposta de nacionalização musical, para a qual compreende a especificidade de um modo de compor, que ele identificaria em Shostakovich. Para Andrade (1963, p. 30), o compositor russo assume uma atitude social em detrimento de uma atitude contemplativa diante da arte e da vida. Concomitantemente ao “O artista e o artesão”, o interesse de Andrade pelo “resultado sensorial” e pelo “poder funcional” produzido pela obra de Shostakovich converge com o seu interesse a “respeito das transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa”, motivado pela possibilidade de politização por meio da tecnologia:

[...] postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos. E não tenho a menor pretensão, Deus me livre! de ser o primeiro a dizer isso. (1998b, p. 397).

Andrade (1998b, p. 397) compreende que, mediante a sua popularização, a arte musical erudita, por “sua aceitação pelas classes inferiorizadas”, abandona o estatuto de “instrumento de classe e de aprimoramento educativo” para se tornar um “elemento cultural” e uma “proposição de sua vida coletiva”. Ao tocar as massas, prevalece, como nas civilizações da Antiguidade, compara, uma “concepção imediata” e politicamente orientada ao povo, compreendida como uma “momentaneidade funcional das obras” em que a utilidade subordina a beleza, contrariando o esteticismo da arte pura.

Assim, Janjão, um personagem concebido contemporaneamente ao ensaio sobre Shostakovich, ao refletir sobre a nacionalização musical no Brasil, denuncia a ruptura moderna entre a eticidade e a esteticidade da arte, reivindicando a politicidade da arte: “– Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter uma estesia. Uma estética delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate”. (ANDRADE, 1989, p. 60).

Janjão reivindica um primitivismo claramente diferenciado do primitivismo institucional e europeu. O primitivismo “natural do Brasil em face do seu futuro” representa uma afirmação da nacionalidade e do tempo presente e se caracteriza pela apropriação e transubstanciação do folclore e do popular na constituição de uma arte musical erudita. Embora suspenda a oposição entre o erudito e o popular, a mediação culta permanece em Andrade como atribuição de verdade da arte, o que, precisamente, confere a sua politicidade. Assim, a nacionalização musical implica sacrificar as liberdades, veleidades e pretensões pessoais dos compositores, associadas com o individualismo e com a arte pura, “indiferente a quaisquer... ‘representações coletivas’”, em nome da transitoriedade da utilidade imediata e do artesanato (ANDRADE, 1989, p. 130-132).

Segundo o autor (1944), o primitivismo, como designação de orientações para a arte provenientes de povos primitivos, nomeia uma busca intencional de determinados efeitos, que apenas equivocadamente poderia ser considerada primitiva. Como efeito de nacionalização das obras de arte, por meio de uma “busca na cultura material”, o primitivismo significa, portanto, uma afirmação das formas materiais da vida, que compreende um interesse vital de socialização. Assim, se por um lado, o primitivismo promove o processo de nacionalização, para o qual constitui, de fato, “apenas um caso de pragmatismo nacionalizador” que deve ser considerado por sua transitoriedade, por outro, representa uma forma de suspender a racionalidade e, por conseguinte, a concepção de sujeito, de realidade e de sua representação. Afinal, o primitivo se

caracteriza por um estado mental “bastante diverso da nossa maneira exclusivamente... intelectual de pensar”, afirma Andrade (1944, p. 24).

Ao rememorar a cultura coletiva por meio das formas culturais populares, o primitivismo marioandradino sugere a passagem do sentir ao conhecer para voltar ao sentir, o que potencializa, como observa Antelo (1986, p. 100), a apreensão da realidade e a sua transformação. Portanto, ao mesmo tempo que configura uma identidade cultural, o conceito se apresenta como elemento perturbador dos efeitos padronizadores da modernidade, contraposto aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna:

[...] em oposição à estética desinteressada do civilizado, que aceita o real como dado, o realismo primitivista seria uma arte estridente e anticartesiana que se vincula funcionalmente à sociedade, tentando explicar a ilusão normativa da arte dominante através da desmontagem dos seus pressupostos. Seu discurso marcha a contrapelo. (ANTELO, 1986, p. 98).

Justamente pela impossibilidade de “pureza significante”, a arte musical contribui para a constituição de uma comunidade, sobretudo na medida em que atua dinamicamente sobre o corpo, “conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue”, “socializar os homens” e os fundir em unanimidade, conforme as civilizações primitivas em que, segundo Andrade, “o corpo importa mais do que a livre manifestação espiritual” (COLI, 1998, p. 20). Curiosamente, os conceitos primitivistas, traduzidos pelo interesse pela estesia ou pelos sentidos sensoriais³, caracterizam a percepção da arte de massa, reconsiderada por Andrade em seus escritos mais tardios, perante a guerra e o Estado Novo e a possibilidade de, por meio da arte, politizar as massas. O interesse marioandradino pelo primitivismo acentua, como observa Travassos (1997, p. 40), o imediatismo e a espontaneidade, manifestos por meio de sintomas. O primitivismo se manifesta, conclui a autora, por meio de qualidades presentes em expressões culturais imunes ao processo da civilização, encontradas na subjetividade das emoções e na expressão de individualidades marginais da sociedade.

Ao empreender meios para ativar a sensibilidade dos sentidos e sentimentos sugeridos pelos sons, Andrade parece objetar, enfim, por meio dos elementos denominados anestéticos, a anestesia que caracteriza a sociedade moderna. Ao interpretar anacronicamente, no contexto do governo Vargas, as modinhas imperiais,

³ Susan Buck-Morss (1996, p. 14-15) compreende que o interesse primitivista pelos sentidos se deve ao fato de que os sentidos permanecem parcialmente imunes aos efeitos da civilização, na medida em que o aparato sensorial do corpo se depara com o mundo pré-linguisticamente, antecedendo a significação.

cuja “função de divertir a gente” observa impressa nos versos de uma modinha: “Uma modinha num ai, Distrai”, Andrade (1980, p. 5) postula que o esquecimento e a passividade da atitude desinteressada perante a transitoriedade do “popularesco” caracterizam a recepção do ouvinte por meio da distração, de modo que a canção representa “um sedativo para os nossos nervos contorcidos de tanto torcer pela esquiva Democracia” e, portanto, uma anestesia. O que se insinua em sua proposta de nacionalização musical, no entanto, consiste em um processo que, contra os limites esteticamente determinados pela arte desinteressada, desperte a capacidade de percepção interessada, ativando a sensibilidade musical dos sentidos e sentimentos sugeridos pelos sons, como indica o seu conceito de artesanato e, por conseguinte, a concepção de belo na Antiguidade, caracterizado por sua integração com as funções sociais, fundamentada em uma esteticidade e uma eticidade convergentes com uma finalidade: a utilidade.

Ao evocar a ação por meio da qual, no movimento do material, a arte se confunde com o artesanato, Andrade (1963, p. 14) recupera a etimologia do conceito de artesanato, sugerindo que a arte age sobre o material como uma forma de negatividade, de modo que o “aprendizado do material com que se faz a obra de arte” visa, como parece esclarecer ao final, a vida, o mundo e, sobretudo, o humano. Assim, a ação que associa com a arte evoca a indecidibilidade do referido termo grego e latino com sacrificar e oferecer, e recorda que a ação sacrificial significa a ação propriamente humana, o que caracteriza o humano em sua humanidade ou negatividade, a negatividade que constitui a humanidade do homem.

A moralização e humanização do artista pelo artesanato permitida pelo material sugere que, por meio de uma relação de natureza artesanal, o material forma o artista ao mesmo tempo em que este o forma, de modo que o artista se torna obra de arte. Finalmente, a luta cultural se coaduna com a luta sacrificial a que Andrade instiga os compositores brasileiros e que, sobretudo, caracteriza a sua obra e a sua vida, como recorrentemente recorda o poeta, cujas relações entre vida e obra requerem considerar a sua angustiosa luta sacrificial para serem compreendidas. Afinal, o conceito de artesanato, que, como vimos, consiste em uma atitude que moraliza o artista diante da arte e da vida, implica uma ruptura que separa a arte do patronato, garantindo uma autonomia a partir da qual Andrade concebe o artista como artesão ou cortesão.

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, M. Primitivos. *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, n. 27, p. 21-28, set. 1944.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982a. (v.1)

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982b. (v.2)

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Folclore. In: MORAIS, R. B. de; BERRIEN, W. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998a. p. 421-469.

_____. Introdução a Shostakovich. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: UNICAMP, 1998b. p. 396-407.

_____. Músicas políticas II. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: UNICAMP, 1998c. p. 126-129.

_____. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANTELO, R. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

COLI, J. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.

CONTIER, A. D. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 2. ed. Trad. Sandra Castello Branco São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 141-158, 1994.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel: literatura e vida nacional*. 3. ed. México, D.F.: Juan Pablos Ed., 1998.

HOBBSAWM, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

LACLAU, E. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Data de submissão: 09/08/2015

Data de aprovação: 14/03/2016