

O PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Ana Maria Cordeiro
Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC

“O gosto é a capacidade política que verdadeiramente humaniza o belo e cria uma cultura.”

(Hannah Arendt)

O propósito deste trabalho é tentar organizar alguns aspectos no pensamento musical de Mário de Andrade, tentando estabelecer uma influência de seu pensamento sobre a música brasileira e sua evolução, a partir de seus trabalhos publicados entre 1929 a 1945.

No sentido de conceber a música como um fenômeno de transplantação — e de transportação de instintos —, podemos compreender a música brasileira numa base quase arqueológica construída por Mário, cujos estudos demonstram preocupação com uma arte social; o nacionalismo, a vanguarda, enfim a própria cultura.

As concepções sobre a arte, no pensamento andradino, são de forma geralmente teoricistas, porém, envolvendo sempre a questão do tempo e do momento em que foram escritas. Em seus estudos sobre música, podemos definir dois direcionamentos: em um momento, a questão “temática”, em outro, a questão da “forma estética e da função social”.

Nos estudos feitos por Mário sobre a origem da música brasileira e sua evolução, pode-se entender “temática” como um fenômeno de transplantação. Ele afirma que, socialmente, a música teve, entre nós, um desenvolvimento temático primário e lógico: Deus, o Amor e a Nacionalidade.

Definindo a música como a mais “coletiva de todas as artes”, imediatamente surge a idéia nietzscheana de universal, assim como o princípio dos instintos da arte naturante; uma vez que a música exige este coletivo para se realizar, pode-se entender como esse desenvolvimento temático-primário evoluiu no Brasil. Assim, surge a primeira preocupação da arqueologia musical de Mário no *Ensaio sobre a música brasileira (1928)*, onde se percebe que a preocupação da temática do nacionalismo aflora livremente, fazendo também surgir novas pesquisas e novas contradições no pensamento andradino. Sistematizando mais concretamente

este pensamento, podemos dizer que, no *Ensaio*, Mário coloca as diretrizes de um verdadeiro processo de nacionalização da música brasileira, a partir de suas raízes, para a formação do “espírito de um povo”, tendo sempre presente em seu discurso o tema do nacional. Para Mário, a música brasileira originou-se de uma série de elementos miscigenados, transplantados de origens várias, o que o faz defender um nacionalismo fundado num “intercâmbio” cultural. Mário entende, dessa maneira, a música de Carlos Gomes, chamado por ele de “internacionalista musical” por apresentar esta característica; porém, ao mesmo tempo, considerava-o, um dos poucos compositores brasileiros que tinha um projeto nacionalizante para sua música. Mário acreditava que o critério da música brasileira não deveria ser filosófico, mas social, com um critério combativo de fazer uma arte nacional, na busca de sua identidade:

“O artista brasileiro deve fazer arte nacional, e no momento atual se fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano, o que fizer uma arte internacionalista, senão for gênio, é um inútil, um nulo”.

Este processo do fazer nacional envolvia novos conhecimentos técnicos, bem como uma atitude reflexiva da função social do artista, função esta que o próprio Mário exercia como crítico musical e poeta moderno, sempre em busca de uma “identidade nacional” como manifestação cultural.

Mário de Andrade acreditava na união de todas as artes e buscava harmonizar dois aspectos artísticos que mais lhe interessavam: a música e a literatura. Os elementos nacionais que compunham a música brasileira, desenvolvidos por ele no *Ensaio* de 1928, já são encontrados em tons puramente populares experimentados em *Clã do Jaboti* (1924), onde a música das toadas e dos rondós é transportada, de certa forma, para sua poesia.

A ARTE SOCIAL E A QUESTÃO ESTÉTICA

A preocupação sempre presente da função social da música será mais profundamente estudada e desenvolvida em *Evolução Social da Música no Brasil* (1939), um trabalho onde não é mais exclusiva a temática de um nacionalismo xenófobo e, no qual, Mário ratifica de forma mais clara o desenvolvimento da sociologia musical no Brasil e do artista enquanto ser social.

O crítico mostra que a música, no Brasil, teve dois momentos em

sua fase estética, em consequência de sua evolução social: o “Internacionalismo Musical”, representado por Carlos Gomes, por sua performance italiana — diferente porém do conceito de universalidade — e o “Nacionalismo Musical”, cujo tema seria o processo de racionalização, onde a música seria desenvolvida num processo social evolutivo para não se tornar um produto de cultura de massa. Este processo implicaria uma produção musical que uniria o estilo individual do artista às exigências de sua função social enquanto ser coletivo:

“... a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma; ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”.

Na concepção artística andradina, a música não estaria ligada tão-somente ao aspecto da música de catequização jesuítica da Colônia, por arregimentação; nem só ligada à fase da música predominantemente do Império, denominada de “ARS NOVA”, de predominância profana e das manifestações sensuais das modinhas de salão; nem, tampouco, de caráter puramente nacional; mas sim, de um fator individual do artista (estilo) unido a um nacionalismo coletivo (social), para, desta maneira, poder se desenvolver e ser então cultural. Contudo, deve ser uma cultura que tenha bases no nacional e no popular, no sentido mais primitivo que este popular possa ter — como iremos verificar adiante —, não podendo ser confundido, de forma alguma, com “cultura massificada”.

Este é um momento de evolução, de uma nova busca do papel da arte. Mário passa a ter uma preocupação maior com a temática estética e social da arte e do artista. É um profundo momento de beleza e reflexão do artista sobre o próprio artista. A cautela em questionar o “artefazer” em *O Artista e o Artesão (1938)*, mostra claramente como a arte torna-se bela no domínio do “fazer” e a forma como vai incorporando o artista ao artesanato: “hoje, o objeto da obra de arte não é mais a obra de arte, mas o artista”. Ainda em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade tenta reformar o artista para uma conseqüente transformação da arte, não somente como fonte de criação libertadora individual, mas também para fazer com que o artista exija de si mesmo uma originalidade, sempre renovadora; de modo que ele passe a valer mais que a sua obra. O artesanato é concebido como sendo

parte da técnica, de tal modo que, quanto mais o artista se torna verdadeiro, pessoal, significa que está-se tornando também um melhor artesão. Uma obra de arte é vista por Mário como o resultado de uma pesquisa sempre experimental da beleza, aliada ao individualismo e à técnica pessoal.

A existência de Mário de Andrade foi toda consagrada a essa busca da perfeição e do fazer artístico, em todas as suas possibilidades. Desse modo, ele, como crítico de música, conduziu-a à poesia, colocando na palavra seu pensamento musical e sua preocupação estética e social com a arte. Não basta ser só crítico e cultivar o nacional, é preciso ser social e combativo, mas também um apaixonado. É este poeta amante da vida e da arte que escreve, em *Remate de Males*, temas tão fortes derivados de seu devaneio existencial, do “poeta itinerante”, do flâneur apaixonado e do pesquisador da arte pura por excelência. O modo como Mário transpõe os valores cinestésicos da natureza à poesia, guiado pela percepção, é sentido especialmente em *Louvação da Tarde* e nos *Poemas da Amiga*:

A tarde se deitava nos meus olhos
E a fuga da hora me entregava abril,
um sabor familiar de até-logo criava ⁴
Um ar, e, não sei porque, te percebi.!!

Contra essa necessidade de uma técnica pessoal, surge o princípio de utilidade funcional da arte, que muitas vezes dominou e domina a criação artística. A técnica de fazer obras de arte era, para Mário, entendida através de três tipos de manifestações: do artesanato, da virtuosidade criativa e da solução pessoal do artista, ou do “talento”. A obra de Arte, enquanto trabalho artesanal, exige um conhecimento individual e crítico do artista que o impele de se aperfeiçoar sempre. A partir deste conceito, pode-se considerar ainda a atualidade do pensamento andradino contra a cultura difundida pelo industrialismo cultural “ready-made”: o que importa agora é a “quantidade” e não mais a “qualidade”.

O virtuosismo, que Mário sempre denunciou como um conhecimento tradicional da técnica, chamando-o de virtuose do artista, é combatido em *Campanha contra as Temporadas Líricas* (1928), da mesma maneira como esse caráter da virtuose é entendida por Adorno como “barbárie da perfeição”, em *O Fetichismo da Música*⁵. O virtuosismo torna-se uma fixação conservadora da obra da arte que, por consequência, leva a sua própria destruição. Deve-se considerar que a unidade da obra decorre justamente de seu caráter espontâneo e que, tornando-se virtuose, a fixação conservadora da perfeição domina a obra e o próprio artista. Nesse sentido, a virtuose artística atinge um grau de organização e perfeição em que o

artista já não necessita fazer mais nada.

O virtuosismo, para Mário, sempre foi uma questão do academismo, da técnica de arte que só serve a si mesma, e é esta virtuosidade que ele mostra também em *O Banquete*. A obra é o resultado da união dos espíritos da arte naturante grega: o espírito apolíneo, representado pelo diálogo, de onde brota uma reflexão sobre o espírito dionisíaco da música. É uma meta-reflexão estética para o artista Mário, assim como do papel social da arte.

Mário de Andrade entende que a comoção estética existe fatalmente diante de uma obra de arte, sendo vista como um fenômeno psico-fisiológico, uma reação externa da obra. Neste ponto, opera-se também o papel coletivo dos ouvintes e o modo como reagem a fatores psico-fisiológicos que a música exerce. É o caráter “regressivo da audição”, que, segundo Adorno, chega aos ouvintes, oscilando entre o “esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento”.

N’*O Banquete*, ainda, os temas sobre os quais Mário vai discorrendo estão intrinsecamente ligados à forma da arte e às técnicas de produção artística. Mas não é só a virtuosidade o motivo pelo qual o *Banquete* chama a atenção: é uma obra que trata com extrema finura das linhas estéticas da arte erudita, do desenvolvimento de um conhecimento da técnica de “artefazer”: “o melhor modo de se tornar universal é se tornando nacional”. O sabor do nacionalismo de *O Banquete* centra-se na defesa do belo e do moderno, que se opõem e se contrapõem ao símbolo do bom e do verdadeiro. Um dos papéis essenciais n’*O Banquete* é sua estrutura de orientação crítica, no sentido de não apenas tentar transformar, mas também conscientizar o artista em fazer sempre melhor uma arte social, relacionada com seu tempo, e não kitschizada: “a arte não consiste só em criar obras de arte”. Assim, *O Banquete* é obra que inevitavelmente nos remete à “referência clássica”, portanto universal, da origem da arte.⁶

Criar uma consciência artística e musical brasileira, contra a formação de virtuosidades no Brasil, sempre foi uma forma de luta do mestre. Em *Oração do Paraninfo* (1935), Mário já denunciava a formação de virtuosos no conservatório onde ele era professor. Ao ingresso dos alunos no curso, ele perguntava-lhes o que tinham vindo estudar ali, e eles respondiam: piano, violino ou canto. Ninguém jamais dissera-lhe que tinha ido para lá estudar música; isto representava para ele o estado degenerativo da nossa cultura: “não se ensina música no Brasil, vende-se virtuosidade”.

Ainda a preocupação com a temática estética da música e da forma aparece também em uma conferência de 1941 — *Romantismo Musical* —, na qual Mário retoma pontos da finalidade da arte, não como sendo ela

própria, mas na busca da realização do artista. Novamente, ele recoloca a problemática da técnica romântica como virtuosidade, esboçada solenemente sobre Wagner, em toda a questão da técnica erudita e do espírito musical romântico. A busca da “idéia musical” só se forma no nível das palavras, mas o ideal wagneriano transcende a imagem sonora e transpõe-se para dentro do ser sensitivo. Assim, o pensamento de Mário se aproxima do de Nietzsche, em seu repúdio à música sonhadora e idealista wagneriana. Para ambos, a música romântica consistia num enfraquecimento da consciência humana, exaltando no cristianismo um valor e uma beleza morais que só poderiam ser concebidas como símbolo de decadência.

A partir de reflexões sobre o fazer artístico artesanal e do papel socializante do artista, Mário passa a entender a arte como uma arma combativa do artista, considerando já então o nacionalismo imanentemente incorporado na expressão artesanal. Assim se percebe que, em seus últimos trabalhos sobre música, não é tanto a questão nacionalista ou puramente estética que será mais profundamente tocada. A música tomará a forma de um agente político-social no pensamento andradino, a exigir que o artista tome uma atitude decisiva diante dos problemas sociais de seu tempo. Na verdade, esta relação artista e “massa” surgirá mais latente em textos escritos no final de sua vida, mostrando a aceitação do papel da arte à serviço da disseminação dos privilégios de uma classe.

Ocorre novamente uma mudança no pensamento musical de Mário. O artista, para ele, tem que considerar a arte como um engajamento político-social. A sua preocupação, agora, não é somente fazer arte social para as massas; mais do que isso, o artista deve identificar-se com elas. Este anseio de ser verdadeiro, de estar sempre inserido em seu tempo, ou à frente dele, é o que exige de seu pensamento uma concepção histórica e cultural da arte.

Manifestações dessa natureza se encontram no prefácio de Mário de Andrade consagrado a Dimitri Shostakovich (1945). O texto é transparente no que se refere à sua observação da função da música do compositor soviético — que o entusiasmo a ponto de levá-lo a sair em sua defesa —. Mário considera Shostakovich com uma formação musical que tende a tornar-se popular, de tal maneira que sua música possa vir a ser identificada como a melodia da “massa popular” soviética. “Na obra de Shostakovich é sensível a luta entre os elementos burgueses herdados fatalmente da sua educação musical e a intenção de criar uma música política e popular.”⁷ Deste modo, observa-se o interesse de Mário por uma arte essencialmente política, afirmando que, para Shostakovich, nenhum músico poderia aceitar o “princípio conformista”. O princípio do

não conformismo do artista é estar sempre buscando o aperfeiçoamento de sua técnica no popular e é, para a arte, um dos alicerces das vanguardas. O pensamento andradino também busca novos rumos em sua fase final. É esse ‘inconformismo’ que se expressa no *Prefácio a Shostakovich*, bem como no *O Banquete* ou, mais politicamente, no *Café*, onde ele expressa o propósito de uma arte revolucionária, sempre pronta a se reciclar a fim de não se perder. Neste sentido é que podemos entender sua arte, comprometida com seu tempo, revolucionária, de tendências por vezes contraditórias, oscilando entre valores estéticos ou simbólicos, mas fundamentalmente cultural. Entende-se aqui “cultura” como manifestação que necessita de uma base social para poder se desenvolver. No caso da cultura brasileira, ela estaria na identidade nacional como um reconhecimento de nossa realidade de colonizados, ou como mostra Mário no *O Banquete*:

Os artistas brasileiros são primitivos, como filhos de uma nacionalidade que se afirma e está principiando, a arte americana é primitiva. Por isso temos de adotar os princípios da arte-ação...

A QUESTÃO DA CULTURA E A ARTE KITSCH

Para Mário de Andrade, a composição artística teria que passar necessariamente pela sua auto-referência crítica e, nessa concepção experimental do “fazer melhor”, seu pensamento se aproxima do conceito de Clement Greenberg sobre a auto-crítica do artista entendida como fundamento da arte moderna. Qual seria então a perspectiva cultural que nos permitiria estabelecer entre ambos uma relação crítica? A relação primeira estaria na atitude em defesa de uma experiência pessoal estética e, da mesma forma, na maneira como essa experiência se manifesta no individual artístico, em certos contextos históricos e sociais onde ela se produz. O outro aspecto refere-se à defesa da vanguarda como ruptura da tradição. Em Greenberg, isso se faz através de uma teoria crítica da arte de vanguarda; em Mário, pela concretização dessa vanguarda, como uma ação deliberada contra o público através da palavra expressa no movimento modernista. Greenberg acredita que a cultura da vanguarda produziu-se pelo esforço que uma parte da sociedade burguesa ocidental fez para superar o academicismo e acrescenta:

Aconteceu, portanto, que a função verdadeira e mais

importante da vanguarda não foi “experimentar”, mas encontrar um caminho ao longo do qual fosse possível manter a cultura em movimento no meio da confusão ideológica e da violência.⁸

Para Greenberg, a cultura de vanguarda veio como um sinal, uma reação contra a decadência cultural acadêmica, tentando superar seu próprio alexandrinismo. Assim como o academicismo pode ser entendido como uma imitação, a cultura de vanguarda é entendida por ele como a “imitação de imitar”, como representação da realidade em forma de imitação.

Como crítico de arte, especificamente de pintura, Clement Greenberg indica que “a pintura é a mais viva de todas as artes de vanguarda, a mais atrevida e expressiva”, e que a divisão e a crescente especialização das artes devem-se, principalmente, ao domínio da divisão do trabalho. O modo como ele concebe a cultura é baseada numa visada marxista e, coerentemente, historicista. A cultura se dá, então, através da divisão das classes sociais: de um lado, a minoria dos poderosos, dos cultos; de outro, a grande massa dos explorados, dos ignorantes:

A cultura formal tem pertencido sempre aos primeiros, e os segundos têm que se contentarem com uma cultura popular rudimentária, ou com o Kitsch.

Cabe-nos tentar fazer aqui uma reflexão sobre a cultura. A classe dominante usa a cultura para se manter. Por isso, a valoriza. Todavia, por vezes, a desvaloriza, conforme suas necessidades. Mas, mesmo no primeiro caso, não consome seus objetos culturais, ela apenas os patrocina. A firma Greenberg que, do mesmo modo como o industrialismo ataca a “cultura tradicional”, assim também promove o bem-estar social e que, desta forma, a cultura não pode estar voltada para a ociosidade de uma minoria, acrescentando:

A dificuldade de continuar com uma tradição cultural orientada ao ócio em uma sociedade orientada ao trabalho basta para manter sem solução a atual crise da nossa cultura. (p.36).

Hannah Arendt em *Entre o Passado e o Futuro*, observa que “cultura” (do latim — colere) significa cuidado, cultivo, culto às crianças e aos deuses. Conseqüentemente, “cultura” é um modo de desenvolver as qualidades e faculdades naturais do ser humano, a “cultura animi”, sendo o espírito cultivado para o belo e o verdadeiro, e inseparável da Natureza. Acrescenta também Hannah Arendt que, a partir do século XVIII, mais precisamente, após a revolução industrial, a cultura passa a opor-se à

civilização. Assim, a cultura passou a ser vista como uma mercadoria, um valor no qual os “filisteus educados”⁹ passaram a causar-lhe um desgaste, resultando numa desvalorização da cultura, diferente de seu conceito primário (que significava a “busca da perfeição”). A partir daí, ocorre a grande ruptura no conceito de cultura, ocasionando uma cisão em duas culturas: de um lado, a Cultura Tradicional, simbolizando o academicismo; de outro, a Cultura de Massa, representante do industrialismo, confundida por vezes com “arte popular”.

A partir desta conceituação de “cultura” é que, talvez, possamos compreender a afirmativa de Clement Greenberg em seu ensaio *Vanguarda e Kitsch* de que “a precondição do Kitsch (palavra de origem alemã para designar ‘cultura de massa’) é a pronta acessibilidade a uma tradição cultural plenamente amadurecida, cujos descobrimentos, aquisições e consciência de si mesma, o kitsch pode aproveitar em benefício próprio”. Greenberg acredita que o “Kitsch” como produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa Ocidental e da América estabeleceu o que se denomina “a alfabetização universal”. Semelhante ao pensamento de Greenberg é também o do crítico Dwight Macdonald, que deplora as experiências vicárias que o kitsch proporciona à mente insensível da massa. Argumenta Macdonald que a cultura de massa, como produto industrial, constitui uma ameaça grave e constante à “Alta Cultura”¹⁰, que também é —esta última— um produto da cultura “tradicional ou de vanguarda”, dissolvida até a cultura popular da arte folclórica.

O fenômeno da “cultura de massa”, o kitsch, é uma peculiaridade dos tempos modernos, fenômeno não só da Cultura Tradicional em constante atividade, mas também da Arte Popular que tem suas bases, podemos dizer, na arte folclórica. É esta manifestação folclórica que até a revolução industrial predominava como cultura do povo comum. A expressão de arte popular (folclórica) é aquela que emana do povo, designando seu “modus vivendi”, moldada pelo povo e para ele servir. É a típica manifestação artística que surge de baixo, do povo, para saciar suas necessidades. São os artesãos que trabalham seu produto artístico, procurando adquirir uma melhor “qualidade”, a fim de tornarem-se melhores em sua arte, não se importando com a “quantidade”. Notam-se aqui as semelhanças com o “artefazer” que Mário de Andrade sempre insistia na criação artística de fazer sempre uma arte artesanal, “fazer melhor”. Ao contrário do tipo de cultura popular ou folclórica, temos a cultura de massa, kitschizada, que, inversamente à anterior, é imposta de cima para baixo pelo poder econômico. É a cultura produzida por especialistas através dos métodos industriais, substituindo as artes manuais pela arte de consumo. É o caso das canções, diz Greenberg, da “Tin-Pan Alley”, lugar onde as canções

“populares” são escritas, nas sala e escritórios da 7^a avenida em New York, depois consumidas em todas as FM’s mundiais. Esta cultura kitschizada está fundamentada no “divertimento”, da qual usufruem principalmente as classes operárias oriundas do campo e que se instalam nos centros urbanos e periferias, substituindo sua cultura anterior pelo tédio urbano. Na ânsia de sufocar este tédio surge o kitsch como “way of life” e do qual se pode ou não dispor no maravilhoso mundo do faz-de-conta.

Para Clement Greenberg, o kitsch, por ser uma cultura industrializada, tem tendência a se tornar a “primeira cultura universal”. Como já afirmava Marx: “se o progresso tecnológico é irreversível, o industrialismo permanecerá”; de onde se deduz que, se assim for, o kitsch jamais morrerá.

O problema está em como tentar se defender deste tipo de cultura que homogeneiza tudo com uma força revolucionária e ágil, que derruba todos os conceitos de classe, tradição e gosto, dissolvendo tudo numa espécie de exaltação ao mau gosto (possivelmente porque é ele considerado revolucionário, ou porque talvez o kitsch seja relacionado a especulações, ou com movimentos de vanguarda). Por ser enganoso e consumível, o kitsch, como “pseudo-arte”, não admite nenhum limite geográfico; querendo ser universal, ele se alimenta de valores consagrados como o amor, a moral, o nacionalismo...

Neste turbilhão cultural, surge, ainda, a qualidade estética especial do kitsch, a sua intelectualização, sobre a qual pondera Greenberg:

o kitsch pré-digere a arte para o espectador e poupa-lhe esforço, proporciona-lhe um atalho para chegar aos prazeres da arte, atalho esse que contorna o que é necessariamente difícil na arte autêntica.

É a sedução do “kitsch nobre (Edelkitsch)”, intelectualizado que expõe uma pureza corrompida pela mentira estética. Assim como a cultura kitschizada corrompe as culturas populares, deformando seus gostos nativos em troca do gosto estranho, estrangeiro tipo exportação, é também uma constante ameaça à Cultura Tradicional, que precisa competir com o kitsch ou nele se fundir. Até a chegada das vanguardas, a partir de 1920, a “Alta Cultura” tradicional tentou se defender do kitsch através do alexandrinismo ou mesmo do academicismo, utilizando a “imitação”. Do mesmo modo, os movimentos de vanguarda tentaram dissimular a “imitação” através da “representação”. Talvez, então, o erro do artista de vanguarda tenha sido o de afastar-se totalmente do público, procurando manter um alto nível em sua arte, numa tentativa desesperada de defender algum espaço no qual o artista sério pudesse se movimentar. Desta forma, a vanguarda permaneceu

sempre ligada à sociedade burguesa, exatamente por necessitar de seu dinheiro para sobreviver, afastando-se das massas.

Os perigos são muitos: a fusão da arte acadêmica e da vanguardística em “kitsch sofisticado” e intelectualizado é danosa porque, além de não apresentar uma ascensão do kitsch, reproduz e representa a corrupção da “Alta Cultura”. Assim, esta reprodução vai cedendo cada vez mais espaço a um “filisteísmo cultural”, como chamou Hannah Arendt.

Tomando-se estas suposições, é que ratificamos as considerações de Mário de Andrade e de Clement Greenberg, ao considerarem, cada um a seu modo, que a cultura de massa kitschizada jamais poderá servir às sociedades modernas. Primeiro, porque ela organiza as massas de maneira desorganizadamente homogeneizada, fazendo as pessoas perderem suas qualidades, sua própria identidade; não são mais membros de uma comunidade, capazes de se comunicarem, mas, sim, estrelas apagadas, algo como uma multidão no espaço. Em segundo lugar, a questão do gosto: a cultura de massa, via persuasão, apela ao “senso comum”, de tal modo que seus objetos culturais passem a ser digeridos pelas massas, como acontece com a literatura dos “best sellers” e outros tipos de representação e de reprodução da arte em série. O mesmo acontece com a literatura eletrônica das novelas e mini-séries, dos desenhos animados, onde os efeitos da cultura kitschizada apagam os limites de idade, homogeneizando o público adulto em infantil e vice-versa. A salada eletrônica tem sabores para todo tipo de gosto, basta querer digerir! O mesmo acontece com os pacotes tipo exportação no cinema e a “fórmula editorial” a que toda revista de grande circulação procura ajustar seus trabalhos de ficção com outros artigos e entrevistas. O resultado é uma “mixed culture” onde podem-se ler crônicas sobre arte de P.M. Bardi ao lado de uma propaganda, por exemplo, sobre a criação publicitária ou até a explosão da “cólera”, desfilando tranqüilamente na Avenida Brasil de Paulo Caruso.

Como se não bastasse, resta-nos ainda o gosto refinado e individualizado dos intelectuais, que não se juntam uns aos outros para não se misturarem ou se deixarem “contaminar”. Agindo assim, não percebem que não têm a mínima intenção de pertencerem a uma mesma comunidade e assim permanecem de tal maneira isolados uns dos outros que já não se dão nem mais ao trabalho de lutarem juntos. O fato é sintomático no papel das esquerdas no Brasil, onde cada intelectual permanece limitado ao seu “campo de atuação específica”.

Não seria então, em última instância, o questionamento de uma tradição cultural americana, tradição esta entendida como manifestação em busca de uma identidade cultural, o que aproximaria o pensamento de Mário de Andrade ao de Clement Greenberg? Creio que sim. Pertencendo

a uma mesma época e tendo como preocupação a questão da Cultura e das Artes nas Américas, é justamente isso que torna o pensamento de ambos atual e polêmico, uma vez que ainda estamos rastreando um caminho de saída da crise de identidade cultural.

Resta aqui ainda uma indagação. Qual seria a solução mais adequada para esta inadequação da cultura, de modo a não se cair no “filisteísmo cultural”? Seria aquela formulada por Clement Greenberg e outros seguidores da escola de New York, que consistiria em intensificar a “qualidade” da obra de arte, expandindo-a totalmente via industrialização, ou, talvez, pela concepção andradina de que é preciso “experimentar” sempre, passando por uma reciclagem do próprio artista, não aderindo a um princípio conformista e fazendo da arte, ao contrário, um princípio de ação?

O impasse ainda não se esgotou em todas as suas possibilidades e germina a vasa da cultura kitschizada nas sociedades modernas. Contra este tipo de cultura — “contra a cultura”, só resta talvez a capacidade de resistir às suas elocubrações, como essencial virtude de quem não queira ser por ela minado numa característica alienação, representante de uma época de constantes mudanças culturais.

NOTAS

1. ANDRADE, Mário de. in *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1980. Nele podemos ainda melhor entender sua posição em favor de uma arte nacional: “Toda arte primitiva que nem a nossa, é arte 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 individualista: Os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos.”(p. 18)
2. Idem, “Evolução Social da Música no Brasil”, in *Aspectos da Música no Brasil*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1972, p. 34.
3. Idem, in *O Baile das Quatro Artes*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1963. Neste ensaio nota-se a preocupação de Mário com o “Artefazer”: a técnica de fazer obra de arte é composta de três manifestações diferentes, ou três etapas. Uma: o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. (...) Outra manifestação técnica é a virtuosidade, digamos assim, na falta da palavra específica. Entendo aqui por virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte — enfim, a conhecimento da técnica tradicional. (...), a terceira e última na região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer da obra de arte. Esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja de todo ele. (p. 14)
4. Idem. *Poesias Completas*, volume I, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979. p. 208.
5. ADORNO, T. W. “O Fetichismo da Música”, in *Os Pensadores*, Abril, São Paulo, 1980. Com relação à virtuosidade, Adorno considera que ainda “não é em vão que o domínio dos novos maestros lembra o poderio de um governante totalitário. É ele o verdadeiro tipo do antigo virtuose; como bandleader ou à frente de uma filarmônica”.

6. NIETZSCHE(cf. *El Origen de la Tragedia*, Colección Austral, Espasa — Calpe S.A., Madrid, 1969.) define a origem da arte grega como sendo naturante e que a arte para os gregos “é apenas como fenómeno estético que a existência e o mundo se justificam. O sublime é a sujeição do horrível.”
7. ANDRADE, Mário de. “Dimitri Shostakovich”, in *A Lição do Guru*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1989, p. 209.
8. GREENBERG, C. “Vanguarda e Kitsch”, in *Arte y Cultura*, Editorial Gustavo Gili S./A., Barcelona, 1979, p. 14.
9. ARENDT, H. “A Crise da Cultura”, in *Entre o Passado e o Futuro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979, p. 253.
10. Expressão usada por Dwight Macdonald em seu artigo “Uma Teoria da Cultura de Massa” (in *A Theory of Popular Culture*, New York: Intercultural Publications, 1953). Macdonald, juntamente com Clement Greenberg e Irving Howe formam o grupo de críticos norte-americanos de esquerda radical que avaliam os movimentos culturais não apenas como elementos político-ideológicos, mas também como uma opção cultural das sociedades modernas.