CULTURA BRASILEIRA EM DOIS TEMPOS: MÁRIO DE ANDRADE, GURU DE HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO

TWO MOMENTS IN BRAZILIAN CULTURE: MÁRIO DE ANDRADE, MASTER OF HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO

Julio Cezar Bastoni da Silva[1]

RESUMO
O presente artigo visa a discutir o projeto cultural de Mário de Andrade tal como interpretado por Hermínio Bello de Carvalho, jornalista, produtor, compositor e um dos nomes fundamentais da música popular brasileira na segunda metade do século XX. Dessa maneira, o artigo aborda, por meio dos textos de ambos, suas concepções sobre a cultura brasileira, suas confluências, bem como a maneira pela qual Hermínio retoma a inspiração andradiana para sua própria prática no campo da cultura. O artigo também propõe uma breve análise sobre a obra *Cartas cariocas*, na qual, entre a crônica e o gênero epistolar, Hermínio revisita a vida de Mário de Andrade a partir de sua perspectiva, em uma tonalidade intimista que pretende sugerir a necessária presença de Mário na reflexão sobre a cultura brasileira.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Hermínio Bello de Carvalho; cultura brasileira; política cultural; *Cartas cariocas*.

No século XX brasileiro, a figura de Mário de Andrade é onipresente não apenas como líder modernista, mas também como realizador de projetos culturais, notadamente no período de 1935 a 1938, quando esteve à frente do Departamento da Cultura da cidade de São Paulo. É importante perceber que essa faceta de Mário está intrinsecamente ligada à sua obra, seja a literária, seja a de crítico nas variadas artes, como a música, as artes plásticas e a própria literatura, bem como a de pesquisador do folclore brasileiro. Nota-se, em todas essas manifestações, um engajamento constante em favor da construção nacional, o que se daria fomentando a criação artística embebida nas coisas brasileiras, o que implica um trato específico com a linguagem, o conhecimento das formas tradicionais populares e a relação insubmissa, mas nunca alheia, à cultura universal. Trata-se, como afirma em carta ao amigo Carlos Drummond de Andrade, de realizar o trabalho de "(...) abrasileiramento do Brasil" (ANDRADE, 1982, p. 15). Evidentemente, este engajamento nunca foi unívoco. O pensamento de Mário de Andrade possui uma linha de desenvolvimento que não abole a contradição, o passo atrás, a autocrítica – muitas vezes dura para consigo –, porém, a atenção ao país e ao seu tempo presente são dimensões que permitem falar de uma unidade, cuja face

[1] Doutor em Estudos Literários e pesquisador independente e integrante do Núcleo de Estudos Oitocentistas da Universidade Federal de São Carlos (NEO-UFSCar). E-mail: juliobastoni@yahoo.com.br.
Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 1-15, ago. 2015. Recebido em: 19 maio 2015. Aceito em: 15 jun. 2015.

se apresenta preocupada com a nacionalidade e a construção do país por meio da contribuição cultural.

Hermínio Bello de Carvalho (1935-), por sua vez, apesar de não gozar da celebridade de seu antecessor, é uma espécie de continuador do projeto de Mário de Andrade, ao qual não hesita de chamar de "o modelo mais perfeito de pensador cultural brasileiro" (CARVALHO, 1986, p. 90). Hermínio atuou como jornalista, produtor, compositor, além de, como Mário, ter participado de instituições culturais oficiais, como a Funarte (Fundação Nacional de Arte), em fins da década de 1970. Sua maior dedicação era à música brasileira, tendo sido responsável, entre outros feitos, pela revelação da cantora Clementina de Jesus, intérprete de sambas e canções populares. Hermínio descende da tradição da cultura nacional-popular da década de 1960 (RIDENTI, 2000; AUTRAN, 1980, p. 55), época em que houve uma aproximação entre intelectuais de classe média, dentro e fora das universidades, com a cultura popular, uma "ida ao povo", entendida esta como uma forma de atuação de maior ou menor tonalidade política, sempre baseada na produção artística fundada ou fomentada pelas formas populares, o que também implicava a relação mais direta entre a produção artística e o consumo desta pela população mais pobre. Estas últimas questões estão diretamente relacionadas, na história cultural brasileira, aos projetos modernistas, especialmente os de Mário de Andrade, manifestos institucionalmente quando de sua direção do Departamento de Cultura. Como Mário, Hermínio integrou um órgão oficial e, também como Mário, evitava o envolvimento com partidos e outros movimentos de prática política, de maneira que pudesse, a seu modo, realizar o trabalho cultural a que se dedicava. Além dessas coincidências, cabe o fato de que Hermínio sempre se guiara pelos projetos de Mário de Andrade, não exatamente na forma de uma reedição dos projetos do Departamento paulistano – embora alguns de sua lavra em muito o recordem –, mas no interesse básico pelo que chamamos de *coisas brasileiras*, no intuito de revelar, produzir e divulgar a cultura produzida no país, na forma de um engajamento, uma política cultural, por assim dizer.

Nesse sentido, este artigo pretende, num primeiro momento, comparar o pensamento de Mário de Andrade, sua concepção e prática de projetos culturais, aos pressupostos do trabalho de Hermínio Bello de Carvalho. Não pretendemos, com isso, uma descrição historiográfica das atuações de ambos, sequer ser abrangente o suficiente para abarcar suas produções e iniciativas como um todo, mas comparar suas atitudes e suas compreensões sobre o que venha a ser uma *cultura brasileira*, bem como analisar como Hermínio Bello de Carvalho interpreta e atualiza, a seu modo, a figura e a obra de Mário de Andrade. Nesse

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 1-15, ago. 2015. Recebido em: 19 maio 2015. Aceito em: 15 jun. 2015.

sentido, a interpretação histórica aqui se valerá da interpretação dos textos de ambos, dentro e fora da literatura propriamente dita. Além disso, faremos uma breve análise da obra – constituída entre a forma epistolar e a crônica – *Cartas cariocas*, cuja primeira edição data de 1994, na qual Hermínio, à maneira de um diálogo com um Mário ausente enquanto destinatário, mas sempre presente como referência necessária para sua prática, debate as questões culturais brasileiras, tendo sempre como referência seu guru modernista.[2]

"Abrasileirar o brasileiro": algumas convergências

O pensamento de Mário de Andrade sobre a cultura brasileira perpassa toda a sua obra. Nesse sentido, ainda que suas ideias sobre o que venha a ser uma cultura brasileira, bem como as formas de nela intervir, não sejam unívocas ao longo de sua produção, a preocupação de base com a nacionalidade permanece como horizonte, complexificando-se e adensando-se. Podem-se destacar, assim, no pensamento de Mário, algumas questões fulcrais, intrinsecamente ligadas, dentre as quais a central, certamente, seria a necessidade de nacionalizar a linguagem artística brasileira, o que contempla a literatura, a música, as artes plásticas e qualquer forma de expressão local. Essa nacionalização dar-se-ia em uma mútua contribuição entre as culturas erudita e popular, de forma que aquela se fecunde na alma popular, e esta possa ganhar foros de universalidade, destacando a contribuição cultural brasileira entre as diferentes culturas ao redor do mundo. Trata-se, pois, de superar, de um lado, o exótico, o interesse paternalista do intelectual sobre a cultura popular e, de outro, implodir a divisão existente entre a cultura erudita e seu acesso pelas camadas populares. Assim, o projeto de Mário contempla não apenas a produção e o estudo das diferentes práticas artísticas, mas também uma perspectiva democrática que vise romper com o isolamento da cultura erudita, consumida e produzida majoritariamente pelas classes abastadas, bem como levar ao público que não possua acesso àquela cultura formas para seu conhecimento. Em suma, trata-se de resolver, via uma política cultural, a ingente desigualdade brasileira, que se manifesta também no campo artístico-cultural.

Evidentemente, esses diferentes aspectos vão ganhando maior clareza para Mário ao longo do tempo. Desde *Pauliceia desvairada*, publicada em 1922, o papel missionário do artista como empreendedor de uma cultura brasileira reformulada já aparece, em especial no poema dramático "As enfibraturas do Ipiranga" (ANDRADE, 1993, p. 103-115). Nele, como

[2] O presente texto faz parte das reflexões de um trabalho, ainda em projeto, sobre a relação entre os escritores modernistas e a música popular brasileira, em especial o samba carioca.

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 1-15, ago. 2015. Recebido em: 19 maio 2015. Aceito em: 15 jun. 2015.

personagens, as "Juvenilidades auriverdes" contrapõem-se aos "Orientalismos convencionais", respectivamente os reformadores da cultura brasileira e os defensores de uma arte passadista, com os olhos voltados para a Europa. Entre eles, os milionários das "Senectudes tremulinas", apoiadores dos "Orientalismos convencionais" e os "Sandapilários indiferentes", a gente pobre, alheia a toda discussão artística e presa a hábitos ditados por outrem. Nele, já estão em gérmen as linhas gerais da questão que perseguirá Mário ao longo de toda a sua obra: a necessidade de uma reforma artística que recoloque em novos termos – ou, melhor, em termos de criação – a cultura brasileira, fazendo com que ela, enquanto forma artística, se aproxime mais das coisas brasileiras, bem como possa acessar as camadas mais pobres, "indiferentes" pela própria falta de uma educação e cultura convenientes, logo, presa fácil para quem disso se beneficie.

Essa questão, evidentemente, não desconsidera a cultura popular como elemento da cultura nacional. Ao contrário, as formas artísticas populares deveriam, segundo sua concepção, fecundar a cultura erudita em nome de uma maior adequação desta a uma linguagem nacional – criando mesmo essa linguagem – e também de uma menor separação entre os dois âmbitos culturais, fundindo a autenticidade da primeira e a universalidade da segunda. O que estava em potência em "As enfibraturas do Ipiranga" ganhará foros de pesquisa de uma linguagem popular nas diversas artes, algo que seu interesse pelo folclore evidenciará. Como afirma Telê Porto Ancona Lopez,

> [É] através do Folclore que compreende o contexto nacional, pois ele lhe oferece os pontos-chaves de medida do povo, como expressão autêntica de seu país: reações de caráter ético religioso, crítico e afetivo. O conjunto desses elementos proporcionaria a visão global do substrato nacional e, consequentemente, os pontos válidos da cultura brasileira a serem explorados e difundidos nacionalmente. O desenvolvimento desses aspectos visava à construção de um dique capaz de deter a importação de soluções estéticas artificiais, as quais, ainda que usadas inconscientemente, afastavam o Brasil de seu autoconhecimento (LOPEZ, 1972, p. 125).

Em *O turista aprendiz* (1976), série de crônicas para o *Diário Nacional* publicadas postumamente em livro, junto ao diário e notas de viagem de Mário ao Norte e ao Nordeste brasileiros, o autor expõe justamente seu interesse pela cultura popular e pela expressão nacional nela contidas como uma forma de ampliar o conhecimento sobre a cultura brasileira, de modo a divulga-la e a impedir o esquecimento de suas variadas peças por conta do avanço das cidades e da modernização do país. Tratava-se, pois, nesse momento, de buscar junto a comunidades afastadas dos grandes centros uma expressão autêntica, necessária para fecundar a prática estética nacional. Do contrário, a cultura local cairia em uma descaracterização, tema

que perpassa todo o pensamento de Mário de Andrade, o seu "obsessionante problema do 'sem nenhum caráter' que me persegue nós", que se trata da "impossibilidade de ajustamento perfeito de uma civilização importada e a incapacidade de ser dos indivíduos dessa civilização", como o define em carta a seu amigo Moacir Werneck de Castro (1989, p. 184-185).

Percebe-se, pois, que a questão da prática cultural local é apenas um dos aspectos – aspecto, aliás, que é sua especialidade – de uma questão maior, que se trata da própria forma social presente em terras brasileiras, tema que, de resto, incomodava aos intelectuais brasileiros desde o Romantismo. Seria, em termos utilizados nos prefácios descartados para publicação de *Macunaíma* (1928), um "sintoma de cultura" (*apud* HOLLANDA, 2002, p. 24), já que "[o] brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional" (*apud* HOLLANDA, 2002, p. 14).[3] Em texto de *O turista aprendiz*, Mário explicita esta questão:

> E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir, como indianos, chins, gente de Benin, de Java.... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza (ANDRADE, 1976, p. 61).

Não se trata, porém, como poderia parecer à primeira vista, de mera rejeição à cultura europeia; ao contrário, para nosso autor seria necessária uma fecundação mútua entre a cultura universal, já necessariamente presente – mesmo que de forma inconsciente, imposta ou subservientemente copiada –, e a cultura popular. É esse o tom do *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado no mesmo ano de *Macunaíma*, em 1928:

> O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.
>
> Onde que estas estão? Na música popular (ANDRADE, 2006, p. 16).

O projeto cultural de Mário, portanto, possui implicações que, mesmo que nesse momento se dirijam prioritariamente à produção cultural, não deixam de lado a perspectiva democrática, socializante da cultura, como forma de aproximação entre a cultura popular e a

[3] Afirma sobre assunto Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira: "Fiz questão de mostrar e acentuar que Macunaíma como brasileiro que é não tem caráter" (ANDRADE; BANDEIRA, 2000, p. 359).

cultura erudita, numa via de mão dupla que se abre para a própria aproximação entre as desiguais camadas sociais brasileiras. Nesse ponto, avulta a sua participação na implantação e na diretoria do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1938. O Departamento se assemelha a um desdobramento do projeto modernista de aproximar efetivamente a expressão nacional das coisas brasileiras, considerando um interesse pela cultura popular em conjunção às necessidades da atualidade, o que redunda na criação de uma nova linguagem artística. O Departamento, nesse sentido, opera institucionalmente para a difusão, pesquisa e produção cultural, realizando para a sociedade paulistana o que, como notamos anteriormente, Mário propusera em relação à produção cultural, no que esta já possuía de sentido democratizante. Afirma Roberto Barbato Júnior sobre o Departamento:

> As tarefas por [ele] empreendidas denotam que, pela primeira vez na história republicana, projetos de políticas culturais visavam articular questões discutidas pela nação ao desejo de construção de uma cultura autônoma. Além disso, tratava-se de organizar um amplo espectro de difusão cultural que minimizasse o aspecto de excludência imposto à população (2004, p. 16).

Paulo Duarte, chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado, que convida Mário a chefiar o Departamento, destaca as iniciativas do período, como a construção de parques infantis – com programações que variavam da higiene física e eventos culturais –, organização de bibliotecas e bibliotecas circulantes, concertos gratuitos no Teatro Municipal destinados ao público mais pobre, a criação da Sociedade de Etnologia e Folclore, dedicada à pesquisa da cultura popular, entre outras (DUARTE, 1977, p. 1-144). Trata-se, nas palavras de Antonio Candido, que prefacia o livro de Paulo Duarte, de "não apenas [uma] rotinização da cultura, mas [uma] tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas" (DUARTE, 1977, p. XIV).

Mário de Andrade, por sua vez, em carta a Paulo Duarte, descreve a necessidade de instituições culturais e de proteção ao patrimônio histórico e artístico, sobretudo considerando o panorama brasileiro:

> Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (DUARTE, 1977, p. 152-153).

Essa carta, datada das vésperas de Mário deixar o cargo de direção do Departamento, deixa à mostra a necessidade de uma política cultural planejada, a qual, não sendo de interesse da

iniciativa privada, e ainda considerando o déficit de instrução daquela época, deve ser empreendida pelo Estado. Essa situação, que nos soa familiar ainda hoje, justifica a existência de instituições de promoção cultural, necessidade ressaltada, infelizmente, pela carência em que elas historicamente se encontraram no Brasil, à exceção de algumas iniciativas isoladas, sem continuidade. Após o golpe do Estado Novo em 1937, por exemplo, o Departamento de Cultura sofre com a transição do poder municipal ao prefeito Prestes Maia, que praticamente desmancha os programas concebidos desde 1935 na gestão Fábio Prado. Mário, em outra carta a Paulo Duarte, se lamenta amargamente desta descontinuidade: "(...) não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana" (DUARTE, 1977, p. 158).

Essa necessidade premente de criação de uma política cultural, a par do engajamento frente à construção de uma cultura nacional que contribua a seu modo para a superação das desigualdades brasileiras, é também a preocupação de Hermínio Bello de Carvalho. À parte seus outros projetos anteriores como produtor, e revelando que a necessidade de uma política cultural permanece em aberto, já em outro contexto, na década de 1970, Hermínio, em seu trabalho na FUNARTE, coordena projetos que em muito se assemelham aos desempenhados por Mário de Andrade junto ao Departamento de Cultura de São Paulo. Iniciativas como o *Projeto Pixinguinha*, de espetáculos de música popular, concursos de obras sobre a música popular brasileira, bem como a reedição de documentos importantes sobre ela, além do lançamento de discos de artistas renomados não mais inseridos no circuito das grandes gravadoras – sempre multinacionais, a elas não importando comercialmente a reedição – (PAVAN, 2006, p. 153-163), ressaltam a semelhança com o momento de auge do Departamento paulistano, bem como a atualidade de seus projetos. Segundo Alexandre Pavan,

> Nem era preciso perguntar a Hermínio qual a fonte inspiradora de seus projetos, porque a resposta fazia parte de seu discurso cotidiano: Mário de Andrade. Não cansava de repetir que não estava inventando nada, apenas atuava tendo como bússola os ensinamentos do escritor, musicólogo e poeta modernista (PAVAN, 2006, p. 184).

Cabe ressaltar que esses projetos têm como base a mesma concepção dos desenvolvidos pelo Departamento de Cultura sob a direção de Mário de Andrade: contribuir para a construção de uma cultura nacional de matiz democratizante, a partir do apoio do Estado: "[para] Hermínio, o suporte ideológico de seus projetos pode ser resumido em uma única frase – 'É preciso abrasileirar o brasileiro' –, que ele pinçou de uma das primeiras cartas de Mário enviadas a Drummond" (PAVAN, 2006, p. 185).

Em texto intitulado justamente "Abrasileirando o brasileiro", realizado pouco antes do final da ditadura militar brasileira, Hermínio lamenta a situação dos músicos brasileiros diante da crise econômica da época e excluídos do circuito comercial, sob o comando das grandes gravadoras, esse "monumental supermercado da música, com as prateleiras abarrotadas de descartáveis" (CARVALHO, 1986, p. 86). Nesse momento, já se coloca de modo aflitivo o problema da indústria cultural e de seus interesses alheios e muito diversos de qualquer projeto cultural mais amplo, problema ainda muito incipiente na década de 1930, quando Mário realiza seus projetos.[4] É evidente, portanto, que num país em que as desigualdades sociais possuem enorme dimensão, e no qual a produção cultural esteja sob o jugo do mercado, se faz necessária a atuação do Estado, com base em uma política cultural respaldada por instituições que possuam meios de financiar e planejar suas atividades – diga-se de passagem, é sabido que ainda hoje continua necessária tal atuação. Chamando a atenção do à época futuro Presidente da República, Tancredo Neves – antes, pois, da transição democrática que terminaria com José Sarney, vice de Tancredo, na Presidência –, para a necessidade de um programa cultural, Hermínio compara os artistas brasileiros a recursos naturais:

> "Clementina/tório, Milton Nascimento/bauxita, Elis/manganês, Pixinguinha/petróleo" –, geradores de receita monetária, mas também, e sobretudo, cultural: "Horigranjeiros, minerais e música: tudo um prato só. E é só expurgar os gafanhotos e reabrasileirar os brasileiros – como tanto sonhava Mário de Andrade" (CARVALHO, 1986, p. 87).

Apesar de diversa, essa passagem lembra, ressalvadas as diferenças de contexto, uma das colocações de Mário de Andrade, a de que "em nossa terra a cultura é tão necessária quanto o pão": "[nós] não estamos ainda convencidos de que a cultura vale como o pão. E essa é a nossa mais dolorosa imoralidade cultural" (ANDRADE, 1991, p. 194). A diferença na comparação – o recurso natural, de um lado; o alimento, de outro – é significativa da diferença do público ao qual se dirigem ambos os discursos, respectivamente, ao meio político pré-redemocratização e aos formandos do Conservatório Municipal de São Paulo de 1935. De qualquer modo, revela também uma angustiosa continuidade: a necessidade premente de políticas culturais que resguardem a produção e a difusão locais.

Na década de 1970, época em que a indústria cultural é praticamente onipresente no país, por meio do rádio, da televisão e outras mídias, a necessidade de instituições que resguardem a cultura brasileira se faz ainda mais premente. Se na época de Mário a desigualdade e a cultura ornamental das elites, mais a falta de instrução popular, são

[4] Para uma análise de fôlego sobre a indústria cultural no Brasil, consultar Ortiz (2006).

problemas aflitivos, a esses problemas somem-se, no período citado, a dominação cultural por meio da indústria e a incapacidade e desinteresse do mercado por produtos com pequena inserção comercial, advinda dessa referida dominação. Trata-se, ainda, da necessidade de ancorar essa urgente política cultural num conceito não exclusivista ou de propaganda do Estado, mas apta a formar e fomentar a consciência cultural brasileira. Nesse ponto, novamente Hermínio encontra-se com Mário de Andrade, na confluência entre um projeto institucional e um projeto cultural ancorado num conceito de nacionalidade:

> Esse processo de invasão cultural, que decorre de uma falta de conscientização do que seja nacionalidade, era a preocupação mais constante de Mário de Andrade. Esse não-alinhamento às formas estruturais europeias ou norte-americanas foi respondido ao vivo por Niemeyer ao erigir Brasília. Se Vinícius de Moraes nos fez apurar ainda mais a linguagem poética, que outra coisa não fez na vida Carlos Drummond de Andrade – um instigador por natureza? Pois eles são ou foram resíduos de um regime de exceção [o Estado Novo], mas acima do conceito de ESTADO fizeram pairar o conceito de NAÇÃO. Ousaram propor o nacionalismo sem xenofobias, em ver se vergarem ao colonialismo cultural (CARVALHO, 1986, p. 134).

A questão da ênfase na cultura brasileira, dessa maneira, não se encontra em oposição à possibilidade de fruição da cultura estrangeira. Trata-se, de outro modo, de proteger a cultura nacional em um contexto no qual é o mercado quem dita as regras, sendo-lhe alheia qualquer forma de preocupação com a situação da produção brasileira. A mútua dependência entre universalidade e nacionalidade, já teorizada por Mário de Andrade, reaparece aqui na forma de uma possibilidade de engendrar formas de produção que não dependam exclusivamente do mercado, ampliando as possibilidades e a abrangência da cultura produzida no Brasil, de modo que ela consiga atingir o público. A atualidade do debate é candente, como se vê, e a retomada das concepções de Mário de Andrade por Hermínio Bello de Carvalho é a prova maior da permanência da obra do escritor modernista.

As *Cartas Cariocas* e a presença de Mário de Andrade

Mário de Andrade, destinatário das *Cartas Cariocas* de Hermínio Bello de Carvalho, aparece, nestas crônicas travestidas com a forma epistolar, como uma referência necessária a qualquer discussão sobre a cultura no Brasil. *Cartas Cariocas*, nesse sentido, transita entre a anedota, que mobiliza traços biográficos do próprio autor/narrador, e fatos conhecidos da vida pública e privada e da obra de Mário de Andrade, o que ocasiona um enfático tom de

intimismo à coletânea,[5] recordando também um dos traços mais típicos da obra andradiana: sua profusa epistolografia. Mário de Andrade aparece como um amigo ausente, mas cujo exemplo importa seguir caso se pretenda refletir sobre o que consiste a cultura brasileira, ancorando políticas culturais e respaldando o engajamento na construção de uma cultura nacional, bem como formas de repensá-la no sentido de uma revalorização de suas manifestações. A reverência ao exemplo de Mário, sem embargo da tonalidade intimista sempre presente, se dá, assim, sempre tendo como horizonte as coisas brasileiras, a discussão sobre suas questões e suas possibilidades.

O tema principal destas cartas/crônicas, como não poderia deixar de ser, é a música popular brasileira. Tema que perpassa a produção de ambos, a música aparece aqui enquanto forma cultural privilegiada para a construção de uma consciência nacional. A forma em que este assunto é tratado transita entre a discussão dos textos de Mário de Andrade, a relação pessoal de Hermínio com conhecidos personagens do meio musical brasileiro – alguns deles contemporâneos de Mário – e a aproximação entre as questões de ontem e as contemporâneas sobre o significado da produção e do consumo de música no Brasil. Assim, as cartas conseguem abarcar desde a exposição e interpretação das questões discutidas por Mário em sua obra, até as relações pessoais de ambos, índices significativos para o discurso híbrido da crônica e da carta, que perfaz a estrutura básica do livro, o que evidencia, dada esta dimensão, processos ficcionais. Desse modo, a referência à obra de Mário de Andrade afasta-se radicalmente da interpretação acadêmica, o que parece injetar, na fluidez da prosa de Hermínio, maior atualidade aos problemas nela discutidos, aproximando-os do cotidiano da vida brasileira. Discutindo a questão da necessidade de valorizar a música brasileira, por exemplo, diz uma das cartas:

> O Tom Jobim gostava muito de te repetir os motes, as advertências-bordões que ficavas buzinando nas tuas escrevinhanças: a necessidade de se olhar para dentro dos nossos quintais, ao invés de vivermos nos debruçando nos quintais vizinhos. Adotei como um bordão essa tua lição de 'abrasileirar o brasileiro', pois vivo numa girândola louca onde Clementinas & Jacarés, Suassunas & Nóbregas, dando-se as mãos, nos fazem olhar prum Brasil permanentemente ocultado a uma nova geração de olhos curiosos, atentos, a quem não submetem qualquer aferição, pelo contrário: o que vocês querem comer? macarrão, macarrão ou macarrão? (CARVALHO, 1999, p. 143).

O trecho é representativo do tom buscado por Hermínio nas cartas, entre a discussão cultural sobre as questões brasileiras e o coloquialismo próprio de uma carta pessoal – que também

[5] No prefácio ao livro, o jornalista e pesquisador musical Sérgio Cabral afirma que ele e Hermínio lamentaram "toda a vida (...) o fato de termos nascido numa época que não nos permitiu conhecer pessoalmente Mário de Andrade, nossa admiração comum" (CARVALHO, 1999, p. 8).

pode figurar com liberdade em uma crônica. As relações pessoais – Tom Jobim, sobre o qual se diz que costumava repetir as "advertências-bordões" de Mário – ligam-se aqui à referência ao projeto andradiano de "abrasileirar o brasileiro", que ganha dimensão de referência na postura de Hermínio diante da música brasileira, na valorização da produção local em detrimento das imposições da indústria cultural massificadora. Desse modo, o texto se vale da encenação ficcional garantida pela estrutura da carta a um destinatário ausente, de modo a discutir, em linguagem cotidiana e francamente intimista, a herança da obra de Mário de Andrade.

O mesmo ocorre quando são evocados textos de Mário para servirem como ponto de comparação a realizações ou fatos ocorridos na carreira do remetente das cartas. Numa dessas ocasiões, Hermínio compara a descoberta de Clementina de Jesus ao conhecimento que Mário travou com Chico Antônio, no Rio Grande do Norte, um cantador de cocos por ele descrito em *O turista aprendiz* como um rapaz "meio curvo, com os seus 27 anos esgotados na cachaça e noites inteiras a cantar" (1976, p. 277). O que o impressiona, no entanto, é o talento autêntico do cantador:

> Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na 'pancada do ganzá', Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa (1976, p. 277).

A semelhança da avaliação de Mário sobre Chico Antônio é patente na descrição da descoberta de Clementina por Hermínio Bello de Carvalho, que a revela, como produtor, no circuito da música brasileira:

> Conheci Clementina de Jesus no dia 15 de agosto de 1963, ela festeira assídua das comemorações domingueiras de Nossa Senhora da Glória. Iluminada em suas rendas brancas, a partideira cantava como sempre cantou, de alegria, por necessidade de comunicação. Naquele momento, senti que acabava de acontecer algo importante em minha vida! (...) Clementina de Jesus tem um papel histórico em nossa música. Ela é igualmente um gênio do canto popular, com aquele 'poder misterioso que todos sentem, mas que nenhum filósofo explica' – e cito Goethe para justificar o quanto é difícil analisa-la. E aqueles 'sons negros', aduzidos por Garcia Lorca, são a tônica da arte da partideira. Nessa arte repousa um primitivismo de raízes fetichistas que, de resto, demarcam toda e qualquer expressão solidamente brasileira. Como não reconhecer na arte vegetalmente pura de Clementina a síntese de nosso próprio processo musical? (CARVALHO, 1986, p. 16-17).

Percebem-se, nos dois relatos, a surpresa com o artista popular encontrado ao acaso, cuja qualidade musical desafia, dadas as raízes populares – não eruditas –, autênticas, sua própria compreensão. A justificativa também parece ser semelhante nos dois casos, embora em Mário

ela apareça de modo latente: a validade que a cultura popular confere à cultura brasileira de um modo geral, determinando características musicais tipicamente nacionais.[6] Diz a carta de Hermínio:

> Enfim, Mário, ela é meu Chico Antônio.
>
> E onde é que eu fui descobri-la, se não na velha Taberna da Glória, cuja lateral esquerda, vista de frente, se debruçava sobre o Beco do Rio, onde eu morava avizinhado à Santo Amaro 5, que habitaste. (...)
>
> 'Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis de minha vida' – confessou você ao conhecer o cantador Chico Antônio. Posso também afirmar que jamais conheceria outro instante de maior significado do que o milagre que presenciei na velha Taberna. Quinze de agosto de 1963 (1999, p. 115-116).

Note-se que a passagem contempla os dois fatores principais que compõem a forma das *Cartas*: de um lado, a constante reiteração feita por esse remetente virtual de aspectos da obra de Mário como fator de identificação e de referência, inclusive em suas posturas e em seus projetos; de outro, a busca de um intimismo próprio do gênero epistolar, que garante a proximidade – inclusive espacial, quando cita a rua onde morara Mário de Andrade em sua passagem pelo Rio, de 1938 a 1941 – com o destinatário. A "velha Taberna", a Taberna da Glória, é um espaço ao qual Hermínio sempre se remete, dado que, pelas informações biográficas de Mário de Andrade, ele teria sido dela um frequentador assíduo.

A narrativa das duas vidas se toca aqui, o que parece constituir uma maneira de atribuir um sentido ao trabalho cultural do autor, por meio da referência obsedante a Mário de Andrade. Hermínio afirma, por exemplo, em um de seus textos, que, sendo "um ser delirante por natureza", "tenha quase a certeza de tê-lo flagrado à mesa da Taberna da Glória, para onde, fascinado, (...) costumava me escafeder com 4, 5 anos de idade" (2001, p. 22). Moacir Werneck de Castro, amigo de Mário, afirma justamente que a Taberna da Glória "se tornaria o (...) ponto de conversas noturnas" do escritor modernista (1989, p. 22). O próprio Mário alude ao "bar da Glória" em seu texto "Música popular", no qual narra o concurso de lançamento das músicas de carnaval do ano de 1939 (1963, p. 279). Ainda, por meio de amigos comuns, como Lúcio Rangel, ou contemporâneos de Mário, como a cantora Aracy de Almeida – que teria dito sobre ele: "Ele era muito matusquela. Bebia pra cacete!" (1999, p. 17) – Hermínio constrói um Mário de Andrade de papel, ficcional, ao mesmo tempo personagem direto de sua vida e obra, o que o tom intimista das cartas corrobora. Não à toa, as *Cartas cariocas* abrem com uma "Sinopse para um curta-metragem", no qual Mário aparece tomando um chope na

[6] Mário de Andrade afirma, em *Ensaio sobre a música brasileira*, que "uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo" (ANDRADE, 2006, p. 13). O autor, no artigo "A música no Brasil", também trata das influências indígenas, africanas e europeias na formação da música brasileira (ANDRADE, 1963, p. 17-24).

Taberna da Glória, enquanto ecoa o samba "Praça Onze", de Herivelto Martins e Grande Othelo. Há na obra de Mário muitas referências esparsas ao samba carioca e, pelo menos em duas, diretamente alude à canção a que Hermínio se refere, a primeira no artigo "Música brasileira", de *Música, doce música*, e a segunda em carta a Moacir Werneck de Castro:

> Eu sempre espero que ainda apareça aquele homem excelente que estude a psicologia, as sublimações, desvios e o sofrimento da gente carioca, através dessa coisa incomparável que são os textos dos sambas. Quando escutei pela primeira vez os cariocas gemendo com candura e obediência que 'Vão acabar com a Praça Onze', quase fiquei horrorizado. Sim, há muitas razões mais prementemente humanas para que gritemos 'Guardai o vosso pandeiro! guardai!', mas eu desconfio que na escola futura de prefeitos e engenheiros urbanistas, o folclore será uma das cátedras principais. Quem teria inventado esse provérbio maluco de que a música suaviza os costumes! Mas o folclore, vos garanto que humaniza os corações (1963, p. 368).

> Gostei, sim, muitíssimo do [samba de Mário Lago e Ataulfo Alves] *Amélia*, é das coisas mais cariocas que se pode imaginar. Mas o *Vão acabar com a praça onze* me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito 'Guardai o vosso pandeiro, guardai'! é das frases mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência, mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder aguentar. Tomei como um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do 'progresso' dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, 'guardai o vosso pandeiro, guardai!' com lágrimas nos olhos (CASTRO, 1989, p. 189).

As longas citações se justificam como amostra de como Hermínio manipula a biografia de Mário, aferida em seus livros e em conversas pessoais com seus contemporâneos, de forma a construir a tonalidade das cartas e validar seu próprio discurso enquanto trabalhador da cultura brasileira. O interesse pela cultura popular, sempre cultivado pelo escritor modernista, assim, aparece como o foco das atenções do autor das *Cartas*, de modo a aproximar sua experiência pessoal com o pensamento de Mário de Andrade. Na citada "Sinopse", a primeira cena representa essa criação de um personagem que se quer, sobretudo, presente:

> Um grupo de jovens batuca numa mesa um samba do carnaval de 42, gravado pelo Trio de Ouro. Mário de Andrade, sozinho e já entorpecido pela cerveja, entoa baixinho o samba.
>
> 'Vão acabar com a Praça Onze
>
> Não vai haver mais escola de samba, não vai!
>
> Chora o tamborim...
>
> Chora o morro inteiro' (CARVALHO, 1999, p. 12).

***

Mário de Andrade emerge, tanto nas *Cartas cariocas* como em outros textos de Hermínio Bello de Carvalho – e, em especial, de sua prática no campo da cultura –, como

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 1-15, ago. 2015. Recebido em: 19 maio 2015. Aceito em: 15 jun. 2015.

uma referência essencial para pensar a cultura brasileira e propor políticas que a impulsionem em produção e inserção na sociedade. A distância temporal que medeia entre as experiências de um e outro, de aproximadamente três ou quatro décadas, deixa entrever que, apesar das diferenças de contexto, a questão da defesa da cultura brasileira em uma perspectiva democratizante continua na ordem do dia. Desse modo, um olhar atento sobre a produção de ambos pode ser inspirador para repensar políticas de apoio à produção e difusão cultural, o papel do Estado nesse processo, bem como as carências ainda existentes deste campo no Brasil. Mesmo em um contexto no qual se fala do ocaso dos discursos nacionais, a lição andradiana de "abrasileirar o brasileiro" parece não ter perdido a atualidade, dado que a indústria cultural é ainda dominada por grandes empresas, sobretudo estrangeiras, e é ainda mais onipresente hoje que há quatro décadas. A obra de Hermínio Bello de Carvalho, nesse sentido, demonstra não apenas a necessidade do pensamento de Mário de Andrade, mas sugere mesmo uma importância que parece crescer diuturnamente, cuja retomada se mostra urgente.

ABSTRACT
This article aims to discuss the cultural project of Mário de Andrade as interpreted by Hermínio Bello de Carvalho, journalist, producer, composer and a fundamental reference in Brazilian popular music. In this sense, the article covers, through their texts, their conceptions about Brazilian culture, their confluences, as much the way by which Hermínio retakes Mário's inspiration to his own practice in the cultural field. The article also proposes a brief analysis of the book *Cartas cariocas*, in which, between the chronicle and the epistolary genre, Hermínio revisits Mário de Andrade's life from his own perspective, through an intimate tone that tries to suggest the necessary presence of Mário in thinking Brazilian culture.
Keywords: Mário de Andrade; Hermínio Bello de Carvalho; Brazilian culture; cultural policy; *Cartas cariocas*.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70*: música. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 53-63.

BARBATO JÚNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Cartas cariocas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Folha Seca, 1999.

_____. *Sessão passatempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade*: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma*: da literatura ao cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas cidades, 1972.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro*: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 1-15, ago. 2015. Recebido em: 19 maio 2015. Aceito em: 15 jun. 2015.