

José Augusto Avancini

**“EXPRESSÃO” PLÁSTICA E CONSCIÊNCIA NACIONAL
NA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDADE**

Tese de doutorado apresentado ao
Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências humanas da Universidade
de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes

**São Paulo
1992**

Para

Elsa e nossos filhos

Para

Antônio Hécio e Daisy

Juljan e Alice

"o povo tem no seu fundo hereditário uma corda sentimental, que vibra intensamente a certas visões do passado."

Mário de Andrade
(A arte Religiosa no Brasil)

"Talvez só eu mesmo tenha uma, na preconcebida e jamais abandonada atitude de dar a toda a minha obra esse dinamismo e essa transitoriedade de um combate em vida."

Mário de Andrade
(Cartas de Trabalho)

"... porque a cultura intelectual é escolher e possuir todos aqueles dados de conhecimento que nos verificam em nossa entidade e reconfortam os nossos desígnios..."

Mário de Andrade
(Carta a Prudente de Moraes Neto em 20/01/33)

"... nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a Verdade da miséria do mundo. Da miséria dos homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora da lei."

Mário de Andrade
(Taxi e Crônicas no Diário Nacional)

"Vale mais errar porém fazer do que não errar e não fazer."

Mário de Andrade
(Gramatiquinha da Fala Brasileira)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só se tornou possível pelo apoio que obtive de instituições de pesquisa e ensino ao longo dos cursos de pós-graduação e durante a fase final de redação da tese. Em diferentes momentos obtive apoio da Universidade de Ijuí; da CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior; da FAPERGS, Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul; do Departamento de História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A estas instituições agradeço a confiança que depositaram em mim.

Contei sempre com pessoas que muito me ajudaram. Sou grato:

- . à minha orientadora, Prof^a Dr^a Otília Beatriz Fiori Arantes, pelo estímulo constante, paciência e irrestrito apoio que me proporcionou ao longo dos cursos, na pesquisa e na fase final de redação;
- . às professoras Dr^a. Gilda de Mello e Souza e Dr^a. Telê Porto Ancona Lopez pelo incentivo, pelas sugestões e críticas enriquecedoras;
- . às pessoas e instituições que me franquearam seus acervos, arquivos e bibliotecas: Dra Telê Porto Ancona Lopez, Dra Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, Alice Brill Czapski, Universidade de Ijuí e o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a quem devo especial agradecimento pela atenção que me dispensaram seus funcionários e pesquisadores, particularmente nos setores do Arquivo, Biblioteca e Museu Mário de Andrade;
- . às alunas-bolsistas Claudete Inês Kronbauer, então aluna da Universidade de Ijuí, quando em 1984 iniciei pesquisa sobre o **Curso de Filosofia e História da Arte de 1938**, visando uma edição fidedigna do material semi-pronto, deixado por Mário de Andrade. Durante quatro anos essa aluna obteve bolsas de Iniciação Científica e de Aperfeiçoamento do CNPq, sob minha orientação; Elis Jacqueline Dokorn, então aluna da Universidade de Ijuí, que auxiliou-me durante dois semestres, 1987-88, na coleta de bibliografia para a pesquisa, realizando levantamentos em Ijuí, Porto Alegre e no Rio de Janeiro junto à

Biblioteca Nacional e ao Arquivo Portinari, também colaborando na organização do material já coletado. Trabalho executado com bolsa de Iniciação à Pesquisa da FAPERGS; Cláudia Teixeira Paim, do Bacharelado de História da UFRGS que desde junho de 1990 colabora na ordenação da bibliografia e nos fichamentos para a organização de um índice temático de toda a correspondência publicada de Mário de Andrade, visando a esta e futura pesquisa. Este trabalho está sendo executado com bolsa de Iniciação à Pesquisa da FAPERGS;

- . à pesquisadora Ceci Ribeiro de Camargo pela colaboração na organização de um índice temático de toda a correspondência publicada de Mário de Andrade, desde o primeiro semestre de 1991;
- . aos amigos e colegas Alice Brill, Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, Elza Maria Ajzenberg, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Letícia Bicalho Canedo, Marisa Barros de Moura, Ilsa Kawall Leal Ferreira, Blanca Luz Brites, Maria Lúcia Bastos Kern, Alain Costilhes e Vavy Pacheco Borges, Eva e Dimitrios Samios, José Bernardo Coutinho e Beatriz Loner, que me estimularam com suas conversas, críticas e sugestões;
- . aos amigos Branca e Francisco Egger Moellwald, Carlos e Susana Zaslavski, Walter e Maria Helena Frantz, Antônio Renato e Karin Henriques, João Carlos e Teresinha Goedeke, Susana Bleil de Souza, Vera Aquino Cohen, Maria Luiza Martini, Luiz Dario Ribeiro, Irineu Garcia, Bêba Levakov e Ivanice Pauletti que, com simpatia e solidariedade me apoiaram em diferentes momentos;
- . à Maria Amélia Bulhões Garcia, pela ajuda constante nas lides acadêmicas, na discussão e na leitura dos originais;
- . a Iná Camargo Costa, pela inestimável ajuda na leitura, discussão e paciente revisão dos originais;
- . à Hermínia A.G. Bernardi, pela atenção e o cuidado no trabalho de digitação;

- a minha família, a meus pais e meus sogros, a meus tios, a meu irmão e a meus cunhados pela confiança, pelo estímulo e afeto que recebi.

SUMÁRIO

Introdução	1
I. O exercício da crítica	
Notas	6
II. "Pensamento em Lascas"	
Notas	38
III. As Bases da Nacionalidade nas Artes	
Notas	88
IV. Expressionismo, Nacionalismo e Consolidação do Projeto Modernista	
Notas	129
Conclusão	177
Bibliografia	186

INTRODUÇÃO

A crítica de arte foi uma atividade complementar a outras no trabalho artístico e crítico de Mário de Andrade. Apesar de não representar uma preocupação central nas suas atividades de polígrafo, ela lhe ocupou desde cedo a atenção, e já em 1917, segundo Oneyda Alvarenga, sua mais fiel colaboradora dos anos da maturidade, ele estaria praticando a crítica de artes visuais, esporadicamente em periódicos. Outros estudiosos, com apoio documental, apontam o ano de 1920 como sendo o início dessa atividade. Apesar desta pequena variação de datas, o certo é que Mário de Andrade se iniciou ainda relativamente jovem na prática crítica. E esta prática se estendeu ao longo de mais de vinte anos com períodos de intensa atividade. As artes visuais ocuparam sua atenção com a mesma garra com que tratou a crítica de música ou literatura. Desde o início compreendeu a importância das artes plásticas para seu projeto de constituição de um imaginário plástico moderno e nacional. Sua atividade de crítico de arte se caracterizaria basicamente por dois tipos de atuação, a primeira na imprensa diária abordando vários temas de interesse para as artes visuais - principalmente no período 1927-32, com suas colunas do *Diário Nacional*, no exílio carioca e nos últimos anos de vida, com intensa participação na imprensa do Rio e de São Paulo; e a segunda mais rara, mas mais substancial, exercida com relativa regularidade de tempo através de ensaios, em geral publicados na imprensa ou em catálogos, que após revisão feita pelo autor passavam para a edição em livros. Assim constitui-se um *corpus* de textos importantes como registro de época, como inovadores na interpretação de fatos e dados históricos e como iniciadores de uma nova maneira de abordar os temas a partir de um novo enfoque metodológico. Nisto reside a importância de Mário como principal inovador da prática crítica entre nós no período modernista. Importância que cresce ao passar do tempo, quando os estudos mais recentes vêm confirmar muitas de suas assertivas e interpretações de artistas e períodos do passado. Esta importância se revela também pelo excelente trabalho que realizou em prol de uma consciência de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Do ponto de vista do avanço dos estudos artísticos no Brasil, sua crítica representou uma forma globalizada de abordagem envolvendo vários métodos de diferentes procedências, procurando pragmaticamente abranger o objeto artístico em sua totalidade. E por fim, mas não por último, colocou todo este esforço de conhecimento a serviço de um ideal estético e ético.

Mário de Andrade nos deu um dos mais ricos **retratos do Brasil** no afã de ele também construir seu **projeto de Brasil**. Projeto que visava principalmente colocar a cultura brasileira em compasso com o **mundo civilizado**. Modernidade e nacionalismo estariam associados como um binômio indissolúvel neste projeto prometício. Hoje, com o passar do tempo, podemos constatar uma parcial realização deste propósito pelos significativos avanços dos estudos brasileiros nas diversas áreas do saber e, como o próprio Mário afirmou, pela estabilização de uma inteligência crítica nacional, que hoje conta com um fundo cultural comum permanente.

Este estudo se insere no conjunto mais amplo dos estudos marioandradinos que vêm se desenvolvendo com regularidade e intensidade crescentes desde o início dos anos setenta em torno do Instituto de Estudos Brasileiros, órgão guardião do Acervo Mário de Andrade. Nesse conjunto de pesquisas e ensaios não havíamos localizado nenhum estudo abrangente da crítica de arte, o que nos incentivou a esta empreitada, diante do ineditismo da pesquisa a ser feita. O trabalho foi organizado em quatro partes, abrangendo dois movimentos básicos da pesquisa, quais seja,; primeiro, circunscrever a importância da crítica de arte no conjunto da obra, e estabelecer as bases culturais mobilizadas por Mário para a interpretação e a prática artísticas; segundo, tentar ordenar o **pensamento em lascas** de Mário de Andrade sobre arte e compreender como ele construiu teoricamente seus **paradigmas artísticos** em função de uma determinada visão do passado, dados determinados objetivos no presente. A exposição tentou ser ao mesmo tempo temática e cronológica, rastreando as principais questões que preocuparam o crítico e tentando dar conta de como este pensamento se processou ao longo do tempo e diante dos problemas que lhe eram colocados pela época. Com a pesquisa e o estudo dos textos podemos observar que há nitidamente dois momentos cronológicos neste trabalho crítico de Mário de Andrade, o primeiro abrangendo o período que medeia entre 1920, o início de sua carreira, e a chegada da maturidade por volta de 1935, quando também assume pela primeira vez um cargo público; e o segundo abrangendo o **exílio no Rio** e os anos finais de vida, entre 1938 e 1945. No primeiro período temos um Mário otimista e confiante no seu projeto estético, levantando questões, debatendo problemas estéticos e artísticos e tentando, principalmente, impor uma nova visão de cultura e arte; no segundo surge um Mário mais

amargo e desiludido e mais preocupado com seu projeto político, tentando construir uma teoria defensiva da arte diante dos imperialismos da vida. Surge também um Mário mais maduro e portador de uma grande erudição no terreno das artes procurando as sistematizações, cujos melhores exemplos foram o **Curso de Filosofia e História da Arte** de 1938, no Rio de Janeiro e a série de artigos *de O Banquete* de 1944-45.

Correspondendo ao primeiro momento, tivemos um Mário ativo articulista, batendo-se pela arte nacional e por seu revigoramento junto às fontes alemãs e ao passado colonial, ocasião em que produz seu histórico e importante ensaio sobre o Aleijadinho. Este Mário expressionista também deixa-se influenciar pelas idéias do grupo de *L'Esprit Nouveau* e procura associar o culto moderno do primitivismo a seu projeto nacionalista. Ao segundo momento corresponderia um Mário, menos ativista e mais reflexivo, desenvolvendo suas idéias da juventude, burilando seus conceitos e elaborando sua teoria artística de **resistência**. Curiosamente antecedendo de algumas décadas as propostas da crítica argentino-colombiana, Marta Traba e a visão estética do italiano Umberto Eco. Foi neste período que Mário de Andrade escreveu e publicou seus mais importantes ensaios sobre artistas brasileiros, dentre os quais destacava Segall, Portinari e Graciano.

Se sua produção crítica e teórica não nos dá um pensamento conclusivo, ele foi extremamente instigante e inovador para a época e ainda é válido para a arte atual de um país que não superou estruturalmente seus problemas até os dias presentes. Mário encontrou diante de si, quando jovem, uma nação por fazer, e envolveu sua vida pessoal neste projeto de encontrar as raízes do Brasil e de projetar-lhe um perfil para o futuro através da cultura. A resposta não pode ficar entre o venceu ou o fracassou. Seu roteiro foi em grande parte o do país. Teve altos e baixos, talvez mais baixos do que desejaria; contudo o saldo que Mário nos legou é enorme diante de nossa precariedade geral. Seu legado não é apenas material, o que já é muito, mas também moral, pela atitude que nos ensinou a ter diante da realidade cultural brasileira. Foi ao mesmo tempo ingênua e crítica, salvacionista e combativa, aristocrática e popular, mas carregada de sinceridade e de um desejo de contribuir para a real mudança da sociedade brasileira.)

Os anos oitenta parecem encerrar definitivamente o ciclo aberto nos anos vinte. O projeto de um estado nacional desenvolvimentista parece fazer água. Novo ciclo

histórico se inicia sem que muitas das expectativas das gerações anteriores tenham se cumprido. E a tão desejada e esperada **libertação nacional** da herança colonial e do imperialismo não se concretizou. O mundo ideológico no qual Mário de Andrade viveu e criou transformou-se radicalmente na última década, mas seu exemplo e obra estão mais vivos do que nunca, pois o sonho que engendrou **ainda há de cumprir-se**, uma vez que a liberdade e a justiça ainda não se instalaram entre nós.

CAPÍTULO I

O EXERCÍCIO DA CRÍTICA

I.

A crítica de arte de Mário de Andrade foi uma atividade paralela a outras que desenvolveu como ensaísta, prosador, poeta, pensador e crítico de música e literatura. Dentre estas várias atividades dedicou-se desde muito cedo ao estudo, à crítica das artes visuais, obedecendo sempre à sua perspectiva de construção de um projeto global para a cultura brasileira.

Na consulta aos arquivos de Mário de Andrade no IEB/USP, localizamos suas críticas do ano de 1920, sendo que o levantamento em outros arquivos não nos permitiu recuar até a data apontada por Oneyda Alvarenga⁽¹⁾. O ano de 1917 foi um marco na biografia de Mário, pelos vários acontecimentos que vivenciou: a morte do pai em fevereiro e a sua formatura no conservatório em março, sua contratação definitiva como membro do corpo docente dessa instituição, o lançamento, sob pseudônimo, de seu primeiro livro de poesia: *Há uma gota de sangue em cada poema*, e por fim, o grande impacto de sua visita à exposição de Anita Malfatti (dezembro de 1917 a janeiro de 1918), onde conheceu jovens intelectuais como Oswald de Andrade e Di Cavalcanti, entre outros. Tais eventos, aliados à sua estréia literária, teriam animado o jovem a se iniciar na atividade crítica sobre as artes visuais.

A preocupação com o Brasil e sua cultura estão presentes no pensamento de Mário desde muito cedo. Ele crescera num momento histórico marcado por discussões em torno do nacionalismo e da questão nacional. Desde a Proclamação da República as classes médias urbanas estão empolgadas com o debate sobre os destinos do país. Como filho desse grupo social e nascido em ambiente intelectual, Mário não ficou imune ao clima imperante acentuado pela primeira guerra mundial e com a aproximação do centenário da independência em 1922.

(1) Alvarenga, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro Livraria José Olympio Editora/São Paulo, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974. p. 61. Foram consultados os arquivos particulares de Telê Porto Ancona Lopez e de Lisbeth Rebollo Gonçalves em São Paulo, Capital, além das coleções de revistas da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Se a crítica de arte é parte menor de sua obra, considerado o pequeno número de textos, se comparados com a crítica musical e literária, ela é importante não só como prova da preocupação global do crítico com a cultura nacional, mas também pela qualidade dos textos e a repercussão alcançada no momento de sua divulgação no quadro intelectual da época.

A crítica então praticada era o que chamamos hoje de **nota social**, com referências à pessoa do artista, seus dados biográficos e alguns comentários externos à obra, de modo a despertar o interesse do público e a levá-lo a adquirir as obras à venda. Dando notícia de evento social e comercial com fraca referência ao significado cultural das obras, as críticas se limitavam a fazer referências elogiosas ao artista, num tom **impressionista** e superficial sem maior significado que o de testemunho de época. Mário inovou essa crítica procurando interpretar as obras, basear suas interpretações numa ampla e atualizada informação bibliográfica e sustentando suas opiniões num consistente arcabouço teórico.

Partindo de Sílvia Romero e de suas preocupações em localizar o verdadeiro caráter do brasileiro e do país, e superando a visão pessimista desse crítico, Mário aprofundou seus estudos sobre o folclore e as suas manifestações, nelas buscando o substrato para chegar a alguns elementos permanentes na nossa cultura e psiquê, vista por ele como **raça**. Tais elementos lhe permitiram levar adiante um projeto de interpretação da realidade brasileira e fundamentar uma ação cultural e social. Dentro dessa perspectiva, a crítica de arte tinha para Mário um papel auxiliar na análise dos eventos e fatos artísticos do passado e do presente, assumindo também, paulatinamente o tom da pregação nacionalista e modernizadora presente em toda a sua obra.

Esta pregação modernizadora visou não só colocar a produção nacional em contato com as correntes modernas da Europa, mas adequá-las ao uso das finalidades que Mário estipularia no seu programa nacionalista. O evidente caráter pedagógico implícito, e muitas vezes explicitamente indicado pelo autor, implicaria a aceitação livre e indiscriminada de todas as tendências em atuação no cenário internacional⁽²⁾. O crítico selecionou aquelas que vinham de encontro aos seus objetivos de intenso compromisso social e ético com a

(2) Cf. Souza, Gilda de Mello e. *Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte*, In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980, p. 249-78.

realidade humana brasileira. Buscou aqueles movimentos que se adaptassem ao legado cultural existente e o alargassem configurando uma nova produção cultural que, deitando raízes no passado, apontaria ao mesmo tempo para um presente e futuro renovados por uma visão claramente nacionais.

A produção de Mário de Andrade em crítica de arte foi principalmente periodística com artigos freqüentes nos principais jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Nos anos 30 o crítico trabalhou alguns temas que explorou na imprensa, como por exemplo seus artistas prediletos, Aleijadinho, Portinari e Segall e temas como o desenho e o artista e seu ofício que se converteram em ensaios mais alentados. Nessa produção estava presente a preocupação com a produção cultural do passado brasileiro, como em 1920 nos artigos sobre a arquitetura colonial, tema que voltaria nas Rotogravuras de *O Estado de São Paulo* nos finais de 30. Também outros temas têm destaque relevante: além da arte colonial, a arte popular, principalmente os eventos vinculados à música e à dança (as **danças dramáticas**) e a arte moderna, com destaque para a produção modernista e a arte estrangeira.

A arquitetura e a escultura mereceram atenção menor, mas sempre marcadas pelas idéias que orientaram Mário na luta pela implantação de seus ideais estéticos no sentido da modernização e atualização dessas linguagens plásticas no Brasil. A produção estrangeira que ocupou o crítico era de caráter acadêmico que criticava, como exemplo do que deveria ser rejeitado, ou na outra ponta, como modelo a ser seguido, como no caso das exposições de arte alemã que ocorreram em São Paulo após 1928. Essas exposições eram apresentações de arte aplicada da moderna arte decorativa alemã. Mário encontrou aí vários motivos para refletir sobre a relação entre arte e artesanato e de seus lugares no novo cenário artístico contemporâneo.

Quanto à forma estilística, a produção periodística se caracterizava basicamente por dois tipos: a crônica de arte e a do ensaio. Nos anos 30 esse último foi paulatinamente ocupando Mário quase de forma completa. Escreveu longos textos reflexivos sobre exposições contemporâneas ou especialmente sobre artistas de seu interesse e amizade. Grande inovador e incentivador do gênero cronístico, Mário colaborou para sua divulgação no âmbito das artes plásticas. Mesmo quando tinha espaço limitado nas

colunas dos jornais para suas reflexões sobre arte, enriqueceu o gênero pela agudeza das observações e pela demonstração do domínio temático que possuía para o ambiente da época. Polemista de tom elevado, filiou-se à tradição literária brasileira de exercer sua *missão* principalmente através de periódicos, onde, devido ao incipiente ambiente cultural de então, que não comportava, como agora, publicações especializadas, fazia a função de órgão catalisador e divulgador desse tipo de produção textual.

A idéia de *missão* não é um exagero para caracterizar a atuação de Mário de Andrade. Seguindo a trilha aberta pela geração de 1870, em particular por Sílvio Romero, via na simples atividade de cronista uma oportunidade excepcional para influenciar opiniões, formar e direcionar mentes. A perspectiva pedagógica nunca fugiu do horizonte de suas atividades intelectuais como publicista. Mário cresceu e exerceu sua atividade de cronista e ensaísta numa época em que nosso jornalismo possuía qualidade literária, sendo normal e de geral aceitação que todo escritor exercesse, para ganhar a vida, o jornalismo. O mercado literário naquele momento não era suficiente para sustentá-lo nem havia ainda um *corpus* acadêmico que pudesse absorvê-lo.

Marcados pela influência francesa e inglesa (em menor conta), desde o século XIX, nosso cronismo só começa a alçar vôo com Machado de Assis⁽³⁾. Assim, quando Mário começa a atuar no meio paulistano já havia uma pequena tradição à qual é possível se referir. O ensaísmo também, principalmente com a geração de 1870, alargou seu espaço, buscando caracterizar sua ação pela polêmica e pela erudição, traços que permanecem no Mário modernista. O ensaio como fonte de conhecimento e como arma de combate, simultaneamente. A crônica geralmente informativa, também polêmica, foi, além de simples relato, instrumento de discussão de idéias. Houve sem dúvida uma predominância da crônica sobre o ensaio em termos quantitativos na produção de Mário de Andrade.

Ao ensaio reservou os temas de maior candência e através dos quais queria atingir seus objetivos na consolidação de uma arte moderna e nacional. Aos ensaios precisou dar a permanência das letras impressas. À crônica reservou o comentário de sua vivência cotidiana, mas muitas vezes utilizou-a para refletir sobre diversos temas que, não

(3) Cf. Eulálio, Alexandre. O Ensáio Literário no Brasil, *Língua e Literatura* n^o 17. FFLCH/USP (no prelo).

sendo contemporâneos imediatos do crítico, tinham um caráter de reflexão, reaparecendo em ensaios posteriores.

Esse exercício literário era dirigido pelo ideal nacionalista de busca da fixação da brasilidade, que se impôs a esses intelectuais como uma necessidade cada vez mais imediata, pois só através dela, acreditaram eles, é que conseguiriam afirmar nossa especificidade cultural no conjunto das nações do ocidente, para sermos respeitados e considerados. Era preciso esse mergulho no nacional para nos tornarmos universais. Mergulho que foi feito de duas maneiras pelos modernistas, primeiro pelo resgate do passado colonial: história, hábitos, costumes, tradições, tanto na pesquisa científica quanto na literária (principalmente na poesia, onde alguns temas e técnicas do período colonial são retomadas no fazer artístico); segundo, pela criação de uma visão utópica, anterior ao pecado da colonização, onde floresça uma lendária mitologia tupi, fora da história real, como na poesia de Oswald, Mário, Raul Bopp e Cassiano Ricardo, e na prosa de maneira mais restrita, por exemplo em *Macunaíma*. Mário participou dessas duas faces do modernismo; contudo como crítico de arte ele acentuou o primeiro enfoque que abriu caminhos para os estudos históricos sobre o Aleijadinho e a arquitetura colonial. Esses estudos rastream-se na tradição humanista do ensaio, onde estão presentes preocupações literárias juntamente com a busca da precisão do conceito justo e da orientação correta a ser seguida.

2.

O primeiro comentador e crítico de Mário de Andrade, como crítico de arte, foi Lourival Gomes Machado⁽⁴⁾ que em dois ensaios pioneiros chamou a atenção para o fato de que a crítica marioandradina, ao referir-se ao presente, possuía um caráter apologético, aproximando-o da crônica, sendo rigorosa quando tratava do passado. Essa perfeita simbiose de sentimento e dúvida crítica está presente de forma viva na formação, nos escritos e na concepção de mundo de alguns dos modernistas, em particular de Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

A ressonância de Montaigne e dos humanistas está presente na formação de nossos críticos modernistas que são, antes de tudo, moralistas, pelo rigor com que encaram a tarefa literária e artística, revestindo-a de alto sentido ético. Esses críticos desenvolveram uma visão de mundo e um tipo de sensibilidade que produziu uma reflexão sobre a sociedade e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre eles próprios. O entrelaçamento entre o eu do crítico e a realidade do mundo são elementos indissociáveis no trabalho literário e crítico. A compreensão da realidade só era entendida a partir de uma visão histórica global,

(4) Machado, Lourival Gomes. O Aleijadinho visto por Mário de Andrade; Mário de Andrade, Crítico de Arte, In: *Depoimentos 2*. Mário de Andrade. São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros, GFAU, 1966. p. 117-22 e 148-52. Lourival Gomes Machado foi o primeiro da geração dos anos quarenta a destacar a importância de Mário de Andrade para os estudos de arte brasileira. Tal foi essa relevância para esta geração e em particular para o grupo da Revista *Clima* (1941-44), da qual Lourival fez parte, que seu importante ensaio de 1945, editado em 1948: *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, tem como um dos principais apoios teóricos as idéias de Mário sobre o modernismo brasileiro. Lourival parte da célebre conferência de 1942, tomando seus três aspectos mais relevantes (o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional) destacados por Mário, demonstrando ao longo de sua exposição como eles teriam veracidade e seriam confirmados pelos fatos artísticos e histórico-literários do período. A relativa pobreza criativa dos anos quarenta teria sido compensada por uma intensa produção crítica, da qual o trabalho de Lourival é um testemunho, e teria encontrado na obra de Mário uma espécie de patrono inspirador. Não podemos esquecer, o primeiro número da revista *Clima* foi aberto pelo ensaio de Mário: A Elegia de Abril, no qual faz um balanço da sua e da geração dos jovens de então. Neste texto aborda a questão da técnica e do fazer artístico, esclarecendo para as novas gerações o preparo técnico no artefazer. O ensaio de Lourival fez parte de uma série de textos e manifestações de intelectuais ao findar o Estado Novo, com nítido caráter de balanço geral de uma época. Foi escrito no mesmo ano da morte de Mário de Andrade e representaria uma sentida homenagem da geração quarenta ao mestre modernista.

com um caráter evolutivo, onde a missão do intelectual estava, de antemão, definida por sua função de guia, de condutor, ou melhor, de alguém que esclarece e aponta caminhos. Na correspondência de Mário de Andrade encontramos muitas cartas onde a pergunta pela função ou atitudes do intelectual são uma constante preocupação⁽⁵⁾. Aí, assume ele conscientemente seu papel de **professor** e principalmente de **orientador** dos mais jovens. Junto a essa preocupação está presente também, como em contraponto, a pergunta freqüente sobre seus limites e funções na sociedade. Para Mário a busca da compreensão de si mesmo passava pela compreensão do mundo.

Da mesma forma que viu entrelaçados o eu pessoal com a realidade histórico-social vivida, Mário entrelaçou os sentimentos produzidos pela sensibilidade do artista, com as razões que o dirigiram ao longo de suas tarefas de intelectual, sob um forte aparato ético de origem católica, completado pelo senso humanista de integração do seu **eu tudo amo**, quase panteísta, nuançado por um forte centramento no homem. Esse entrelaçamento apontado explicaria sua crítica, feita de **apologia e rigor**, de sentimento e razão, de afetos e de deveres a serem cumpridos, como apontou Lourival Gomes Machado. Segundo esse crítico o percurso de Mário na crítica das artes plásticas aponta para essa polaridade complementar quando inicia com **O Aleijadinho e sua posição nacional** de 1928 e conclui com a monografia sobre o Pe. Jesuíno em 1944. No primeiro ensaio Lourival vê a intuição abrangente sobre nosso período colonial, como origem imediata do presente vivido pelo crítico, principalmente pela opressão do "fenômeno Minas-colonial. Esse proto-Brasil, o mestiço, indefinido socialmente, e inidentificável com outros produtos da mesma cinza, dá razão ao primeiro sentimento obscuro mas exigente, da nação ainda por formar-se⁽⁶⁾. No **Aleijadinho**, Mário encontra os primeiros indícios da nacionalidade que buscou identificar e delimitar ao longo dos anos 20 para poder desenvolver seu projeto nacionalista modernizador da cultura brasileira. Para Lourival o ensaio de Mário sobre o **Aleijadinho** foi inaugural de uma nova etapa da crítica de arte no Brasil: "De tudo que escreveu sobre artes plásticas, o melhor Mário de Andrade continuo a encontrar em 'O Aleijadinho e sua posição nacional'".

(5) Cf. *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983, p. 266-99.

(6) Machado, L.G. *Mário de Andrade, Crítico de Arte*, In: Op. cit., p. 149.

"Se, depois de enumerar os porquês de minha preferência, ainda houver quem a julgue fundada apenas em razões subjetivas, peço a esse alguém que me indique outro ensaio crítico no Brasil que, melhor do que esse ligue a personalidade de um artista a seu meio histórico-social, e dessa ligação tire as bases necessárias à interpretação formal e expressiva de sua obra."

"Pois se tal ensaio existe, confesso que ainda desconheço o melhor trabalho de crítica de arte que se escreveu no Brasil⁽⁷⁾ .

Com essa observação, Lourival mostra Mário encontrando em *Aleijadinho* um irmão de quem faz apologia, permeada de uma análise rigorosa de sua produção plástica e das vinculações dessa com a tradição e o ambiente da época. Ensaio abrangente e justificador de toda uma direção que Mário queria imprimir à nossa produção cultural e que conseguiu imprimir à sua própria, até pelo menos os inícios da década de 30.

Com a monografia sobre o Pe. Jesuíno, de 1944, se ainda está presente a preocupação com a cultura brasileira e em particular a do período colonial, mudou a ênfase na direção da análise e predomina o estudo crítico acurado no entender de Lourival. Como razões dessa mudança aponta o tempo transcorrido, as alterações do ambiente cultural brasileiro, o amadurecimento do autor e as novas condições de estudo. Contudo, mesmo transcorridos dezesseis anos entre os dois trabalhos, permanece em Mário a atitude de rigor e apologia, traduzida pela simpatia no trato da figura de Jesuíno de Paula Gusmão. Na ênfase que deu à *mão mulata* de Jesuíno continua a preocupação com a mestiçagem já apontada em *O Aleijadinho*. O estudo do Pe. de Itu contém uma diferença em relação ao ensaio inaugural, qual seja, o do estudo monográfico, de caso particular, numa sociedade quase fechada e vivendo longo período de estagnação econômica e social. O rigor da análise iconográfica, a identificação e o estabelecimento da paternidade das imagens foi trabalho muitíssimo lento e cuidadoso, como dá conta a correspondência com Rodrigo M.F. Andrade⁽⁸⁾. Era o *expert*, o especialista agindo para dar às conclusões todo o amparo de verdade ancorada nos dados estabelecidos. Todavia essa atitude de rigor, de dúvida crítica era acompanhada de uma profunda simpatia pela vida e obra de seu biografado. Apologia e

(7) Idem, p. 149-50.

(8) Cf. *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília, SPHAN/Pró-Memória, 1981.

rigor, sempre juntos, mesmo quando seu estudo "será sempre ensaio submetido às fronteiras fixas e desejadas da monografia, do caso individual"⁽⁹⁾. Essa atitude básica está presente em toda a atividade crítica de Mário apontando algumas características que foram constantes em seu trabalho crítico e que corroboram a atitude básica de apologia e rigor, já citada. Comentando o lançamento de *O Empalhador de Passarinho*, Lins observa que "não eram as obras alheias que lhe impunham os temas de seu artigo, nem se preocupava muito em defini-las no conjunto ou interpretá-las no sentido geral, mas ele próprio é que escolhia delas um ou outro aspecto, que numerosas vezes nem era caracterizador ou importante para a respeito dele exprimir livremente os seus pensamentos e impressões"⁽¹⁰⁾. Essa liberdade de agir não implicava descuido com a exigência de rigor ou comprometimento social por parte do escritor, pelo contrário, reforçava sua atitude básica diante da tarefa crítica.

Essa atitude se revelava de caso pensado na defesa do conteúdo humano e social da literatura quando percebia que o esteticismo era sintoma de perda de contato com a vida ou, por outro lado, na valorização do estilo, da composição e da forma quando o interesse pelo conteúdo humanitário redundava em obras primárias sem qualquer sentido da arte literária⁽¹¹⁾.

Conforme oscilasse a situação da vida literária, Mário exercia uma crítica apologética ou rigorosa, e, quase sempre, uma atitude não excluía a outra, pelo contrário elas estavam interligadas e faziam parte desse comportamento de livremente escolher os temas e autores que lhe serviriam de pretexto para discutir as questões relevantes à consecução de seu projeto nacionalista modernizador. A busca de adequação entre temática e tratamento formal foi tema constante de reflexão em particular após 1938, quando volta às aulas e ao trabalho crítico periodístico, depois do interregno do Departamento de Cultura.

Para Álvaro Lins a crítica de Mário não era profissional, porque ele fez principalmente o que se costuma chamar uma crítica de artista⁽¹²⁾. Lins não entendeu que Mário tivesse exercido a crítica, seja de artes plásticas, de música ou de literatura, em função de seu projeto cultural, o qual lhe colocava claramente os temas e as questões que

(9) Machado, L.G. Op. cit., p. 151.

(10) Cf. Álvaro Lins. A Crítica de Mário de Andrade, In: *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1982.

(11) Cf. Idem, p. 23-4.

(12) Ibidem, p. 25.

valia a pena debater. Além disso, uma característica de personalidade muito bem captada por Lins e confirmada na correspondência de Mário aos amigos jovens do Rio, após seu retorno a São Paulo, era a de não apreciar muito "essa faculdade de julgador, pois nesse terreno não se sentia nem muito forte nem muito seguro, bastante perdulário e sem economia no uso das palavras de louvor; ele aí transigia de vez em quando, embora nunca por interesse, cálculo ou qualquer motivo menos decente, mas por amizade, por generosidade, por disciplina, pela aversão às brigas pessoais⁽¹³⁾. Mas essa atitude apologética era nuançada sempre por uma análise rigorosa e sutil, de forma a expressar um juízo equilibrado e verdadeiro sobre seu objeto de estudo. É ainda Lins quem aponta no artigo citado o reverso dessa atitude de aparente adesão e elogio: "Contudo, para os que sabem ler nas entrelinhas, a opinião de Mário de Andrade acabava se manifestando plenamente. Ele podia dizer objetivamente de um autor secundário que se tratava de um grande escritor ou de um livro medíocre, que estávamos diante de uma obra notável, mas no tratamento que lhes dava, na situação em que os colocava, nos juízos que ia lançando no decorrer do artigo, deixava uma longa margem para que se percebesse por baixo dos adjetivos amáveis e afinal inócuos a mediocridade daquela obra ou a pequenez daquele autor"⁽¹⁴⁾. Dentro dessa atitude básica de apologia e rigor, Mário exercia sua função de professor e mesmo quando agia como descreveu Lins, havia em sua crítica a postura de quem orienta e mesmo espera por uma recuperação do criticado.

Sem ser ostensivo e ofensivo, Mário valorizava o que podia e sugeria as emendas que julgava cabíveis. Nunca era definitivo na crítica condenatória, sempre deixava aberta a possibilidade do diálogo para poder exercer alguma influência reparadora. Esse comportamento Mário usou também como estratégia no seu relacionamento com artistas e intelectuais que julgava portadores de qualidades e atitudes positivas e que mereciam a oportunidade de desenvolvê-las.

Agia assim não só por recato e timidez como aponta Lins, mas também com a intenção clara de influenciar e direcionar, como documenta a carta de 14 de setembro de 1940 a Oneyda Alvarenga.

(13) lb., p. 27

(14) lb.

Nessa longa carta, trata demoradamente do quanto se sentia professor e dos recursos que utilizava para conseguir que seus **alunos** rendessem o que desejava. Argumentando, afirmava: "Mas, minha amiga sou professor. Já escrevi uma vez que 'a palavra tem que servir' e que destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma causa ou alguém. Depois dos tempos em que escrevi esses ditames é certo que não os tenho seguido muito não, a minha pena já devia ter quebrado várias vezes. Mas sempre existe essa atitude fundamental em mim. Tenho alma de professor". Comentando essa atitude e sua repercussão na prática crítica, explica que "si a descrição da minha compreensão de um artista ou de uma obra poderá auxiliar, aprofundar mais e porventura totalizar a compreensão de alguns outros, isso não adianta muito como aproveitamento, como rendimento didático da crítica. Será seu lado mais elevado, mais criador, não discuto, mas insensivelmente sou levado a lecionar⁽¹⁵⁾ . Para Mário era intrínseca sua propensão para o exercício magisterial. Nessa mesma carta comentando essa característica fundamental de sua personalidade conta como a exercia no relacionamento pessoal e a transpunha para a criação literária: "Ainda há mais, e agora nem o lado honestissimamente ciniquíssimo da minha atitude. É que, como toda pessoa que tem alma de professor, sou um notável artista de teatro. Eu represento pros meus alunos. Se lembra daquele passo na 'Menina de olho no fundo', em que eu conto do professor Gomes, até usando de safadezas de mudar o tom da voz pra obrigar a Dolores estudar. Ora o caso do conto, se passou comigo, e o seu Gomes sou eu. Ora, dona Oneyda, eu quero que a minha palavra 'sirva', que a minha crítica produza o máximo de rendimento didático. Daí eu fazer muitos esforços até os da representação teatral, pra me impor aos artistas⁽¹⁶⁾ . Mário chamou esse procedimento de **cabotinismo didático**, afirmando: "Não há c que não tenha a obrigação de ser honestamente cabotino e eu sou⁽¹⁷⁾ . Relata longamente o que sucedeu com Villa Lobos, o vaidoso compositor modernista e como conseguiu obter dele composições musicais baseadas no folclore e na tradição popular, como as **Cirandas** e as **Cirandinhas**, segundo Mário, "das coisas mais geniais do Vila, ele as deve a mim. Fui eu que observando certa resistência no Vila em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a

(15) Cf. *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: Cartas*. Op. cit., p. 281-2.

(16) *Ib.*, p. 282.

(17) *Ib.*, p. 283.

dificuldade formal dele e outras coisas assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Vila, me dizendo encantado com as obras de Allende, um chileno que eu fingia descobrir no momento, observava as peças em forma A-B, uma aproveitando um tema popular, outra de criação livre, quando muito se servindo de constâncias folclóricas, coisas assim, e está claro fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Vila sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esperteza maior foi, em seguida, fingindo amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse umas peças de meia-força pros meus alunos de piano."

"Como sempre: nenhuma resposta, o Vila só escreve carta precisando da gente. Mas poucos meses depois vim no Rio, não me lembro onde, era uma festa, havia muita gente, creio que intervalo de concerto, me encontro com o Vila numa roda. E ele imediatamente: 'Olhe, vá lá em casa! tenho umas coisas pra você. Bem! não é nada daquilo que você pediu!'. E sorriu com um arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as 'Cirandas'. E era exatamente o que eu pedira, e que tivera a intenção de provocar no Vila, embora estivesse longe de imaginar 'Cirandas'⁽¹⁸⁾ .

Agia da mesma forma no exercício da crítica periodística com toda a clareza que esse tipo de comportamento exigia; secundando o exemplo mais evidente desse tipo de procedimento como descrito no caso de Villa Lobos, assim arrematou argumentação mostrando o acerto de sua atitude quando avalia os efeitos dessa sobre a pintura da **Família Artística Paulista**: "Se lembra da falta de audácia, da audácia de criação pessoal da exposição do ano passado e do que estão fazendo alguns agora. A exposição do mês passado me espantou, é um pulo pra frente. E devo ter contribuído bastante pra esse pulo, pois que sei do efeito que o meu artigo produziu em gregos e troianos"⁽¹⁹⁾ .

Todas essas passagens nos mostram Mário adotando máscaras e disfarces para exercer com mais eficiência sua função crítico-pedagógica. O tema do **cabotinismo** como regra de conduta do crítico e por extensão do intelectual foi abordado por Anatol Rosenfeld em importantes artigos publicados em 1969, onde consagra um em particular a Mário de Andrade⁽²⁰⁾ . Anatol nos mostra a busca de Mário por seu verdadeiro eu, como ele

(18) *Ib.*

(19) *Ib.*

(20) Cf. Rosenfeld, Anatol. Mário e o Cabotinismo, In: *Texto/Contexto* . 4ª edição, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985. p. 185-200.

chamou, recorrendo a Nietzsche, sua **verdadeiridade** (*Wahrhaftigkeit*) subjetiva, "virtude que se mantém, afirma e apura precisamente na verificação da simplicidade impossível e duplicidade inevitável"⁽²¹⁾. A busca da transparência total pelo mergulho nas profundidades do eu, que só se manifesta em **fragmentos** ou reflexos de **vitrais**, através dos quais apresenta-se aos outros e a si mesmo, reforçariam o elemento do disfarce, da máscara, do lado cabotino de cada um.

A intenção velada, a **verdadeira razão** da ação ou do intento, o lado dos **motivos inconfessáveis** soma-se e se oculta diante da ação de **seqüestro** que o eu consciente ou superior executa, controlando-o, canalizando-o. "Não são, diz Mário, somente as idéias secretas que nos dirigem, mas principalmente a máscara que lhe damos".

À idéia de que são as **mesquinhas aspirações inferiores** o móvel da vida civilizada e, em particular, da criação artística, Mário argumenta com o que Anatol chamou de **Teoria das duas sinceridades** ou da **sinceridade total**, indicando que se estas **aspirações inferiores** são "móvel originário, não significa de forma alguma, que sejam o móvel dirigente. Esses motivos secretos são recalcados, são vencidos dentro de nós, embora vencidos só aparentemente, ou só momentaneamente derrotados"⁽²²⁾. E isso se dá pela imposição do meio social que nos obriga a criar uma **entidade de ficção** que é a nossa personalidade social, nossa máscara. Para Mário, "os motivos secretos não são recalcados apenas como um sacrifício ao viver social: há outras razões individuais ainda. E que o maior tempo de nossa existência nós o empregamos em nos escondermos do que somos terrestremente"⁽²³⁾ nesse esforço de esconder tudo o que temos e consideramos de mais vil e mesquinho, elegemos 'móveis aparentes' para nessas vidas e ações, os quais nos nobilizam e se tornam as 'idéias-finalidades' que nos impulsionam para a realização de ideais que passamos a acariciar".

Contudo, nesse esforço de superação, de **seqüestro**, como diria Mário, as máscaras de uma realidade primeira fazem parte da **nossa sinceridade total**⁽²⁴⁾. Essa teorização sobre o cabotinismo, na verdade uma teorização sobre os processos de criação

(21) Idem, p. 190.

(22) Andrade, M. de. Do Cabotinismo, In: *O Empalhador de Passarinho*. 3ª edição, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p. 79.

(23) Idem.

(24) Ibidem, p. 80.

artística, mantém estreitos laços com o que na carta de 14/09/40 a Oneyda, chamou de **cabotismo didático**, isto é, com a atitude que julgava oportuno manter para estimular jovens alunos e direcionar artistas maduros. No primeiro caso é o próprio processo criativo e por extensão civilizacional que Mário busca compreender e no segundo, apoiado nessa concepção mais ampla, fundamenta e justifica sua atuação como professor e crítico. É a **máscara** a serviço de uma boa causa, como instrumento de engrandecimento do homem.

Mário muito meditou, em cartas e artigos, no período final de sua vida, sobre o sentido da crítica e de que atitude deveria assumir. Em particular no período do **exílio** no Rio, quando colaborou com crônicas literárias em jornal, entre 1938-40, discutiu essas questões e discorreu sobre a necessidade dos artistas terem um bom preparo técnico no exercício de suas atividades. Do conjunto dessas crônicas destacou-se sobremaneira, **A raposa e o tostão** (1939), onde responde à provocação de Jorge Amado de fazer o proselitismo da técnica em detrimento da mensagem socialmente comprometida, assumindo atitude esteticista e elitista e portanto, para a época, reacionária ou pelo menos abstencionista. Essa crônica é uma profissão de fé na atividade crítica, onde é definido o papel da crítica e do crítico. Para ele, "cabe à crítica, mesmo que se torne incivil e antipática, chamar ao tostão pelo seu modesto nome de tostão. Crítica e condescendência são coisas divorciadas desde sempre, somente nos países de pequena cultura, onde freqüentemente os artistas se improvisam à custa de muito talento e de nenhum saber"⁽²⁵⁾. Isto posto, Mário passa a definir sua atitude crítica traçando um programa, como disse, a ser realizado. Didaticamente lança a pergunta e responde-a de forma clara e precisa: "quais os princípios da minha atitude crítica? Na crônica inicial desta série eu me dizia crente da arte, mas regido pelo princípio de utilidade, só cedendo este princípio diante do 'essencial' que porventura viesse a encontrar". E terminava: "E não estará nisso a mais admirável finalidade da crítica? Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades mais 'perfeitas' que, ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem. Eis todo um programa que, num meio que vive muito de princípios ao léu da dificuldade a transpor, tem o mérito de ser um programa"⁽²⁶⁾. Nessa

(25) *Ib.*, p. 101

(26) *Ib.*, p. 102.

profissão de fé Mário procurou delinear o que fez e fazia ao longo de mais de vinte e cinco anos de exercício crítico: a busca do equilíbrio entre os elementos intrínsecos e extrínsecos à obra de arte, do equilíbrio entre o **princípio de utilidade** que é o de utilidade social, de engajamento social da obra e do artista, com a exigência maior de qualidade estética, do apuro formal e do domínio das técnicas. Equilíbrio precário, pois visava atingir **aquela verdade transitória** que nos delinearía a cultura de uma fase e nos mostraria a sua imagem. As idéias de equilíbrio precário e verdade transitória reúnem o cerne do pensamento de Mário e de sua concepção de arte enquanto atividade direcionada a servir socialmente a fins determinados pela coletividade. Essa verdade seria sempre uma verdade alcançada nos limites históricos de sua elaboração, tendo o poder de nos revelar a imagem da época em que foi gerada. Esse profundo senso histórico da atividade artística acompanhou toda a crítica de Mário de Andrade. E lhe serviu como um programa de atuação e como objetivo a ser alcançado ao longo do trabalho como crítico e artista.

Como conseguiu seu programa, como procedeu na busca dessa **verdade transitória**? Que percalços enfrentou para atingir o objetivo que se impôs? Leon Kossovitch e João Luiz Lafeté abordaram em diferentes momentos o esforço de Mário no seu fazer crítico. Leon aponta, em ensaio de 1970, como procedia o crítico de artes visuais: "A contribuição de 'O Aleijadinho' para a crítica de arte nacional pode ser resumida nisto: método. Para apresentar-se como fundamento da crítica, ele deveria constituir-se, antes de mais nada, em objeto de meditação"⁽²⁷⁾. Como salienta Kossovitch, "o crítico não deixou nenhum guia metodológico ou conjunto de 'preliminares' com os quais o leitor mais atento e o estudioso pudessem localizar em seus textos, as chaves interpretativas, onde víssemos o método dirigir a crítica e ambos se desenvolverem concomitantemente, por isso devemos penetrar no subsolo de sua crítica procurando surpreender a meditação aí implícita, isto é, a própria estrutura do método"⁽²⁸⁾.

A abordagem de Kossovitch da crítica de arte de Mário de Andrade e seu método, a mais abrangente até hoje realizada, nos mostra que não há nos textos de Mário categoria ou categorias absolutas à qual ou às quais se subordinem as demais. Seu método

(27) Kossovitch, Leon. As Artes Plásticas: Mário de Andrade e seu método, In: *Discurso*, nº 01, Ano I, 1970, São Paulo, Departamento de Filosofia, FFLCH/USP, p. 83.

(28) Idem.

consistiria num constante movimento pendular, onde cada categoria iluminaria as outras sem prevalência de qualquer uma, "estabelecendo-se entre elas uma rede de inter-relações"⁽²⁹⁾. Junta-se a esse procedimento o fato já mencionado para Mário da profunda relação entre estética e ética, fazendo com que a crítica tenha sempre duas faces, uma desinteressada, portanto estética e outra interessada, portanto pragmática, e a busca do equilíbrio é uma constante ao longo do seu fazer crítico no qual sempre buscou "aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades mais perfeitas que, ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem"⁽³⁰⁾.

Dentro da fortuna crítica sobre Mário de Andrade como crítico, temos também o trabalho de João Luiz Lafetá, que aborda a crítica de Mário do ponto de vista da crítica literária e de suas implicações com a poética formulada ainda nos anos vinte. Escrito após os textos de Lourival e Kossovitch, Lafetá dá ênfase ao que chama de consciência da linguagem.

Entende por essa expressão "consciência da obra-de-arte como fato estético, consciência do poema como resultado das projeções de experiências individuais, às vezes obscuras e enraizadas no eu profundo; consciência da necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo; consciência da função social da arte"⁽³¹⁾. Lafetá procurou estudar a linguagem em Mário em suas diversas manifestações, na poesia, na prosa e na crítica, mostrando como há uma unidade permanente no enfoque e na maneira de ver o mundo, a arte e sua expressão na linguagem. Para o crítico de Mário, este pesquisou a linguagem "sob três aspectos diferentes e complementares de sua natureza: enquanto se organiza em obra-de-arte, (é) enfoque estético, enquanto expressa a vida psíquica individual, (é) enfoque psicológico, e enquanto participante da vida social, (é) enfoque sociológico"⁽³²⁾.

Os três enfoques se unem sob a primazia do estético, pois para Mário a linguagem sempre foi o fulcro de seu pensamento. Mesmo quando pensa o assunto sob o ângulo do psicológico como em Jesuíno do Monte Carmelo, ou sob a condicionante social,

(29) *Ib.*, p. 93.

(30) *Ib.*

(31) Lafetá, João Luiz Machado. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.

(32) *Idem.*

como em **O Aleijadinho**, nunca desvinculou a expressão formal dos outros aspectos, pelo contrário, buscou sempre a adequação entre a manifestação do individual e do social através da forma. Era esta que lhe interessava como o canal artístico por excelência. Todo o elogio da técnica em textos como **O Artista e o Artesão** e a **Elegia de Abril** e mesmo na série de artigos e periódicos nos anos finais de sua vida, retomam e acentuam a preocupação com a técnica que já tinha expresso em textos poéticos fundamentais como o **Prefácio Interessantíssimo** e em **A Escrava que não é Isaura**. Essa poética da juventude, no dizer de Lafetá, pensada dentro da polaridade Lirismo e Técnica, perpassa com pequenas alterações todo o pensamento poético e crítico de Mário de Andrade ao longo de quase vinte e cinco anos. Um pensamento que se moveu através de polaridades, com os pólos subjetivo e objetivo bem delineados. Essa polaridade está presente também na maneira como Mário se auto-analisava. Basta ver como encarava sua **vida de baixo**, lugar do instinto, da emoção e sua **vida de cima**, lugar da razão e da vontade. Vidas que corriam paralelas sem se atritarem ou sem uma controlar a outra, mas dando-se em momentos consecutivos ou simultâneos. O que Gilda de Mello e Souza chamou o eu construído e o eu profundo do poeta, materializado esse tema nas imagens do Tietê e do Amazonas dentro de sua produção poética⁽³³⁾.

Esse pensar por polaridades foi sua característica e talvez explique seu gosto pela filosofia oriental e pelo Zen. Contudo à medida que amadureceu como homem e escritor, em muitos artigos e estudos deixa perceber um avanço no sentido de um pensamento mais dialético, na medida que enfatiza a técnica como o elemento síntese no **artefazer**, destacando a idéia de processo e de análise da obra como o centro, que teria em si reunido todos os passos da criação artística, sintetizando os pólos subjetivo (o eu criador) e o objetivo (realidade e materiais) mediados pela técnica, isto é, pela herança cultural que o artista recebia e modificava.

Dessa forma Mário conseguiu perceber, bem cedo, para a situação brasileira, as três instâncias componentes da obra de arte: a estrutura estética, a expressão do eu individual do criador e a expressão social e dessa forma a pecha de psicologismo fica

(33) Souza, Gilda de Mello e. Homenagem a Mário de Andrade: O Colecionador e a Coleção, In: Batista, Marta Rossetti e Lima, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. São Paulo, IEB/USP, Edição patrocinada pela Metal Leve S.A. 1984, p. XV.

afastada quando na obra se encontram sintetizadas todas as instâncias formadoras do fazer artístico. Foi Roberto Schwarz quem em estudo pioneiro, abordando a poética de Mário de Andrade⁽³⁴⁾, formulou a interpretação do psicologismo ao apontar como insolúveis os conflitos entre **lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer**.

Estes conflitos se mostravam mais fortes na primeira poética e seriam nuançados quando Mário ministrou o curso de Filosofia e História da Arte na UDF. Neste curso desenvolveu uma reflexão mais aprofundada sobre a técnica, o artesanato e suas funções **moralizadoras** (socializadoras) no processo do **artefazer**. Para Schwarz a superação desse dualismo excludente foi sugerida pelo tratamento que Mário deu à questão da necessidade do conhecimento técnico pelo artista e do conseqüente domínio de todas as suas etapas. Contudo, Mário teria apenas vislumbrado a possibilidade de uma solução dialética ao problema das oposições com que lidava na compreensão do fenômeno artístico. Schwarz não percebeu, por não ter conhecimento ainda, que na produção crítica do final da vida Mário assumiria uma solução cada vez mais próxima de uma visão dialética do processo criativo, mostrando isso na ênfase que deu ao **artefazer**, compreendido como o momento que englobaria os três elementos constituintes do fenômeno: o lirismo, a inteligência e a técnica.

A crítica à poética de Mário de Andrade como uma poética marcada pelo psicologismo é hoje posta em dúvida na medida em que se foram revelando textos inéditos e esquecidos do segundo momento de seu pensamento. Essa visão polarizada do processo criativo ficou nuançada e até reformulada parcialmente com os novos acréscimos e retificações presentes em textos como **O Ensaio sobre Clóvis Graciano**, nos artigos de **O Banquete** e nas fichas e notas ao curso de 1938.

A formação de Mário, profundamente racionalista, ancorada em sua origem poética parnasiana, não permitiria soltar os freios da **sacra-fúria**. Houve sempre nele a preocupação construtiva que fugia às concepções tradicionais de representação na arte. Ao recusar com veemência o academicismo e o parnasianismo, Mário buscou uma nova maneira de representar o novo mundo nascente. O elogiado **Polifonismo** que pregava a abertura da obra a várias significações, introduzindo o problema da ambigüidade, mostra

(34) Cf. Schwarz, Roberto. **O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade**. In: *A Sereia e o Desconfiado. Ensaios Críticos*, 2a.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

que ele estava muito afinado com o que se passava no campo artístico internacional, na segunda e terceira décadas desse século. A possibilidade das várias vozes se fazerem ouvir, tanto na música como na poesia, estimulavam Mário a uma visão crítica da arte e de seu **artefazer**, que se estendeu a toda sua atividade crítica. Foi traço característico da modernidade "a auto-consciência, o conhecer-se como arte, o saber-se linguagem⁽³⁵⁾, atividade que Mário nunca esqueceu ou deixou de praticar ao longo de sua trajetória.

Vivendo o período final e imediatamente posterior à eclosão das chamadas **vanguarda históricas**, Mário viu-se dividido entre as duas principais tendências estéticas da modernidade européia: a construtiva e a expressiva ou destrutiva. A primeira preocupada com os materiais da arte e suas possíveis formas de estruturação que fugissem à construção ilusionista acadêmica e a segunda preocupada com a dissecação dos processos artísticos e da linguagem, onde o eu do criador é o ponto central da referência para a quebra de todos os códigos estabelecidos.

Atraído pelas propostas expressionistas onde encontrou identificação com seu enfoque psicologista de ver a arte e o processo criador, Mário não descurou, contudo, da faceta construtiva do mesmo processo e prova bastante é sua leitura atenta aos exemplares da revista *L'Esprit Nouveau* e os subsídios que daí retirou para a construção de sua poética⁽³⁶⁾ Influência que vemos mais claramente expressa no **posfácio** da *Escrava* e na advertência que abre o livro de poemas *Losango Cáqui*. Nestes dois pequenos textos está em germe a preocupação com o social e com a prioridade dada à inteligência, que ordenaria o fluxo lírico direcionando-o na construção da obra inteligível e socialmente comprometida.

Dessa forma teríamos na própria construção de sua poética, como aponta Lafetá, além dos pares lirismo-poesia, psicológico-estético, e resolvendo a bipolaridade em que Mário se meteu num primeiro momento, o salto para uma compreensão mais dialética do problema, quando introduz o componente social, qual seja o da necessidade da arte comunicar e portanto de **servir**. Assim teríamos as três categorias agindo harmoniosamente

(35) Lafetá, J.L.M., Op. Cit., p. 128.

(36) Cf. Grembecki, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo, IEB/USP, 1969.

sem nenhuma sobrepor-se às demais. É quando trata da questão técnica que Mário consegue elaborar essa questão, que veremos em capítulo próximo.

Em seu livro sobre a música na semana de 22, José Miguel Wisnick aponta na crítica musical e na produção poética de Mário a mesma tensão já referida em outros comentadores e críticos do poeta paulistano: "se o discurso crítico projeta às vezes em faixas de ondas diferentes e descontínuas os planos do estético interior à linguagem face à situação social em que ela se vê, os problemas são vividos ao longo de uma tensão contínua subjacente. Tanto assim que, ao contrário do que afirma, Mário não passa simplesmente do individualismo à preocupação social: as poéticas iniciais já estavam marcadas por um sentido social agudo"⁽³⁷⁾. Seu texto é um dos primeiros a tratar das relações entre música e poesia em Mário de Andrade. A partir dessa abordagem, Wisnick percebeu o funcionamento do pensamento do crítico num estado de **tensão contínua subjacente**, onde as questões e os problemas não se eliminam nem são esquecidos pelo crítico, mas antes permanecem em estado de constante diálogo ora vindo à tona do debate, ora, submergindo para retornar em seguida.

O constante oscilar entre a **autonomia da obra e o seu sentido social** é vivido como se em faixas de onda diferentes, como numa emissão de rádio onde podemos ouvir muitas frequências, mas temos que nos limitar a captar uma só de cada vez, perdendo-se assim a noção imediata do conjunto. Mas, em certos momentos, a onda complexa carrega a simultaneidade, algo do desencontrado e do descontínuo se redime ou se expõe mais inteiramente: **As Enfibraturas do Ipiranga, Macunaima, Elegia de Abril**⁽³⁸⁾.

A multiplicidade do poeta se revela no pensamento mais rigoroso do crítico que pelo uso oscilante e complementar das três categorias indicadas, faz com que diversos aspectos de uma obra **falem simultaneamente**, mostrando um pensamento que se pensa enquanto se processa, e revelando os vários ângulos de abordagem possível do objeto.

(37) Wisnick, José Miguel. *O Coro dos Contrários. A música em torno da Semana de 22*. 2a. ed., São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1983, p. 106.

(38) Idem, p. 123-4.

3.

O exercício da crítica, em Mário, foi essencialmente um exercício de **política da crítica**⁽³⁹⁾, ou melhor, da sua função política dentro do esforço de servir à coletividade, seja pelo seu **amihoramento** cultural e social, seja pelo fato de utilizar temas artísticos com clara finalidade de criticar a situação política do país. Essa modalidade cresceu muito na sua crítica periodística após 1938, quando foi praticamente forçado a deixar o Departamento de Cultura e buscar um espaço de tranqüilidade no Rio de Janeiro, anseio logo frustrado pelo novo ambiente volátil, pela instabilidade do trabalho e pela distância dos amigos e de suas coleções. Sensibilidade exacerbada por todos esses transtornos e frustrações, Mário refletiu na prática crítica seu desencanto e visão dolorosa do país que tanto amava. É evidente que essa ênfase radical não surgiu apenas como uma reação raivosa aos fatos e mudanças de 38, pois já estava presente em Mário desde os anos 20, assumindo com o passar do tempo e das experiências frustrantes das revoluções de 30 e 32 um caráter pessimista e paulatinamente mais radical.

O texto que marcaria a nova ênfase numa crítica empenhada social e politicamente, sem nunca ser partidária, foi sua **Oração de Paraninfo**, de 1936 que publicou com o título de **Cultura Musical**. Nele já expressa sua preocupação com o papel social dos então novos professores de música e dos artistas em geral. Após 1935 se nota no trabalho crítico de Mário uma acentuada preocupação de engajamento social e produção dirigida à construção de uma obra que fosse um retrato do Brasil, sem perder sua força crítica, por vezes demolidora. É o que aponta Oneyda Alvarenga em artigo pioneiro de 1946⁽⁴⁰⁾, mostrando os dois momentos em que ele publicamente prestou contas das suas atividades de escritor: as conferências sobre **Cultura Musical** e **O Movimento Modernista**. Para Oneyda a primeira conferência é um marco, por encerrar "a sua compreensão coletivista da cultura, o seu repúdio à falsificação da arte pela virtuosidade, a convicção de que o artista

(39) Essa expressão foi retirada do trabalho de Joan Dassin: *Política e Poesia em Mário de Andrade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978. p. 25-44.

(40) Alvarenga, Oneyda. *Sonora Política*, In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. 198 - Edição Fac-similar do nº 106 de 1946, Departamento do Patrimônio Histórico, São Paulo, 1990. p. 10

deve abandonar as suas pretensões individuais em favor de uma concepção mais justa da arte como elemento cotidiano de beleza a serviço de todos, como um meio de enriquecimento espiritual; de que o povo se beneficie direta e amplamente⁽⁴¹⁾. A partir deste ponto e com a maturidade pessoal e intelectual chegando, Mário pôs em marcha um paulatino e acentuado processo de politização em suas atuações e produções culturais. O episódio do Departamento de Cultura acelera esse processo e o radicaliza na medida em que o diagnóstico apontava para a **organização social viciada**⁽⁴²⁾. Seu senso de responsabilidade social aumentou como sua consciência política, e isso resultou principalmente numa prática crítica cada vez mais politizada com objetivos mais claros e procedimentos mais firmes. Foi principalmente através da crítica musical que a politização da crítica assumiu coloração mais evidente. Em **Sonora Política** Oneyda apontou esse trajeto que se desdobrou particularmente na série de artigos do rodapé **Mundo Musical** entre 1943-44. Nele esboçou com argúcia questões estéticas fundamentais ao mundo contemporâneo no grupo de artigos intitulados **O Banquete** que provavelmente pretendia ampliar e concluir para publicação isolada. Fica evidente seu compromisso com a intenção política da arte no próprio tratamento das questões técnicas e estéticas que abordou.

Nos artigos da *Folha da Manhã*, de São Paulo, Mário mostrou toda sua postura política e seu envolvimento moral com a situação dos homens no Brasil e no mundo de então. Segundo Oneyda, na crônica **Mussórgski** ele mostra como o intelectual de extração social superior adotou a perspectiva dos mais sofridos: "Mussórgski não sofre as desgraças do povo, mas se decide a aderir a ele. O gesto dele não deriva de amores instintivos, de nenhuma voz do sangue ou da voz de classe. Tem a grandeza individual duma escolha e duma adesão. Mussórgski é um aristocrata que adere às forças populares do futuro, e o seu significado ultrapassa os domínios estéticos e mesmo sociais dos problemas de nacionalização artística. Ele não foi apenas o gênio que veio duma vez dar uma tonalidade nacional à música russa. Esse sacrificado à imbecilidade dos seus contemporâneos e ao pudor acadêmico dos seus próprios amigos, nos parece hoje como um primeiro clarão da Rússia dos nossos dias. Porque na verdade, e conscientemente, ele adere

(41) *Idem*, p. 10.

(42) *Ib.*, p. 11.

à Rússia e ao seu destino"⁽⁴³⁾. Mário exigia a adesão do intelectual às causas sociais populares que identificava com a causa nacional, e a Rússia aparecia como bom termo de comparação, por suas afinidades de desenvolvimento e modernização tardia, com o Brasil de então, com a vantagem de que aquela enfrentava o nazi-fascismo e lutava ao mesmo tempo para implantar uma nova sociedade que se pretendia igualitária e justa, e este se via às voltas com uma ditadura de inspiração fascista, muito longe de inspirar qualquer tipo de transformação sócio-econômica radical.

Mussórgski lhe servia de exemplo como atitude de intelectual comprometido numa sociedade conservadora, o que caberia a qualquer intelectual brasileiro ou latino-americano. Mas apelou no seu último ensaio alentado para a figura e a obra de Chostakovitch, como a contraprova, na atualidade socialista, do que dissera sobre o compositor do século passado. Nesse ensaio realizou detida análise da estrutura formal e suas implicações com as intenções políticas da obra. Examinou-lhes todas as limitações formais para atingir uma equilibrada e satisfatória análise, do ponto de vista da qualidade técnica aliada à intenção moral. E segundo Oneyda, "a insistência nos intuitos políticos do músico tinha que assumir fatalmente o primeiro plano, pois foi esse o destino que ele escolheu e era isso que interessava essencialmente a Mário de Andrade acentuar, como elemento de combate, como exemplo moral digno de seguir-se. Mas mesmo assim, Mário de Andrade achou jeito de frisar o valor intrínseco da música de Chostakovitch e o realçou no fim do estudo confundindo o músico e o homem na mesma admiração"⁽⁴⁴⁾.

Empenho e competência técnica não foram excludentes para o pai de Macunaima, mas antes se completavam e as obras assim realizadas alcançavam uma plenitude de fatura e de valor comunicativo sem igual. Como Mussórgski e Chostakovitch, Segall e Portinari também demonstraram entre nós essas mesmas qualidades. Qualidades que Mário cobrou do artista e também do crítico. Em crônica de 1931, Mário constata uma insuficiência da crítica entre nós: "Na verdade a crítica-literária brasileira, sem exceção de ninguém, nem mesmo entre os vivos, tem sido sempre uma coisa grosseira, sem nenhuma delicadeza de compreensão, principalmente sem sutileza absolutamente nenhuma. Se às vezes se poderá ter de certos críticos nossos a impressão de que fazem um esforço para

(43) *ib.*, p. 19

(44) *ib.*, p. 20.

organizar sínteses gerais do que tem sido a nossa vida espiritual, essa impressão é na verdade falsa, e o que nós tomamos por esforço de sínteses não passa duma incapacidade prodigiosa de compreensão e falta de liberdade. Os nossos críticos procedem sempre nas suas generalizações apressadas e grosseiras **em função da cultura-européia**. Na verdade eles são insanáveis europeus, viajantes de nossa terra e gente, turistas da nossa manifestação, e, o que é pior, turistas caceteados, turistas por obrigação, sem nenhum amor. É natural que vejam cobras na Avenida Rio Branco. Não pode haver crítica clarividente sem amor. A paixão só se manifestou realmente em dois críticos brasileiros. Mas um era uma alma odienta, Sílvio Romero; o outro é uma alma sectária, Tristão de Athayde. Mas por isso mesmo são os únicos que interessam, que vivem, que foram capazes de descobrir alguma coisa, embora também toscos e generalizadores em excesso. São os únicos que valem"⁽⁴⁵⁾.

Ainda nesse texto Mário já esboça o que entendia por atitude crítica correta e que vem eivada por uma visão católica, com acento expressionista, prefigurando o compromisso moral que exigirá no final de sua vida: "Mas a paixão, amor, o desejo de união, de fusão, de integração, o carinho paciente e feroso de realizar uma espécie de sacramento da comunhão, entre o artista e a gente, enfim AMOR que toda a gente sabe o que é e não se define, isso jamais que existiu na crítica nacional"⁽⁴⁶⁾.

Para Mário crítica e paixão estavam entrelaçadas, num projeto de conhecimento racional do Brasil, mesclado pelo amor ao país e o compromisso com o resgate dos mais humildes, num projeto de construção da identidade cultural brasileira que exigia ao mesmo tempo o resgate sócio-econômico. Na realização desse projeto audacioso, que começaria pelas denúncias das inúmeras injustiças existentes, Mário designava ao intelectual em geral uma função de liderança e vanguarda nas atitudes e nas idéias. Para ele era sempre preferível uma posição assumida, mesmo que equivocada ao abstencionismo diante de fatos e situações sociais que exigiam pronta resposta. Propugnou sempre pela tomada de posição, fosse qual fosse, pois esta definiria as correntes em choque e enriqueceria o ambiente cultural, tirando-o do seu estado permanente da inconsciência que

(45) Andrade, Mário de. Alvares de Azevedo I, In: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Livraria Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 355-6.

(46) Idem, p. 356.

segundo ele era o que mais caracterizava o Brasil de então. Exemplo desse procedimento político na crítica, foi o elogio de Tristão de Athayde, já em junho de 1931, quando indica ao leitor que este é o novo líder leigo do catolicismo brasileiro, pela vaga aberta com a morte de Jackson de Figueiredo: "Tristão de Athayde, com todos os direitos de inteligência, de saber, de desassombro, de entusiasmo, pra todos quantos desejavam que o catolicismo exercesse realmente no Brasil as atividades sociais duma religião, tomou de imediato o posto vazio"⁽⁴⁷⁾. Apesar de apontar uma contradição insolúvel entre ser católico e exercer a crítica, ou assumir qualquer posição política, pois o católico "se vê nos maiores assados que é possível a gente imaginar pra uma coitada de consciência"⁽⁴⁸⁾, Mário prefere essa situação à ausência total de compromisso do intelectual.

A opção de Tristão foi para ele exemplar e serviria de modelo para a crítica empenhada que queria ver implantada no Brasil, servindo ao levantamento do nível cultural pelo debate que necessariamente desencadearia sobre as mais diversas questões e em particular as questões nacionais. Na crônica citada, em parágrafo decisivo, caracteriza o amigo que tanto admirava: "Tristão de Athayde me parece em muito melhores condições pra exercer o posto de líder do catolicismo social brasileiro. É incontestavelmente a intelectualidade leiga mais poderosa, mais enriquecida e enérgica do catolicismo nacional. Sem ser um estilista, a prosa dele cada vez se torna mais clara, mais por assim dizer necessária e essencial. Hoje ele está a mil léguas do literato que devaneava saudoso sobre a graciosa figura de Afonso Arinos, e se percebe nele um homem pro qual a palavra tem que servir. Não perde o tempo mais, afirma"⁽⁴⁹⁾. Essa decisão de Tristão foi também a de Mário, que via nessa atitude o único caminho possível para o intelectual brasileiro.

E mais, ao assumir tal posição, Tristão, como crítico, afasta de vez a apreciação impressionística, muito em voga na época e elemento essencial da atitude de inconsciência tão execrada por Mário de Andrade: "Sob esse ponto-de-vista ele é mesmo um indivíduo extraordinariamente 'moderno', exatamente século-vente, sem nada daquele impressionismo 'flou' em que se enlaçavam as consciências do fim do século passado".

(47) Ibidem.

(48) Ib., p. 380.

(49) Ib.

Em seguida, num lampejo de clarividência, como que adivinhando o futuro, afirma o respeito dessa atitude empenhada: "Há mesmo nessa forma de afirmar do grande pensador católico uma tal paridade com as atitudes pragmáticas do Comunismo, que não sorrio da aproximação não, penso. Estou imaginando no sucesso estrondoso que havia de fazer em todo o mundo o Julien Benda que se dispusesse a escrever uma concordância dos Evangelhos com o comunismo... Por minha palavra que não estou fazendo nenhuma ironia. Estou imaginando sério numa idéia que naturalmente à primeira vista horripilará católicos e comunistas, que partem de princípios não apenas opostos mas irreduzíveis, sim, no delírio de afirmar a que somos levados pelas angústias desse início de civilização nova mas que não serão irreduzíveis amanhã. É a minha convicção"⁽⁵⁰⁾. Clarividente nas aproximações e decisivo na afirmação da atitude do intelectual no novo mundo que nascia, atribuiu a Tristão de Athayde, "e aos destemidos fazedores do momento do mundo (...) as glórias da luta ferocíssima. E cruenta mesmo"⁽⁵¹⁾.

Em passos assim vemos Mário propugnando pela crítica decidida e posicionada, que deveria afastar de vez a velha prática do bom tom e da coleção de impressões agradáveis, enfim tudo o que cheirasse a passadismo. Na evocação de lutas ferocíssimas e cruentas, mesmo, Mário enfrentou o *affaire* Lúcio Costa, em crônica de outubro de 1931 na qual, lembrando a dificuldade de reformar instituições tradicionais e consolidadas, como o Instituto Nacional de Música, "ante a ignorância contundente e maciça dos nossos músicos e as facilidades de nossos costumes sociais"⁽⁵²⁾, constatou a mesma situação na Escola Nacional de Belas Artes, onde Lúcio Costa tentou introduzir os modernos e, diante da oposição encontrada, viu-se na contingência de pedir demissão. Em favor do amigo e companheiro de ideais escreve a crônica empenhada em atacar o passadismo e justificar a arte moderna apelando para o saudável princípio da concorrência. Vê nesse fato um indício do fracasso da segunda República que, "como 'revolução', como reforma, como transformação, tem sido duma fragilidade desilusória"⁽⁵³⁾, não tendo conseguido implantar as transformações necessárias para o melhoramento do ensino e da cultura do país. Mário usou o espaço da crônica para desafiar o grupo passadista que havia

(50) Ib.

(51) Ib., p. 381

(52) Andrade, M. de. Escola de Belas Artes, In: op. cit., p. 441.

(53) Idem.

conseguido a demissão do amigo arquiteto e expôs seus princípios divergentes com a estética e moral oficiais: "ora ponhamos os pontos nos is: Que mal fez Lúcio Costa contra a arte tradicional? Nenhum. Apenas servido da lição da história, facilitou a evolução artística que sempre existiu e existirá apesar de todos os passadistas do mundo. Mas quando esses caducos esperneiam contra o atual e o novo, em nome duma tradição que jamais adiantou a ninguém, em nome de uma beleza que jamais ninguém conseguiu definir, em nome duma pátria colonial de imitação, nós todos, eles como nós e os ministros sabemos que os caducos o que defendem é a vaidade deles, é o dinheiro que a concorrência lhes fará perder. Se estão com a verdade, com a tradição, com a pátria, com a beleza, por que não aceitam uma luta em que fatalmente terão brilhantíssimo ganho de causa? Não aceitam porque não têm as convicções que pregam e que são apenas disfarces mascarando de Ideal, o que lhes constitui a vida gorada: cultivo de si mesmos e misérrimo ganha pão⁽⁵⁴⁾ .

A crônica foi tribuna para a agitação e o protesto de Mário diante de relações de poder que prejudicaram o grupo moderno na sua luta por espaços institucionais e pelo apoio oficial, o único que lhes garantiria o sucesso amplo e o reconhecimento da sociedade organizada. Chama seus adversários à luta, apela ao debate das idéias e das práticas, mas não obtém resposta, pois o ambiente não era acostumado a esse tipo de procedimento. O espírito cortesão, palaciano e conspiratório era a norma corrente mesmo, e muito arraigado nos ambientes culturais da então Capital Federal. Semelhança de atitude encontrou no trato da herança cultural nacional e com humor examinou o caso do Aleijadinho, tomando como pretexto seu bicentenário de nascimento que transcorreria em agosto de 1930. Nessa crônica a indignação cede à crítica irônica, na qual aponta como maior causa do desinteresse pátrio pelo seu grande artista, o fato de "não termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho era grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos, Brecheret também"⁽⁵⁵⁾. Localiza a incompreensão dos viajantes estrangeiros que viam as obras do Aleijadinho por procederem "duma cultura ainda renascente ou por demais

(54) Ibidem, p. 442

(55) Andrade, M. de. O Aleijadinho, In: op. cit., p. 205.

sentimentalmente e adocicadamente romântica para compreenderem esse bruto primitivo"⁽⁵⁶⁾.

Após enumerar os principais viajantes europeus do século XIX que tiveram contato com a obra do artista mineiro, destacou o comentário do capitão inglês Richard Burton que melhor teria notado a diferença da obra do Aleijadinho em relação ao padrão europeu, aconselhando que os povos jovens se formassem pela imitação dos clássicos. Entretanto, segundo Mário de Andrade, o Capitão Burton não se deu conta que o Aleijadinho imitava: "E se generalizava o imitado, culpa não era dele de possuir a violência do comportamento, a grandeza divinatória que nacionalizava sem querer, nem, como escultor, o senso da escultura como poucos ou a intuição da expressão expressionística dum imaginário espanhol ou dum imaginário gótico alemão"⁽⁵⁷⁾. Enfim a ruptura com os cânones clássicos e românticos pelo uso acertado da deformação como recurso expressivo, muito afim dos períodos e estilos estigmatizados na época. E enfim, também, das artes primitivas, descobertas pelos modernos e pelo expressionismo alemão, divulgador desses **Canônes** plásticos contestatórios. Com humor, Mário chama atenção para a razão do desconhecimento do Aleijadinho pelo público nacional e mostra a atitude de subserviência de nossa intelectualidade de então que aferrada a padrões europeus não conseguia ver o próprio país. E conclui irônico: "O Aleijadinho não teve o estrangeiro que ... lhe desse gênio e as vozes brasileiras não fazem milagres em nossa casa"⁽⁵⁸⁾.

Podemos entretanto afirmar que hoje, graças a seu empenho e de outros como Manuel Bandeira, Sylvio Vasconcellos e Rodrigo Mello Franco de Andrade, o Aleijadinho ocupa o lugar que lhe cabe em nossa história cultural. Para Mário de Andrade o gênio mineiro serviu como uma espécie de **pai fundador** da nacionalidade, primeiro paradigma a inspirar os artistas do presente, que os do século anterior não souberam descobrir e aproveitar como exemplo.

(56) Idem.

(57) Ib., p. 206.

(58) Ib.

4.

A prática crítica de Mário, dividida entre a crônica e o ensaio, assumiu diferentes tons. A primeira, escrita quase sempre no calor da hora, é polêmica, exaltada por vezes, irônica quase sempre, reflexiva algumas vezes. Sempre os temas estavam ligados a problemas que preocupavam o autor e em muitos casos os artigos rápidos de jornal e revista serviram de base para estudos mais aprofundados nos ensaios, como nos casos de Tristão de Athayde, Álvares de Azevedo e das questões estéticas esparsas em diversos títulos que trabalhou com mais demora nos ensaios do **Baile das Quatro Artes**, no curso de Filosofia e História da Arte de 1938, e nos **Ensaio sobre Artes Plásticas no Brasil**. Os ensaios adquirem maior equilíbrio, maior profundidade de abordagens. O lampejo brilhante da inteligência é substituído pela reflexão acurada na comprovação dos fatos. As teses buscam argumentos para subsistirem, além da polêmica da crônica, visando mais que o debate, o conhecimento e a adesão do leitor. Não uma adesão fácil e calada, mas ativa, reflexiva, instigadora para novas pesquisas e para a solução de velhos problemas culturais. O referencial chamava-se **Brasil**, e tudo girava em torno desse enigma na luta constante entre o **decifra-me ou te devoro**. Para enfrentar essa parada, o intelectual e o cidadão Mário de Andrade colocou-se como missão o deciframento do enigma em suas múltiplas aparições. Exigiu de si, e de todos os outros que pretendiam realizar a mesma empresa, sacrifícios e abnegações, postergou desejos, dirigiu vontades para que a missão fosse levada a bom termo. Sempre crítico e reticente com a sociedade pela qual empenhou seus esforços, não deixou, contudo, de perseverar. Nas crônicas de *Taxi* deixou bem marcada sua posição quanto ao papel do intelectual naquele e em todos os tempos: "Na realidade a situação pra quem queira se tornar um intelectual legítimo, é terrível. Hoje mais que nunca o intelectual é protótipo do fora-da-lei. O intelectual é o ser livre em busca da verdade. A verdade é a paixão dele"⁽⁵⁹⁾. Para Mário, o intelectual pode e em muitas circunstâncias deve assumir uma **verdade temporária** a serviço de alguma ideologia ou de idealizações: "nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a verdade da miséria dos

(59) Andrade, M. de. Intelectual - II, In: op. cit., p. 516.

homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora da lei⁽⁶⁰⁾.

Essa afirmação serviu de norte à vida de Mário e ele procurou transpor essa atitude a tudo o que fez, em especial a sua criação poética. Em passagem de ele volta à carga, já no final da vida, afirmando: "Agora o que interessa é isso, envenenar, angustiar, solapar num voltairismo estético que ajude ou apresse um pouco um novo oitenta e nove"⁽⁶¹⁾. Ainda em *O Banquete* e através de um dos personagens fez esta profissão de fé na atitude crítica e rebelde: "O melhor jeito de me utilizar, de acalmar a minha consciência livre, imagino que será fazer obra malsã, se compreende: no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que molestem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos, ainda capazes de se coletivizar, e os decidam a uma ação direta..."⁽⁶²⁾.

Essa política da crítica entrelaçava-se com um repertório temático que a complementava, ao longo de seu trabalho crítico, uma vez que Mário abrangeu tantas áreas de conhecimento, com particular atenção à música desde 1915, à literatura e às artes plásticas desde aproximadamente 1917. José Miguel Wisnick, um dos estudiosos da obra de Mário, aponta linhas temáticas que se deprenderiam dos textos, formando verdadeiro quebra-cabeça. "Para saber quais são as peças desse jogo seria preciso mostrar todo o Mário de Andrade, para procurar as juntas e fraturas por dentro do texto, e englobar: forma e magia, intelectualismo e sensualidade, autonomia e função da obra de arte, Brasil e Europa, brancura e negritude, o estético e o ideológico, o intelectual e o povo, entre outras questões. Muitas vezes as coisas se desencontram, ou melhor são o desencontro⁽⁶³⁾. Para Wisnick "a linha central, de natureza ética, do pensamento de Mário, está na necessidade de compreender a complexidade e a contradição, e operar sobre ela⁽⁶⁴⁾. Esse crítico também observa a tensão constante entre a busca de autonomia da obra e o seu sentido social no trabalho de Mário, muitas vezes vivida como situação insolúvel, onde procura ora

(60) Idem.

(61) *Apud* Alvarenga, Oneyda. *Sonora Política*, p. 36.

(62) Idem, p. 35.

(63)

(64)

ênfatizar um dos termos, ora outro. E aponta a busca reiterada, principalmente após 38, de uma síntese, de um equilíbrio entre as polaridades conflitantes. Exemplo desse esforço são as reflexões expressas em **Elegia de Abril**. Contudo, segundo Wisnick, temos de pensar o desencontro, a tensão, a contradição apoiados na própria idéia de simultaneidade trabalhada por Mário desde o **Prefácio Interessantíssimo**. Entretanto, para fins de organização do material, podemos, dentro dessa perspectiva, ordenar a temática da crítica em três grandes blocos: a questão da nacionalização das artes no Brasil; o preparo técnico de nossos artistas e a conseqüente qualidade formal de seus trabalhos; e a necessidade da comunicabilidade da arte, elemento essencial para se atingir a finalidade última de todo artefazer, isto é, sua dimensão social.

CAPÍTULO II

"PENSAMENTO EM LASCAS"

1.

O pensamento de Mário de Andrade sobre arte é fragmentado e inconcluso em vários aspectos. Pensamento que se constituiu à medida das necessidades da criação do artista e de sua participação na vida intelectual como crítico musical, literário e de artes visuais não teve nem pretendeu ter uma sistematicidade de pensador rigoroso, apesar de em muitas ocasiões Mário ter lamentado a falta de um pensamento de base filosófica que orientasse a produção artística nacional. Um pensamento mais rigoroso com seus pressupostos e ensejando uma compreensão globalizante da realidade facilitaria enormemente o estabelecimento e a definição de um caráter nacional na cultura. Gilda de Mello e Souza nos lembra a necessidade de "estudos mais aprofundados (que) irão certamente unificar um pensamento caprichoso - 'em lascas', como ele o chamou certa vez com humor - mas extremamente rico e pessoal"⁽¹⁾.

A análise dos textos nos indica a maioridade de Mário de Andrade no terreno crítico a partir de 1920, quando publica uma série de quatro longos artigos sobre **Arte Religiosa no Brasil**, conseqüência de conferências que havia proferido no ano anterior e resultantes de sua primeira viagem a Minas Gerais, onde **descobre** o Barroco. Já nos referimos à importância desses textos na constituição do pensamento crítico sobre as artes visuais e de suas repercussões ao longo dos anos no trabalho de Mário. Entretanto foi na crítica literária, seu terreno de eleição, que deu o passo decisivo para a maturidade intelectual com a série polêmica de artigos do *Correio Paulistano* sobre "Os Mestres do Passado", onde fez o exame e a crítica do Parnasianismo na poesia, **enterrando** simbolicamente os cinco maiores poetas de então. Nessa série de sete artigos apresenta um estilo cuidado ainda característico da escrita empolada da época. O jovem crítico demonstra domínio perfeito do vernáculo, permitindo-se algumas liberdades como um vocabulário mais acessível e uma construção frasal menos rebuscada. Anos mais tarde referiu-se ao fato como um primeiro momento de maturidade. Essa série de artigos eram intencionalmente **políticos** visando o combate ao passadismo que os cinco mestres analisados representavam.

(1) Souza, Gilda de Mello e. In: Andrade, Mário de. *O Banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

O combate trava-se, então, na imprensa diária de São Paulo através do *Jornal do Comércio*, onde Oswald de Andrade escrevia artigos polêmicos contra o *status quo* literário. Foi ele que cedeu a Mário o espaço para publicar a série, verdadeiro réquiem do Parnasianismo e do gosto oficial vigente. Os artigos primavam pela erudição e pela profundidade de análise, coisa inusual à época. Já nesse conjunto de artigos podemos perceber um grande conhecimento da produção literária de língua portuguesa e também da língua francesa e uma constante aproximação entre a música e a poesia em exame.

Tendo sido a área a que Mário dedicou maior atenção em sua formação e estudos, a música foi para ele uma constante fonte de referências exemplares e em particular metodológica na construção de obras de ficção ou de crítica. A crítica contemporânea aponta essa profunda intimidade entre a música e a poesia, a música e a prosa, e também com a produção crítica. Segundo Antônio Manuel **Mestres do Passado** levanta uma série de temas que serão discutidos em vários momentos da vida de Mário como: a tolerância da ambigüidade, a confissão do processo heteronímico, os germes da discussão sobre a natureza da arte, sua relação com a Beleza, sua gênese e o problema da motivação lírica. Também nota este crítico que o tema que percorre toda a série é o do artista e do artesão que teria desenvolvimento posterior, principalmente após o curso na Universidade do Distrito Federal em 1938. Acompanhando uma tendência francesa muito forte desde Baudelaire - a da correspondência entre as artes na análise da criação poética -, Mário chega a insinuar uma classificação e uma hierarquização das artes, de certo modo antecipando o sistema das artes de primeiro e segundo grau (Etienne Souvieu), como observou Antônio Manuel⁽²⁾. Mário trabalha nesses textos a relação entre convenção e tradição, nos quais sugere "aproximação entre arquitetura e música, que se irmanariam enquanto artes do primeiro grau (não representativas), e a oposição, em suas qualia fundamentais, entre música (som puro ou não convencional) e literatura (som articulado)". Disso extrai Antônio Manuel duas conseqüências na análise dos sete textos: primeiro a convicção de que toda a **convenção artística** é uma criação histórica determinada; segundo que a partir desses lineamentos gerais estaríamos em condições não só de compreender a natureza e o grau das correspondências que Mário estabeleceu nos **Mestres do Passado**

(2) Cf. Manuel, Antônio. *A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade*, In: Daghlian, Carlos (org.) *Poesia e Música*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.

assim como no *Prefácio* e na *Escrava*, como também e principalmente a construção do sentido de *Mestres do Passado*.

Antônio Manuel demonstrou também que a composição da série de sete artigos seguiu esta ordem: I - *Glorificação*, II *Francisca Júlia*, III - *Raimundo Correia*, IV.- *Alberto de Oliveira*, V - *Olavo Bilac*, VI - *Vicente de Carvalho*, VII - *Prelúdio, Coral e Fuga* - que nos remete à *Missa de Réquiem Plenária*, que exclui as chamadas partes jubilosas da Missa Comum, como o Credo, o Glória e o Hosana. Como há uma forte dose de paródia em todos os textos, Mário inverteu partes da peça musical na qual se inspirou na montagem de seus artigos irreverentes⁽³⁾

A leitura que Mário de Andrade nos propõe em *Mestres do Passado* se aproximaria à polifonia moderna, pois o discurso põe em presença diversas vozes, sem que nenhuma se sobreponha às demais. Ainda segundo Antonio Manuel, estão presentes nos textos a s vozes do teórico, do analista de estilo, do crítico impressionista, do espírito vestido de parnasianismo e do poeta modernista. O tema do polifonismo ou da simultaneidade se fez presente nos dois textos poéticos mais importantes, que foram o *Prefácio Interessantíssimo* e *A Escrava que não é Isaura*. O ano de 1921 marca na trajetória de Mário o ingresso na maioria intelectual que lhe propiciou a elaboração de sua, assim chamada pela crítica contemporânea, primeira poética ou de poética da juventude, à qual sempre voltou para desenvolver problemas ou questões enunciadas já nestes primeiros textos.

Dentro dessa constelação de textos iniciais destaca-se ainda nesse ano de 1921 o artigo que escreveu para a *Revista do Brasil* em junho, intitulado *Debussy e o Impressionismo*⁽⁴⁾. Neste longo artigo Mário aponta diversas questões que abordaria ao longo de sua carreira de crítico e artista. É um balanço sobre a obra e a personalidade artística de Debussy apenas três anos depois de sua morte. Cheio de erudição e com observações tão pertinentes que continuam válidas até hoje (e Mário tinha só 28 anos). Com este trabalho ele se afirmou como um dos críticos musicais mais abalizados do tempo. O artigo é organizado a partir da relação que então comumente se estabelecia entre o

(3) Manuel, Antônio. Idem

(4) Andrade, Mário de. *Debussy e o Impressionismo*. In: *Revista do Brasil*, n. 66, Rio de Janeiro/São Paulo, jun. 1921, p. 193-211.

compositor e o movimento pictórico impressionista. Era comum na época se ver identidade entre o impressionismo e a música de Debussy como se as duas realizações artísticas tivessem a mesma base teórica e o mesmo ponto de partida. Mário refuta esse julgamento e em longa exposição procede a uma exaustiva análise da obra de Debussy, que o apaixonava, e desta com a vida do músico. Organiza o texto partindo do mais geral - uma caracterização da época **um pouco à maneira de Taine** - até o exame percuciente da produção musical de Debussy mostrando ao leitor todas as implicações dessa produção com o passado musical europeu e com o que chama **o espírito francês**. Para fazer a caracterização da música debussiana, teve necessidade de se reportar à pintura da época, traçando-lhe com acuidade um painel bem preciso.

Traça um quadro sintético da produção plástica desde Manet e o escândalo do *Dejeuner sur l'herbe* e *Olímpia* até os então jovens rebeldes da exposição de 1874. E não perde ocasião, ao referir-se à origem do nome do movimento, de lembrar o crítico Louis Leroy, **nobre** predecessor do nosso Monteiro Lobato do escândalo **Malfatti**: "Há sempre homens que se esforçam por se tornar tristemente célebres, pelo assaque e pelo insulto. É verdade que ninguém lhes lembraria mais o nome, não fossem eles urupês!..." Após essa referência circunstancial que aproximaria França e Brasil em seus momentos de modernização artística, Mário traça ao leitor o quadro da situação da música erudita ao tempo da infância de Debussy e nos mostra o quanto a França de então estava em retardo em relação à produção de outras partes da Europa, em particular a Alemanha de Wagner. Debussy defrontou-se com um gosto musical que apreciava **as canções brejeiras, os dós de peito, à italiana, e a música de dança**. Era o período da Opereta e da chamada música ligeira. Numa Paris das modas e de uma frivolidade a toda prova. Somente na década de 1880 apareceu com cada vez mais sucesso a figura de César Franck, belga naturalizado francês, que reanimou a música francesa dando-lhe uma consistência e profundidade há muito perdidas. Além do caso isolado de Franck, Debussy se viu diante da onda avassaladora do wagnerismo. Para Mário de Andrade "a reforma wagneriana (foi) uma espécie de revolução francesa musical. 1865, data do *Tristão e Isolda* é o 89 da música. O seu influxo foi unânime, mundial; e talvez mesmo mais eficaz naqueles que contra ele

reagiram"⁽⁵⁾. "E entre os que promoveram a reação, se colocou em primeiro plano o trabalho compositivo de Claude Debussy. Sua música está próxima e é de certa forma uma continuação de Chopin, de Franck e mesmo de Schumann e curiosamente aproximada dos cravistas do século XVIII francês".

Mário ainda ajuizou sobre Debussy de maneira categórica: "Do renascimento espiritual da França, do acordar da 'consciência nacional da raça gaulesa', ele é a flor de lis de mais alva graça e mais sutil perfume". Essa admiração por Debussy se alicerçava nos aspectos inovadores da música desse compositor que rompiam com algumas orientações básicas do romantismo, como por exemplo a Música de Programa, a Música Característica, verdadeira praga romântica, segundo Mário, e por fim o Drama Musical de Wagner. Este exerceu verdadeira fascinação sobre Debussy, que por longo tempo almejou escrever sua versão de *Tristão e Isolda*. Essa forte admiração foi transformada com o tempo em ácida crítica, resultando disso uma música essencialmente anti-descritiva, refinada e de cuidada elaboração formal. Produção de feição intelectualista pois, para Mário "o impressionismo musical desdenha o descritivo (...) não pretende descrever coisa nenhuma, mas sugerir; (...) pretende traduzir as suas comoções e dar maior largueza às suas idéias e aos seus impulsos por meio de fórmulas sonoras. Ele procura suggestionar o ouvinte, ambientá-lo num local ou num sentimento por meio de fórmulas sonoras. E essas fórmulas sonoras são o substrato, síntese remanescente da impressão que o comoveu". A partir dessa constatação, Mário estabelece com firmeza a distinção entre o Impressionismo pictórico e o musical, o primeiro "é a realidade da primeira impressão", o segundo "é a inteligência da primeira impressão. É o intelectualismo elevado à quintessência. É quase o oposto do impressionismo pictórico".

Essa distinção era fundamental para a nova estética que se estabelecia no final do século XIX e inícios deste, pois tinha como pedra fundamental de suas propostas e rejeição da tradição representativa ilusionista gerada a partir do século XV. Mário fixou muito bem no texto a diferença entre música descritiva - ligada à esteira da arte ilusionista - e música sugestiva, a nova música, que permitia a ativa participação do ouvinte por seu caráter inconcluso, abstrato e de estrutura musical a ser concluída. A nova música, assim como a nova arte, exigia reflexão e portanto ativa participação do espectador ou do ouvinte.

(5) Idem, p. 196.

Essa para Mário a diferença entre a nova música de Debussy e o Impressionismo pictórico que ainda mantinha estreita relação com a estética representativa, apesar dela ter sido levada aos limites máximos de suas possibilidades, abrindo os caminhos para novas maneiras de apresentar a arte.

Essa preocupação com os novos rumos estéticos da prática pictórica é notada por Mário nesse pequeno ensaio quando se reporta ao então recentíssimo texto de Hermann Bahr sobre o Expressionismo⁽⁶⁾, no qual encontra apoio para sua interpretação da música de Debussy e das possibilidades que ela abre à arte ocidental. O autor alemão interpreta o Impressionismo na pintura como um movimento essencialmente realista, de base naturalista, uma vez que "o impressionista só aceita do homem a participação da retina"; para ele "o impressionista quer surpreender a natureza, antes mesmo que ela já seja modificada pela percepção humana e desce à primeira sensação visual para apanhar o exterior, quando penetra em nós, no momento em que fere a nossa retina, no instante da sensação"(7). Esse impressionismo seria "a realidade alumbrante da primeira impressão ... O supra-*sumum* do descritivo..." Exatamente o que Mário condenava nas artes e que Debussy desdenhou em sua revolução musical.

Nestas observações Mário já mostra suas preferências pelo Expressionismo, quando comenta algumas obras de Brecheret e nelas vê "uma espiritualização simbólica de volumes" que o aproximaria da visão distanciada da natureza no sentido em que esta era tida nas artes até então. Todos os movimentos artísticos de então enfatizavam diferentemente a necessidade de distanciarem-se da natureza, buscando outros planos e outras maneiras de apresentarem a realidade que passa a ser vista como um conceito bem mais amplo do que aquele que lhe atribuía a tradição. A arte como transfiguração da realidade, como outra realidade de caráter superior, já estava contida nas idéias discutidas em **Debussy e o Impressionismo**, assim como temas que foram recorrentes nas preocupações de Mário ao longo de sua vida, como a questão da técnica artística, a atitude ética do artista e sua funcionalidade social. Essas questões foram importantes e até decisivas na vida artística de Debussy. Ele encarnou o ideal do artista boêmio e rebelde, aquele que lutou contra instituições e mitos consagrados, tornando-se, paradoxalmente, ele

(6) Ibidem, p. 197-8.

(7) Ib.

próprio um mito ainda quando vivo. Contudo, para Mário, Claude Debussy foi entre os artistas modernos aquele que reuniu grande conhecimento técnico, sensibilidade apurada, ojeriza a qualquer traço imitativo em sua arte, profundo compromisso ético com seus objetivos de realização artística, não se deixando trair pelas seduções do mundo.

Estas questões são premonitórias na vida e obra de Mário, que faria uma trajetória muito semelhante à do compositor francês. A busca do equilíbrio, de contenção, o controle da razão sobre a efusão afetiva foram qualidades que Mário sempre louvou no trabalho de Debussy e mais tarde no de Chopin, outro de seus modelos. Debussy revolucionou, mas sem perder o contacto com a tradição ou o que havia de melhor nela, e que direcionou a música para as alturas da arte pura - Bach e Mozart num passado mais distante e Chopin num passado mais recente, sentido e usado criticamente por Mário em oposição à grandiloquência do estilo wagneriano e aos perigos que ele representava para quem julgava que a arte e a música deviam ser sugestivas e não mais imitativas. Debussy também colocava a questão da sua origem social pequeno-burguesa em contradição com seu espírito aristocrático, muito semelhante a Chopin e ao próprio Mário. O aristocrático e o popular que haviam encontrado um relativo equilíbrio na obra de Chopin, não encontra o mesmo na obra de Debussy, demasiado francesa no seu cerebralismo, apesar do compositor se ter voltado para a natureza, fugindo do humano. Apesar da falta de **humanidade** na obra debussiana, ela não traiu as expectativas de nosso crítico que viu nela uma grande demonstração de probidade artística. E por fim "nos derradeiros anos assaltou-o uma dúvida tremenda", a da sua utilidade social para as gerações futuras, fato que Mário iria repetir, após 1942 principalmente.

Seus textos teóricos mais importantes deste período que medeia entre 1921-25 foram o **Prefácio Interessantíssimo** e *A Escrava que não é Isaura*, o primeiro de 1922 e o segundo editado em 1925. Eles tratam do mesmo tema, isto é, da teoria poética que Mário construiu para si e para a nova poesia modernista. O segundo texto é um desdobramento e uma correção do primeiro, que serviu de abertura ao livro de poesias modernas, primeiro publicado no Brasil, *Paulicéia Desvairada*. No **Prefácio**, usando a paródia e blague Mário propunha sua teoria poética, fundamentada na erudição e nas novas teorias artísticas de

vanguarda, em particular nas expressas através da revista francesa *L'Esprit Nouveau*. O tom de brincadeira irônica acompanha todo o texto ao lado de uma erudita e refinada teorização.

Essa dupla atitude desconcertante e até oposta entre a seriedade quase acadêmica e a blague demolidora foi notada pela crítica contemporânea para apontar esta aparente disparidade como o elemento caracterizador principal do texto. Além dessa caracterização geral do texto, fica-nos entretanto a lição de **um fecundo ceticismo**, baseado na dúvida que promove a discussão crítica. Essa atitude de base orientou toda sua discussão sobre a linguagem poética, calcada na música, passando com o tempo e a maturidade a orientar toda e qualquer discussão que Mário empreendeu. Dos conceitos musicais de melodia, harmonia e principalmente o de polifonia alargou sua discussão sobre as funções da poesia contemporânea e sobre suas possibilidades formais e expressivas. Mas foi a partir do conceito de polifonia que elaborou o de simultaneidade, como o conceito chave para entender a nova poesia e conseqüentemente as novas acepções que a arte recebeu nesse momento, assim como o conceito de beleza. Todos estes temas foram posteriormente tratados e ampliados, muitas vezes corrigidos em conceitos expostos no texto da *Escrava*, cujo apêndice, escrito algum tempo depois, já trazia correções a muitos enunciados do Prefácio e do próprio corpo do texto.

Ao contrário dos primeiros textos teóricos, onde pontifica uma linguagem construída em tom irônico e muitas vezes em forma de jogo verbal, desconcertante para o leitor, o texto da *Escrava* tem um tom sério e uma evidente finalidade didática, aliada a um caráter científico, partindo do princípio de que a verdade estética é mutável e provisória. A provisoriedade é a marca do texto já pelo fato do apêndice vir como correção aos principais conceitos enunciados. A atitude cética, o exercício da dúvida e o caráter de pensamento ou teorias provisórias marcam profundamente o pensamento teórico de Mário de Andrade nesse momento de maioridade intelectual e ficarão para sempre inscritos em seus escritos posteriores. O tema central nos dois textos é, como já mencionamos, o da simultaneidade ou do polifonismo, tema dos mais polêmicos dentre as inovações trazidas ou pretendidas pelos movimentos de vanguarda no início do século. Cubismo e futurismo tinham-no como questão central dentro da nova visão do mundo que a literatura e as artes modernas deveriam focar. A presença de objetos, sensações e sentimentos num mesmo espaço e

num mesmo tempo era o achado revelador da nova sensibilidade moderna, conformada por novos e revolucionários meios técnicos de locomoção, informação e comunicação. Uma arte moderna, no entender de cubistas e principalmente futuristas, deveria revelar os mecanismos dessa nova forma de percepção e apresentar as novas obras de arte não mais apenas como o referencial acabado e passivo de uma cultura já encerrada e consagrada, mas como elementos ativos, a despertar no fruidor **experiências renovadas** dessa sensibilidade moderna; potenciando, dessa forma, o fato prosaico e cotidiano, dando-lhe uma dimensão poética, isto é, criadora, até então nunca suspeitada. A simultaneidade e as tentativas de representá-la e de provocá-la serão os signos artísticos mais significativos, no nosso entender, da modernidade, esta estrela guia de nossos autores modernistas. Junta-se a essa característica básica dos movimentos de vanguarda, a formação musical de Mário, o que lhe proporcionou condições de aproximar a poesia da música, influenciado, também, como já ficou dito, pelo legado simbolista. Mário retoma, de certa forma, a velha interpretação da poesia como música. E também a busca da música na poesia, pela sonoridade e o ritmo das palavras que, em contato umas com as outras, construíam efeitos semelhantes às linhas harmônicas do polifonismo. Se na música é possível a convivência de várias vozes por que não na poesia? Essa a questão que Mário se colocou e tentou resolver com a idéia de polifonia ou polifonismo na poesia.

O polifonismo seria o recurso ideal para as múltiplas e simultâneas vozes dos tempos modernos. Recurso que traria para a poesia os ritmos, as mudanças, a velocidade da época contemporânea, provocando no leitor-fruidor um estado de excitação permanente, através dos efeitos de surpresa que o poeta construíra a cada passo, levando-o a descobrir sempre novas realidades **poéticas** de grande força que colaborariam na recriação do real e na superação da desgastante realidade prosaica do cotidiano. Simultaneidade e efeito de surpresa estão intimamente ligados como achados dos novos poetas do século vinte, Apollinaire à frente, como recursos poéticos, que expressariam a nova sensibilidade vigente.

Para retratar os tempos modernos, Mário buscou na polifonia a solução que considerou satisfatória para captar e reatualizar a poesia como música, assim como tentou mostrar as múltiplas facetas da realidade do mundo urbano de hoje. A visão arlequina do

poeta encontra expressão perfeita do polifonismo das vozes. As várias faces, as várias máscaras, são mostradas no uso freqüente que fez do recurso do polifonismo. As imagens são lançadas num mesmo verso. Cada palavra é uma frase e envia a um sentido pleno que, justaposto a todos os outros, propicia a vivência de variados sentimentos, sensações e estados psicológicos. Todos estes elementos formariam a identidade do poema e do poeta; a voz que fala não é uma apenas, mas confunde-se com as do mundo atual.

A simultaneidade não é apenas um recurso, mas a expressão da **sensação complexa** multiplicada. O homem moderno para os futuristas é um homem multiplicado pelos meios técnicos. A **sensação complexa** implica uma percepção também múltipla que ocorre num mesmo espaço de tempo. A esse fenômeno Mário associa nosso processo interior de percepção e de encadeamento de idéias. O fluxo de pensamentos se daria com rapidez e sobreposição de temas e imagens. A simultaneidade em arte seria a melhor expressão desse estado existencial. A reunião do exterior e do interior, sintetizados num mesmo espaço de tempo e numa solução artística, isto é, formal, capaz de dar conta da nova sensibilidade moderna. Obras cubistas e futuristas seriam, nas artes visuais, o melhor exemplo do que os literatos fariam após 1917, em particular, os cubistas de *L'Esprit Nouveau* que tão fundamente impressionaram Mário de Andrade. Esteticamente a simultaneidade, ou polifonismo como Mário preferia chamá-la, seria a culminância da libertação do processo poético das amarras da tradição e também a criação de uma nova maneira de sentir e expressar a realidade.

O uso e a expressão poética da simultaneidade ou polifonismo seria o fecho de todo o processo criativo poético/moderno, daí ser encarado como o ponto de chegada na construção do poema. Na poética essa preocupação é central e produziu efeitos que se refletiram na poesia escrita entre 1922 e 1930. De *Paulicéia Desvairada* e *Remate de Males*, temos o uso decrescente do recurso da sobreposição de temas, idéias e sensações. Contudo, sua marca se fez notar, mesmo a uma leitura mais superficial. O poeta experimentava e buscava formas e soluções que melhor lhe dessem os efeitos da sensibilidade moderna. Mas Mário foi, por excelência, o poeta da eloqüência, enquanto aquele que buscava convencer e mudar pela palavra. Buscava o efeito mágico da palavra sobre ouvidos e corações. Logo, o recurso do polifonismo é abandonado pouco a pouco e

principalmente após 1930, quando decide claramente sacrificar seu desejo de fazer arte pelo seu dever social enquanto artista, visando o **amihoramento** do homem. O poeta eloqüente substitui o poeta experimental.

Contudo seus achados e soluções merecem ser examinados com mais atenção pela novidade que traziam à literatura brasileira de então. São os testemunhos de uma vontade de atualização que permeou os artistas modernistas na primeira década do movimento. Antonio Candido, em escrito pioneiro sobre a poesia de Mário, se refere a esta **fase experimental** como de importância no amadurecimento intelectual e artístico do poeta. Afirmo Antonio Candido que "até **Remate de Males**, Mário de Andrade é todo dominado por uma dupla preocupação de explorar **temas brasileiros** e de **construir uma Poética**"⁽⁸⁾. Essa afirmação foi muitos anos depois desenvolvida por Lafetá ao escrever sobre o projeto estético e ideológico do modernismo, tentando mostrar que, nos anos vinte, a ênfase da criação literária residiu na construção de um projeto estético, o que para Mário significava construção de uma poética, implicando a absorção dos temas brasileiros. A construção de uma poética era para Mário uma tarefa imperiosa, sem a qual seu trabalho perderia o rumo. A crítica à velha linguagem literária era também uma crítica ao cosmopolitismo europeu *fin de siècle*. Para Mário, a passagem para a Modernidade implicaria um mergulho no Brasil do passado e do presente.

Na atitude de Mário em relação ao passado, notamos um respeito à herança cultural e a crença na necessidade de aprendermos com ele. O poeta moderno - e por extensão todo artista - deve ser antes de tudo um homem culto. A **sabença** é fator fundamental para ocorrer boa poesia. Para Mário, todo o poeta moderno tem um ideal de **aventura e sinceridade**. Dessa aventura Mário exalta o **amor esclarecido ao passado**, no que reflete seu classicismo, seu apego à ordem e à submissão aos valores construtivos da inteligência no ato artístico; seu respeito ao estudo da lição histórica revela seu afã de pesquisa e a busca de sabença; elementos que reunidos lhe autorizariam as novidades vanguardistas.

Ao findar a primeira parte de seu ensaio, Mário aponta as qualidades básicas do que considera a **modernizante concepção de poesia**; donde extrai dois resultados - "um

(8) Candido, Antônio. Resenha sem título sobre a Poesia de Mário de Andrade. In: *Clima* n. 8, jan. 1942, p. 75.

novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade: primeiro, respeito à realidade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético. Segundo, o poeta reintegrado na vida de seu tempo. Por isso renovação da sacra fúria".

Do primeiro aspecto da moderna poesia temos a destruição das barreiras temáticas. Todos os assuntos são assuntos poéticos. O poeta moderno deve cantar a vida moderna, a vida de hoje. A liberdade do subconsciente significa que o moto lírico nasce do Eu profundo, possibilitando a liricidade de qualquer tema ou assunto. Com isso cortam-se os limites e destróem-se as hierarquias temáticas na poesia. Como decorrência desse princípio de atuação temos a atitude de relativa elitização da linguagem poética, afirmando o poeta que cabe ao "leitor se elevar a sensibilidade do poeta". Ora, como esse poeta é antes de tudo um culto, sua poesia exigiria, também, um leitor culto. A velha transparência entre produtor - o poeta - e o consumidor - o público - fica balançada e se corre o perigosíssimo risco de hermetismo que Mário tanto abominou. A recuperação da Eloquência, já referida acima, é que estabeleceria o vínculo profundo entre poeta e público, além de retomar a tradição, ao acentuar o caráter de demiurgo, de guia, ao poeta.

O segundo aspecto - renovação da sacra fúria - tem a ver com o que Mário chamou de **ânsia legítima e ideal científico** que imantava o poeta moderno em seu entusiasmo para seguir o caminho da construção da nova poesia. Este caminho estava associado, indissolúvelmente à reintegração do poeta na vida de seu tempo. Era através da vivência dos fatos contemporâneos que nasceria o entusiasmo, propulsor do lirismo, motor da poesia.

Na segunda parte do ensaio, Mário descreveu sua concepção do fenômeno da criação poética, e que podemos estender a toda criação artística, segundo seu entendimento. Segundo Gilberto Mendonça Teles, na segunda parte Mário trataria da sua Retórica onde discute a ação do criador com os meios e recursos que utiliza. Retoma a idéia de **criação pura** extraída de Huidobro e enfatiza a necessidade de se trabalhar com o máximo de crítica, que entende como **vontade de análise** que se inscreve na observação do moto lírico, donde retira os aspectos técnicos e estéticos.

Mário encarou a criatividade artística como um longo processo sucessivo de momentos estabilizadores e de momentos instáveis, uma oscilação permanente entre os pólos da **razão** e do **sentimento** com a direção final cabendo a uma ação crítica dirigida pela inteligência. Esta criatividade se dá pelo recurso da associação de imagens e idéias, dentro do princípio de Ordem Subconsciente. Ele seria o elemento revelador dessa nova ordem, que se regeria também pela destruição do verso rimado pelo verso livre e da sintaxe pela vitória do dicionário. Como consequência disso, teríamos outras duas qualidades interligadas e fundamentais na nova poesia: a rapidez e a síntese. O processo de criação artística é fundamentado no recurso subconsciente das associações de idéias; elemento desencadeador do lirismo, trabalhado pela sensibilidade moderna e pela inteligência ordenadora, resultando uma expressão sintética que busca o essencial dos fatos. Eis resumidamente o processo criativo para Mário, o qual se manteve inalterado, com algumas correções ou objeções, até o fim da vida. Dentro dessa concepção é que privilegiou como recurso estético que melhor significaria o anseio de expressão do moderno, o da simultaneidade, ou como preferiu chamá-lo, Polifonismo.

Mas em termos pictóricos Mário permanecerá um cezanneano praticamente até o fim da vida. Sua crítica de arte será calcada no expressionismo alemão, mas com uma enorme vontade construtiva na busca de uma figuração que sobrepujasse o realismo acadêmico tradicional e suas variantes estalinista e fascista. Repudia a abstração, pois esta era destituída de conteúdo social, moralmente formador. Sua crítica de arte teria como modelos Aleijadinho, Portinari e Lasar Segall. Dentro desse tipo de pintura e escultura não cabia lugar para a simultaneidade ou polifonismo. Talvez essa escolha de Mário marque claramente os limites do seu conhecimento artístico, que eram profundos em música, mas algo deficientes nas artes visuais, tanto por formação como por opção.

Quando, em nota ao Apêndice, volta a tratar das artes do tempo, diz que elas buscam o equilíbrio mediato, logo, nelas é possível o recurso da simultaneidade, pois o que conta é o **resultado total final**. "Nela (obra de arte) pode dar-se simultaneidade pois a própria compreensão, de uma obra de arte do tempo é uma simultaneidade de atos de memória. A compenetração, a simultaneidade das sensações é fenômeno observado quotidianamente na vida. A maneira de construir a sucessão de juízos desconexos aparentemente entre si mas

aparentemente entre si mas que se juntam para um **resultado total final**". É como se o que contasse fosse a soma final de tantas associações desencadeadas pelos fatos externos e pelo estado subjetivo de **cisma**, onde, segundo Mário haveria o nivelamento das sensações. Nenhuma seria forte o suficiente para suplantar as outras e impor-se de vez. Havendo várias sensações e um estado de abertura da consciência, num flutuar de uma a outra sensação, seria possível para o ensaísta realizar a polifonia poética.

Afirma Mário, para fortalecer sua crença nessa possibilidade: "que a cisma seja eminentemente poética e muito corrente na vida quem a negará? Não há passeio, não há atravessar ruas em que ela não seja mais ou menos nosso estado psicológico. Realizá-la na polifonia politonal aparentemente disparatada das sensações recebidas é construir o poema simultâneo. Haverá nisso impressionismo? Não, porque não abandonaremos posteriormente a crítica e a procura de equilíbrio, inevitáveis dignificadoras da obra de arte". É novamente a razão a repor as coisas nos seus devidos lugares. É dessa constante oscilação entre a imaginação, **dominadora, quasi feroz**, e a vontade de crítica e a fome de ciência que se alimenta o pensamento humano e a criação poética. É nessa oscilação que se instala o **estado de cisma (rêverie) contínua, exaltada ou lassa**" resultado da fadiga intelectual do homem moderno, possibilitador do emprego do polifonismo em poesia. Esta consciência **desatenta** que não consegue fixar um ponto de concentração é a própria **consciência moderna**. Aquela que está aberta a várias estimulações e que procura uma ordem que não mais a do discurso lógico seqüencial. Esta busca de uma nova ordem está presente em todo o texto do ensaio. Não podemos esquecer algumas palavras finais do posfácio, de 1924, onde para Mário "todo este lirismo subconsciente é ainda filho da inteligência ao menos como teoria". E por fim a afirmação com a qual pretende encerrar e retificar a impressão de irracionalidade na sua nova proposta poética, quando afirma: "Nos discursos atuais rapazes, já é de novo a inteligência que pronuncia o tenho dito". A nova ordem que buscava era sempre presidida pela razão ordenadora, pela crítica e pela procura de **equilíbrio**, fazendo com que nunca recusasse a tradição, partindo dela para chegar às inovações que propôs.

Foram o **Prefácio Interessantíssimo** e *A Escrava que não é Isaura*, os dois textos mais acabados que Mário realizou sobre as questões teóricas da arte. É neles que a

crítica encontrou e encontra repetidamente as principais explicações sobre a teoria marioandradina da arte. Entre 1925, data da edição de **A Escrava** e o curso do Rio de 1938, decorreram 13 anos, até que nosso crítico se dispusesse a retomar algumas dessas questões desdobrando explicações ou reformulando definições. O vasto material que manuseou e deixou semi-pronto para uma possível redação final compunha o Curso de Filosofia e História da Arte, que ministrou na então Universidade do Distrito Federal, demonstra o esforço para retomar as questões teóricas e enfaixá-las dentro de um esquema explicativo e interpretativo global, ancorado na História e na Filosofia da Arte. Complementar a este esforço de ordenação é a série de artigos para a coluna **Mundo Musical**, intitulada **O Banquete**, que Mário escreveu entre maio de 1944 e fevereiro de 1945, num total de vinte e três episódios. Deixada inacabada pela chegada da **indesejada das gentes**, esta série acrescida do **Prefácio** ao livro de Victor Seroff sobre *Dimitri Chostakovitch* formariam um conjunto de textos onde encontramos expresso esse desejo e esforço de sistematização do pensamento

2.

Antes de analisarmos os textos desse Segundo Momento na teoria da arte de Mário, temos que dar uma rápida olhada no período que separa os dois momentos de máximo esforço teórico sistematizado. Esse período de treze anos (1925-38) foi marcado por uma profícua atividade de publicação e também pela diversidade de atividades exercidas por nosso crítico. Da maioridade intelectual à maturidade e posse plena de suas faculdades criativas, Mário passou por um processo de **conscientização política** que foi do entusiasmo à descrença e, em certos momentos, ao desespero. A finalidade social de sua obra, a utilidade que a obra poderia ter para o **amihoramento do homem** foi o norte das preocupações nesse período de interregno das questões poéticas e teóricas. A dimensão social esteve sempre presente em sua obra, se manifestando, como já vimos, ao longo dos anos vinte imantada pelo binômio nacionalismo/primitivismo a orientar a produção e o sentido das obras. A construção de uma imagem ou retrato do Brasil, de caráter crítico e às vezes até otimista, marca os principais textos de Mário nesse momento. Houve uma intensa participação na crítica periodística, principalmente entre 1927-32, quando atuou no Diário Nacional, órgão oficioso do Partido Democrático, produzindo um conjunto apreciável de crônicas sobre vários temas do seu interesse e em particular sobre artes e literatura. Este conjunto de crônicas⁽⁹⁾ forma um rico painel das preocupações de Mário nessa passagem de décadas.

O conteúdo de muitas dessas crônicas já nos indica os temas que desenvolverá posteriormente, como o papel do artista, a função da obra de arte, o aproveitamento dos elementos populares na construção artística erudita. O ano de 1928 é marcante dentro dessa produção periodística, reunindo o maior número de artigos e crônicas sobre artes visuais de toda sua carreira. Ano da publicação de dois importantes textos como *Macunaíma*, a obra prima que Mário julgou injustamente **ratada**, e o importante ensaio-manifesto do nacionalismo musical, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, cuja importância repercute sobre toda a obra marioandradina, indicando a orientação que seguiu

(9) Andrade, Mário de. *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, SCCT, 1976. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

em outras pesquisas como no caso das artes visuais. Nesse mesmo ano escreveu seu importante ensaio sobre o Aleijadinho, que inaugura uma maneira nova e mais proveitosa de fazer análise crítica de um artista do passado. Artista que elegeu como um dos paradigmas de sua visão sobre as artes e a cultura brasileira, resgatando-o do passado e projetando-o como um exemplo a ser estudado e seguido no afã de realizar uma arte erudita de base popular, expressão do espírito nacional. Esta série de importantes ensaios cujo mote é a preocupação com uma arte erudita de base popular e nacional, refletiu um esforço de compreensão do Brasil, que se materializou, entre outras iniciativas, com as viagens de **descoberta do Brasil** que realizou a partir de 1919, quando viajou Minas para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimarães e as cidades históricas. Lá descobre também a obra do Aleijadinho, pela qual se apaixona e valoriza ao longo de sua vida como crítico de arte. As outras três viagens feitas dentro do mesmo espírito foram realizadas em 1924, também para Minas Gerais junto com o grupo modernista e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars; a terceira à Amazônia em 1927 e a quarta e última viagem em fins de 1928 e princípios de 1929 ao Nordeste, com destaque para o Rio Grande do Norte. Essas viagens contribuíram para Mário ter a vivência direta de várias manifestações populares de arte e religiosidade, propiciando-lhe um conhecimento direto e um contato proveitoso com fontes a que não teria tido acesso a não ser dessa maneira. Lembramos seu contato com o coquero Chico Antônio e sua iniciação ao Catimbó, em Natal, onde **fechou o corpo**⁽¹⁰⁾. O resultado mais palpável dessas duas últimas viagens foi a tentativa de realizar uma grande obra síntese sobre a criatividade popular, o projetado *Na Pancada do Ganzá*, com o qual se ocupou desde 1929 até 1935, quando assumiu a direção do Departamento de Cultura, inviabilizando a continuidade dos estudos. Esse mergulho nas manifestações populares foi acompanhado ao mesmo tempo de um crescente posicionamento político, devido tanto aos estudos que empreendia, quanto ao desenrolar dos acontecimentos políticos de então. A guerra civil de 1932, onde Mário militou discretamente no jornalismo de apoio aos combatentes foi um momento de exacerbação do sentimento bairrista com o qual sempre se defrontou e procurou superar, suplantando-o pelo sentimento construído da brasilidade. Em seguida viu-se defrontado com a polarização ideológica e política do país que alcançou

(10) Cf. Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

máxima intensidade entre 1933-38. Simpatizante do comunismo como filosofia e forma de organização sócio-política, sem contudo nunca filiar-se ao partido ou exercer qualquer militância a não ser a que cabia a qualquer intelectual progressista de então. Mário acrescenta a essa atitude seu repúdio ao Estado Novo e ao Getulismo, do qual foi vítima. Essa guinada à esquerda já é perceptível na polêmica **Oração de Paraninfo** que publicou em 1936 com o título de **Cultura Musical**. Este texto foi uma declaração de princípios e uma orientação de conduta para as novas gerações de professores e artistas. Pelo seu caráter de preleção professoral, contém assertivas claras e afirmações contundentes a respeito da cultura musical existente no país e do que julgava necessário para melhorar o estado de coisas vigentes na música e na cultura em geral. Este foi sem dúvida o primeiro balanço, de um série que se inaugura a partir daí, sobre a vida cultural do Brasil e de sua própria obra. Juntamente com este texto, e dentro de suas preocupações, devem se acrescentar algumas crônicas publicadas em *Música, Doce Música* (de 1933-34⁽¹¹⁾), a edição em livro do ensaio sobre o Aleijadinho em 1935 e o ensaio histórico sobre **Capela de Santo Antônio**, primeiro marco de seu trabalho ligado à preservação do patrimônio cultural do país, velha preocupação de nosso crítico desde a primeira viagem a Minas. O envolvimento de Mário com a questão da preservação cultural era antigo, mas se materializou em textos e opções a partir de 1935 com estímulo de Paulo Duarte e os trabalhos para a constituição do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Esse envolvimento culminou com a participação do ante-projeto do SPHAN, de 1937, e o posterior engajamento nos trabalhos desse órgão entre 1937-45⁽¹²⁾. Mas voltaremos a este ponto oportunamente.

Como testemunho da tomada de consciência sócio-política de Mário de Andrade, a **Oração de Paraninfo** de 1935 nos mostra as mudanças ideológicas pelas quais passou e como as enfrentou e que decisões tomou. É um texto de militância, de tomada de posição e incitamento aos mais jovens, principalmente. Mário parte da constatação dos efeitos que o exercício de um cargo público implicou em sua vida, alterando seu rumo e acentuando certos aspectos já presentes em sua personalidade. "Chamado a um posto oficial, embora não político me vi de chofre desanuviado dos sonhos em que sempre me

(11) Cf. Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. 2a. edição, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

(12) Cf. Andrade, Mário de. *Cartas de Trabalho*. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília, SPHAN/Pró-Memória, 1981.

embalei. Sempre conservara a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia no meu canto, livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil. Mas depois que baixei ao purgatório dum posto de comando, depois que me debati na espessa goma da burocracia, depois que lutei contra a angustiosa nuvem dos necessitados de emprego, depois que passaram pelas minhas mãos dinheiros que não eram meus e de mim derivaram proveitos ou prejuízos, veio se avolumando em mim um como que desprezo pelo que fora dantes⁽¹³⁾.

Essa tomada de consciência tirou ao nosso crítico sua felicidade de que tanto se gabava, variadas vezes enunciada na poesia, na correspondência e agora nessa primeira confissão pública, a qual sucederiam outras, como a conferência sobre **O Movimento Modernista** de 1942. Para exercer plenamente sua felicidade Mário desenvolveu curiosa atitude de auto-controle: "Tive energia bastante para repudiar o sofrimento do espírito e forças físicas suficientes para impedir os sofrimentos do corpo. Dominei com facilidade, e sobretudo com inalterável otimismo, todas as ladeiras de meu caminho. Desenvolvia a luta com uma filosofia egoísta, de espírito eminentemente esportivo, que fizera de mim literalmente um gozador"⁽¹⁴⁾. As experiências pelas quais passou após 1932, e em particular após assumir o cargo de diretor no Departamento de Cultura em 1935, fizeram Mário mudar completamente de posição diante do **espetáculo** da vida, passando de observador privilegiado a ator importante no cenário cultural da cidade, do estado e até do país. E reafirmaram sua convicção no trabalho artístico como instrumento de aperfeiçoamento do homem e da sociedade. A si próprio e aos seus alunos viu como encarregados de uma missão especial, de caráter sacrificial, superior à política partidária, com o fito de abrir novos horizontes culturais ao país e, no caso, ao ensino, divulgação e popularização da música. Na conclusão da **Oração**, deixa clara sua posição sobre a atitude a seguir: "Sempre me conservei fora da política e posso gritar a qualquer vento que fui chamado a um posto que não desejei, e que representa apenas para mim o sacrifício de toda aquela amenidade, de toda aquela prosperidade pessoal e de toda aquela feliz ilusão em que sempre vivi". Mas esse sacrifício se compensava pela empreitada a realizar e os

(13) Andrade, Mário de. *Cultura Musical*. In: *Aspectos da Música Brasileira*, 2a. edição, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975.

(14) Idem.

valores que se impunha a cumprir. Missão espinhosa e difícil, mas recompensadora pela realização que propunha ao indivíduo no seu meio social. Meio adverso onde "não estamos ainda convencidos de que a cultura vale como o pão. E essa é a nossa mais dolorosa imoralidade cultural". Convida seus alunos a reagirem a este estado de coisas, pois vê nos jovens "o dever irrecusável da mocidade", a se empenharem "para que o destino não se desvirtue na procura mesquinha do nosso bem pessoal", e se direcionem na "luta por uma realidade mais alta, mais completa e mais de todos." A *Oração* conclui com uma exortação ao compromisso social do intelectual apesar das dificuldades que este certamente enfrentará na consecução de seu ideal.

Este texto marca a virada de Mário para uma arte mais empenhada com o social e sua ativa participação na vida cultural e política do país até o fim de seus dias. Politização que iria radicalizar à medida que sofresse os impactos dos acontecimentos políticos nacionais e internacionais, tais como o Estado Novo, cuja instalação alterou o rumo de sua vida e a queda de Paris em 1940, que o levou a uma profunda depressão e a abandonar a feitura do romance *Quatro pessoas* de cunho psicológico. A partir da estada no Rio questiona, através da correspondência, a utilidade de seu trabalho e a necessidade de impregná-lo das urgentes questões do tempo, questões de ordem social e política.

A retirada que se viu obrigado a fazer da vida pública e de sua cidade, a partir de junho de 1938, por completa incompatibilidade com a nova administração do prefeito Prestes Maia nomeado pelo Estado Novo, propiciou um mergulho para dentro de si e a retomada de algumas questões que havia deixado em suspenso desde 35⁽¹⁵⁾. Sem coragem de retomar seu alentado projeto do *Na Pancada do Ganzá*, e legando a Oneyda Alvarenga o encargo de continuá-lo no futuro e publicá-lo, Mário dedicou-se a rever sua obra já publicada, pensando numa futura edição completa, como também, se ocupou dos escritores de *circunstância*, a crítica literária, musical e de artes de caráter apaixonado, na qual o escritor escolhia o assunto e as obras dentro de um prisma muito pessoal e segundo os seus critérios de relevância social a que já nos referimos.

Se o período do exílio no Rio foi tumultuado do ponto de vista financeiro e emocional, isso não o impediu de tentar formular sua "teoria da arte" ou melhor dizendo sua

(15) Cf. Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec/SECCT, 1977.

"Filosofia da Arte", o que fez quando ministrou o curso no Instituto de Artes da UDF, do qual foi também diretor. O curso de Filosofia e História da Arte", desenvolvido no segundo semestre de 1938, ensejou a Mário oportunidade de manusear um vasto material bibliográfico e iconográfico que colocou à disposição dos alunos. Também promoveu uma série de palestras em junho de 1940, em parte um desdobramento dos temas tratados em 1938, num curso particular na residência de Maria Cecília Fontes, e que intitulou **Conferências da Grã-fina**, sempre às feiras à tarde. Neste mesmo ano enviou a Oneyda Alvarenga a importante carta de 60 laudas manuscritas, datada de 14/09, onde tratava, entre outros temas relevantes, de questões estéticas que já havia abordado na **Escrava** e em crônicas e artigos de periódicos. A este volumoso conjunto se acrescentam a série de **O Banquete** e o **Prefácio** do livro sobre Chostakovitch. Esse conjunto nos parece o núcleo central inacabado da tentativa de sistematização teórica que Mário empreendeu em seus anos finais.

O conjunto é complementado por uma série de ensaios e artigos que fez publicar entre 1938 e 1945. São ensaios de temática histórico-artística, tratando de artistas contemporâneos e de um barroco, o Pe. Jesuíno, extensa monografia que consumiu quase três anos de intenso trabalho e muita dedicação. Esta monografia se coloca como um contraponto, por suas amplas e criteriosas análises de documentação e iconografia, aos demais ensaios, nos quais predomina sempre a apreciação globalizadora da obra do artista analisado, sem contudo pecar pela falta de um conhecimento minucioso da obra em análise. Como já ressaltamos no capítulo anterior, a análise marioandradina envolve dois movimentos complementares reunidos no conhecimento da vida e na análise da obra, tentando nunca desvincular uma da outra, predominando a orientação de que o estudo da vida do artista só interessa se é auxiliar na compreensão da obra.

Esta orientação predominou nas brilhantes análises que fez de Portinari e Segall, e mesmo de Chostakovitch. Aos dois maiores pintores brasileiros de então dedicou vários artigos de jornal desde o momento em que os conheceu e passou a admirar. A Portinari o ensaio de 1939, que apresentava uma grande retrospectiva do pintor no Rio de Janeiro, e mais um longo trabalho de 1944, que ficou inédito, para a Editora Losada de Buenos Aires. Este último deixou-o insatisfeito com os resultados, e em várias cartas do

período, a vários correspondentes, manifestou o desagrado com o seu andamento e o rumo que estava tomando. A Segall, de quem ficou amigo desde a primeira hora, dedicou vários artigos, sendo os mais importantes o ensaio de 1943 - apresentação de uma grande retrospectiva no Ministério da Educação no Rio - e o texto sobre desenho no álbum de gravuras sobre o Mangue, editado por Segall em 1944. Não podemos esquecer o que deixou inédito sobre Clóvis Graciano, datado também de 1944.

Estes dois conjuntos de textos seriam complementados nas questões mais gerais pelos livros que tratam de temas literários como o *Aspectos da literatura Brasileira* e o *Empalhador de Passarinho*, ambos editados nos anos quarenta, constituindo uma espécie de súpula do pensamento de Mário sobre as questões literárias e das relações destas com as da arte em geral.

A discussão sobre alguns conceitos é recorrente mas no conjunto de textos em torno ao curso de 1938, eles foram tratados de maneira mais extensa e mais provocativa. Os principais debates foram feitos sobre temas como: que é a arte, a criação artística, o obra de arte e em que esta implica o artefazer; o papel da artista na sociedade, sua formação geral e seu preparo técnico que leva Mário a discutir a questão da técnica. E num segundo momento, temos a discussão dos conceitos de Sentimento crítico e Expressão estética, complementados pelo conceito de Inacabado.

O único texto deste conjunto que Mário de Andrade publicou em vida foi *O Baile das Quatro Artes*, onde tratou de quase todos os temas apontados acima. O assunto central é o artista e a obra de arte, numa busca de definições mais seguras que orientassem os artistas e o público quanto a julgamentos e a direções a seguir, de maneira a superarem as incertezas de um tempo onde as vanguardas haviam posto tudo em dúvida, subvertendo todas as certezas de um tempo onde as vanguardas haviam posto tudo em dúvida, subvertendo todas as certezas e não oferecendo algum parâmetro novo para julgamento e realização das obras. Mário também se defrontava com outro problema, que chamou de "inflação do individualismo do artista moderno". Este problema impôs a Mário a necessidade de "uma limitação de conceitos", segundo ele, imprescindível aos artistas. "Sem isso, creio, não se poderá nunca ser artista verdadeiro. Principalmente em nosso tempo, em que campeia o individualismo mais desenfreado, e o artista se tornou um juguete

de suas próprias liberdades"⁽¹⁶⁾. Para resolver esse agudo problema, conforme já vivos, nosso crítico propõe a formação "de uma verdadeira atitude estética na maioria dos artistas vivos", atitude estética diante da arte e da vida que se complementaria com uma atitude social participante.

Mário marcou muito bem sua condenação aos movimentos de vanguarda mais radicais e as conseqüências que trouxeram para a arte contemporânea: À primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, quer da expressividade do material, quer da expressão do nosso ser interior. Mas, à medida que se examina mais profundamente esses técnicos pretendidamente obedientes aos efeitos estéticos das construções, ou esses surrealistas pretensamente obedientes ao subconsciente, ao sonho, às associações de imagens, a gente percebe que quase todos eles, embora sinceríssimos, são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si mesmo"⁽¹⁷⁾. Predominaria nestes artistas contemporâneos, do Salão de Maio de 38, que tomou de exemplo "uma atitude sentimental" o que provocaria uma deturpação, uma vez que para eles "a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu". Eles seriam na verdade "escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar". Esta obsessão pela inovação e pela renovação cultural, descambando para um maneirismo de refinamentos sem maiores vínculos ou compromissos com a vida social. Mário ainda diagnosticando o problema, para ele central em nosso tempo, afirma: "Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnorream o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano"⁽¹⁸⁾.

Diante desse diagnóstico radical, por suas razões expostas acima, a solução encontrada por Mário foi a da volta às origens, paralela à volta à ordem da arte européia entre 1925 e 1945. E, nesse caso à idéia do arte fazer que nos remete à de artesanato, como a atividade que recuperaria a estabilidade perdida, uma vez que essa idéia encontraria fundamentação na tradição popular e no trânsito desta para a arte erudita. O artesanato

(16) Andrade, Mário de. O Artista e o Artesão. In: *O Baile das Quatro Artes*, 3a. edição, São Paulo, Livraria Martins Editora; Brasília, INL/MEC, 1975, p. 29.

(17) Idem, p. 31.

(18) Ibidem, o. 32.

seria o elemento socializador por excelência, unificador de todas as atividades artísticas individuais que encontrariam lastro nesse fundo comum. A atitude estética e social que reivindicou para o artista moderno se desenvolveria não só no estudo da História da Arte, das filosofias e teorias, como principalmente no próprio **artefazer**, que envolveria não só as atividades físicas como todas as operações intelectuais necessárias para a consecução dos objetivos do artista.

A valorização do **artefazer** trouxe também a revalorização da obra de arte e a redefinição do papel do artista numa dimensão social muito ampla. Mário definiu a técnica em três níveis diferentes, implicando uma gradação que ia desde um plano mais amplo até o do plano pessoal do artista. Tentativa de solucionar a velha questão da relação entre artista e sociedade. Estes três planos estavam assim discriminados: 1º o do artesanato, propriamente dito, nível pedagógico, onde se daria o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Seria o plano básico da técnica artística e da qual todos os artistas deveriam fazer seu aprendizado; 2º o da virtuosidade que Mário definiu como "o conhecimento da técnica tradicional" ou ainda "o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte". Seria o domínio que cada artista desenvolveria sobre seu próprio *metier* e instrumentos; 3º, o plano de técnica, seria o que ele chamou de "solução pessoal do artista", uma parte do "talento de cada um" que estaria inserida nesse conjunto de planos descritos e que seria "a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável".

A ênfase na técnica e no seu ensino e aquisição por parte do artista, dentro do próprio trabalho, foi pressuposto para qualquer atividade que quisesse evitar os males apontados acima e que afligiam a arte contemporânea desvinculando-a de uma validade social proveitosa. O elogio da técnica, um dos cavalos de batalha de Mário em sua atividade crítica, se dá devido à dupla necessidade de suprimir o individualismo moderno e a ausência de uma tradição cultural a partir do **artefazer**, desenvolvendo o que chamou de amor ao artesanato. Os cuidados com a técnica pressupunham o respeito e o domínio dos conhecimentos passados, estabelecendo-se a cadeia da tradição entre as gerações. Atitude semelhante teve Mário quando nos textos de poética dos anos vinte enfatizou o respeito e a importância da tradição, seu estudo e aproveitamento pelo artista moderno.

Em mais dois textos importantes tratou da questão da técnica. O primeiro foi a já referida carta que enviou a Oneyda Alvarenga em 14/09/40, que anexou às pastas em que organizou o Curso de Filosofia e História da Arte, sob o nome de **Do Conhecimento Técnico**, com evidente intenção de retrabalhar o material e publicá-lo mais adiante. É mais um esforço para sistematizar seus conhecimentos e clarear para si próprio e para os outros um arcabouço teórico que lhe orientasse as pesquisas e as avaliações. No início da argumentação afirma: "... meu desejo é pensar sobre o meu próprio pensamento pra saber exatamente o que penso. A Tese a esclarecer, pode se enunciar assim: É preciso ou não o conhecimento técnico de uma arte para a compreensão de suas obras?" A esta questão central acrescentou dois outros temas que considerava importantes. O primeiro, uma longa meditação sobre suas raízes intelectuais e espirituais, e o segundo, sobre suas peculiaridades psicológicas. Todas estas reflexões estão entremeadas na tentativa de responder à questão central. Mário de Andrade nunca separou as questões teóricas das próprias questões existenciais. Procurava sempre pensar as primeiras em função das segundas e como resposta às premências que a vida lhe colocava. Organizou a carta com vários itens tentando desenvolver os temas numa ordem lógica de argumentação. Quanto à questão proposta, levantou três argumentos principais: 1º "Quanto maior conhecimento tivermos de uma determinada especialidade, mais temos possibilidade de compreender profundamente o que se realiza dentro dessa especialidade"; 2º "Outra argumentação: si nada prova que é o conhecimento, especialmente o conhecimento técnico que está em melhores condições de nos dar a compreensão profunda de um fato, esse conhecimento prejudica quase sempre a realização de uma compreensão total. O conhecimento é essencialmente itinerante e analítico. Quanto mais desenvolvido ele é, mais ele tende a ser 'estático', no sentido que esta palavra está tomando para os filósofos alemães modernos. Quero dizer: mais ele tende, livre e desinteressadamente a se gozar a si mesmo, e a se fazer a si mesmo o objeto da sua própria atividade"; 3º "O Conhecimento Psicológico" (o que é conhecer): "... em vez de usar a palavra em sua possível validade abstrata, pela qual 'conhecer' será justamente o último ato da inteligência lógica, que depois de comparar, definir, compreender, sentir, digerir, etc. etc. um determinado fato, faz dele um objeto de

seu conhecimento, em vez disso eu apenas estou aceitando o conhecimento humano tal como ele humanamente é, irregular, precário, mudável, apaixonado, condicionado, e principalmente, ah! principalissimamente, desnorteador⁽¹⁹⁾.

Dos argumentos desenvolvidos por Mário de Andrade, depreendemos que ele ressalta a importância do conhecimento técnico por parte do artista, mas não necessariamente por parte do espectador ou fruidor, podendo em muitas situações este conhecimento representar um empecilho para a criação ou ser desnecessário na fruição. E assenta estas observações sobre a análise psicológica do conhecimento onde aponta a importância do **esquecimento** proposital de todo o conhecimento acumulado que passa a fazer parte de uma camada subterrânea da memória: "O conhecimento não me atrapalha nunca, porque o ignoro. Eu adquiro a 'minha' (está claro) compreensão profunda e total de um dado fato ou coisa, pela apreensão experimental dessa coisa ou desse fato. Só o que me auxilia nessa compreensão primeira, profunda e total, (pouco importa a sua lentidão, não deixa por isso de ser primeira) são uns poucos de dados filosóficos primordiais, minha compreensão da vida amoral do indivíduo e moral do homem social, meu conceito de Arte e de Belas Artes, e creio que é só. Pode ser, está claro, que dados de conhecimento técnico compareçam durante esse ato de compreensão total e profunda, mas eu os repudio ou ponho de lado. E só depois, só depois de ter adquirido a 'minha' verdade sobre a obra-de-arte contemplada, que eu a ... enfeito com dados do conhecimento, tanto de conhecimento geral como de conhecimento técnico"⁽²⁰⁾.

Esta longa citação nos mostra como Mário encarava a aquisição e o uso do conhecimento no processo crítico, vendo-o como uma **compreensão total e profunda** do fato ou objeto em foco, e não apenas uma compreensão analítica, lógica e discursiva, mas procura estender seu conceito de compreensão a um âmbito muito maior, qual seja, o daquele que envolve razão e intuição. Busca no conceito de Charitas essa amplidão existencial da capacidade de compreender, pois o **estado de compreensão efusiva** implica um ato de amor, de amor clarividente, que compreende todas as limitações da obra e sabe valorizá-la na sua medida pelo critério da **intensidade**. Esta idéia ele a retira do próprio conceito de Charitas, uma vez que este implica a idéia de **possessão absoluta e total**, mas

(19) *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 269-70.

(20) *Idem*, p. 277.

que no ato da compreensão estética essa possessão é graduada, adquirindo uma intensidade variada. Este critério da intensidade é o ponto frágil do pensamento de nosso crítico, uma vez que ele busca em razões não explícitas as explicações para a graduação do ato de compreensão estética. Ele aponta possíveis **afinidades eletivas**, a genialidade do artista, a universalidade de sua mensagem. Enfim razões de ordem histórica e social, que o crítico não explorou devidamente e não relativizou.

Para ele o conhecimento técnico era importante também por sua natureza didática; "É refletindo sobre eles, é chamando a atenção para eles, que a crítica rende como ensinamento pros outros artistas do mesmo ofício"⁽²¹⁾. Esta orientação casa-se bem com o empenho pela elevação do nível cultural do país, ainda muito incipiente, principalmente nas artes visuais e na música, duas das áreas de eleição de nosso crítico. Ao longo da carta observa que se utilizava freqüentemente do recurso de mostrar seus vastos conhecimentos sobre as técnicas artísticas com a finalidade de convencer e ensinar. Era o recurso a que chamava de **cabotinismo didático**, a que já nos referimos, recurso teatral para reforçar sua ação educadora. Fora este uso didático dos recursos técnicos, desaconselha o crítico de **exibir-se** na erudição de conhecimentos dessa natureza. O mal da **inflação do conhecimento técnico** podia atingir, como atingiu seriamente, a própria produção plástica moderna, levando-a a um insulamento tão grande que rompeu com sua finalidade precípua, qual seja a **de ser a arte um fenômeno de relação que implica público**. O excesso de preocupação com a técnica e seus conhecimentos isolou a produção artística num jogo de maneirismos vazios, fazendo com que aquela finalidade fosse esquecida.

Para Mário de Andrade a questão da técnica se resolveria no momento em que esta fosse usada sempre submetida ao valor mais alto da finalidade comunicativa da arte, e em seu tempo esse valor assumia uma conotação eminentemente política, num sentido amplo e abrangente. Esta posição nos envia para a arte e obra de **circunstância**, que mesmo tendo muitas vezes um valor universal, este se reporta a uma situação presente muito viva. Para Mário, a técnica teve um significado eminentemente moralizador, levando-se em conta a existência da **desordem** artística contemporânea e a pouca sedimentação da tradição local em termos de artes visuais e música. Apenas a literatura havia atingido um

(21) Ibidem, p. 282.

patamar de maturidade e competência técnico-formal que a libertava das inseguranças porque passavam as demais artes.

O sentido moralizador e, portanto, orientador da técnica foi reforçado por Mário no já conhecido texto, **A Elegia de Abril**, dirigido a um então grupo promissor de jovens escritores. A Elegia mais do que tudo é um canto de louvor à técnica e à sua função ordenadora e socializadora. Foi também mais um balanço de vida, depois retomado e ampliado na conferência de 1942, **O Movimento Modernista**. Nestes dois textos deixa clara sua opção ética quanto ao papel do intelectual e da necessidade de um conhecimento técnico que direcionasse a produção sem cair nos extremos da demagogia da **arte social** ou no exclusivismo elitista dos **experimentalismos**.

O debate iniciado no Rio, quando Mário atuava como crítico literário, alcançou um momento de grande polarização ao fazer a crítica da **arte social** e de seus perigos, gerando polêmica com alguns intelectuais comunistas de então, como Jorge Amado. A crônica **A Raposa e tostão** ficou como prova famosa do debate e pela excelência das idéias apresentadas por Mário na defesa da qualificação do trabalho literário através do pleno domínio das técnicas requeridas. O debate, iniciado em 1938, acusou um ponto de ebulição em 1939, fazendo com que Mário desistisse da crítica já no ano seguinte, desgostoso com o tom mesquinho que assumiu. Desde então passou a afirmar que só faria crítica **apologética** quando se tratasse de pessoa e normativa quando se tratasse de temas gerais. E o resultado mais palpável desse debate foram os dois textos de balanço, indicados mais acima, quando sistematiza suas ponderações e conclusões sobre a experiência vivida como crítico e intelectual.

O tema do domínio e o ensino da técnica serviu de elemento condutor na organização do Curso de Filosofia e História da Arte. Essa foi uma das ocasiões em que Mário pôde sistematizar parcialmente seus estudos, leituras e conclusões sobre a arte, sua história e uma possível teoria. O curso foi dirigido basicamente a jovens desejosos de exercerem atividades artísticas. Era um curso de formação de artistas e a eles Mário dirigiu suas aulas, consciente do papel formador que deveria exercer. Quanto à função da disciplina que assumiu no quadro amplo da formação universitária, já tinha idéias claras a respeito havia pelo menos três anos, quando em carta a Capanema assim se expressou, em

resposta a pergunta que lhe havia enviado o ministro amigo: "Há porém certas disciplinas que abrangem imediatamente todas as artes. A Estética (na função filosófica), a História da Arte e a Etnografia. Neste ponto o que eu desejo submeter a sua apreciação é a criação, na Universidade, ou dum departamento especial de alta cultura artística, compreendendo essas três disciplinas e mais disciplinas afins" (...)⁽²²⁾. Destaca a importância desse tripé para a formação do caráter das jovens gerações, em particular dos jovens artistas: "A freqüência em conjunto importa muito para que todos adquiram uma orientação única, o chamado 'espírito universitário' tão importante pra fixar o caráter cultural e nacional dum país"⁽²³⁾.

Tanto o crítico como o ministro estavam preocupados com a formação nacional à qual associavam a do caráter dos jovens. Visão autoritária e centralizadora? Mas também nos dá a medida das preocupações com a formação geral do estudante para torná-lo apto a participar da vida social e profissional. Retomando o tema da importância das três disciplinas nessa longa missiva, afirma com ênfase: "Essas três cadeiras me parecem imprescindíveis pra um indivíduo ser artista brasileiro. Talvez nem cinco por cento dos nossos artistas tenha uma noção filosófica do que seja arte. Ninguém sabe o que seja o Belo, o que é a Arte, quais as relações dum com o outro, quais as funções da arte no indivíduo e na sociedade, quais seus caracteres essenciais, etc. Uma cadeira de Estética, tenha a orientação que der, seja materialista, seja espiritualista, siga Croce ou quem quiser: o essencialmente importante no momento é munir os nossos artistas duma orientação doutrinária (qualquer) - o que é o mesmo que lhes proporcionar uma finalidade social". Esta seria reforçada "pela cadeira de Etnografia Brasileira, na qual estudando os nossos costumes, as nossas tradições, as nossas origens, os seus processos, as tendências populares, o artista adquira uma base nacional, e não mais regional e meramente ocasional, de criação por onde se tradicionalizar dentro da sociedade brasileira e se justificar dentro da nacionalidade"⁽²⁴⁾. A preocupação com o nacionalismo é uma constante e o projeto de uma arte nacional ganha base educacional que lhe garantiria continuidade e permanência no tempo.

(22) Cartas a Capanema. In: Schwartzman, Simon e outros. *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra; São Paulo, Edusp, 1984, p. 205-29 e 362.

(23) Idem, p. 362.

(24) Ibidem.

Mário se associa ao projeto estadonovista da criação da Nação, vista por ele como um amontoado de fragmentos dispersos no espaço e no tempo, ressaltando-se, contudo, as intenções diametralmente opostas: o poder desejava uma nação unida e domesticada sob o seu controle, o intelectual a deseja crítica e socialmente atuante a partir de uma visão popular e renovadora de si mesma. Neste sentido a disciplina da História das Artes também traria seu quinhão, tentando reverter a excessiva especialização da matéria: "E tem o grande defeito, que no Brasil é imenso, de insular o artista dentro de sua própria arte, como uma incompreensão que muitas vezes atinge a estupidez boçal, das outras artes. Ora, as artes não são mais que meios de expressão duma só, a Arte. Não existem artes, propriamente falando: existe a Arte. E são justamente as de Estética e de História das Artes, se bem conjugadas e articuladas uma na outra, que darão ao nosso artista essa compreensão simples e perfeita, ao meu ver, da sua finalidade de artistas. Enquanto a cadeira de Etnografia Brasileira, esta lhe dará a finalidade de artista, mas brasileiro⁽²⁵⁾ .

Por estas passagens podemos perceber o quanto Mário já tinha elaborado o papel da disciplina que assumiu em 1938. O fato de conjugarem-se os dois conteúdos numa mesma disciplina propiciou ao professor a possibilidade de tratar os grandes temas da História sob ângulo filosófico, levantando questões que eram as que julgava mais candentes na época, como o sentido da arte, papel do artista, a formação desse artista, o lado artesão, operário, a formação do gosto do público, a busca das inovações e o respeito à tradição e por fim a vinculação da produção artística a um projeto de arte nacional.

Essas idéias estiveram refletidas na montagem dos programas, nas diretrizes que os norteavam; assim Mário organizou quatro ementas de curso, onde deixou claro que orientação pretendia dar aos conteúdos de História da Arte e aos de Estética. As normas que elaborou e impôs são inovadoras para a época:

- a) "Fazer realmente uma História da Arte, sempre crítica e comparada e não uma história dos artistas. Dar o menor número possível de nomes de artistas.
- b) Dar pouquíssimas datas - Preferir caracterizar as épocas pelos nomes e pelos séculos.

(25) *Ib.*, p. 362-3.

procedimento, o da comparação, estimulava o exercício da erudição e principalmente o da tolerância. A relativização dos juízos e pontos de vista levaria o aluno a ter atitude cuidadosa e humilde diante dos fatos histórico-artísticos. Mário buscava mostrar os princípios mais gerais que norteavam o acontecer histórico das artes, assim como o entrelaçamento deles com alguns princípios estéticos que apontava como decisivos nos tempos modernos. Seus esboços de programa nos mostram essa tentativa de associar a História da Arte à Filosofia, mais especificamente à Estética, fazendo do curso não apenas um curso informativo e formador do ponto de vista da erudição, mas sobretudo, de "uma atitude filosófica da vida", sem a qual nada mais seriam os alunos do que bonecos desossados, meros repetidores de opiniões alheias. Ensinar conteúdos, mas principalmente ensinar a pensar, essa foi a meta do grande crítico, que antes de tudo foi e seria sempre um professor empenhado.

Pelos programas esboçados e pelas apostilas entregues aos alunos, nota-se sempre que ao lado do professor informado, erudito, existe alguém mais experiente que dialogava com seus interlocutores, que lhes pedia opinião, propunha problemas e buscava junto com eles algumas respostas. Dentro dessa preocupação de ser compreendido e de ser útil pretendeu a utilização de gráficos e cronologias que facilitariam a aprendizagem. No corpo das apostilas constam algumas tarefas que prescreveu aos alunos, tentando fazer com que aplicassem em circunstâncias determinadas o que haviam apreendido. Aquilatar o êxito ou o fracasso dessa iniciativa é algo problemático para nós hoje, uma vez que essa experiência se deu há mais de meio século, sem registros ou depoimentos significativos para avaliar os resultados pedagógicos. Fica-nos, contudo a certeza da inovação certamente proveitosa para quem dela se serviu.

Além das normas, Mário concebeu mais quatro programas e algumas notas. A dois desses programas deu o nome de **Filosofia da Arte**, divididos em oito unidades, onde a cada item de conteúdo estético corresponderia algum dos momentos da história da arte. No programa mais esquemático, enfileirou os conteúdos em colunas verticais, divididos em oito unidades, fazendo a associação de temas de História da Arte aos de Estética, de maneira que a cada período histórico caberia uma questão estética determinada. Sendo que o período escolhido seria o melhor exemplo para o debate estético de determinada questão.

- c) Não estudar os artistas a não ser enquanto criadores de orientações novas e evoluções ou mudanças históricas sem se interessar em criticá-los ou caracterizá-los individualmente
- d) Dar gráficos e cronologias em que entrem então títulos de obras de arte, nomes de artistas e datas".

O primeiro dado que nos salta aos olhos é a intenção de realizar uma reflexão crítica e comparada sobre os vários períodos da arte. Busca salientar o que há de essencial em cada momento histórico, não se preocupando com uma longa lista biográfica de artistas, nem desejando realizar uma **História de Heróis Plasmadores** das artes. O indivíduo só lhe interessa quando seu trabalho significa uma alteração de rumo na tradição artística e é índice da formação de algum tipo de nova sensibilidade estética. Sob a égide da crítica e da comparação, Mário traz uma imagem nova e moderna ao ensino universitário de 1938, bem de acordo com as intenções da UDF com a qual sintonizava e cuja dissolução muito sentiu, ao queixar-se a seu amigo Capanema: "Deixe também agora que lhe diga, com a maior lealdade, que não foi o menor destes reveses a destruição da UDF. Não pude me curvar às razões dadas por você pra isso; lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que nos sobrava no Brasil, depois do que fizeram com a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo. Esse espírito, mesmo conservados os atuais professores, não conseguirá reviver na Universidade do Brasil, que a liberdade é frágil, foge das pompas, dos pomposos e das pesadas burocracias⁽²⁶⁾. Esse sentimento de luto junta-se a outros que o crítico já trazia de São Paulo, cicatrizes do Departamento de Cultura.

O curso que proferiu foi único, não podendo repeti-lo na íntegra no semestre seguinte pois se afastava da Universidade, tentando outros trabalhos junto ao Ministério da Educação e Saúde⁽²⁷⁾. O depoimento de Mário reforça a idéia de que o ensino ministrado na UDF e ao qual se solidarizava tinha caráter crítico, isto é, visava a desenvolver no aluno uma atitude de auto-confiança em suas capacidades racionais, de compreensão e aprendizagem. Deixava-lhe a decisão de optar entre teorias e valores. Nada era imposto, tudo devia passar pelo crivo da razão e da crítica, seu instrumento maior. Aliado a este

(26) *Ib.*, p. 370.

(27) Cf. Correspondência a Capanema e Oneyda.

Por fim um **Esquema de uma História Estética das Artes Plásticas**, onde Mário divide o programa em três partes fundamentais, reduzindo a duas, posteriormente:

- I Parte: Origens da Arte
- II Parte: A Intenção de Beleza
- III.Parte: A Intenção Social.

Neste programa esquemático já aponta para a síntese que fez entre a II e a III Partes de modo a enfeixá-las sob o título geral **Sentimento e Expressão**. Por aí se vê que o autor já indica ser este esquema, provavelmente, posterior à elaboração do curso, pelo menos em seus aspectos essenciais. Contudo, seu valor indicativo para nós é grande, na medida em que aponta, sumariamente, no citado programa esquemático, o caminho que o levou a tal decisão, isto é, estudar a Beleza e o Social através dos "quatro (04) elementos sintéticos da arte: dois (02) psíquicos: a Sublimação e a Necessidade de Comunicação e dois (02) materiais: a expressão técnico-formal e o prazer estético", ou ainda como diz o autor "tudo quanto o Belo e o Social condicionam em Sentimento Crítico (elementos psíquicos) e Expressão Estética (elementos materiais)". Mário organizou as idéias esquematicamente: "(Social) Sentimento Crítico (elementos psíquicos), (Belo) Expressão Estética (elementos materiais) resumidos no título **Sentimento e Expressão** que englobaria toda a problemática estética que pretendia dar conta no curso. Segundo seu entendimento, essa idéia era de fundamental importância na discussão com os alunos, pois os sintonizaria com os problemas estético-artístico mais candentes do momento.

Junto ao material redigido para o segundo momento do curso intitulado de **2º Ponto**, encontra-se uma ficha com o título **Filosofia da Arte**, onde consta: "Justificação de orientação de meu curso fundindo estética, crítica e história: *L'Esthétique qui bien comprise doit être avant tout une réflexion philosophique sur l'art et sur le critique et l'histoire de l'art*"⁽²⁸⁾ que há a destacar é a idéia cara a Mário, da reflexão filosófica "sobre a arte, a crítica e a História da Arte, as quais, sem essa base filosófica, tornariam o curso truncado e irremediavelmente sem sentido". É notável que um homem sem formação acadêmica regular e herdeiro de uma cultura **pragmática e oralista**, portanto sem substrato filosófico maior, como a brasileira de então, tente, às custas de um auto-aprendizado, exercer essa

(28) Nota solta no *Curso de Filosofia e História da Arte*. Arquivo Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Originais, sem indicação de fonte.

reflexão primeira e fundante para a compreensão dos fenômenos culturais. Sua base filosófica para essa empresa é variada e multifacetada, não apresentando maior coerência que de propósitos e a de "alguns conceitos bem entendidos e assimilados", como diria o próprio crítico, para o entendimento e a prática culta da arte. Os autores a quem recorre com frequência no campo filosófico, mais especificamente, no da estética foram: Charles Lalo, Edgard de Bruyne, Jacques Maritain, Alain e sem dúvida a Croce e Wörringer, bases últimas de seu pensamento sobre arte, que segue recheado de alguns elementos platônicos (as três ordens normativas do ser: a Verdade, o Bem e o Belo) e idéias de Aristóteles (a teoria da Catharsis); além da profunda admiração por Epicuro, Lao Tsé e os Mestres do Chá⁽²⁹⁾, mais como atitude diante da vida do que diante da arte.

Tendo esta base eclética e sob forte influência do expressionismo alemão e de sua visão globalizante do **artefazer**, Mário organizou o Curso de Filosofia e História da Arte sob um enfoque que se pretendeu histórico, genético e filosófico, dividindo-o em dois blocos, que chamou de Pontos, tratando no 1º de questões referentes às origens da arte e à atividade artística dos Primitivos, incluindo sob esse rótulo o homem pré-histórico, o selvagem ou **natural**, como o denominou para livrá-lo de conotação pejorativa e a criança. Esse primeiro núcleo do curso segue a orientação freqüente na época, a de valorizar estas três manifestações artísticas apontadas, no intuito de contrapô-las à tradição clássica-acadêmica e colocá-las na esteira de movimentos de vanguarda como o cubismo, o futurismo e principalmente o expressionismo. De pronto fica evidente ao leitor a forte influência de um enfoque antropológico e o estabelecimento de **Noções Gerais** como a de **Primitivo**, esclarecendo de forma mais totalizadora possível o fenômeno artístico. Na abertura da primeira apostila que corresponde ao que chamou primeira aula, Mário coloca o problema e sumariamente dá suas razões: "Escolha dos Primitivos para estudar os elementos essenciais das origens da arte, Porquê: Para obter-se uma definição, ou pelo menos, noção geral que abranja uma determinada coisa ou manifestação em sua totalidade, há que buscar-se os exemplos mais primários e mais complexos dessa coisa e buscar reuni-los dentro do mesmo conceito. O Primitivo, justamente, é o mais primário, que qualquer civilizado; e também **mais complexo** que este".

(29) Cf. Carta a Oneyda de 14/09/40 e Crônica da Malazarte IV. In: *América Brasileira*, n. 25, jan. 1924 (Recortes M. de A.: Álbum 3).

Para todos os intelectuais europeus e americanos da primeira metade deste século que se ocuparam do tema, o primitivo ainda mantinha uma relação integral e total com o meio em que vive, ele ainda não é um homem dividido, fragmentado e dissociado como o civilizado contemporâneo. Mário afirma ainda na primeira apostila do curso que "temos de reconhecer que os primitivos são, mesmo por esses conceitos europeus muito mais cultos, muito mais civilizados que as **pessoas do povo** das nossas civilizações". E enumera os porquês: "Mais civis (mais fundidos na unidade do clã); Mais tradicionais (mais consoantes à integridade histórica do clã); Mais especialistas (sabem fazer tudo quanto precisam fazer, ao passo que o povo apesar de pobre, depende de especialistas para consertar uma torneira ou fazer uma botina); Mais adequados (perfeita adaptação ao meio natural; o **homem do povo** até poderia definir-se como o inadequado ao meio civilizado", principalmente urbano. Nosso **crime social** que obriga a associação de caridade, institutos de assistência, filantropia)".

E a sociedade dividida em classes, em grupos de dominadores e dominados, onde a especialização profissional e ocupacional atinge um grande requinte na sua divisão de tarefas, impedindo ao homem do povo alcançar o uso de todos os bens, que esta sociedade produz e de ter dela uma compreensão global, também vítima que é a divisão desigual de poder. O estado sócio-cultural do primitivo possibilitaria a visão integral e não redutora do todo social. Todos são efetivamente iguais independentemente de funções ocupacionais, apenas diferenciados pelo sexo e pela idade. Esta **Idade de Ouro** perdida para nós, civilizados, é sempre um referencial a ser pensado e recuperado de alguma forma. Como essa recuperação é inviável nos tempos atuais, a única modalidade possível de fazê-la é pela arte. Só a atividade artística - produtiva e c - torna possível ao homem de hoje restabelecer parte da unidade perdida. Essa idéia está presente em quase todas as apostilas do curso, assim como nas fichas que servem de material de apoio. Logo, a pergunta e a pesquisa que lhe segue sobre as origens da arte vêm dar respaldo na concepção que elabora sobre a função e finalidade da arte.

Completando essa reflexão sobre as origens da arte, o 2º Ponto ou momento do curso trata de questões estéticas que julga fundamentadas no estudo do 1º Ponto, quais sejam: **O Sentimento e a Expressão**. Ao concluir o 1º Ponto Mário afirma a partir do estudo

que realizou sobre o Primitivo: "(...) a atividade artística se origina complexamente da fusão de uns tantos elementos psicológicos se expressando pelo material e condicionados por ele". Para o crítico esses elementos poderiam ser sintetizados em quatro idéias chaves, duas derivando imediatamente do ser psicológico:

- 1^o *A Sublimação: tendência biológica do Ser, buscando purgar suas imperfeições e malestares, corrigindo o mundo natural, aspirando evadir-se dele;*
- 2^o *A Comunhão: tendência social do homem para o amor. Para Mário essa tendência incluiria os instintos de posse, de afirmação narcisista, de comunicação amigável com os semelhantes;*
- 3^o *A Expressão técnico-formal: o material tecnicizado, elemento sempre obediente às intenções do artista na realização das idéias já enunciadas;*
- 4^o *O Prazer Estético: o material condicionado, refreando por assim dizer as tendências e pesquisas anteriores, de maneira a se manifestar numa forma que o revele em sua melhor significação meramente contemplativa, isto é, o material e a forma em si, como finalidade em si".*

Mário apontava a busca da justa forma como a solução para a melhor expressão estética. Forma que se realizaria no e pelo material que a revela: o granito na escultura egípcia, o mármore e o bronze da escultura grega, a pintura a óleo no Renascimento, são exemplos dessa associação perfeita. A revelação da forma se daria em consonância com a **técnica moralizadora** empregada pelo artista e o assunto usado adequadamente. A relação Forma/Técnica/Assunto foi uma preocupação constante para Mário em vários escritos e está amplamente documentada nas fichas e anotações que acompanham as aulas do **2^o Ponto**. Está presente, nesse momento do curso, o desejo de captar o essencialmente estético da obra de arte, aquilo que caracterizaria a busca da beleza, uma das manifestações fundamentais entre as **três ordens normativas** que regem a vida do homem. Nesse sentido vem a afirmação: "Filosoficamente agora, poderemos pois, pelo menos imaginar que o que distingue em suas origens a atividade artística das outras atividades humanas, é a utilização da beleza (prazer estético) como elemento de invenção e expressão". A gratuidade da contemplação é o que marcaria a atividade artística e indicaria a busca incessante do homem para evadir-se, imaginariamente, para mundos melhores ou

também o estimularia a melhorar este em que vive. Escape ou Utopia, eis o destino da arte, para Mário de Andrade, neste mundo tão cravejado de imperfeições.

As quatro idéias chaves ou elementos, como Mário prefere chamá-las, são para ele **a busca originária das artes**, fato já estudado e demonstrado no **1º Ponto**, isto é, os dados históricos e psicológicos confirmariam a existência desses quatro elementos no fazer estético, sendo dois de ordem psíquica (Sublimação e Comunhão Social) e dois de ordem material (a técnica e a forma). O crítico reúne os quatro elementos em dois pares, ao mesmo tempo opostos e complementares: os dois elementos psíquicos formariam o conceito de Sentimento, e os dois materiais, derivados diretamente do Sentimento, seriam a sua Expressão. A cada conceito Mário acrescenta um adjetivo, ao Sentimento o de ser **crítico**, isto é, o de ter o **caráter corretivo** em relação à percepção da natureza e da realidade que cerca o artista. Toda a reação do artista diante de fatos que o sensibilizam passa pelo crivo crítico de uma sensibilidade treinada e exigente. Donde o sentimento gerado seria sempre crítico, de uma nova síntese, qual seja, a obra de arte. Esse sentimento seria também idealista, pois busca o **mundo melhor** e é objetivo, - apesar de singular e individual, pois imposto pela coisa que percebemos e podendo despertar em nós a **necessidade de artefazer**.

É do Sentimento Crítico, visto como inspiração ou estado lírico que chegaremos ao outro pólo fundamental: a Expressão Estética, resultado da síntese **corrigidora** promovida pelo artista, como um novo ideal, visto sob o ângulo do pensamento de Croce e Lalo, como uma **intuição indizível de uma personalidade completa**. Essa **personalidade completa**, através da faculdade da intuição, exprime uma síntese que é antes de tudo **mentirosa e inútil**, pois foge conscientemente do real, da verdade(...)" . Como diz o crítico, essa síntese se exprime pelo Belo, "uma das três idéias normativas que regem o próprio Ser". O elemento distintivo dessa ordem normativa do Ser é a qualidade **decorativa**. É essa capacidade de acrescentamento de elementos e funções que nada alteram ou completam as funções de necessidade e adequação dos objetos e fatos da realidade circundante que eventualmente venham sensibilizar o artista. É essa vontade de fazer algo gratuito, é a vontade de decorar que impulsiona o artista na busca exclusiva da forma, dando-nos a Expressão Estética.

Acrescenta Mário: "A Expressão Estética é toda expressão que se preocupa exclusivamente com as formas". Reforçando essa afirmação, recorre à conhecida frase de Mallarmé, um dos pais do formalismo moderno: "Todo esforço de estilo é versificação". Extrapola, parafrazeando: "Todo o esforço de estilo (expressão estética) é arte. Complementa afirmando: "Por ter adquirido forma e ser Forma, o ideal, a nova síntese volta a pertencer à realidade e readquire, se torna uma verdade boa (ao má, está claro). Pois, si a nova síntese era e persevera uma mentira; a expressão estética desse ideal numa forma (a obra de arte) lhe dá uma realidade e uma utilidade superiores. Superiores por continuarem sendo uma evasão e um melhoramento idealista do mundo prático". O substrato platônico-aristotélico do pensamento de Mário se revela nessa afirmação da **utilidade superior** da arte que dá a sua dimensão ética e a lança na empreitada de instrumento aperfeiçoador do homem. Estética e ética se entrelaçam conectando a atividade artística a uma totalidade integradora, presidida pelas **três ordens normativas**. A finalidade da atividade artística é assegurada e garantida dentro de uma concepção totalizadora e transcendente do homem e da vida, sem contudo deixar claro se esta projeção para o **além** é inteiramente espiritualista ou materialista. A ambigüidade permanece nos textos, é a de um projeto utópico e esta busca é balizada materialmente pela realização do artefazer em cada obra concluída. É o ir e vir entre o feito e o projeto, entre as obras e os ideais, ação sustentada pelas características psicológicas humanas na sua necessidade ingente de auto-expressar-se e de comunicar-se, em interação dinâmica com o meio social e histórico que cada homem vive. Esta visão seria a do materialista, buscando na psicologia os fundamentos explicativos do agir humano e a partir de lá, encontrar no social e na história, as bases para as explicações que formula sobre a atividade artística, a própria ação do homem e sua finalidade última. Na luta entre o Eu que quer se expressar e as resistências que encontra no meio social, o artista agiria imantado pela busca da realização do ideal, do projeto, tentando transcender seus limites pessoais e sociais num movimento incessante e contínuo que só lograria seus momentos de síntese precários através do exercício da **técnica pessoal**, essencialmente moralizadora. Esta lançaria o artista no **plano superior**, o de ser o porta-voz e o orientador da vida social e cultural de sua época.

Apesar das tentativas de síntese que Mário elaborou, tentando trabalhar a idéia do **potencial moralizador da técnica**, a polaridade de **Sentimento versus Expressão** perpassa todos os textos do curso e a seguinte afirmação na 6ª aula, parece consagrá-la: "o valor vital da arte está principalmente nisso dela ser ao mesmo tempo obra do sentimento e de expressão. A expressão socializa a arte, corrigindo o excesso de individualismo que teria, o valor exclusivamente individual que teria muitas vezes, si fosse apenas fenômeno de sentimento". Esse desequilíbrio que pode afetar a obra de arte provoca o que Mário chama de inflação, ora do Sentimento Crítico, causando nas obras artísticas um excesso de objetividade realista ou de corretividade socialista ou moralista, ou ainda de idealismo, ora de inflação de Expressão Estética num excesso de predomínio do material, da expressão técnico-formal, ou da composição". Essa luta pode, segundo o crítico, ser vista em obras de História da Arte, onde, ora vemos o equilíbrio alcançado, ora o predomínio de um dos pólos citados.

Para comprovar suas afirmações recorre à História da Arte Ocidental, elegendo três momentos privilegiados, exemplificações de suas teorias: a Grécia, a Renascença e a Atualidade. Vê nessas **Fases Históricas Comparadas**, subtítulo do 2º Ponto de seu programa, a realização, ora do Nacional (Grécia), ora do Individual (Renascimento), ora do Universal (Tempos Contemporâneos). O método comparativo permitiria comprovar as intuições, como também esclarecê-las de forma fundamentada nos fatos históricos. Dessa maneira, a polaridade **Sentimento versus Expressão**, muito precariamente resolvida através da **técnica pessoal moralizadora**, como momento de síntese, seria comprovada no processo histórico do Ocidente através dessa explicação dialética, buscada num modelo triádico: 1º momento é o de afirmação de uma coletividade - A Nação (Grécia); 2º momento é o da negação do anterior com a valorização da expressão do individual (Renascimento) e por fim um 3º momento integrador dos dois anteriores e mais abrangente (os Tempos Atuais), com predomínio da expressão universal nas artes.

Nas aulas finais do 2º Ponto, Mário, ao se referir à atualidade, enfatizava, novamente, o desequilíbrio dos tempos modernos nas manifestações artísticas, que ora se caracterizariam por uma **inflação de psicologismo**, como no expressionismo e no **sobrerrealismo**, ora com uma **inflação de estética experimental** como no cubismo e nos

abstracionismos, perdendo a obra com isso a função moralizadora que teria a cumprir. Mário aponta com propriedade as duas vertentes caracterizadoras das artes contemporâneas, mas busca promover em suas críticas e nesse curso uma correção de rota para que a arte não chegasse a um beco sem saída. Essa correção alinha-se com toda uma tendência da crítica européia da época de promover o *retour à l'ordre* onde se sobressai a figura de André Lhote, muito influente na época. Mário lhe fez referências elogiosas e até procurou corrigir-lhe alguns conceitos como o de **matéria**, nas artes plásticas, no segundo momento do curso. Lhote retoma a tradição clássica a partir de Ingres, Cézanne e Seurat, buscando conciliar algumas aquisições modernas reunidas pelos historiadores sob o nome amplo de **cezannismo**, com o passado clássico.

O assunto ou motivo do qual partia o pintor é fundamental para a boa realização da obra, pensando-se sempre em sua comunicabilidade com o grande público. Essa conciliação entre a tradição e os movimentos inovadores marcou parte da produção crítica e pictórica do entre-guerras. Mário, como Sérgio Milliet, foram os que melhor expressaram essa interpretação no panorama cultural brasileiro do período. Seguiam o velho lema das mudanças sociais e culturais brasileiras, o do **modernizar conservando**. Dentro desses parâmetros, Mário localiza e estimula o artista exemplar do modernidade brasileira, Cândido Portinari, a quem elege como paradigma. Certamente, foi Portinari, no entender do crítico, quem melhor teria realizado o equilíbrio entre os pólos do **Sentimento** e da **Expressão** e que demonstraria, à perfeição, os três momentos históricos mencionados, o da afirmação nacional, pela relevância dos temas abordados; pela imposição de uma forte personalidade artística, senhor absoluto de uma técnica admirável, parceiro dos grandes mestres renascentistas; e por fim por sua projeção universal, no seu artefazer moralizador e comprometido com seu tempo e com os destinos da humanidade.

O ponto alto dessa **teoria em lascas** de Mário de Andrade foram suas reflexões sobre o Inacabado na série de crônicas de *O Banquete* onde retoma de forma contundente o tema da intencionalidade social da arte e a necessidade para o artista verdadeiro de realizar a **arte malsã**, idéia já expressa em crônicas do *Diário Nacional*. O conceito de Inacabado parte da constatação das peculiaridades das técnicas de algumas artes, como o desenho, o teatro e a música. Discutindo a questão da **arte social**, Mário

colocou ou na boca de Janjão - seu personagem não-conformista - com o qual se identifica quase sempre, sua opinião sobre o assunto: "Eu nunca me meterei fazendo isso que chamam por aí de **arte proletária**, ou de **tendência social**. Isso é confusionismo. Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos. Um minueto de salão, um soneto sobre a amada, uma natureza-morta, tudo é social. (...) O que eu fiz, conscientemente fiz, foi arte de combate isso sim, arte de combate político. **Social** não tem dúvida, mas tão social como qualquer outra. Disto é que os artistas precisam ficar bem conscientes, nem tanto pra evitar esse confusionismo da palavra **social** qualificando certas maneiras de arte, e a arte de combate, como porque isso lhes definiria a concepção do assunto, e a própria técnica"⁽³⁰⁾.

Introduzindo o tema da técnica, Mário mostra suas ligações com a intencionalidade social da arte nos indicando a operacionalidade da técnica para efetivar uma **arte malsã**. Essa efetivação se dará pela utilização do que chamou de **valor dinâmico do inacabado** encontrado nas artes do desenho e do teatro, "que são artes mais inacabadas por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o **último ato** são artes do inacabado, mas próprias para o intencionismo do combate. E assim existem artes mais propícias para o combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o expectador e o põe de pé"⁽³¹⁾. Mário toma como exemplo a dissonância e a escala cromática na música para mostrar seu caráter revolucionário de técnica inacabada, sendo capaz de jogar "a gente numa **arsis** psicológica, botava a gente de pé". Foi o uso das técnicas do inacabado na música a partir do Renascimento que rompeu com o conformismo da composição musical imperante ao longo da Idade Média e revelou o cunho revolucionário da nova cultura burguesa nascente. E o movimento romântico do século XIX retomaria em larga proporção o uso dessas técnicas, bastando lembrar a música de Wagner e de seus precursores na dissonância, como Chopin e Berlioz, por exemplo. Esse espírito que preside as técnicas do inacabado também está presente nas obras de um Delacroix ou de um Turner, contrariando o sentido dogmático da técnica pictórica tradicional, do bem feito e bem acabado. Mário mostrou como as artes de

(30) Andrade, M. de. *O Banquete*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 61.

(31) Idem, p. 61-2.

técnicas **dogmáticas**, acabadas, sem inquietações outras a não ser a que sua temática nos traz, como a escultura e a pintura, podem adotar recursos técnicos equivalentes às artes do inacabado.

Todo o artista que visasse o empenho social com sua arte deveria utilizar-se das técnicas do inacabado, pois este é "convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço". A arte como instrumento de luta é o dever do artista consciente de sua função social como elemento ativador de mudanças culturais e sociais amplas que visem o **amihoramento do homem e de seu mundo**. O artista é definido por Mário como "sendo *out-law*, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não deixa por menos: o que ele exige é a humanidade⁽³²⁾". "E para realizar este intento é necessário fazer obra malsã ... Malsã, se compreende no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade⁽³³⁾". Esta seria a mais eficiente utilidade social para o artista e para a obra, utilidade que se daria ao mesmo tempo pela necessidade de afirmação nacional, "duma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando", e que como todos os primitivos deveríamos "adotar os princípios de arte-ação", assim também o artista seria o agente desse amadurecimento cultural, e crítico impiedoso das ordens sociais injustas. Só dessa maneira o artista estaria cumprindo o seu papel de **guia e farol dos povos**, sacrificando seus interesses pessoais e cumprindo seu destino social. Da linguagem específica das artes, transitando pela técnica e suas propriedades e chegando a conclusão da necessidade de uma atitude empenhada do artista, Mário coloca como elemento condutor o Inacabado, estratégia de combate de uma arte que busca a mudança social e o aperfeiçoamento cultural, tendo como objetivo a conquista constante do que há de **humano** em cada homem e na coletividade.

(32) *Ib.*, p. 64.

(33) *Ib.*, p. 65.

3.

Os escritos de Mário de Andrade, excluindo sua poesia e prosa de ficção, tiveram nítido caráter ensaístico. Foi na forma do ensaio que Mário encontrou as possibilidades de expressar suas opiniões e idéias mais polêmicas. Nele estaria presente a possibilidade do diálogo, permanente elemento essencial desde seu surgimento com Montaigne nos fins do século XVI e presente no desenvolvimento posterior que o gênero sofreu nas mãos dos publicistas ingleses até os fins do século XIX. Prosa do transitório, do efêmero, foi paulatinamente adquirindo foros de respeitabilidade e alcançando larga repercussão em todas as literaturas ocidentais. Baseado no livre exercício do juízo e na exposição pública da dúvida, o ensaio é o gênero literário que melhor se adequou à nova sociedade burguesa em ascensão. Terreno do debate e da discussão franca o ensaio se espalhou largamente no jornalismo e nas revistas de periodicidade rápida. Foi através do jornalismo que o ensaio penetrou em nossas letras, adquirindo no Brasil um claro caráter periodístico.

Antes do gênero se firmar entre nós, ele já havia assumido variadas feições na Europa, indo desde a forma do diálogo filosófico, da correspondência literária e histórica, do estudo científico ao memorialismo das personalidades invulgares. Assumindo também, neste último feitio, o da auto-biografia de personalidades complexas. A mais recente metamorfose do ensaio seria a da crônica jornalística, especializada em diversos assuntos de interesse no momento. A crônica assumiu uma tal independência e autonomia de assunto que hoje constitui um gênero próprio do escrever literário. De todas as formas do ensaio, é sem dúvida nenhuma a mais popular e de mais larga penetração.

Mário exercitou quase todas estas formas ensaísticas, com exceção da memorialística, uma vez que sua correspondência tem muito desse caráter rememorativo e confessional. Seu ensaísmo deita raízes na matriz cultural francesa, que era a de todos então, marcada pela universalidade de espírito, pelas preocupações abrangentes e pelo cuidado de um estilo escorreito. Da tradição ensaística brasileira profundamente enraizada no jornalismo, ele herdou a visão culturalista da Escola do Recife que teve em Tobias

Barreto e Sílvia Romero dois grande expoentes. Já estes autores mostravam admiração pela cultura alemã, e o **alemanismo** da Escola foi sua marca registrada. A influência de Romero no pensamento de Mário foi marcante mais pela temática e problemas que lhe sugeriram do que pelas idéias e concepções propriamente. Aliado à preocupação com os temas nacionais tratados pelos **alemanistas** surge o debate em torno do nacionalismo, revivido desde a proclamação da República e presente no debate cultural com várias vertentes, até meados do presente século. Mário nasceu, viveu e morreu ouvindo e participando desse debate.

A **questão nacional** assumiu contornos emocionais e muito polêmicos principalmente durante a I Guerra Mundial. A proximidade do centenário da independência catalisou os ânimos patrióticos e ensejou nova retomada do debate. A **Semana** não escapou ao clima e não deixou de ser uma resposta de parte dos jovens intelectuais de então. A obra poética de Mário refletiu imediatamente esse clima e o livro *Clã do Jabuti* é a prova dos nove da importância do assunto para nosso poeta e crítico. Nesse clima de efervescência cultural e política, Mário posiciona-se desde cedo buscando através do estudo e da pesquisa as respostas para o **problema nacional brasileiro**. Desde 1919-20, com a série de crônicas sobre **A Arte Religiosa no Brasil** demonstra sua preocupação com o conhecimento da cultura brasileira na sua integralidade. Passado e presente, e todas as manifestações culturais do país, em especial aquelas em que estivessem presentes as fontes populares. A sombra de Sílvia Romero estendia-se sobre Mário como a de uma estrela guia a indicar-lhe os caminhos. Mário desempenhou o importante papel do intelectual-ponte entre duas gerações, épocas e mentalidades de nossa história. Ele se coloca como o elo transmissor entre a geração de 1870 e a dos jovens intelectuais dos anos quarenta deste século, em especial o grupo em torno da Revista *Clima*. Alguns desses intelectuais marcariam profundamente a cultura brasileira da segunda metade do século XX. Mário foi o importante elo transmissor da incipiente tradição de pensar o Brasil reflexivamente.

O ensaio foi o instrumento mais adequado que encontrou na própria tradição jornalística brasileira para exercer seu papel de intelectual de vanguarda. Mário de Andrade não só usou o ensaio mas lhe deu contribuição peculiar e inovadora para a época. Utilizou-se do ensaio como prosa crítica aumentando-lhe o potencial, tornando-a instrumento de combate. O grande combate a que se submeteu e que encarou como uma verdadeira

missão, foi sua luta em prol da atualização da Inteligência Artística (cultural) nacional, marcada por uma atitude de forte otimismo e fé no futuro. Atitude respaldada por um projeto político-cultural que assumiu diferenciações na atuação do crítico. Nos anos vinte seu trabalho crítico foi marcado pelo interesse pelo passado colonial e pelas artes de vanguarda da Europa e o que elas poderiam nos ensinar. Dirigiu seu olhar principalmente para o Barroco, localizando no Aleijadinho o primeiro grande desabrochar da consciência nacional. Ao longo desses anos, estendendo-se até 35, sua preocupação foi com o passado e as raízes culturais. E a partir de então dá ênfase à sua outra linha de interesse ocupando-se quase exclusivamente dos temas atuais em função da afirmação de seu projeto para a cultura brasileira.

O estilo de Mário sofreu alterações ao longo desse quarto de século de prática crítica. Ele caminhou "de sua primitiva vontade de um formulado maneirismo, para a fluência larga e pessoal do seu último escrever"⁽³⁴⁾.

Do maneirismo inicial das crônicas sobre Arte Religiosa, cheio de construções frasais rebuscadas e de um vocabulário rico em termos raros, bem dentro de um estilo de época que pouco depois iria condenar, Mário evoluiu para a simplificação da construção frasal e do vocabulário, procurando não empobrecê-lo pelo uso sistemático dos termos regionais e dos neologismos da língua. Este último passo se encaixava no programa de nacionalização do idioma, assumindo um tom coloquial crescente, sem perder a compostura e a precisão vocabular. Evoluiu de um estilo ainda empolado e pedante para o fluente e próximo do interlocutor, deixando em aberto a possibilidade da continuação da conversa. A proximidade do ensaio de Mário não é a do pé de ouvido da crônica jornalística, a sussurrar na intimidade do leitor. É, antes, o estudo e a defesa de teses culturais, aproximando-o do tom oralista, peroratório do sermão, retomando a velha retórica como nova forma de discutir idéias e atitudes, visando a influenciar e a formar opiniões e idéias. O tom profético não deixa de estar implicitamente presente na maneira como adverte para os problemas da cultura nacional e para as soluções que aponta.

Contudo, longe de ser dogmático e unidirecional, o ensaio em Mário é precipuamente uma forma de intervenção, visando algum tipo de resultado prático concreto.

(34) Cf. Eulálio, Alexandre. O Ensaio Literário no Brasil. *Língua e Literatura*, n. 7. FFLCH-USP (no prelo)

Ele se insere num processo de debates objetivando marcar posição e alterar atitudes. Como ele se dá enquanto uma prosa crítica, reflexiva e dubitativa, sua procura é por **verdades transitórias**. Ele encarnaria a luta de Mário por seu projeto cultural e por uma opção política democrático-popular. O ensaio seria o próprio pensamento do crítico, ao mesmo tempo descontínuo e inacabado, pois seu objeto é sempre um conflito ou uma questão polêmica sem conclusões definitivas. Mesmo quando toma temas do passado o faz visando uma nova abordagem que venha a responder às necessidades do debate cultural de seu presente e a dar soluções que reforçam seu ponto de vista. O conflito cultural em torno das concepções de projeto cultural para o país refletia, em grande parte, os concretos conflitos políticos e sociais da época. Nos anos vinte o conflito se manifestou mais no plano cultural e se materializou num projeto de resgate do passado brasileiro, apontando um futuro de otimismo e rápida superação do atraso em que nos encontrávamos. A crise de 29, o desencanto com a revolução de 30 e as amarguras acumuladas com a guerra civil de 1932, fizeram com que Mário abandonasse seu tom de otimismo enveredando para um estilo mais sóbrio, desembaraçado de preciosismos vocabulares e mergulhasse no estudo do passado histórico com minudência e ao mesmo tempo procurasse intervir no debate cultural do presente, firmando posições cada vez mais radicais. Nos quinze anos finais de sua vida ele se defrontou com o regime getulista em todas as suas variantes, sofrendo direta ou indiretamente limitações e perseguições ao seu trabalho que muito o desgastaram. Ao mesmo tempo colabora com o Estado Novo que abominava, através de seus amigos Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema. Colaboração feita não sem percalços e novas desilusões.

O debate ideológico ganha contornos dramáticos com os levantes de 1935, pela esquerda, e de 1938, pela direita, e pela repressão que desencadeou em todo país. Mário, de formação liberal, repudiou a política oficial de contenção das massas urbanas e de severo controle sobre a vida inteligente. A decretação do Estado Novo acirrou-lhe o sentimento de oposição, direcionando-o cada vez mais para uma posição de esquerda, simpático ao comunismo que julgava vir vitorioso, apesar dos nazismos e imperialismos. Seu ensaio será então uma arma de combate ao *status quo* vigente e um instrumento de intervenção na realidade político-cultural do momento, visando à alteração da ordem

político-social. Daí o tom de um texto descontínuo e inacabado, sempre aberto ao debate e ao acrescentamento ou alteração de juízos e proposições.

Essa crítica empenhada exigia uma arte igualmente envolvida no processo social, tendo como suporte um conjunto de idéias e princípios que iam do catolicismo do conceito de Charitas, passando pela teoria marxista do predomínio do social e incluindo a visão taoísta do mundo dirigido pelo movimento incessante das polaridades complementares. Visão bipolar que refletia também a percepção que Mário de Andrade tinha de si mesmo ao falar da personalidade construída e da personalidade profunda, que tanto o alimentou, como o consumiu num conflito psicológico insolúvel, verdadeiro **vulcão de complicações** como se via no final da vida. Essa maneira de encarar a si mesmo e ao mundo se refletiu na sua prática crítica e no seu intento de construir seus paradigmas. A cada herói que elegeu, artista exemplar e **acabado**, contrapôs a personalidade de alguém que ficou a caminho, não conseguindo alcançar o mesmo padrão de excelência. Assim teríamos como companheiro de Aleijadinho o Pe. Jesuíno do Monte Carmelo, artista regional de múltiplas aptidões que não conseguiu exercê-las com plenitude e suficiente domínio técnico, devido ao acanhamento do meio; os companheiros de Segall seriam Vitório Gobbis e Paulo Rossi, ambos de origem européia recente como o pintor de Vilna, donos de um respeitável conhecimento técnico e mestres no metiê da pintura, mas destituídos de ousadia e de uma visão filosófica da vida; e por fim os companheiros de Portinari seriam Anita Malfatti e Emiliano Di Cavalcanti, dotados e promissores como o pintor de Brodóski, de origem popular ou simpatizantes da cultura das classes populares urbanas, mas inconstantes nas suas opções plásticas e carentes de uma visão profunda do sentido da arte e das obrigações do artista para com o meio. A Anita faltava segurança pessoal nas opções que tomou, enveredando por caminhos que desvirtuaram sua primeira escolha expressionista; a Di Cavalcanti sobrava virtuosismo de técnicas e estilos, não se dando tempo necessário para o amadurecimento que sedimenta os conhecimentos e os transpõem em formas expressivas pessoais. A presença da caricatura, primeira forma de expressão em Di, marcou-lhe excessivamente os trabalhos tirando-lhes a carga emotiva necessária para alcançar um resultado plástico mais duradouro nos seus significados. Também a presença de um

maneirismo excessivo era contraponto à rudeza e crueza da caricatura, fazendo o trabalho de Di Cavalcanti oscilar entre um extremo e outro sem alcançar o equilíbrio desejável.

Essas considerações que apresentamos não estão expressas claramente nos escritos de Mário de Andrade, de modo sistemático, mas podem ser recolhidas em seus textos. Tão pouco Mário as organizou num esquema opositivo como o que apresentamos acima, baseados nessas afirmações dispersas. Cremos que assim procedendo, estaremos facilitando o entendimento do exercício crítico de Mário, tomando como referência o conjunto de idéias que o respalda e o direciona para uma dimensão mais ampla. A crítica de arte tal como foi exercida por ele, nos remete a uma verdadeira Pragmática que visava cumprir um programa mais amplo e abrangente de atuação político-cultural nem sempre claramente expresso.

As abordagens que fez de Aleijadinho, Segall, Portinari e Graciano foram dirigidas pela análise da obra permeada pela compreensão da vida do artista, naquilo que ela poderia nos auxiliar a compreender o trabalho plástico. A um tempo, Mário pretendia uma abordagem psicológica e sociológica, apoiada na História da Arte, no conhecimento dos estilos e no exercício da peritagem. Buscava uma compreensão globalizante da obra tentando cercá-la de todos os lados. Visão analítica minuciosa, completada por grandes sínteses interpretativas. Sua abordagem ainda calcada na ensaística literária, foi um esforço de utilizar-se de vários recursos teórico-interpretativos, sem nunca privilegiar qualquer um dos enfoques em discussão. A crítica tinha como princípios norteadores o projeto nacionalista modernizador e uma visão barroco-expressionista da arte, com um forte compromisso ético a dirigir teleologicamente a ação do artista e do crítico. O ensaio marioandradoino reúne os aspectos de pesquisa científica e de programa político-cultural. Ele sintetiza os elementos básicos que envolvem a análise artística: o histórico, o social, o psicológico e o formal. Por sua natureza híbrida, coloca-se na fronteira entre a ciência e a arte. Reúne a busca incessante da precisão e do conceito justo com a profundidade das intuições e da criatividade e originalidade das abordagens e dos enfoques.

Mário utilizou-se do ensaio como o instrumento mais apto para construir paradigmas a partir de casos historicamente datados. Buscou as raízes que formariam o caráter nacional brasileiro, permitindo a constituição de um exemplo a ser meditado,

seguido, feitas as correções no tempo presente. O elemento temático central da ensaística marioandradina de artes, ao longo dos anos vinte, foi a busca e a identificação de um possível caráter nacional brasileiro. Esta preocupação esteve presente em todos os seus trabalhos do período, estendendo-se a anos posteriores. O crítico oscilava entre o elogio de traços ou fatos de nossa história, de nosso folclore e de elementos de nossa cultura popular, e a crítica acerba e até irreverente dos mesmos. A todos estes elementos impõe o crivo de uma razão crítica, que deseja construir um ou até alguns paradigmas, auxiliares de um possível entendimento do Brasil e de sua cultura, mas livre de qualquer ufanismo, de qualquer elogio fácil e de uma atitude de adesão aos padrões vigentes que expressariam a visão dos donos da vida. Dessa atitude resulta uma ironia, um humor temperados de seriedade e forrada de erudição sobre os temas que abordou. São exemplos desse esforço uma parte considerável das crônicas que escreveu para o então *Diário Nacional*, órgão oficioso do Partido Democrático, entre 1927-32, onde o tema do caráter nacional é recorrente em vários textos, nos quais são abordados assuntos e aspectos da vida brasileira.

O ensaísmo de Mário de Andrade foi, antes de mais nada, um instrumento para o conhecimento da realidade, da formulação de um projeto político-cultural e arma de intervenção nos debates da época, apontando para uma radical mudança da situação social vigente. Ele visou antes de tudo **armar nosso braço para os embates da vida**, e nos legou um conjunto apreciável de textos, dos mais exemplares de nossa produção literária e histórico-artística de todos os tempos da cultura brasileira.

CAPÍTULO III

AS BASES DA NACIONALIDADE NAS ARTES

1.

O empenho de Mário de Andrade pela modernização da Inteligência nacional, no âmbito dos estudos sobre os traços de nosso caráter nacional (a busca do passado e das tradições), traduziu-se na pesquisa e no intercâmbio com estudiosos sobre o legado cultural popular vinculado sobretudo ao folclore e na documentação e análise da música popular urbana. Seus estudos sobre o Barroco, para ele fundamental em nossa formação cultural, fazem parte desse propósito que resulta numa espécie de **Teoria sobre o Brasil**. Aos materiais reunidos sobre o folclore e a arte Barroca, deu tratamento teórico apoiado na antropologia, na etnografia, bem como numa teoria dos estilos. Para Mário, o folclore e o barroco conteriam os elementos popular e erudito que formariam as principais características da psicologia do brasileiro.

Nessa **pesquisa do caráter nacional**, Mário voltou-se para o período colonial, em particular aos séculos XVII e XVIII, quando se engendrou a nação e se estabeleceram alguns elementos **permanentes** de nossa maneira de ser - confirmada por seus estudos sobre o folclore e a música em particular. O folclore, que Mário pesquisou *in loco*, já estava em vias de desaparecimento diante dos avanços da **civilização** industrial urbana. Em São Paulo o processo era mais rápido do que em outras regiões do país. Mesmo no Norte e no Nordeste, regiões então **arcaicas** e pouco desenvolvidas, as manifestações folclóricas tendiam a se localizar em **nichos** sociais bem determinados, destoando das práticas sociais vigentes nas grandes e médias cidades de então. Já tinham um certo ar de excepcionalidade e coisa do passado. Mário sabia disso e procurou fixar todos os eventos significativos que teve oportunidade de presenciar.

A preocupação com as fontes populares e seu estudo, a documentação e a divulgação dos resultados sempre foram de capital importância para Mário, constituindo grande parte de sua obra. Sua prática de etnógrafo amador exprimia, ao mesmo tempo, um amor apaixonado por sua terra e um desejo de conhecimento racional dessa entidade chamada **Brasil**. Seu ensaio-manifesto de 1928, o **Ensaio sobre música brasileira**, seu primeiro trabalho de ressonância, aponta suas principais idéias sobre a música nacional e seu projeto nacionalista para a música erudita e para a produção cultural em geral. Aí estão

estabelecidas as bases de seu nacionalismo: "O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que se justifica o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social". Usando os qualificativos que atribuiu à **Estética da Vida** de Graça Aranha, Mário considera-o "cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo"⁽¹⁾. Tais características são fundamentais numa arte comprometida com o seu entorno social, tendo como horizonte a construção de uma nova etapa cultural. Mário acreditava que nossa arte se encontrava num estágio socialmente primitivo, uma arte ainda "social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda a arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos"⁽²⁾. A partir daí concluía que o critério para a música brasileira (e por extensão, para todas as artes) deveria ser um critério de combate, social, e não filosófico. Denunciando como covardes, comodistas e pretensiosos os que agiam de outro modo, o crítico apontava a arte interessada como o único caminho para servir à causa da construção cultural da nova nação. Seu diagnóstico do Brasil e seu povo (em estágio primitivo de civilização) estava apoiado nas idéias de Lévi-Bruhl e nas teorias de Frazer sobre as origens dos mitos e crenças populares, que remetiam aos cultos da vegetação e seus respectivos ciclos reprodutivos - idéias complementadas pela de Freud sobre o Totemismo.

Para nosso Autor, a mentalidade do homem brasileiro de então, mesmo o urbanizado, ainda se conservava **para-lógica**, muito próxima, senão idêntica, à descrição feita pelo pensador francês em que se baseava. Trata-se de uma tentativa de explicar nosso atraso pela principalmente psicologia, amparando-se, como dizíamos, na antropologia e na etnologia da época. Em Mário a explicação econômica só cresce de importância após meados dos anos trinta, sem contudo deslocar a primazia desta anterior. Nestes tempos de modernismo a idéia de **país novo**, baseada numa concepção biologista da história, era dominante, justificando e explicando nosso descompasso em relação à Europa. Se de um

(1) Andrade M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962, p. 13.

(2) *Idem*, p. 15-6

lado éramos imaturos, de outro tínhamos tudo por fazer. Éramos duplamente primitivos, tanto em relação à escala evolutiva, quanto a ter a primazia de uma inocência já perdida pelos europeus. Sob a ótica de Mário, esse primitivismo era qualidade e não defeito, mas ao mesmo tempo implicava o compromisso do intelectual com seu momento político-social através de um projeto de atuação cultural.

O problema central de toda a reflexão de Mário, claramente formulado no *Ensaio sobre a música brasileira*, central até pelo menos 1935-36 e que o acompanhou até o final da vida, pode ser chamado a caracterização da vida espiritual brasileira e, por consequência, a ausência de um **caráter brasileiro**. Discutindo, por exemplo, o problema de como identificar uma arte nacional, afirma que essa "não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na consciência do povo. O artista tem só que dar *pro*s elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada⁽³⁾. Nosso crítico nos coloca, pois, diante de dois problemas cruciais: identificar o que há nessa **inconsciência do povo** e como deve proceder o artista para elevar a criação a um plano universal. O primeiro passo é do pesquisador teórico, do etnógrafo sensível, para desvendar o conteúdo da **inconsciência popular**, determinar seus elementos constituintes, principais direções e manifestações mais significativas; num segundo momento, entraria em ação o criador que, tendo captado todos os mecanismos da criação popular e as características básicas da nacionalidade, somadas ao domínio do artesanato, ao domínio virtuosístico das técnicas e, por fim, mas não por último, a indefinível capacidade criativa individual seria capaz de nos dar uma obra de arte **imediatamente desinteressada**, propiciando dessa forma uma verdadeira elevação de nível na criação artística, colocando-a junto às grandes produções universais.

O diagnóstico, sumário é verdade, da cultura e do país de então, produzido por Mário, colocou-o diante de tais questões. Ele não queria igualar o Brasil à Europa, mas dar-lhe um caráter definido que o protegesse de influências indesejadas que poderiam desfigurá-lo, impedindo-o de desempenhar o **papel** que merecia no concerto das nações. A contribuição brasileira não deveria decorrer da introjeção acrítica dos padrões europeus ou

(3) Ibidem, p. 18

de qualquer outra procedência, mas da interpretação da **alma nacional** a partir do pequeno e incipiente legado das três **raças** formadoras - elas é que apontariam ao artista erudito, também um pesquisador, os temas relevantes e as técnicas e formas adequadas à criação artística desinteressada, como gostava de afirmar. Temas e formas que transpôs para a sua própria criação poética e de prosador. O projeto marioandradino parte do reconhecimento do nosso atraso, de nossas carências, da ameaça de desintegração do *ethos* nacional diante de culturas já formadas, pela ausência de um conhecimento e definição clara do que fosse o caráter brasileiro e da constatação da necessidade de formular a nível erudito (pela Inteligência) o caminho para a construção desse mesmo caráter. Mário realizou o que Antonio Candido chamou de **pré-consciência do nosso subdesenvolvimento**⁽⁴⁾. Esse movimento da consciência reflexiva de Mário de Andrade é mais agudo no texto sobre **O Aleijadinho e sua posição nacional**, também de 1928, mas neste **Ensaio sobre a música brasileira** temos a formulação clara de seu projeto modernizador da música (arte) nacional, quando afirma que o critério para a atualidade deve existir em relação à atualidade e tomando a música popular - "a mais forte criação da raça até agora" - como referência. Este princípio norteador esteve sempre presente na produção artística de Mário, em especial na poesia.

Mas Mário não era um xenófobo em seu nacionalismo. Ao comentar a chegada de duas novidades estrangeiras - o *jazz* e o tango argentino - propõe o trato **espertalhão** com essa influência, a saber, a deformação e adaptação, não a recusa. Este princípio normativo orientará o criador no sentido de estar aberto a contribuições que possam auxiliá-lo nos momentos de atualização da sua linguagem. Em conseqüência, o artista é alertado para não ser "nem exclusivista nem unilateral" em suas escolhas temáticas e formais, aproveitando "todos os elementos que concorrem prá formação permanente de nossa musicalidade étnica"⁽⁵⁾.

Foi na perspectiva de documentar e analisar a produção do folclore que Mário planejou seu vasto estudo sobre a criação popular, denominado **Na pancada do ganzá** - e desenvolvido entre 1929 e 1935. Como se sabe, esse projeto foi interrompido, cabendo a

(4) Cândido, Antônio, *Literatura e Subdesenvolvimento*. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ed. Ática, 1987.

(5) Andrade, M. de. Op. cit., p. 18.

Oneyda Alvarenga a tarefa de organizar o material para publicação, após a morte do mestre⁽⁶⁾. Nessas pesquisas, Mário teve oportunidade de descrever os processos de criação popular na música e na poesia, bem como de determinar aquilo que considerou os atributos fundamentais para a definição do **ser da entidade nacional**: os sentimentos religioso e amoroso. Estes atributos nortearam os seus estudos da cultura popular.

No aspecto religiosidade popular, destacam-se os materiais vinculados à **temática do boi**, ou ao **culto do boi**, com especial cuidado para o Bumba-meu-boi que, para Mário, sintetizava esse culto e representava a quintessência do sentimento religioso popular dentro dos rituais de morte e ressurreição. O critério apresenta o boi como símbolo do Brasil, síntese de todas as nossas qualidades e limitações; o totem desse clã que seria a entidade nacional. Esse tema forneceu a Mário o material e a explicação para o **mito fundador da nacionalidade**, dando-nos a base do sentimento religioso popular, elemento fundante de toda explicação da **entidade nacional**, vária em suas múltiplas interpretações, mas una em sua estrutura perceptiva. Se o sentimento religioso é a melhor expressão da vida coletiva, é na compreensão dele que devemos localizar as características básicas da sociabilidade que caracteriza a cultura brasileira. Mário tomou essa descoberta temática como a chave que possibilitaria a compreensão do próprio país e indicaria o caminho a seguir na produção cultural erudita e numa ação cultural comprometida com a realidade.

Complementar à pesquisa sobre o sentimento religioso foi a análise e descrição do sentimento amoroso que se encontra no **Seqüestro da dona ausente**⁽⁷⁾. Os documentos em que Mário se apoiou vão de romances a provérbios, passando por contos, lendas, quadras, canções, etc. E, conforme Telê Porto Ancona Lopez, na tentativa de compreender o substrato afetivo do povo e, portanto, outro traço do caráter brasileiro,

(6) O resultado do trabalho de Oneyda Alvarenga é constituído por *Música de Feitiçaria no Brasil*, editado em 1959, com o texto básico redigido por Mário em 1933; *Doenças Dramáticas no Brasil*, em três tomos, editado em 1963; *Os Cocos*, de 1984, editado após a morte de Oneyda Alvarenga, ocorrida nesse mesmo ano e, por último, *As Melodias do Boi e Outras Peças*, de 1987.

(7) Telê Porto Ancona Lopez demonstra que para Mário seqüestro é a expressão francesa *refoulement*, retirada do vocabulário psicanalítico freudiano. Para esta pesquisadora, o conceito foi formulado a partir de diversas fontes: *Trois Essais Sur La Théorie de La Sexualité*, edição francesa de 1923; *Critique des Fondements de la Psychology* (1928), de Georges Politzer e *Psychanalyse de l'Art* (1929), importante ensaio de Charles Baudoin. (Mário de Andrade: *Ramais e Caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1972; Mário de Andrade e a Dona Ausente, In: *Revista do Brasil*, n. 4, Rio de Janeiro, 1985).

Mário acaba detectando causas históricas, sociológicas e psicológicas desse fenômeno que chamou **seqüestro da dona ausente** e considerou a nota dominante do sentimento amoroso no Brasil⁽⁸⁾. Seqüestro é, sobretudo, sublimação da saudade e da insatisfação física do marinheiro, do colono português e, mais tarde, do brasileiro perdido nos sertões do país-continente, sempre ansiando pela longínqua mulher branca européia. É um anseio reprimido que, transmitido dos portugueses colonizadores aos brasileiros, mudou de tom e feição, assumindo entre nós tonalidade mais comovida, mais **seqüestrada**, acentuando nosso lirismo e nossa noção de saudade. Os brasileiros, segundo Mário, transformavam o **complexo marítimo** em complexo terrestre, expandindo o significado do conceito para todas as manifestações de cunho amoroso na poética popular, mas também notável na produção erudita contemporânea.

Segundo o ensaio de Mário, seriam cinco as principais transposições: o costume de dar nome de mulher às embarcações; comparar mulher a peixe; o tema da cana-verde (para Mário um legítimo símbolo, inclusive fálico; o tema das **bandas do além** e o tema da imagem da mulher que, surgindo das águas, se dirige ao marinheiro, mas é sempre frustrada em seu intento. A própria produção poética marioandradina registra muitos casos de canto à mulher inacessível - enfim, os seus **seqüestros da dona ausente**.

Em suas pesquisas sobre o folclore brasileiro, Mário de Andrade ocupou-se longamente das formas compositivas populares, os chamados processos de composição popular. Suas preocupações estão refletidas tanto na obra inacabada **Na picada do ganzá** quanto num conjunto expressivo de crônicas e artigos publicados em periódicos e mais tarde reunidos em volume. Segundo Telê Ancona Lopez, Mário teria localizado no cancionário popular seis formas compositivas - o romance, a moda, a toada, o coco, o rondó e a quadra -, tendo ele próprio empregado quase todos esses processos em sua obra poética, nela destacando-se o *Clã do Jabuti*, de 1926, período em que concentra boa parte de sua energia e interesses nesse estudo⁽⁹⁾.

Um desses processos, muito usado por Mário, foi o rondó. Para ele, o rondó foi largamente utilizado pelo povo, pois permitia-lhe expressar sua tendência repetitiva, na qual a reiteração de algumas idéias é feita incessantemente, fixando no ouvido o tema

(8) Lopez, Telê P.A. Mário de Andrade e a Dona Ausente.

(9) Idem.

básico do poema. Assim conceituou o rondó: "não é nenhum artifício, pois está historicamente provado que é forma popular universal que vem de nossa própria organização psicológica. Você repete duas vezes o reflexivo. 'Uns tomam éter, outros cocaína', pois, se tornar a repetir isso como penúltimo verso, repare como organiza mais o poema só por causa do estribilho que torna mais rondó a circunferência. A forma mais universal e popular é incontestavelmente a da circunferência: serpente mordendo o rabo, a gente acaba onde principiou e fica o moto-contínuo balançando a sensação⁽¹⁰⁾ .

Em seus estudos sobre a quadra, além de outros aspectos também reveladores do caráter do brasileiro, Mário apontou a sua capacidade de síntese, seu caráter conceitual, sua aptidão para o emprego com fins didáticos, sua construção paralelística (o refrão), mas de todas as suas observações cabe destacar a sua falta de originalidade no Brasil. A falta de originalidade notada nas quadras brasileiras revelaria o traço psicológico da tendência à imitação e à cópia, vincadas na repetição de algumas idéias e elementos já recebidos. Também a concisão da quadra impedia a expansão do discurso verbal, muito a gosto dos ameríndios. Recorrendo a alguns autores clássicos sobre o Brasil, como Frei Vicente do Salvador, Manuel Bonfim e Leonardo Motta, Mário faz referência ao gosto indígena pela eloquência e por longos discursos, onde não há preocupação com nexos ou ordem lógica e pelo discurso auto-panegírico. Este traço da cultura popular corresponderia à **verborragia brasileira**, o gosto pelas palavras, independente do sentido que elas tenham, porventura, no discurso: "Infelizmente (para nós) pouco há no repertório de nossas quadras de realmente bonito, que já não ocorra em Portugal também. No entanto, nós inventamos com enorme facilidade na forma da décima, da embolada. É fácil de perceber a razão psicológica disso tudo: somos um povo verborrágico, ruibarboseado de norte a sul. A quadra era pequenina por demais pra gente em que corria, além do mais, um litro gostoso de sangue ameríndio. Ora, são numerosos os cronistas que passam contando que as tribos passam até noites inteiras fazendo discurso. Se a verborragia brasileira se quintessenciou nas letras escritas e orais da semi-cultura do país, também no povo inculto ela se manifesta por essa preferência pelas formas estróficas mais longas⁽¹¹⁾ .

(10) Idem, *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*

(11) Idem, *ibidem*, p. 180.

Além da veia verborrágica que o poeta detecta na psiquê popular, a transforma no elogio da eloquência que pode mover montanhas, Mário detectou na herança indígena traço do caráter nacional - a indolência do brasileiro. Manifestando-se na inadequação para o trabalho sistemático e acumulativo, para uma rotina de atividades produtivas tal como a desenvolviam as civilizações brancas, essa indolência se punha muito de acordo com a definição de mentalidade pré-lógica que Mário havia adotado, aproximando os brasileiros dos povos ditos e tidos como primitivos. Estes povos, vivendo num outro patamar de relações com o mundo, concebiam suas atividades de forma muito diferente dos europeus, o que levou a uma interpretação do seu modo de vida muito equivocada e preconceituosa. Mário, provavelmente influenciado por Manuel Bonfim e Gilberto Freire, verá de outra forma a questão da indolência. As idéias de Keyserling sobre o sentido da preguiça devem tê-lo induzido a concebê-la como o exercício elevado do ócio criador, já presente em seu pensamento desde 1918 e de maneira mais desenvolvida na sua utopia amazônica expressa no *Rito do Irmão Pequeno* e retomada no balanço final da *Meditação*. Do mesmo ano do *Rito*, 1931, temos uma série de crônicas sobre a Maleita, nas quais o elogio da preguiça é retomado, agora sob a influência do abafado calor amazônico. Este estado psico-físico se manifestava através da melancolia ou malinconia, forma popular tão cara a Mário, que é o "contemplar desalentado da vida", segundo Telê Ancona Lopez. Para Mário, "a melancolia não reage, é uma adaptação perfeita, uma integração mesmo"⁽¹²⁾. Este estado de abandono total, de entrega ao meio, expressava a atitude do caboclo e do povo brasileiro em geral diante da vida e das dificuldades que esta lhe apresentava. Daí a atitude que é um misto de comodismo e ironia, às vezes sarcasmo, diante do que atrapalha a vida e sua realização. Ironia que quase sempre cai no vazio da constatação que não leva a uma mudança de atitude ou a uma ação transformadora decisiva.

A criação popular aponta para uma realização ideal, numa atitude de total contemplação a algo que está muito além, ao inalcançável, ou desloca o espaço de realização para o **atrás daquela serra** e para o **vou-me embora, vou-me embora**, largamente

(12) Cf. Andrade, M. de. *A divina Preguiça*. *A Gazeta*, São Paulo, 03 set. 1918, Arq. Mário de Andrade, IEB/USP; Batista, Marta Rossetti e outros. *Brasil, 1º Tempo Modernista - 1917-29*. Documentação. São Paulo, IEB/USP, 1972, p. 181; Lopes, T.P.A., *Op. cit.*, p. 188; Andrade, M. de. *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*, São Paulo, Duas Cidades, 1976. Estabelecimento de texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez.

utilizado pela poesia erudita. Contudo, o povo, ao fazer a contemplação do presente, projeta o futuro num sentido profético que Mário de Andrade localizou no verso-feito **Eu sou aquele que...**, de origem portuguesa e também de uso entre os indígenas e divulgado no Cancioneiro popular pelas rezas de catimbó e pelas quadras. Mário usou em sua poesia esse verso-feito de grande impacto, por exemplo, em *Café*, tanto com o sentido tradicional de advertência, como com o sentido crítico de incitamento à ação.

2.

O segundo grande eixo da **teoria marioandradina** sobre o Brasil é constituído pelos estudos sobre o barroco brasileiro. Sua curiosidade abrangente foi sem dúvida alguma favorecida pelo clima de geral predisposição e simpatia pelos temas nacionalistas. Desde o último quartel do século passado, os temas nacionais ocupavam a atenção de intelectuais como um Sílvio Romero, por exemplo, com suas obras dedicadas ao folclore e às manifestações culturais do país. Um nacionalismo laico e republicano desenvolve-se a partir dos anos noventa do século passado, atingindo sua máxima repercussão com a obra de Euclides da Cunha - *Os sertões* - numa abordagem ao mesmo tempo científica e pessimista do Brasil, mas indicando caminhos a seguir. A outra vertente mais popular, por sua expressão apaixonada, e bastante simplista, das coisas nacionais se entroncava com a tradição monárquico-liberal de um Eduardo Prado, alcançando plena manifestação na obra de Afonso Celso, *Por que me ufano de meu País*. Caudatário dessa dupla tradição e como continuador dela, juntando-lhe as duas vertentes iniciais, surgiu a figura dum Olavo Bilac, com suas campanhas durante a Primeira Guerra Mundial. Por pensamento e ação, Bilac sintetizou as correntes iniciais, galvanizando a nação numa campanha memorável em prol do serviço militar obrigatório, entre outras. Mário cresceu e amadureceu nesse ambiente de contínua agitação nacionalista que visava a afirmação da nacionalidade nascente assim como o resgate do passado até então desprezado pelas elites. A esse fervor nacionalista, Mário aliou o amor às coisas populares que aprendeu com Sílvio Romero, como também o apreço ao passado como fonte de informação e inspiração. Com essa bagagem, Mário inicia sua peregrinação e descoberta do Brasil com sua primeira e grande viagem realizada em 1919 a Minas Gerais, com o duplo desígnio de visitar o poeta então de sua predileção, Alphonsus de Guimarães e as cidades históricas⁽¹³⁾. O resultado imediato dessa viagem de descobrimento foi a série de crônicas de arte para a *Revista do Brasil* de 1920, a partir de conferências pronunciadas para a Congregação da Imaculada Conceição de Santa Ifigênia, em 1919, no segundo semestre provavelmente⁽¹⁴⁾. Nessa série de conferências, depois

(13) Guimarães F^o Alphonsus de. (de) Mário de Andrade e Manuel Bandeira, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 24-30.

(14) A primeira viagem de Mário de Andrade a Minas Gerais ocorreu em 1919, no primeiro semestre onde foi em visita ao poeta Alphonsus de Guimarães, tomando contato com o

transformadas em crônicas, Mário estabeleceu algumas idéias básicas sobre a evolução da arte brasileira e em particular do período colonial. Com o título de **Arte Religiosa no Brasil**. Mário abordou em quatro crônicas as festividades religiosas do Brasil colonial, com suas procissões pomposas, e seu caráter de grande festa social e popular. Usou do exemplo histórico para mostrar a importância social da igreja católica romana neste período e sua perda de influência no momento em que vive o autor, associando essa perda de prestígio à decadência da arte cristã na contemporaneidade.

Dentro de sua concepção geral da arte e de sua função individual e coletiva, Mário abordou o período colonial brasileiro. Como primeiro evento religioso e artístico, aponta as pomposas festas processionais barrocas, como os triunfos eucarísticos que mobilizavam toda a comunidade sem distinção de classes, idade e raças. Na descrição que fez do Triunfo Eucarístico de 1733, em Vila Rica, nos parece clara a admiração do crítico pela manifestação coletiva e pela unanimidade que esta expressava, envolvendo quase todas as formas artísticas na preparação e execução do espetáculo. Música, canto, dança, vestuário, pintura, escultura e mesmo arquitetura estavam presentes nessa grande festa coletiva. Manifestação coletiva onde estava a arte em simbiose perfeita com a religião e a política, sem distinções entre manifestações eruditas e populares, numa perfeita comunhão de cada um com todos e de todos com a comunidade mais ampla da sociedade colonial e com o universo católico. Essa foi a última grande síntese cultural do ocidente e que nos serviu de elemento fundante da nacionalidade.

A visão marioandradina da arte colonial brasileira foi calcada nos estudos de Ricardo Severo, arquiteto português que, desde 1912, fazia conferências defendendo a retomada da tradição luso-brasileira nas artes; defesa da qual resultou o movimento neo-colonial, muito forte, principalmente na arquitetura, a partir dos anos vinte e prolongando-se até os anos cinquenta, com larga repercussão⁽¹⁵⁾. Ao discutir a arte colonial, Mário discutia

barroco mineiro e em particular com a obra do Aleijadinho. Dessa viagem resultaram as conferências e posteriormente as crônicas: em série de quatro, publicadas na *Revista do Brasil* na seguinte ordem:

A Arte Religiosa no Brasil, n. 49, jan. 1920, RJ-SP, p. 5-12.

A arte Religiosa no Brasil, n. 50, fev. 1920, p. 95-103.

A Arte Religiosa no Rio, n. 52, p. 289-93, abr. 1920.

A Arte Religiosa no Brasil, n. 54, p. 102-11, jun. 1920. Arq. M. de A., IEB/USP.

(15) Cf. Morais, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas. Século XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.

a arte religiosa cristã no Brasil, sua necessidade e suas possibilidades. Para ele, ela repousava "em paz no momento do passado. É um fóssil, necessitando ainda de classificação, de que pouca gente ouviu falar e ninguém se incomoda. No entanto ela existe - ou melhor, existiu. A mim tomei a tarefa, e apenas essa, de mostrar-vos que se a nossa arte cristã não tem a importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida; com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas...⁽¹⁶⁾ . Desta passagem nos chamam a atenção duas idéias que nortearam a atitude de Mário em relação ao passado barroco brasileiro: primeiro, a necessidade de uma pesquisa histórica detalhada, verdadeiro trabalho arqueológico de remontagem de nossa história, ao qual se dedicou no fim de sua vida como assistente técnico do SPHAN para a região de São Paulo e Mato Grosso e que culminou com a pesquisa sobre o Pe. Jesuíno do Monte Carmelo; segundo, a possibilidade que via muito real do aproveitamento de motivos para a criação plástica contemporânea nacional, religando assim o passado colonial com um presente desnordeado pela presença de várias correntes em disputa e de diferentes orientações, as quais, para o crítico paulista, desvirtuariam o estabelecimento de uma verdadeira expressão nacional, facilitando a implantação de modelos culturais estrangeirizantes.

Essas duas atitudes básicas orientaram Mário na abordagem do período colonial, fazendo com que ele buscasse nos autores e pesquisadores nacionais o apoio necessário para poder prosseguir seus estudos e fundamentar seus juízos. Além de Ricardo Severo, reporta-se a Manuel Querino, estudioso das artes baianas coloniais, para reforçar a opinião de então: "as primeiras manifestações artísticas, verdadeiramente nossas, aparecem passado bem mais de século do descobrimento", para Mário, os primeiros exemplares de arquitetura não eram suficientes para nos indicar o estabelecimento de um novo estilo ou mesmo de uma variante provincial relativamente autônoma. Ao se referir às capelas dos primeiros tempos de colonização, observa que "semelhavam habitações de particulares, sem caracterização quase nenhuma. Encimava-as uma cruz: era a designação da piedade e do consolo; algumas vezes num andaime, ao lado, ou num frontão liso, cantava um sino:

(16) Andrade, M. de. A Arte Religiosa no Brasil, *Revista do Brasil*, n. 50, p. 96.

era o apelo às almas esquecidas de Deus no continuado alarme em que viviam pela bruteza dos aborígenes e pelas investidas da natureza hostil. Tais capelas podiam ser graciosas, eram meigas, eram puras, não continham porém a preocupação com o Belo arquitetônico". Conclui judicativo: "Não basta haver construção para que haja arquitetura. Nem todos os construtores são arquitetos"⁽¹⁷⁾. Opinião que começa a alterar passados oito anos, quando da publicação do ensaio sobre Aleijadinho e que estará bem modificada no final de sua vida, quando se dedicou aos estudos do período colonial na sua luta em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro. Exemplos disso são os ensaios sobre a Capela de Santo Antônio e sobre o Pe. Jesuíno; curioso é observar que qualificativos como **graciosas, meigas, puras** serão atribuídos às obras de Aleijadinho anos depois.

Apoiando-se em Manuel Querino, ratifica a opinião de que os primeiros progressos significativos na pintura e na escultura colonial foram dos princípios do século XVIII e que toda produção anterior se caracterizaria pelo que Euclides da Cunha escreveu sobre Canudos: "santos mal acabados, imagens de linhas duras ... em traços incisivos de manípulos: Santo Antônios proteiformes, africanizados, de aspecto bronco de fetiches, Marias Santíssimas feitas como Megeras"⁽¹⁸⁾. Opiniões que recusaria certamente nos anos trinta e quarenta, quando fez o elogio desse tipo de manifestação primitiva, vendo nela o testemunho de uma vitalidade perdida pela arte erudita dos séculos XIX e XX. A opinião que Mário forma em 1920 sobre nossa arte colonial reafirma a dos autores mais abalizados de então e se aproveita de periodização que estes apresentam, colocando a arte brasileira como expressão significativa de uma produção cultural própria apenas no século XVIII e seguintes, acrescentando a essa avaliação um juízo estético muito conservador, ratificando a opinião **cientificista** de Euclides da Cunha no julgamento da produção plástica popular. Ainda, nosso crítico sustenta um juízo eivado do preconceito europeu pretensamente **evolucionista e cientificista**, muito em voga nestas bandas do Atlântico por essas épocas.

Partindo de Ricardo Severo, Mário aponta o barroco como o estilo fundante das artes nacionais no período inicial de nossa história. Ainda não se haviam difundido os estudos sobre o maneirismo, que na verdade só se iniciavam na Europa. Somente na metade do presente século é que houve divulgação larga e conhecimento dos diversos

(17) Idem, p. 97.

(18) Ibidem.

trabalhos historiográficos sobre as artes européias do século XVI, ensejando nova abordagem da produção plástica colonial na Ibero-América. Nos anos vinte, a visão corrente considera a produção plástica de boa parte do século XVI e de quase todo o século XVIII como pertencente ao barroco. Para Mário de Andrade, as construções coloniais "tomaram uma função fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional. O jesuítico, o plateresco, o rococó - que mais não são que um só estilo com mínimas variantes, provenientes dos países onde assim se denominou o estilo barroco - aí domina, porém mais simples, mais pobre, menos pedantesco"⁽¹⁹⁾. Mário descreve-nos como os modelos portugueses nos foram transmitidos e através deles a influência espanhola, que procurava difundir os padrões do renascimento.

Indica a importância paradigmática para as construções coloniais brasileiras de edifícios como a nova Sé de Coimbra ou a Igreja dos Carmelitas do Porto, de 1628. Nesse prédio fundem-se as ordens clássicas com a fantasia do manuelino, estilo profundamente identificado com o gosto predominante da época. Contudo, essa tradição portuguesa, apenas tocada de leve pelos ventos renascentistas, sofreu alterações na nova terra de Santa Cruz, onde "os tipos portugueses trazidos para nossa terra, ainda pobre e sem facilidades de operários e de material, simplificaram-se". E é dessa adaptação ao ambiente e seus materiais que surgiu, segundo Mário, uma variante artística da matriz portuguesa e européia que nos distingue e realça no conjunto da cultura ocidental.

Mário aborda a produção colonial a partir da divisão geográfico-estilística já estabelecida e praticamente consagrada desde então. Toma São Paulo como o centro de sua reflexão, a partir do qual faz todas as comparações, procurando estabelecer uma unidade na diversidade da produção plástica colonial. Este elemento de união é o estilo barroco na peculiaridade que assumiu em Portugal e que foi para cá transplantada, assumindo em cada região uma feição diferenciada. Mário contrapõe a pobreza paulista e sulista em geral com a riqueza artística de outras regiões onde primeiro se desenvolveu a civilização colonial. Comenta a propósito do fato: "Ao passo que os outros centros da nossa civilização atingiam um prestigioso esplendor, São Paulo conservava-se mal vestido, pouco progredia em fausto, mas fazia o Brasil integrar-se, dando largos sertões à faixa litorânea,

(19) *Ib.*, p. 98-9.

preparando o seu fastígio para um futuro mais remoto e quem sabe? mais duradouro. Dessas edificações primitivas um bem nos adveio: deram-nos um fanal, fixaram um estilo, propalaram-lhe a regra; foram simultaneamente exemplo e tradição, incentivo e saudade"⁽²⁰⁾.

Nosso crítico aponta para São Paulo um **destino manifesto**, já expresso pela expansão bandeirante que integrou mais territórios à nação emergente no passado e que no presente e no futuro se afirmaria nas áreas da economia, da política e da cultura. A **missão paulista** ainda se cumpriria pelo movimento modernista do qual Mário foi líder destacado, no bojo do amplo projeto de modernização do país iniciado a partir dos anos vinte. O ideal **missionário** de extração católica também nos revela um Mário bairrista, apegado a sua terra e a uma visão romântica do destino coletivo da gente paulista⁽²¹⁾.

Se São Paulo é o barroco pobre e de pouca repercussão no país, as três regiões ricas - Nordeste (Bahia e Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais - tiveram um desenvolvimento ímpar no cenário artístico colonial americano, assumindo na moderna historiografia um destaque cada vez maior dentro do conjunto do barroco mundial. Mário de Andrade sistematiza e caracteriza a produção plástica dessas regiões, apresentando ao leitor um esquema interpretativo do seguinte molde: "Na Bahia, o barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui, ao passo que a decoração interna atinge ao delírio, produzindo a obra-prima do entalhe que é a Igreja de São Francisco da Penitência; em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente. Três escultores dominam nesses três centros: Chagas, o Cabra, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro; Antonio Francisco Lisboa nas Minas Gerais⁽²²⁾.

* * *

Ao caracterizar as três sociedades coloniais, Mário tenta associar essa caracterização à produção plástica havida. Da Bahia diz: "Uma sociedade heterogênea,

(20) lb.

(21) lb.

(22) ib.

vivaz, ardente, religiosa no seu íntimo, pagã nos seus excessos, corridas, touradas e das serenatas languescientes para o gozo dos sermões gongóricos e a visão beata dos Te-Deum; continua sua descrição destacando que a "religiosidade, resultante da ignorância da população, à qual a persistência dos jesuítas e a garridice bamba do sermões não conseguia desbastar, não só alternava com a fé, mas quase sempre a sobrepujava. Para uma só praça de touros contava a capital nos fins do século XVI "62 igrejas, capelas e ermidas". A este sentimento de religiosidade se contrapunha uma sensualidade desenfreada e a conseqüente quebra dos costumes e dos freios sociais, ao que observava Mário: Mas na cidade baixa entre a maruja, os vendeiros, os escravos, os mestiços, mapeava um sensualismo infrene, animalizando a gente ignara num perpétuo despudor. Os ricos, os senhores de engenho, a flor da fidalguia encobertava com a hipocrisia das boas maneiras o seu não menor desejo de amor". A visão que se tem hoje dessa sociedade baiana colonial "era de uma *kermesse* de amores livres". "O próprio clero, enfraquecido na pompa exaustiva dos festivais, apresentava máculas deploráveis, ainda que produzisse florões magníficos de ascetismo e fé". Continua Mário apontando para a produção artística dessa sociedade dissoluta: "Nesse meio irregular, gastador e sinceramente religioso, a Igreja abrigou e fez florir uma planta de arte que tem para nós o vago odor duma saudade e o alto benefício de ser nossa⁽²³⁾ . Essa arte patrocinada pela Igreja produziu obras de excelente qualidade destacando-se os imaginários e entalhadores a partir do século XVIII com uma produção bastante original. Mário destacou Chagas e Domingos Ferreira Baião. Da arquitetura destaca alguns edifícios como exemplares, como a Igreja e o Colégio dos Jesuítas, a Igreja do Convento de São Francisco e a Igreja da Conceição da Praia, também o convento do Carmo e a Carmo da Cachoeira. Em Pernambuco, destaca a igreja do Carmo e a da Penha, "com a original disposição de suas torres traseiras", ambas no Recife, e a Igreja da Misericórdia, "em Olinda, graciosíssima, com uma só torre lateral e o harmonioso frontão barroco".

Quanto à escultura e à pintura, reportando-se às obras de Manuel Querino⁽²⁴⁾, aponta "que um largo período final do século XVIII e princípios da seguinte centúria constituem uma legítima época de arte em que não poucos artistas foram verdadeiros criadores de escola", dentre eles destaca a figura de Chagas, o Cabra,

(23) ib., p. 100.

(24) ib., p. 101

distinguindo-o "não só pelo valor das obras que produziu e a abundância delas, mas principalmente porque Chagas constitui o ponto de partida da eminência da arte baiana", uma vez que este "vê surgir pela vida adiante uma legião de êmulos", alargando sua influência para bem além do recôncavo. Entre suas obras, Mário destacou a famosa **Virgem com o Menino**, causadora de tantos dissabores a seu autor, que o levou à prisão e à loucura, e mais ainda um **Senhor da Redenção** e um **Jesus dos Passos**. Criador de escola, Chagas exerceu larga influência, sendo talvez o primeiro artista brasileiro a espalhar essa influência pela força de seu trabalho e a abundância de sua produção. Mário destaca, ainda, dois artistas que considera grandes na escultura e na talha, Manoel Ignácio da Costa e Domingos Baião. Do primeiro, destaca a célebre imagem de **São Pedro de Alcântara**, que associa à iconografia de Zurbarán, descrevendo-a com vivo interesse: "O santo está de pé, abraçando-se a uma cruz. Em postura contemplativa, olha os céus, refletindo nos olhos calmos o beatífico espetáculo da Eternidade. Os panejamentos lhe caem pesada e ingenuamente tratados, mas o aspecto sofredor das mãos e dos pés, os ombros acusados com audácia sob o burel e a expressão ao mesmo tempo feliz e dolorida do rosto são obra de verdadeiro artista"⁽²⁵⁾.

Do segundo, a quem chama de **O Tiépolo da escultura baiana** (no sentido de ser grande e assinalar um declínio), "é também autor de um grandíssimo número de imagens, com a circunstância especial de estarem espalhadas pelos vários estados do Brasil". Contudo, não indica nenhuma imagem em particular, por desconhecer reproduções dessas, eximindo-se de uma análise formal mais pormenorizada da produção de Baião, julgando a partir de seu referencial básico que é Manoel Querino.

Na pintura, indica os três grandes da escola baiana que a historiografia posterior consagraria: José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus e Joaquim Franco Velasco. Destes, destaca Franco Velasco, a quem atribui **genialidade ferosa**. Para Mário, "suas obras acusam um vigor excepcional: e a sua fatura larga e impetuosa, arrojadíssima para o seu tempo, denuncia um gênio virgem, não desenvolvido pela fecunda lição dos grandes mestres" e arremata o comentário qualificando: "Franco Velasco é o Delacroix da pintura nacional". Essas considerações tinham apoio **de outiva ou por leituras**, uma vez que

(25) *Ib.*, p. 102.

o crítico não tivera até então ocasião de visitar o Recôncavo, além da deficiência do material visual à época da redação do ensaio. Dos outros dois pintores, ajuíza para a pintura de José Joaquim da Rocha, que teria tido algum tipo de ensinamento em Portugal, que "sua pintura é mais bem ordenada, há mais conhecimento de composição, é mais científica enfim; falta-lhe o entusiasmo de Velasco, falta-lhe a unção de Teófilo"; da pintura deste, que também estudou em Lisboa, destaca um trabalho livre da "frieza acadêmica de seu antecessor. É um puro, é um inocente. O seu desenho tem quasi a ingenuidade dos primitivos e ele espalha na fisionomia de seus santos um quê de angelical d'uma serenidade sem par. Si Velasco é Delacroix, Teófilo de Jesus é Fra Angélico, - naturalmente descontadas as proporções. O primeiro é comparável ao mestre francês pelo vigor; o último ao freire florentino pela pureza da intenção"⁽²⁶⁾.

Usando da matriz européia para fazer suas comparações, Mário de Andrade julga com muito entusiasmo a produção plástica colonial baiana, ressaltando-lhe qualidades positivas e uma inventividade comparável à da matriz. Adjetivos como **genealidade**, **vigor** e **pureza de intenção** estão presentes não só nesse ensaio como também em outros onde analisou a produção plástica nacional do passado e do presente. Há sem dúvida um otimismo nas avaliações de nosso crítico que concorrer para uma valorização dessa herança colonial para o acervo comum de bens culturais da nacionalidade, reforçando dessa maneira uma visão da história pátria em continuidade com o presente, no qual se manifestariam **constantes** formais e temáticas passíveis de aproveitamento para o esforço comum de constituição de um imaginário nacional. Seguindo essa orientação, abordou a produção fluminense e mineira, dando-nos, sem hesitação, um percurso crescente, desde o modelo mais próximo aos ideais e realizações metropolitanos - a arte baiana -, até o modelo mais distante destas e mais próxima de uma expressão original da colônia - a arte mineira.

* * *

A produção plástica do Rio de Janeiro colonial está entre estes dois pólos paradigmáticos, já trazendo inovações para o barroco brasileiro na preocupação com a

(26) *Ib.*, p. 103

decoração interna dos templos na qual o refinamento e o **delírio da imaginação** ornamental alcança um ápice. O tom mais baixo da arte fluminense encontra sua explicação no fato de que "a sociedade colonial no Rio de Janeiro jamais atingiu o brilho baiano, nem com a chegada dos vice-reis, nem mesmo com o repouso da pomba foragida que aí tomou D. João VI. A riqueza era menor e a educação menos desenvolvida. A cidade alongava-se fina, no litoral, banhada pelo mais radioso dos sóis, na mais tediosa apatia. Nem sequer uma grande abastança incitava a eclosão calma duma arte⁽²⁷⁾. A relativa pobreza econômica da região e a maior distância geográfica da metrópole impediram, segundo Mário, a eclosão de uma arte de luxo e ostentação como a baiana. A arquitetura era pobre, como atestam os trabalhos de Debret, isto já entrando no século XIX e com a presença do rei português em solo fluminense.

O iniciador da escola fluminense de pintura foi o beneditino alemão, Frei Ricardo do Pilar, que ornamentou o mosteiro e a igreja de São Bento e a quem a historiografia recente atribuiu o título de patriarca da pintura brasileira pela excelência de seus trabalhos, com destaque para seu **Cristo dos Martírios**, notado por Mário de Andrade que discutiu se este pintor teria deixado seguidores.

Na ocasião, as opiniões divergiam, optando Mário por uma relativa continuidade entre Ricardo do Pilar e as gerações que o sucederam: "É porém certo que o seguiram de perto José de Oliveira, a quem se deve o ótimo teto de São Francisco da Penitência; Leandro Joaquim, João de Souza, Manuel da Cunha, Brasiliense, Solano e outros ainda". Como os artistas baianos, "todos esses artistas - alguns dos quais estiveram em Portugal, e mesmo Oliveira Brasiliense em Roma - dedicaram-se à pintura religiosa". Mário avalia esta produção, destacando que "sua única fonte de lucro era a decoração das igrejas e das capelas. Não só as mansões dos ricos, mas o próprio palácio do rei-músico, apresentavam-se em completa nudez ornamental: as igrejas apenas forneciam um campo, aliás vastíssimo, à atividade da arte impúbera". Além dessa condicionante econômica e cultural, Mário destaca o valor artístico dessa pintura, aproximando-a dos primitivos italianos: "Os primitivos de Florença e Siena, não valem apenas com serem o início de escolas nobilíssimas, mas porque se lhes descobre entre o desenho incorreto e o colorido

(27) Andrade, M. de. A Arte Religiosa no Rio, op. cit., n. 52, p. 289.

ingênuo, algo de ideal, de inspirado, de puro - um vago perfume de arte enfim. Todos esses artistas cariocas são para nós como outros tantos primitivos duma escola que, sejamos francos, ainda não atingiu uma real magnificência⁽²⁸⁾ .

Contudo, foi com a escultura e a talha que a arte colonial fluminense atingiu melhor desenvolvimento e melhor expressão com os trabalhos de Gaspar Ribeiro, Simão da Cunha e sobretudo da figura exemplar de Mestre Valentim. Como a quase totalidade dos artistas coloniais era mestiço, filho de português com crioula, veio de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde obteve fortuna e reconhecimento, chegando a amigo e conselheiro do vice-rei Luiz de Vasconcellos; entretanto morreu pobre e esquecido em 1813. Dele comenta Mário: "De toda sua obra de escultura, quasi que unicamente decorativa, a parte religiosa sobreleva de muito a profana. Si em Chagas a figura da imagem é a especialidade do seu talento, si no Aleijadinho une-se ao gênio do escultor o gênio do arquiteto, para o Mestre Valentim é a obra de talha que o entenece⁽²⁹⁾ .

Para Mário, o melhor de mestre Valentim está na "Capela do Noviciado, na igreja de São Francisco de Paula e todas as entalhaduras da Cruz dos Militares, são exemplos do mais admirável churrigueresco. Nota-se, todavia, na concepção artística do célebre mulato, uma certa propensão para a ordem e uma orientação mais educada que o levam a produzir obras mais pensadas e mais nobres sem a exaltação dos obreiros de São Francisco na Bahia, e de São Bento no Rio". Recorrendo à comparação com a matriz européia, no afã de valorizar o mestre mulato, Mário afirma que "o Rococó na França não produziu trabalho mais gracioso, não direi mais avultado, que a capela de São Francisco de Paula. A obra do autor do chafariz das Marrecas tem grande importância artística...", foi reconhecida pelo patrono da crítica de arte nacional, Gonzaga Duque - segundo Mário, crítico de um impressionismo delicado e de fino gosto - que escreveu sobre mestre Valentim que "para o elevar à conta de um grande artista, temos a sua obra de talha, todo esse suntuoso poema barroco que se eterniza na Capela do Noviciado, no teto e parede da Cruz dos Militares e que seria duma ofuscante beleza si o ouro o recamasse, como exigia o estilo em que foi concebido e executado". Arremata a argumentação a favor do gênio de Valentim afirmando que "o entalhador das molduras, o cinzelador dos alampadários eleva-se a uma

(28) Idem, p. 290.

(29) Ibidem.

culminância notável - e a França que celebra nos seus livros de arte o humílimo artesão da grade de Nice, celebra-lo-ia também. Mas Valentim da Fonseca nasceu mulato e brasileiro"⁽³⁰⁾.

A última frase do período revela toda nossa situação colonial e de dependência, o que nos impossibilitou de obter um reconhecimento pela **comunidade ocidental** à altura de nosso real valor e contribuição, problema tão velho quanto atual, sendo a obra de Mário também uma estratégia para a superação desse nosso tão conhecido sentimento de inferioridade.

Quanto à arquitetura fluminense, Mário destaca alguns edifícios que se fazem notar por "alguns tipos de beleza incontestes", embora "essa (arquitetura) não se tenha mostrado tão exuberante como na Bahia, nem tão original como a mineira". Destaca como obra-prima a igreja de Santa Cruz dos Militares, aponta a igreja do Morro do Castelo de inspiração clássica e nomeia as que considera "interessantes ou notáveis: a igreja da Glória, faceira e donairosa, quasi bi-secular; o convento de Santo Antônio, São Bento, São Francisco da Penitência, o Carmo, Nossa Senhora da Candelária"⁽³¹⁾. Destas, dá sua apreciação sobre, São Bento e São Francisco que, segundo ele, "obedecem a uma quasi que idêntica estesia"; passa a fazer um paralelo entre os dois templos indicando as características de cada um, numa demonstração polarizada dos aspectos complementares do barroco: "São Bento é formidável, germânico: o entalhe que recobre totalmente as suas paredes é de uma audácia germânica; os dois admiráveis anjos com tocheiros são de estrutura germânica; assim como os anjinhos de madeira das paredes são de uma feiúra germânica. Tremendo no ar frio do templo, (...), vendo correr por aquelas arcarias douradas toda uma coreia tenebrosa de figuras tortas de Cranach e de tétricos seres sobrenaturais de Dürer, só a medo pude observar as interessantes pinturas da capela-mór, extasiar-me ante os dois grandes anjos do arco-cruzeiro, tão cheios de mística exaltação, e a obra de talha geralmente representando folhagens e flores estilizadas, duma grande beleza por aonde deslisavam querubins feiosos, verdadeiros entes de Sabá. Fugi. Fui respirar o ar carinhoso, brasileiro de Guanabara. O sol esplendia, doirando aqui e além o verde líquido das águas; todo um rumor de vida álaçre subia da urbe; campanários apontavam ao longe para um céu

(30) Ib.

(31) Ib., p. 291.

claro onde habitava o Deus de Bondade... Então, olhando do sorrateiro as três largas portadas por onde saía do negror do templo, estremei. Menos parecia o casarão sinistro a custódia do Deus de Bondade que a caverna dos Nibelungos⁽³²⁾.

Ao pólo germânico da arquitetura colonial fluminense contrapõe o pólo latino que seria representado pela igreja de São Francisco da Penitência que "apesar de totalmente dourada, é afetuosa, é alegre, tem um ar familiar de quem diz: 'sente-se. A casa é sua'. É encantadora ao mesmo tempo que é bela. Ligada ao convento de Santo Antônio, a cujo flanco se apóia, é-lhe infinitamente superior. (...) S. Francisco tem um aspecto exterior bisonho e desajeitado. É positivamente feia. Sem torre que a eleve, com um frontão exótico, infelicitaram-na ainda mais, quando numa das últimas reformas que sofreu, a heresia de pintamonos idiotas cobriu-lhe o mármore do portal e das janelas de espessa camada de óleo; mas quem penetrar-lhe o interior, descortinará uma das obras mais suntuárias que é possível imaginar-se. Toda a igreja é recoberta de entalhes dourados e de pinturas". Mário passa a enumerar todos os artistas que teriam contribuído para a consecução da obra, a começar por "Francisco Xavier ... (que) foi o tarântico que immortalizou o seu nome, cinzelando com uma perfeição sublime aqueles planejamentos, flores, folhas, búzios, anjos; José de Oliveira ligou o seu às pintura do teto. A obra de talha, toda revestida de folhas de ouro, mandadas vir de Lisboa, é uma das mais perfeitas que tenho visto. Nem as entalhaduras de Campinas, nem o altar-mór do Caeté, nem toda a capela-mór de Ouro Preto a superam em delicadeza e acabado. Poderá ser menos abundante em pormenores, menos rica de inspiração, menos audaciosa nos recortes: em nenhuma outra se depara tanto carinho no acabado, tanta graça e principalmente tanta perfeição nos anjos. Sobremodo notável é a teoria dos anjinhos duma beleza ideal, celestial, puríssimos, quasi que única exceção em todo o entalhe nacional. Os nossos artistas em madeira representaram sempre mal a figura humanizada dos anjos; são como árabes pacientes na invenção dum motivo de decoração, mas incapazes quasi sempre de obter a beleza, esculpindo uma carinha de sefaim".

Mário não deixa de estabelecer uma série de comparações com alguns artistas europeus do Renascimento e do Barroco como forma de ressaltar a importância da

(32) *Ib.*, p. 292.

produção colonial: "São Francisco adianta-se muito, nesse terreno, das suas irmãs; e lá vi feições duma pureza tão irreal, que sofreriam confronto com os anjinhos dos mestres - Della Robbia ou Donatello, Rubens ou Rafael -. Não exagero. Comparo anjos com anjos: e buscareis em vão entre os querubins do Presépio de Della Robbia ou entre as crianças da Ronda de Donatello beleza mais inocente que essa sublime carinha de madeira dourada que entesta o túmulo de Bourbon, na capela primitiva da Ordem"⁽³³⁾ .

Essa longa descrição de São Francisco da Penitência se contrapõe à de São Bento. A primeira é cheia de luz, graça, vida e sensualidade, já a segunda é pesada, escura, atormentada pela pinturas e ornamentações, nos acentuando a influência do pensamento de Worringer com sua tipologia bipolar, tendo nos termos germânico ou gótico e mediterrâneo ou clássico os tipos explicativos do fenômeno artístico ocidental. Mário utilizou-se muito do pensamento de Worringer, que alcançou larga repercussão a partir dos anos vinte. Usou essa tipologia para caracterizar parte de nossa arte colonial inserindo-a nas grandes correntes estéticas da arte. Concluiu seu ensino sobre a arte colonial fluminense levantando a hipótese de que a arte e os artistas coloniais já estariam em condições de influenciarem a metrópole, citando o caso da igreja de Nossa Senhora da Candelária, que teria servido de modelo à Basílica da Estrela de Lisboa: "... o templo d'além mar começou a construir-se quatro anos mais tarde"⁽³⁴⁾ . Esse exemplo é fundamental para Mário como índice de uma recém iniciada maturidade cultural brasileira.

* * *

A maturidade cultural do país, Mário foi encontrá-la de maneira mais acabada no chamado Barroco Mineiro. Foi em Minas Gerais que o **estilo barroco estilizou-se**, adquiriu feição própria, longe da presença portuguesa do litoral e sob a proteção da Igreja pôde desenvolver uma arte **mais uniforme, mais original**. Foi sob a égide do ciclo do ouro, num "meio oscilante de inconstâncias que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil". O barroco desenvolvido em Minas teve, segundo o diagnóstico de Mário, diferente feição de sua matriz européia. Como estilo, ele apresentaria "o mesmo defeito de estilos

(33) *Ib.*, p. 293

(34) *Ib.*

dos romanos: ao passo que por uma nobre unidade estética, no estilo grego ou no gótico, o elemento decorativo reside na parte intrínseca da construção, o romano costumava elevar os seus monumentos para depois recobrir-lhes por completo a estrutura como os brocatéis de abundante decoração". Continuava sacando exemplos da história da arte para reforçar seu argumento em prol da especificidade do barroco mineiro no quadro geral do barroco ocidental: "Como o artista heleno falando ao aluno que esculpira uma Venus arrejada de enfeites e de túnicas, pode-se dizer do estilo romano que ele fez construções ricas por não poder fazê-las belas. O barroco também procede assim, com a circunstância pejorativa de ser nele a própria decoração que determina o estilo". Ora, na arquitetura religiosa de Minas, a orientação barroca - que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados, - passa a decoração para o próprio plano do edifício. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves⁽³⁵⁾. Enfim, a ornamentação brotava da própria estrutura dos edifícios, justificando-se como uma complementação natural e necessária à solução da boa forma.

O que havia de postiço e impostura noutras variantes do barroco, desapareceram por completo na versão mineira. Estava nesse ponto nodal a chave da contribuição brasileira à renovação e a justificativa do estilo barroco nos trópicos e também como expressão universal. A partir dessa constatação, Mário vê no Barroco organicidade e funcionalidade que o iguala aos grandes estilos do passado, afirmando conclusivo: "Com esse carácter assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. E é para nós motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil"⁽³⁶⁾.

A exemplificação apresentada por Mário recorre desde os primeiros momentos até a obra singular de Antônio Francisco Lisboa, mostrando uma evolução peculiar do Barroco nas Minas Gerais. Nomeia as Capelas de São João e de Nossa Senhora do Parto na qual destaca a obra em talha. Aponta as matrizes de Ouro Preto, Mariana e Caeté, destacando que a primeira "inicia a série das construções fantasistas, apresentando uma nave elipsóide de muito arrojo e graça"; a segunda "conserva ainda sua primitiva

(35) Andrade, M. de. A Arte Religiosa no Brasil, Revista do Brasil, n. 54, p. 103.

(36) Idem.

fachada e traz seu interior dividido em 3 naves, excetuando-se assim da disposição em nave singela das igrejas mineiras"; e a terceira "rompeu a marcha gloriosa do impulso mais artístico dado ao barroco jesuítico em Minas; é monumento ciclópico, duma grandeza e duma imponência extraordinárias, e, o que mais vale, de proporções tão felizes que passa despercebida ao observador fugaz a sua massa formidável. (...) É obra ingente, verdadeira maravilha de proporção e de força"⁽³⁷⁾. Até aqui, a descrição dos templos mais significativos, segundo nosso crítico, para o surgimento de um estilo barroco mineiro. Espécie de período arcaico, no qual se geraram os principais modelos arquitetônicos da vertente mineira. "Entramos depois numa fase em que se constroem os mais formosos templos do Brasil(...). Nessa fase que partindo do último quartel do século dezoito, vai alcançar os confins dele, elevam-se as torres dos Carmos de São João d'El Rei, de Mariana e de Ouro Preto, do Rosário de Ouro Preto e, engendrada pelo gênio ático do Aleijadinho, São Francisco de Assis. É nesse estádio que, em vertiginosa subida, o barroco atinge a sua feição mais acertada e mais nobre "⁽³⁸⁾. E novamente tomando de seu argumento principal, Mário mais uma vez observa: "...já no espírito destes mineiros ousados a compreensão do estilo é menos exterior ao passo que a decoração se simplifica a fantasia curra reflete-se nos planos."

A fusão entre a estrutura e forma expressiva decorativa assumiu para ele perfeito equilíbrio entre a necessidade construtiva e a "vontade expressiva" dos artistas. Em tom de desafio e convencimento provoca o leitor ao perguntar: "...fachadas de maior harmonia apresentará a arquitetura nacional superando a igreja de Antônio Francisco Lisboa? Quem com maior ousadia, em nossa terra, delineou um plano como a igreja de Chico Rei? Quem poliu colunas mais fantasiosas, e no entanto belas, que as que suportam o coro da Senhora do Carmo?" Arrematando suas razões e encerrando sua argumentação sobre a arte religiosa colonial, aponta o grande florão patricio: "Carece-me o tempo para que vos descreva ao menos essa igreja de São Francisco de Assis onde eu pude sobretudo amar o gênio do Aleijadinho e orgulhar-me dele." "O Aleijadinho é o único artista brasileiro que eu considero genial, em toda eficácia do termo", afirmava enfático o exegeta do barroco colonial que via no mestiço um "mesquinho, que atravessou toda uma vida insulado na dor

(37) Ibidem, p. 104-05.

(38) Ib.p.105.

de ser feio e repelente, buscando dia a dia na sua bíblia a consoladora recompensa de se ver amado por um Deus, procurando na afeição de seu escravo Maurício, como um Camões da escultura, um eco das amizades que lhe recusara o mundo, sem meios para uma viagem de estudos ao Rio ou à Bahia somente, na sujeição constante das formas que vencida tirando da pedra ou da madeira os seus santos ou os seus anjos, esse mesquinho considero-o eu um mesquinho genial"⁽³⁹⁾. Mário apontava o traço paradoxal do Aleijadinho de ser ao mesmo tempo "um gênio", mas limitado nos seus recursos pela falta de formação e de instrução.

O qualificativo "mesquinho" traduziria essa limitação, que, não obstante, não impediu a eclosão do gênio; limite mas não impossibilidade. Mário enfatizava: "A alma criadora do gênio vivia nele, faltava-lhe a instrução", daí concluía convicto: Toda arte rudimentar deriva ou para a observação fiel da natureza ou, na razão das suas poucas forças, para a idealização do que não pode reproduzir; todo gênio inculto tende para o realismo ou para a estilização. O artista das cavernas pré-históricas foi assim. O Aleijadinho, em última análise, também assim foi: "apenas a sua potência criadora, si tantas vezes produziu obras dum realismo incorreto, pôs uma alma dentro de cada pedra que desbastou" O Aleijadinho, como o artista pré-histórico, foi para nosso crítico o primitivo de uma nova era e civilização. Primitivo com o significado de primeiro, de inaugural, fundador da nacionalidade, com todos os méritos e limites de quem inicia. O fato da obra do Aleijadinho expressar uma "alma" nos indica que ela já tem uma identidade própria que é ao mesmo tempo pessoal e social, portanto primeiro indício de nossa maturidade cultural. Para Mário de Andrade, a figura do Aleijadinho desde 1919-20 é a figura do herói fundador da nacionalidade, tema que nunca abandonou e que burilou ao longo do tempo, em particular com o ensaio de 1928 e de posteriores referências à obra e à personalidade do gênio mineiro. Desde então nos parece claro que nosso crítico vai consolidando uma primeira intuição, comprovada na análise dos materiais, encaminhando-o para a construção do paradigma "Aleijadinho". Para tanto utilizou-se muito do conceito de gênio, nuançando-o de acordo com nossa realidade cultural periférica e dependente intrinsecamente da matriz européia. Definindo o termo, Mário pondera: "Si a função do gênio é criar instruindo, descobrindo feições novas à arte ou à ciência, norteadas diferentemente dos pósteros,

(39) Ib.

Antônio Francisco não seria gênio; mas essa função altruística si é a melhor, socialmente falando, não é a única." Logo vem o reparo que adapta o conceito ao meio que gerou o artista: "O arquiteto de São Francisco ficou só, num meio inculto não criou prosélitos, nem deu uma faceta diferente à sua arte; mas sua força foi tamanha, mas o abalo que causou foi tão grande que até hoje em Minas vibra a memória dele como si ele morrera ontem ". Mário destaca a função da memória social como o grande critério para o resgate e o reconhecimento do Aleijadinho como o gênio nacional: "Toda a Minas religiosa está tão impregnada da sua genialidade, que se tem a impressão de que tudo nela foi criado por ele só." Foi assim que o crítico percebeu e constatou *in loco* a repercussão da obra de Antônio Francisco. Corroborada, é claro, pelas qualidades estéticas da obra que analisou no tocante ao plano construtivo das igrejas, a íntima relação entre ornamentação e função, o uso criativo dos materiais locais, e o conceito de beleza que revisou à luz das artes primitivas, do expressionismo e das próprias obras que encontrou em Minas.

O conceito de beleza, tal como era entendido pela tradição européia, teve de ser revisado, sob pena de não permitir uma compreensão adequada da obra, prejudicando sua avaliação correta. Dentro dessa avaliação, já chamamos atenção para a constante relação que Mário estabelecia entre a produção local e sua matriz européia de maneira a apontar para as filiações, influências e diferenças, essas seriam as que mais lhe interessava ressaltar e estudar no intuito de esclarecer o que seria próprio da cultura local. Nesse constante e continuado contraponto de comparações, emerge como questão central a falta de cultura do meio americano em relação a sua matriz européia, fato exemplificado pela vida e obra de Aleijadinho: "Si o escultor dos profetas vivesse numa outra sociedade mais culta, e pudesse instruir-se na contemplação das obras antigas, ele seria sem dúvida um dos grandes da arte, criaria discípulos, deixaria escola tal a genialidade que se lhe descobre na observação atenta da obra." Observação esta que nos impõe desde logo a revisão, como já dissemos, de conceitos consagrados pela tradição ocidental, e em particular o de beleza. Mário fez isto a partir das considerações de um padre que numa Relação Cronológica pedia a destruição das imagens de Congonhas e do conhecimento que teve de algumas tentativas de correção de feiúra das estátuas.

Após destacar algumas figuras do conjunto dos Passos que considerou de grandes qualidade plásticas, argumenta a favor do Aleijadinho e de sua peculiar concepção de beleza perguntando em tom de séria ironia: "Quasi todas as madonas da escola flamenga são hórridas e pansudas; na escola alemã, Lochner, Schongauer, Cranach, Holbein pintaram rostos de santos com feições avernais; na própria Itália, senhores, O Giotto de Santa Croce, o Mantegna do Jardim das Oliveiras, das santas mulheres do Calvário, e o Verrochio e o Filipino Lippi, e o Bellini da Pietá e o Crivelli tem santas feíssimas; na França elegante o mestre de Avinhão e o João Fouquet, os escultores góticos fizeram monstrenhos por santos: mas é no Brasil que não se toleram os santos feios. Havemos de eternamente gosar só com a arte sem arte dos cromos e dos santinhos de tostão?". Após encontrar na própria história da arte européia exemplos de feiúra consagrada, aproxima o conceito de beleza do de obra-prima que define como aquela que "não implica inteira perfeição, basta aproximar-se dela. Si obra-prima fosse sinônimo de perfeição, nenhuma haveria no mundo" e indaga questionando: "Descobrem-se defeitos no Apolo de Beiveder como no Miguelanjo da Sistina; há senões na Ilíada como os há no Tristão, Quem ousará negar-lhe o título de obras-primas?" E arremata concluindo seu argumento em favor do gênio mineiro: "O Aleijadinho uma deixou: São Francisco de Assis. Aí tudo o que é esplêndido é dele. A planta é sua como a harmoniosa e nobre fachada; são dele os dois púlpitos de pedra; a porta, o taumaturgo recebendo os estigmas do medalhão exterior; a obra de talha é dele e dos seus três escravos; e é dele finalmente a fonte da sacristia - o trabalho que mais me orgulha de toda a arte nacional. São Francisco immortaliza o homem que a imaginou. O Aleijadinho deixou uma obra imensa, espalhada pro toda Minas: junto dele os outros artistas obrumbram-se por completo"(40).

O Aleijadinho reuniria para Mário as qualidades do gênio: a invenção de formas e soluções dentro do estilo que recebeu, a realização do conceito de beleza dentro de uma expressão peculiar e inovadora para a época, integrando o erudito e o popular numa mesma obra e, por fim, mas não por último, a criação de obras modelares, as obras-primas, como a São Francisco de Assis de Ouro Preto, o conjunto escultórico de Congonhas do Campo e de pequenas peças de madeira como o belíssimo Cristo atado à Coluna. Para

(40) Ib., p. 107-8.

nosso crítico, essas razões eram suficientes para justificarem a eleição do Aleijadinho como paradigma cultural.

* * *

As conferências sobre arte religiosa no Brasil inseriram-se num panorama de intenso debate nacionalista sobre os rumos do país e da sua cultura que tiveram início em torno da Guerra de 1914. Dentro desse quadro, o resgate do passado colonial pelas novas gerações de então é uma tônica na direção de localizar os problemas e as possíveis soluções para as questões de tempo presente. Mário apoiava a campanha de Ricardo Severo pela utilização do legado barroco, reatualizado, como forma de renovação da arquitetura brasileira. Nesse sentido, fez várias afirmações nessas conferências e artigos apoiando essa iniciativa, partindo da constatação da desordem estilística de nossa arquitetura em geral, e em particular da arquitetura religiosa que se utilizava dos modelos mais díspares com nossa tradição passada. Mário constatava: "mas no domínio da arte, além da decadência, os elementos de que dispomos dispersam-se, orientam-se por idéias diversas e errôneas. Em vez de continuarmos a suave ascensão que trilhamos, buscando na tradição o trigo alimentar, procuramos outros estilos, outras fórmulas como se pudessem estes comovidamente falar à alma do povo.

A falta de persistência das tradições é uma característica marcante de nossa cultura, que Mário procurou combater de todas as formas que lhe foram possíveis ao longo de sua vida. Voltando sempre ao referencial europeu, observava: "Na Europa cada país esforça-se por conservar as suas tradições artísticas, ao passo que entre nós, também aquinhoados com uma tradição, embora parca, o que impera é o desejo de *épater le bourgeois* com formas exóticas"; continuando sua crítica à atitude submissa de cópia de modelos importados, reveladores de desejos de atualização a qualquer custo, afirmava em tom provocativo: "Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho, é possível que ainda aceitemos como templo uma imitação de Karnak, um plágio de Santa Sofia; e porque as paróquias não possuíam o dinheiro necessário às construções suntuosas, nem nos

poderíamos contentar com obras demoradas, levantamos igrejas que se limitam a ser o que são velhotas faceiras e pobretonas: uma imitação, lacrimável, embranquecida a polvilho, enfeitada com diamantes de mil réis".

Conclui levantando a questão polêmica do aproveitamento do barroco nos tempos modernos: "Quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sarabanda de mistificações. Na Bahia, em Minas, na Capital Federal, no Rio Grande do Sul, em toda parte, si houver uma capelinha por construir, é preciso que seja helênica ou sessessionista. E o nosso barroco? ... No entanto ele, aproveitado segundo as necessidades do presente, não poderia apresentar obras esplêndidas?" Reforçando sua argumentação embasada nas idéias de Ricardo Severo, afirmava: "O seu estilo (das igrejas) deve ser regional e tradicional: ligar-se ao passado, correspondendo às inclinações do presente". Princípio que orientou Mário ao longo da vida e nas mais diversas atividade a que se dedicou. Esse apelo ao passado, encontra eco no chamado final das conferências quando afirma em tom solene e quase ufanista: "É de crer que a Igreja, quando se acentuar com mais firmeza esse movimento nacionalista da arte, que ainda vaga nos linhos da infância, enfim realizando o belo arquitetônico de fundo tradicional, é de crer que a Igreja saiba se aproveitar dele e nos dê ainda templos nossos, capelas brasileiras onde a comoção religiosa da raça palpite, como num lar avoengo, desfiando, sob proteção do nosso católico passado, o rosário das oblações do Senhor⁽⁴¹⁾ .

Ainda impregnado de forte catolicismo, de um Mário congregado mariano, o pensamento de nosso crítico associava então nacionalismo a catolicismo e ao seu legado barroco. Trilogia que explora em defesa de uma arte nacional renovada segundo a moderada proposta de Ricardo Severo, consoante com o clima intelectual de um Brasil afinado com os ideais republicanos e com os anseios de modernização a qualquer custo. Mário nos mostra já em 1919-20 que tomava o pulso do tempo, afinando-se com os novos ritmos e construía sua visão crítica de nossas artes, lançando idéias e orientações que desenvolveria posteriormente. Sua inovação para o quadro intelectual da época estava na tentativa de estabelecer um método seguro de abordagem do fato artístico, no qual os aspectos

(41) Ib., p. 111.

psicológico e sociológico recebam igual atenção, complementando-os com a análise estilística ou formal fundamentada na história da arte.

Nesse quadro primeiro da arte colonial brasileira que reproduzimos acima, já fica evidente o recurso à abordagem do Aleijadinho através do binômio vida e obra e de suas profundas inter-relações. Procedimento que desenvolveu posteriormente nas análises monográficas do Aleijadinho e do Pe. Jesuíno. O segundo aspecto relevante dessa série de ensaios é a tentativa de resgate do passado brasileiro, seja pela preservação dos monumentos significativos do passado, seja pela atualização estilística do que considerava o estilo nacional. Já vemos aí um primeiro esboço da atitude de preservação da memória cultural do país que seria desenvolvida e aperfeiçoada ao longo dos anos trinta e quarenta, principalmente. E por fim, o terceiro aspecto relevante é a associação que Mário estabelece entre o barroco, o nacionalismo e a cultura alemã, indicando-nos uma presumível leitura expressionista do nosso passado⁽⁴²⁾, abrindo horizontes mais largos para a valorização do nosso patrimônio artístico e histórico, livre das amarras do legado clássico e da preeminência francesa cosmopolitizante que reinava ainda soberana nesses finais de Primeira República.

(42) Cf. Fabris, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo, In: *Barroco*, n. 12, Belo Horizonte, p. 192-3; Lopes, Telê, P.A. Arlequim e Modernidade. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 21, São Paulo, USP, Separata, 1979.

3.

Resta-nos examinar mais de perto como Mário de Andrade tratou de seu Aleijadinho. Como Mário organizou o ensaio? Em que ordem dispôs os temas? E como os articulou? Tomando como referência a segunda edição, temos um texto de 31 páginas divididas, a grosso modo, em três partes: uma primeira parte (p. 15-25) que visa caracterizar a época; situar para o leitor a figura do artista de Ouro Preto. À biografia pessoal juntam-se dois aspectos relevantes: o **mal-estar** reinante na época que é social, econômico e psicológico e a **mulatice** como estado de alma criador e inovador numa situação de crise e descrédito geral. E o elogio da mestiçagem racial e cultural como o elemento de diferença e inovação na Minas colonial: a segunda parte (p. 25-32) trata ainda, e principalmente dos dados biográficos e da personalidade que explicariam tendências e características das obras, influenciadas sobretudo pelo preconceito racial e social, ambos evidentemente interligados. Mário ainda discute três conceitos que entende básicos para explicar a personalidade artística do Aleijadinho, os quais seriam: o da genialidade, o de anormalidade e o de primitividade. Aborda todos os conceitos discutindo o enfoque tradicional aos quais contrapõe uma nova visão do problema, refutando idéias que explicariam o artista e suas obras fora de um contexto de desenvolvimento orgânico e portanto, histórico-cultural; a terceira e última parte (p.32-46) faz a análise e descrição formalizada das principais realizações arquitetônicas e escultóricas do Aleijadinho. Mostra a íntima associação entre a forma e o tipo psicológico nacional. Discute o conceito de sublime e demonstra que, no caso do artista mineiro, este não deve ser associado ao de majestade. As São Francisco conseguem ao mesmo tempo ser sublimes e ter "dengue, graça e delicadeza"⁽⁴³⁾. O barroco mineiro destoaria do europeu por suas intenções menos grandiloqüentes.

Mário de Andrade demonstrou qualidades excepcionais para a peritagem fazendo esta servir para a compreensão de suas afirmações críticas. As páginas finais são de grande concisão e extrema acuidade crítica. Ele intuiu o desenvolvimento dependente e irregular de nossa história cultural, e situa o Aleijadinho como um **aborto luminoso**,

(43) Andrade, M. de. O Aleijadinho. In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 2a. ed., São paulo, Martins; Brasília/MEC, 1975.

precursor para a nacionalidade de um gênio Plástico que não mais se repetiu. Retoma a idéia da mestiçagem, como categoria explicativa para o fenômeno individual - Antonio Francisco Lisboa - e social e de boa parte da arte colonial do período entre 1750-1830, a concluir com o sugestivo parágrafo onde, de maneira ambígua, afirma que o Aleijadinho "profetiza americanamente o Brasil"⁽⁴⁴⁾. De posse do esquema do ensaio tentemos ver como se articulam as razões do crítico e qual a sua ordem.

Como já ficou dito, para Lourival Gomes Machado ninguém melhor do que Mário, até então, havia ligado a personalidade de um artista a seu meio histórico-social, tirando dessa ligação as bases necessárias à interpretação formal e expressiva de sua obra. Mário, para dar conta de seu objeto monta uma **rede de inter-relações**, onde um nível envia a outro e completa-se nele. Não há em qualquer momento o domínio de uma instância sobre as demais. o trabalho do crítico começa pela análise estilística e pela peritagem das obras: circunscreve o material que pretende discutir e usar como referência para o estudo que realiza. Esta análise formal é precedida pela localização do objeto em um contexto histórico que o delimita. Procede a dupla análise do período e do indivíduo, o nível sócio-histórico e psicossocial. O círculo se completa pelas análises acuradas das obras, que por sua vez corrigem os níveis mais amplos. Ambiente sócio-histórico, personalidade artística e obra formam um todo a se inter-relacionarem, e cada parte colabora na explicação do conjunto.

A tentativa que Mário realizou de levantar a questão da arte colonial através da figura chave do Aleijadinho vinha na corrente de estudos históricos que procuravam desde a década de 10, conhecer as raízes culturais do país para melhor traçar-lhe um projeto de futuro. Interessava-lhe suscitar debate e apresentar, como fez, um modelo interpretativo de validade muito ampla. Este modelo foi se aperfeiçoando ao longo dos anos através de leituras e pesquisas e pelo próprio amadurecimento do crítico. Mário de Andrade nos mostra como a erudição é condição básica para o exercício crítico correto e material de trabalho, sem a qual a ação da crítica cai no vazio.

Dentro desse espírito devemos assinalar sua atitude diante do debate sobre as autorias do Aleijadinho levantadas pelo historiador mineiro Feu de Carvalho, em 1934, e inseridas por Mário quando da reedição do ensaio em livro, na forma de comentário de pé de

(44) Idem.

página. Rebatendo todas as objeções do historiador mineiro quanto à autoria de várias peças e prédios tradicionalmente atribuídos ao Aleijadinho, e como este não apresentasse prova documental confirmando suas afirmações, Mário tomou a atitude de cuidado e cautela, escudado na tradição e rejeitando as possíveis dúvidas, muitas das quais a posteridade confirmou⁽⁴⁵⁾.

Nas discussões que procede sobre a obra do Aleijadinho, Mário levanta como categoria fundamental de seu pensamento estético a idéia de deformação das formas clássicas européias como o elemento chave para compreender e analisar a produção artística nacional. O Aleijadinho, ponto culminante da história da arte brasileira, revelaria o que todo o nosso desenvolvimento cultural mostra largamente: a deformação dos padrões europeus tradicionais de base greco-renascentista. E é essa capacidade deformadora o nosso principal atributo cultural e nacional. O Aleijadinho foi o precursor, aquele que dentro das tradições artísticas da época soube inovar e acrescentar as qualidades nacionais de **graça, delicadeza e dengue**, como também em sua última fase deformar, para dar a sua obra uma **força de convicção** que só os grandes artistas conseguem⁽⁴⁶⁾. Transitaríamos do aspecto formal ao normativo. A obra e a vida do artista se inter-relacionam de tal sorte que a melhor forma é aquela que melhor se identifica com a **força de convicção** do homem que a criou. Todo projeto estético teria uma necessária carga ética lhe potenciando os resultados e ampliando seu raio de ação, de maneira que só as grandes obras poderiam revelar plenamente os problemas e as tendências de seu tempo. E ao crítico caberia, como intelectual que é, fazer a leitura interpretativa correta, exercendo sua função de formador de opiniões, de verdadeiro pedagogo, revelando as duas fases da atividade crítica, a estética, **desinteressada** e a pragmática, **empenhada**, procurando situar-se a igual distância dos dois níveis, tentando mostrar uma visão equilibrada do fato artístico.

A busca do paradigma, dos artistas modelos, dos **heróis com caráter**, como veremos adiante, continuou até o fim da vida de Mário. Esta busca não só iniciou com os estudos sobre a arte colonial brasileira, mas também com o conhecimento e o estudo dos artistas contemporâneos. Dentre estes Mário destacou, pela qualidade de excelência de seus trabalhos, a Lasar Segall. Desde a chegada de Segall e sua radicação entre nós Mário o

(45) Cf. Op. cit.

(46) Idem.

tomou como um modelo a ser seguido, o mesmo ocorrendo quando do conhecimento que travou com Portinari em 1931, e por fim, nos anos quarenta, perto da morte, conhece sua última grande admiração artística nacional, Clóvis Graciano. Assim podemos acompanhar um contínuo esforço de aperfeiçoar seus estudos e juízos na construção de um modelo teórico-interpretativo do fazer artístico entre nós e que diretrizes deveriam os novos observar. A construção desse modelo interpretativo e pragmático tomou praticamente todo o tempo em que Mário de Andrade exerceu sua atividade de crítico de arte. Mas como boa parte de sua teoria sobre arte e crítica os pressupostos principais já estavam assentados desde os anos vinte. O ensaio sobre **O Aleijadinho e sua posição nacional**, traz os principais lineamentos que orientaram Mário ao longo desse tempo. Nos ensaios posteriores tivemos acréscimos e desdobramentos de idéias, sem contudo qualquer alteração essencial.

Através dessa caminhada reflexiva vai montando os paradigmas que julga mais convenientes às novas gerações de sua época. Sem dúvida Segall e Portinari seriam os artistas contemporâneos que mais afinaram com o modelo sugerido, tendo na deformação formal e na defesa de convicções firmes, a aprovação do crítico. Arte inovadora e compromissada, tal como a de Antonio Francisco Lisboa em sua época. Contudo, Mário nos deixa uma dúvida ao concluir o ensaio sobre **O Aleijadinho** com as seguintes afirmações do último parágrafo: "(...) por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagabunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil..."⁽⁴⁷⁾.

Síntese ou idiossincrasia? O Aleijadinho seria um modelo a ser seguido e também um perigo a evitar. A ambigüidade do julgamento crítico está a nos lembrar constantemente o que devemos aceitar e evitar. O Aleijadinho sendo a mestiçagem de todas as raças, de todas as culturas e de todos os tempos históricos, seria o herói síntese

(47) Ib.

ou o **sem caráter**? Parecem-nos possíveis as duas leituras, ainda mais pela parte final do parágrafo, onde enfatiza a idéia do **aborto luminoso**.

O ensaio **O Aleijadinho** se coloca dentro da perspectiva de instaurar um modelo do caráter nacional, mas a conclusão é crítica para o Aleijadinho e para o Brasil. O ambiente sócio-histórico da Minas Gerais não deu continuidade ao fenômeno **Aleijadinho**. O que fez o crítico foi traçar o caráter **psicossocial** do artista e ver nele como se deu o processo criativo⁽⁴⁸⁾. Tirou lições e elementos que contribuíssem para a construção do paradigma a ser seguido no presente pelos artistas e pelas suas obras. Contudo, resta no final da reflexão um sinal ou traço pessimista a alertar o leitor, como a lhe dizer da impossibilidade de encontrar ou montar o **tipo ideal** de artista, enfim, de se chegar a vislumbrar o paradigma. Se o estudo do Aleijadinho lhe deixou tais dúvidas, elas seriam dissipadas em grande parte no contato que Mário estabeleceu com as obras de Segall e Portinari, os dois gigantes, no seu entender, da plástica moderna no Brasil.

(48) Cf. Kosssovitch, Leon. *As Artes Plásticas: Mário de Andrade e seu Método*. In: *Discurso*, n. 1, São Paulo, Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, 1970, p. 83-96.

4.

O pensamento de Mário de Andrade está organizado em polaridades complementares, como temos visto até agora. Estas oposições foram pensadas por ele desde muito cedo, aparecendo em sua concepção de arte e também na criação de personagens emblemas como Malazarte e Belazarte. Estes personagens apresentados na série **Crônicas de Malazarte**⁽⁴⁹⁾ encarnariam duas atitudes básicas de comportamento diante da vida e do mundo. Recorrendo a um velho conhecido de nosso folclore, Pedro Malasartes, e a sua utilização por Graça Aranha que tentou construir um tipo característico brasileiro, Mário, ainda sob clara influência do autor de *Estética da Vida*, retoma o personagem e o complementa com um irmão gêmeo e oposto, Belazarte,

O recurso à criação desses personagens não foi uma mera estratégia literária para facilitar a escrita das crônicas, mas sim o estabelecimento de um fio temático, claramente nacionalista, que permitiria a discussão de temas que interessavam ao autor e tinham ampla ressonância na época. Não podemos esquecer que Mário se colocava na vertente nacionalista que discutia amplamente a cultura nacional e em especial a questão tão polêmica do caráter brasileiro. Já tinha sua postura crítica a respeito da vida cultural existente então e se empenhava na construção de uma alternativa que fosse ao mesmo tempo nacional e moderna. E, como vimos, essa alternativa passava pelo aproveitamento crítico do folclore e das fontes populares.

Malazarte é um fio condutor que nos diz da personalidade do brasileiro e pode nos servir de índice para a compreensão posterior do artista tipo personalidade paradigmática, que Mário construiu ao longo de sua carreira de crítico de arte. Este personagem do nosso folclore foi caracterizado por Mário como contendo traços essenciais de nosso tipo nacional: "Malazarte, andejo impenitente, vai de povoado em povoado. Viaja sempre. Mesmo porque os homens se cansam com rapidez da alegria. A alegria é coisa monótona, cheia de si, desilusória até, pois é um fim, um *goal*, seccionando a continuidade desta vida evolutiva e transitória". Mário introduz aqui uma idéia que lhe foi muito cara: a da contraposição entre alegria e dor, a qual tematizou em várias poesias e em crônicas,

(49) Andrade, M. de. Crônica de Malazarte I, In: *América Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923, Arquivo Mário de Andrade.

como caracterizadora da personalidade do brasileiro. A transitoriedade da alegria e sua fugacidade retiravam-lhe qualquer possibilidade de estimular uma ação construtiva. Só na dor encontrou tal estímulo, pois para ele "a alegria é eminentemente estática. Só a dor é dinâmica. Tende para". Como Malazarte é o símbolo da alegria, "então viaja para não se tornar cansativo, portanto inútil e desestimado". Malazarte deixa saudade por onde passa, sentimento definidor de nossa personalidade nacional, acrescida da **presença dos ausentes**, que Mário buscou em Bilac para diferenciar o sentimento brasileiro do português. Os portugueses desejam a presença, os brasileiros evocam a lembrança, ativam a fantasia. Malazarte está sempre presente, como um deus ele chega, faz estripulias e vai-se embora. Desdobra-se em milhares de imagens melhoradas. Permanece na fantasia em imaginação das gentes. É uma contínua presença, e a saudade à brasileira que "se extasia a si e fica à beira da estrada a cismar". Disso Mário conclui que o brasileiro vive duas vidas, a real que é a menos importante e a que poderíamos denominar como imaginativa, fonte de todas as ilusões e prazeres. O sentimento da saudade e a vida imaginativa intensa marcam o caráter de Malazarte, indicando um personagem sem paradeiro e sem um projeto a realizar. Fruidor exclusivo dos prazeres e azares do momento. A essa figura que afirma a alegria, Mário iria contrapor seu pólo complementar, Belazarte. Curiosamente e de forma esclarecedora, associa Malazarte a si e a Graça Aranha, esse outro garimpeiro da brasilidade: "Malazarte, Graça Aranha e eu - que tríade perfeita de amigos: Eu sou a tônica da tríade; dó. Dou o tom. O Sr. Graça Aranha é a dominante: sol. É o animador da tríade e dominador nas harmonias. Malazarte é a mediante: mi. Determina que o modo é maior. Há porém, uma quarta personagem. Pollux de Malazarte. Chama-se Belazarte e é a segunda mediante da tríade: mi bemol. Dá o modo menor"⁽⁵⁰⁾.

Continuando sua caracterização das duas personagens, Mário nos indica que "Malazarte é irônico. Brincalhão e ilusionista. Cabotino também porque não? Belazarte é rabugento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, porque não? Ambos terrestremente brasileiros. Tão diversos e tão braços-dados! Assim é. Só numa coisa eles se igualam: é na mentira. Nela são ambos geniais. Malazarte corre mundo e conta o que não vê, Belazarte olha em torno da taba e conta o que julga ver". É na arte da mentira, da fantasia que os

(50) Idem.

dois opostos se complementam e como mentira e arte andam juntas, teríamos então os dois modelos básicos do fabular para Mário de Andrade. Ainda continuando as caracterizações, vimos que "Malazarte é cigano e viaja. Belazarte é carpinteiro e fica. (...) Belazarte porém é desagradável. Malazarte é delicioso". Enquanto um nos lança para o sonho alegre e a fantasia reconfortante, o outro nos faz mergulhar na dura realidade da vida, nos mostrando todos os seus meandros, pelo menos aqueles que julga serem.

A série de contos reunidos no volume *Os Contos de Belazarte*, editado em 1934 nos dá uma boa mostra da caracterização do personagem e de sua visão do mundo e da vida. É um conjunto de sete contos escritos entre 1923-26, dando-nos uma amostragem de pequenos fragmentos da vida dura das grandes cidades e das classes sociais dominadas com uma ironia fina e demolidora. As personagens complementares discutem o tema da felicidade e da dor, tema recorrente na obra de Mário de Andrade e muito freqüente em sua poesia. Mário via a dor como a própria felicidade e móvel para a ação e para a vida. A vida é o lugar da dor, e é ela que nos move para a construção de um mundo melhor. Movidos pela dor ou pela infelicidade somos capazes de arquitetar um projeto, de nos empenharmos em melhorar a vida. É a partir dessa posição que poderemos entender melhor a visão que Mário de Andrade formulou sobre o papel dos artistas-heróis que orientaram ou poderiam orientar a vida cultural do país.

Para ele a arte é filha da dor que estimula a criação e transfigura essa dor em beleza. Essa concepção da arte como resultado transfigurado da vida perpassa todos os escritos de Mário e em especial aqueles que tratam das artes visuais. Os artistas escolhidos como exemplares são aqueles que tratam das dores do povo, e através delas mostram toda sua humanidade. São aqueles que têm a capacidade de captar a vida social no que esta tem de mais significativo e de traduzi-lo numa forma plástica convincente. Não seria só o retrato, mas o que Mário chamou de transfiguração da realidade. A capacidade da obra de conter todas as características de seu momento e de simbolizá-lo numa forma sintética. A obra como um símbolo da época e como uma nova realidade a enriquecer o mundo humano. Nela estaria inscrita toda a história do artista e de sua sociedade, nos dando um índice desse esforço pessoal e social para a elevação do humano.

O uso que Mário de Andrade fez das figuras arquetípicas de Malazarte e Belazarte, não só resume sua visão polarizada do mundo e da vida, como também foi uma maneira de, a partir das tradições populares, localizar características fundamentais do que chamava de **caráter nacional brasileiro**. São figuras opostas mas também complementares. Elas traziam já a outra questão que Mário de Andrade tratou longamente em diversos momentos, a questão do equilíbrio entre Inteligência e Sensibilidade. Estes dois componentes estão sempre presentes na obra de arte e no próprio ato de criação. É do agenciamento da intuição e da razão que poderemos ter uma obra realizada, onde o impulso de criação é controlado e direcionado por uma inteligência operosa que tem na técnica e no seu domínio os meios de realização da obra.

Como já vimos, Mário estabeleceu três níveis de domínio técnico, o terceiro chamou de **solução pessoal do artista** que fazia parte "do talento de cada um, embora não seja todo ele"⁽⁵¹⁾. Dizia ser esta a região "da técnica mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável". Este território misterioso seria acessível apenas a alguns poucos, a quem Mário atribuía dotes de genialidade. Esses dotes estavam presentes nas figuras emblemas de Malazarte e Belazarte, caracterizando o primeiro mais a sensibilidade imaginosa de nosso povo e o segundo sua atitude realista, quase fatalista, diríamos. *Os Contos de Belazarte* nos mostram a realização dessa visão marcada pela fatalidade e pela falta de perspectivas dos personagens construídos.

A infelicidade é a tônica e predomina em todos os contos. Belazarte nos coloca em contato com a realidade do dia a dia das cidades em transformação e seu riso é na verdade de uma ironia melancólica, tão a gosto do autor, profundo apreciador da **malinconia cabocla**. Mas tanto numa como noutra das figuras emblemáticas estão presentes os traços de genialidade, imprescindíveis a qualquer personalidade criadora, à qual não falta a ironia que relativiza e distancia. Se as figuras emblemas enunciadas têm traços de genialidade esta se deve à sua engenhosidade e infinita capacidade de criação imaginativa. Estes traços foram localizados nos artistas paradigmas que Mário de Andrade elegeu.

(51)

Cf. Andrade, M. de. O artista e o artesão. In: *O Baile das Quatro Artes*. 3a. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL/MEC, 1975.

CAPITULO IV

EXPRESSIONISMO, NACIONALISMO E CONSOLIDAÇÃO DO PROJETO MODERNISTA

1.

Alguns autores têm chamado a atenção para a associação que Mário fez entre o Barroco e o expressionismo e deste com a nacionalismo⁽¹⁾ como a maneira que encontrou para formar uma base teórica explicativa da cultura brasileira que, segundo nosso crítico, não se encaixava nos moldes clássicos latino-mediterreâneos. Partindo da constatação de nossa inadequação aos moldes clássicos, buscou no estudo de nosso passado as razões dessa disjunção. E, como vimos, o barroco colonial lhe forneceu as razões para uma aproximação com a cultura alemã que começara a estudar desde 1918-19. O recurso à arte alemã gótica e renascente com fortes traços de um realismo deformado foi providencial para encontrar dentro do contexto da arte ocidental as bases para a valorização da obra peculiar do Aleijadinho. Sem ter de sair dos parâmetros estéticos da arte ocidental, encontrou nela, via vertente romântico-germânica, uma forma convincente de explicar o fenômeno **Aleijadinho** e por extensão a peculiaridade do barroco colonial brasileiro. Desta maneira, pode explicar o feio das obras de Antônio Francisco, assim como expurgá-lo da pecha de **primitivo**. O recurso à longa exemplificação de artistas que, como vimos, fizeram obras feias e não foram bem sucedidos na criação de obras-primas comprovaria as virtudes e qualidades do nosso artista mestiço.

Annateresa Fabris nos mostra que "primitivo e feio parecem ser quase sinônimos, mas enquanto o primeiro termo é vago, podendo designar tanto uma expressão primária quanto o início duma nova orientação estética, o segundo adquire um sentido pregnante, quer por opor-se ao belo europeu (...), quer por responder a uma necessidade da arte do Aleijadinho - o da deformação"⁽²⁾. E é a categoria estética da deformação que nos explicaria a peculiaridade da obra de Antônio Francisco, assim como nos revelaria toda a força expressiva de sua **vontade de arte**, excluindo assim o qualificativo pejorativo de feio de sua obra, eliminando também, a pecha de primitiva, uma vez que esta não seria nem primária nem precursora de um novo momento artístico no país. Mário de Andrade operou uma aproximação do barroco com o expressionismo ao longo dos anos vinte e, quando

- (1) Cf. Bosi, Alfredo. *Moderno e Modernista na Literatura Brasileira*, In: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ed. Ática, 1988.; Fabris, Annateresa. Op. cit.; Souza, Gilda de Mello e. *Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte*. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- (2) Fabris, A. Op. cit.

publica seu ensaio sobre o Aleijadinho, essa associação está consolidada, norteando seu pensamento até o fim de sua vida. Para A. Fabris "no ensaio de 1928, a relação Barroco/Expressionismo é francamente definida em toda a estrutura de texto, constituindo a espinha dorsal de seu pensamento"⁽³⁾.

A relação de Mário com o expressionismo data desde seu contato com a obra de Anita Malfatti em fins de 1917 e de seus estudos da cultura e língua alemãs, provavelmente logo após a exposição-estopim do modernismo. Mário buscou na cultura alemã uma compensação para a esmagadora presença francesa em nossas letras e artes e ao seu exagerado cosmopolitismo, deformador de uma cultura ainda não de todo firmada e com características definidas. Seus amplos estudos de história da arte e em particular das artes alemãs o habilitaram a compreender em profundidade o sentido do expressionismo, suas raízes na cultura alemã desde o gótico, e as variadas conotações do seu conceito. Usou basicamente dois sentidos que se generalizaram com o tempo: o do expressionismo como um movimento datado e com características precisas remetidas a um conjunto particular de obras e um segundo mais amplo, que via o expressionismo como uma constante da cultura alemã e européia, a repetir-se ciclicamente, ou melhor, alternadamente com a constante clássica⁽⁴⁾.

Conhecedor das idéias de W. Worringer desde esse período inicial, Mário usou-as de forma elástica para adaptá-las à interpretação da cultura brasileira. Interessava-se pelas idéias que lhe ajudasse a explicar a produção plástica local, localizando na prática expressionista as principais características que reputava de primeira importância para seu trabalho de interpretação, as quais "foram a deformação sistemática, o abandono da expressão do objetivo em favor da expressão subjetiva e, conseqüentemente, a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica. O que não carece confundir com o simbolismo, coisa muito diferente". Em seguida explica o que entendia por esse particular simbolismo: "A maneira de pintar expressionista se tornou simbólica nesse sentido, em que certas deformações sistematizadas se tornaram verdadeiros hieróglifos perfeitamente

(3) Idem.

(4) A terceira acepção do termo - a que via o expressionismo como o conjunto de todos os ismos contemporâneos - foi ignorada por Mário como incorreta.

compreensíveis pela inteligência liberta da comparação com o mundo exterior⁽⁵⁾. Adiante, neste mesmo texto, explica o que entendeu por deformação simbólica: "O desenho de um íbis indicava de primeiro um íbis. Depois foi-se formando pela estilização cada vez maior do desenho, e, no fim embora completamente diferente do que é um íbis natural, continuou, no entanto, a representar sempre um íbis. E nesse sentido que falo que a sistematização de certos processos deformativos do expressionismo o tornaram simbólico". São estes aspectos significativos do Expressionismo que foram apropriados por Mário no afã de encontrar uma explicação para os fenômenos culturais brasileiros, de maneira a dar-lhes legitimidade dentro do complexo cultural ocidental, retirando-lhes o caráter de excrescência exótica, e alçando-os a um nível compatível com as demais contribuições.

Dentro dessas discussões, Mário chegou a polemizar em artigo a opinião de Worringer de "que o Expressionismo está morre não morre"⁽⁶⁾. Entre as causas possíveis desse fato, "o crítico salienta o estranho absurdo das artes plásticas atuais que, recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Daí, conclui, terem perdido a força psicológica que possuíram pintura e escultura, em tempos passados. Deixaram, por isso, de serem elementos sociais da humanidade, não atuam mais como elementos de unanimismo popular, para se tornarem mera circunstância decorativa de paredes, cuja essência é meramente livresca e individualista". Argumentando com o crítico e historiador da arte alemã, Mário expressou sua particular opinião acerca do processo evolutivo da arte, minimizando com isso a possível morte do Expressionismo.

Para nosso crítico, a afirmativa de Worringer sobre a morte do Expressionismo era falsa, porque este movimento, "dado este nome geral a todo os ismos contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo". Continua sua defesa do Expressionismo enquanto um conceito alargado e não historicamente datado no intuito de, através dele,

(5) Andrade, M. de. Expressionismo. *Diário Nacional*, 10 jan. 1928. Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

(6) Andrade, M. de. Arte, Questões de Arte. *Diário Nacional*, 30 set. 1927. Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

compreender a arte contemporânea e a produção nacional, quer do passado quer do presente, reforçando as características que já apontamos acima. Para tanto, apresenta um conceito evolutivo da história por movimentos de continuidade e ruptura. A posição moderada de Mário no julgamento do passado, já presente desde *A Escrava que não é Isaura*, foi uma constante de sua atitude crítica, contrapondo-se ao radicalismo de Oswald e da Antropofagia. Sua visão evolucionista da arte não só foi uma marca das fontes onde bebeu, como é exemplo de seu afã de incorporar todo um passado do qual estávamos privados por nossa condição colonial.

Assim, remetemos o leitor a esta longa transcrição do artigo já citado: "A arte não se secciona em datas históricas bem determinadas, a arte vive em evolução contínua. É a pobreza da percepção humana que nos obriga a seccionar essa evolução, da mesma forma com que subdividimos o tempo em hora, minutos, segundos para compreendê-lo. Os nomes que damos aos momentos evolutivos da arte, barroco, neobarroco, academismo, impressionismo, etc., são simples termos ideológicos, iguais às parcela temporais que tornam passível de utilização intelectual, a idéia de tempo. A essas fases diversas da evolução artística, nós chamamos em geral de reações porque efetivamente os artistas reagem contra o aspecto imediatamente anterior da arte, naquilo em que esse aspecto não representa mais as condições presentes da sociedade nem da inteligência individual e coletiva. Mas os reacionários ainda são filhos diletos da fase imediatamente anterior, até mesmo nessa reação, que não seria admissível sem essa fase anterior". A reação é vista como continuidade e não ruptura na possível alternância polar entre as constantes clássica e romântica. E dentro dessa linha de raciocínio continuísta ou evolucionista como preferiria o crítico, ele dimensionou a importância do expressionismo e de sua dívida com o passado: "E quanto a tendências basta ver que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos impressionistas, em vez de morrer, evolucionou para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma e fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica". Esta frase final nos parece conter a chave do conceito de Mário

sobre o Expressionismo, que consistiria no uso da deformação geradora de uma sensorialidade plástica que recusasse a apreensão estática mediada pela razão e atingisse o indivíduo de maneira mais direta, apelando principalmente aos sentidos e à intuição. Não ha recusa radical à razão, mas sim uma crítica a um fazer e fruir excessivamente intelectualizados que roubariam da obra o que ela poderia oferecer de imediato, espontâneo e vivo. Idéias muito caras aos movimentos vanguardistas da constante romântico-expressionista. Mário buscou a valorização destas qualidades, pois julgou encontra-las na plástica brasileira de antanho e de ogano.

Reforçando seu apreço pelo expressionismo, em particular o alemão, Mário sempre valorizou em suas críticas as artes alemãs do passado e do presente, exercendo mesmo um papel de divulgador destas em nosso meio. A simpatia se manifestou de forma indireta desde a descoberta de Anita Malfatti, e diretamente pela apresentação da arte alemã em suas colunas de crítica sempre que se apresentasse alguma oportunidade. E mais, nosso crítico julgava altamente benéfico o contato com a arte e cultura alemãs para a nascente cultura brasileira. Em artigo de 1930, deixa bem clara sua admiração e o porquê de seu juízo favorável ao contato com a cultura alemã: "No alemão se encontra de tudo e de tudo tratado como a gente quer mas sempre com seriedade. A literatura científica alemã, Farias Brito que me desculpe, mas constitui por assim dizer... a base física do espírito. Base física, alicerce. É um mundo de fixidez e regulamentação astronômica. Com essa base e dessa profundez, os latinos da Europa e os americanos da América, façamos nossas estrelas". Mais adiante afirma: Não me parece que haja no mundo atualmente alguém que precise mais que brasileiro duma base física bem germânica pro espírito. Inteligência fuque-fuque, brilhação espiritual exterior, fogo de artifício do palanfrório, colocação de pronome, Brasil com esse e metáforas lindíssimas, isto é que não nos falta absolutamente. Falta é a base física". E como arremate da argumentação em prol dos estudos alemães, conclui sentencioso: "Aliás é uma coisa bem sintomática: os homens brasileiros que conseguem mesmo se impor à unanimidade de nossa consideração como riqueza e força de pensamento, no geral conhecem e praticam a língua e literatura alemãs. Rui Barbosa não sabia o alemão... No resto é incontestável que como diz Guilherme de Almeida, somos uns

poetas. Não passamos de poetas - o que por mais que seja baía do Rio de Janeiro, vitória régia e papagaio, não deixa de entristecer um bocado, tanta papagaíce!... (7)

Na cultura alemã, Mário encontrava seriedade, espírito científico no tratamento dos temas, clareza expositiva e continuidade nos estudos, carregados e dirigidos por forte diretiva pedagógica. Para nosso crítico, tínhamos "precisão imediata de dar o braço à Alemanha. Pelo menos até o momento venturoso, em que ninguém mais não diga nesta Sulamérica: "Nós, os latinos..." (8).

Em diversas ocasiões Mário abordou em artigos e crônicas as artes alemãs. Para ele ponto obrigatório de reflexão e fonte de ensinamentos. Ainda nos anos vinte abordou em dois artigos do *Diário Nacional* a **Exposição de Arte Alemã no Brasil**, organizada por Theodoro Heuberger, que veio sob a chancela da Sociedade Geral de Belas Artes da Alemanha, secção de Berlim, e patrocínio da Legação Alemã no Brasil (9). Nestes artigos, exerce sua função pedagógica de esclarecer os leitores do que iriam encontrar nessa Exposição de orientações e tendências representativas da moderna arte alemã. Constata que a exposição não trouxe uma amostragem significativa da produção plástica: "posso garantir que não é representativa da plástica alemã. Principia por não ter caráter nacional quasi nenhum nem na representação temática das obras nem na técnica nem na orientação estética:. Mais adiante complementa: "... a representação duma nacionalidade não pode ser feita pelo que ela possui de comum e de fraco. (...) Os autores menores formam sem dúvida o grosso da produção nacional em todas as pátrias porém eles representam por assim dizer o mínimo esforço dela. Ora a representação dum país se faz logicamente pelo esforço máximo que ele pode dar". Dentro desse **esforço máximo** estavam poucos nomes conhecidos, como os de Pechstein, Klemm, Jaekel e Richter. Lamenta a ausência desses pintores, como também da ausência de outros artistas vinculados ao expressionismo como Meidner, Franz Marc, Paula Modersohn, Kokoschka, Seewald, observando que "si os organizadores da Exposição queriam representar o Expressionismo, deviam trazer nem que

(7) Andrade, M. de. Artes Gráficas. In: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez, p. 253-4.

(8) Idem.

(9) Andrade, M. de. Arte Alemã I e II. *Diário Nacional*, 6 e 9 out. 1928. Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

fosse de emprestado, as figuras iniciadoras e representativas desse movimento plástico tão profundamente alemão que pode ir buscar a base dele nos primitivos germânicos". Essa foi a reclamação principal de nosso crítico desejoso de impor um novo padrão artístico ao meio nacional ainda muito débil para definições, e que teria contribuído, como acreditava, para a consolidação de seu projeto nacionalista e modernizador nas artes e na cultura.

Após enumerar outros artistas contemporâneos alemães ausentes da exposição e de grande relevância no panorama das artes de então, cobrou também a ausência dos mestres que antecederiam imediatamente o movimento expressionista no claro afã de montar a **sua exposição alemã** com intuito didático e exemplar pelos nomes e obras que reuniria. A divulgação, o conhecimento e a normalização da influência expressionista era fundamental para a consolidação do modernismo entre nós, segundo nosso crítico. Em segundo artigo analisou a contribuição dos artistas que julgava mais importantes, inserindo-os na ordem cronológica expressa na sua imaginária **exposição alemã**. Indica os impressionistas Spiro e Richter, deste destacando os trabalhos em óleo e aguaforte, onde o artista **pretendeu se modernizar**, mas fracassa na transposição errônea das técnicas, não respeitando a especificidade de cada meio expressivo. Além disso, fez uso inadequado do cubismo procurando associar o seccionamento das formas com um "gigantismo inquietante dos pingos e das lágrimas coloridos do Pontilhismo e do Divisionismo."

Destaca a presença de Max Pechstein, "incontestavelmente um nome ilustre do Expressionismo", com dois trabalhos na exposição, uma paisagem e uma figura, **Violoncelista**, que provocaram em nosso crítico os comentários mais entusiasmados. "A gente ora gosta deles, ora não gosta mais. Percebe os defeitos de técnica plástica e se inquisila. Percebe o vigor da expressão e se encanta. Uma atração que faz a gente voltar pra obra. E uma indiferença, então, diante dela. O **Violoncelista** é bem assim. Vigoroso, impregnante, cheio de falhas técnicas, ideológico e ao mesmo tempo prescindindo conscientemente da lógica. Não se pode falar que seja um bom trabalho, porém se trata incontestavelmente dum forte sentimento. Merecia ficar".

Nossa dificuldade hoje está no fato de que não dispomos de material visual para avaliar o juízo de Mário. Contudo, notamos em sua avaliação uma oscilação entre valores lógicos e sentimentais ou afetivos, assim como uma exigência de apuro e coerência

técnica crescentes, que marcou todo o pensamento crítico de Mário ao longo dos anos seguintes. Mas o trabalho que mais lhe agradou foi o quadro **O Pintor** de Willy Jaekel, que lhe permitiu elaborar algumas considerações sobre a arte moderna nos dando hoje uma idéia das opiniões de Mário sobre as questões plásticas discutidas na primeira metade do século. A primeira questão é a da composição: "É certo que não cogita do equilíbrio plástico, porém tradicionalmente se pode aceitar que o equilíbrio plástico possa ser preterido pela lógica de construção expressiva. De outra forma, não era possível aceitar como obras magníficas certos Velasques (*sic*) principalmente, e certos Rembrandts. Aliás o conceito de equilíbrio plástico, como conceito, só nasceu com os cubistas. Ou melhor com Seurat e Cézanne. Antes disso, os artistas sentiam isso porém não teorizavam sobre. O que importava pra ele era mesmo a lógica de construção. Goya nem até com esta se amolava, palavra. Nem Rembrandt. Nem às vezes o próprio Watteau..."

A segunda questão é a da cor: **O Pintor** de Willy Jaekel, é muito bom mesmo. Lógico, representação admiravelmente atraente, o colorido é um verdadeiro achado. Porquê depois do Impressionismo, carece não confundir encanto de colorido com... encanto de colorido. (...) Os modernos de toda parte abusaram de cores bonitas, confundindo uma sensação meramente epidérmica de gostosura, de cores raras ou puras, com colorido belo, de deveras dinamogênico, a invenção de certas combinações de cor, derivadas duma comoção plástica profunda, original e lógica. Despejar cores bonitas ou chiques nos quadros é fácil. Porém inventar certas purezas de Léger ou a dignificação verdadeiramente original e espantosa de certas combinações, como conseguiu Tarsila com o rosa chocho, o azul chocho e o amarelo chocho, isso não é qualquer que faz não."

Nas considerações acima reproduzidas podemos perceber algumas diretivas no pensamento crítico de Mário. Quanto à composição, estabelece três maneiras dessa se dar. A primeira, ligada à tradição, é o que chama de **lógica de construção expressiva** vinculada a uma ordem subjacente ao quadro e nascida sem maiores intervenções da inteligência, ao menos como intenção declarada; a segunda, introduzida principalmente pelo cubismo e que teve em Seurat e Cézanne seus precursores, formalizou essa prática muito antiga da organização da composição como **conceito de equilíbrio plástico**, introduzindo na arte todo um ordenamento composicional de feição geometrizante; e por fim a última e

terceira maneira de compor se identificava com o próprio impulso do artista no ato do artefazer sem qualquer preocupação ordenadora. Goya e Rembrandt são exemplos desta tendência que jogava o espectador para um espaço instável que muitas vezes rompia os limites do quadro.

Quanto à cor, Mário valorizou aquelas que fugissem ao mesmo tempo do impressionismo e seus encantos, e do verismo acadêmico que apequenava todos os valores plásticos possíveis das cores. Tinha como modelo as cores de Tarsila e Léger que evocavam a pureza e o despojamento, assim como a espontaneidade perdida pela arte erudita européia, em combinações inovadoras por seu caráter construtivo e como sugestionadoras de estados efetivos condizentes com as qualidades primordiais das formas.

Por fim, condena o que chama de **imodéstia burguesa** nos trabalhos de Kanalt e Lionel Feininger que encarnariam uma tentativa de conciliação entre o passado e certas formas de estilização próximas ao cubismo. A propósito disso, observou: "Gente que se diz moderna porém não possuindo coragem pra ser moderna em teoria e expressão, gente que tem medo do passado em vez de se acamaradar com ele, gente do **no meio é que está a virtude**. Dessa falsificação nenhuma tendência não sofreu mais na pintura que o cubismo..." Ora, a condenação de Feininger nos leva a crer numa leitura equivocada do artista teuto-norte-americano, por parte de nosso crítico, refratário às experiências prismáticas da cor, tendendo à abstração, fortemente presentes neste artista. Talvez o medo da abstração fosse na verdade o motivo que afastou Mário de aceitar e compreender os trabalhos de Feininger.

A admiração pela arte alemã continuou viva até o fim de sua vida. E o fez eleger como artistas prediletos e mesmo exemplares aqueles que tiveram alguma relação com a tradição alemã e em particular com o Expressionismo, matriz donde retirou inspiração, informações e argumentos para seu projeto cultural. Além de Anita Malfatti, dedicou interesse aos trabalhos de Oswald Goeldi e Victor Brecheret, que sinalizaram nos anos vinte o aproveitamento da influência alemã para a construção da nova arte.

2.

Mário manteve com Anita Malfatti amizade estreita e convivência próxima interrompida em alguns períodos pelo afastamento de Anita nos anos vinte, quando foi para a Europa em gozo de bolsa de estudo, e quando Mário esteve exilado no Rio, entre 1938-41. A correspondência trocada entre ambos nestes momentos de afastamento, e recém publicada⁽¹⁰⁾, nos mostra quão estreita foi esta amizade, a admiração de Mário pela artista e sua tentativa de dirigi-la em busca de melhores soluções plásticas no sentido de revelar e desenvolver as potencialidades mostradas na histórica exposição de 1917-18, estopim do movimento modernista.

Em artigo de 1928, onde saúda o retorno de Anita ao Brasil, Mário deixou claro seu juízo a respeito da amiga e mostra a importância histórica da pintora para o desenvolvimento das artes visuais em particular e para as artes em geral. "Chegou ontem a São Paulo vinda de Paris, a pintora Anita Malfatti, uma das figuras mais ilustres de nosso meio artístico. O nome de Anita Malfatti já está definitivamente ligado à história das artes brasileiras pelo papel que a pintora representou no início do movimento renovador contemporâneo. Dotada duma inteligência cultivada e duma sensibilidade vasta, ela foi a primeira entre nós a sentir a precisão de buscar os caminhos contemporâneos de expressão artística, de que vivíamos totalmente divorciados, banzando num tradicionalismo acadêmico que já não correspondia mais a nenhuma realidade brasileira nem internacional⁽¹¹⁾. Mário chamava a atenção para o pioneirismo da artista e para a situação cultural brasileira que ela soube perceber e enfrentar ao apresentar nova proposta plástica: "Tendo visitado a Europa e lá estudado as tendências estéticas novas de Munich e Paris, a própria feição exaltada da sua sensibilidade fez Anita Malfatti se filiar às correntes expressionistas, que naqueles tempos dominavam a arte da Europa Central". Mário aponta a afinidade entre o caráter da artista e a maneira expressionista de sentir e expressar, vendo nisto um fato positivo em oposição à disciplina acadêmica que impedia o afloramento da individualidade do artista. Em

(10) Cf. Correspondência M. de A., Cartas a Anita Malfatti/Mário de Andrade; org. Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

(11) Cf. Andrade M. de. Anita Malfatti, *Diário Nacional*, 20 set. 1928. Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

seguida indica o lugar e a importância de Anita na História da arte Brasileira, juízo que seria confirmado ao longo dos anos pelas modernas pesquisas e publicações historiográficas: "Logo no início da guerra, tendo sido obrigada a interromper os estudos, Anita Malfatti voltou a São Paulo e fez uma exposição de quadros seus, acrescida de algumas telas cubistas que trouxera consigo. Essa exposição foi o ponto de partida do movimento renovador que afeiçoado às nossas necessidades nacionais domina o país todo". Da repercussão do evento comenta rápido: "A exposição causou um escândalo formidável, (...). Conseguia reunir em torno da artista nova alguns daqueles que se tornariam poucos anos depois as forças motrizes do movimento modernista entre nós"⁽¹²⁾.

Rapidamente nosso crítico historia a viagem de Anita à Europa em 1923, comentando o novo caminho seguido por ela após o retorno, por ocasião da exposição de 1928 em São Paulo.

Mudança que nosso crítico aceitou e justificou, pelo menos num primeiro momento, tentando convencer seu público leitor: "A ilustre artista mudou muito a arte dela. Passados aqueles tempos de revolta com que os artistas modernos nas suas obras faziam ponto de honra da extravagância, mais por bravata às vezes do que por convicção, veio do movimento de agora, já muito menos destruidor, muito mais sobranceiro às transitoriedades do tempo e já tradicional. Anita Malfatti também segue essa orientação construtora de agora. Sua arte atual, baseada numa técnica perfeita pelo que dizem os críticos franceses, se apresenta calma, firme, sem nenhuma daquelas pesquisas inquietas e tantas vezes rebarbativas que agora já não tem mais razão de ser". Este comentário marca os novos tempos estéticos dos anos vinte, quando o **retorno à ordem** é a direção mais divulgada e aceita pelos artistas e críticos de Paris e da Europa em geral. Esta solução conservadora e conciliadora dos conflitos estéticos e artísticos de antes da Guerra, serviu como uma luva ao ambiente em mudança com instabilidade freqüente quanto aos valores do passado e que direções assumir no presente. O movimento artístico dos anos vinte e em especial após os anos trinta seria marcado por uma atitude de **reformular conservando**, no qual a inovação estética e artística não significasse a rejeição total da herança cultural do passado. Note-se a ênfase neste comentário ao aspecto tradicional da produção plástica de

(12) Idem.

Anita, sua recusa a qualquer atitude destruidora e a **pesquisas inquietas**, índice de ousadias formais que ameaçariam a estabilidade pretendida e alicerçada num perfeito conhecimento das técnicas do passado. Com esta observação Mário preparava-se e aos outros para aceitar os novos trabalhos de Anita, muito mais comportados, e portanto mais assimiláveis, do que os de 1917.

O elogio da figuração o seu não questionamento, a ausência nos debates dos grandes temas da arena européia como a questão central do espaço na pintura, fez com que nosso modernismo se acomodasse às discussões em torno do uso da figuração, da reutilização da tradição e do agenciamento desse legado com algumas aquisições dos movimentos de vanguarda, em particular a deformação, o uso arbitrário da cor, a construção afetiva do espaço e semelhança dos primitivos e principalmente dos Pré-Renascentistas. O proselitismo crítico de André Lhote de larga repercussão na metrópole francesa, encontrou acolhida calorosa nas províncias culturais de ultramar. As revistas em que ele exercia sua crítica chegavam até aqui com rapidez e eram lidas pelos jovens modernistas com avidez. Outras publicações como *L'Esprit Nouveau* marcaram fundamento o pensamento de Mário e reforçaram a onda conservadora do *retour à l'ordre*⁽¹³⁾.

Defendendo o novo trabalho da amiga, Mário acaba defendendo a orientação conservadora: "E vai ser um gozo pra todos quantos detestam pintura futurista e que diante desse quadro (a **Ressurreição de Lázaro**) terão ensejo de exclamar que a ilustre pintora ... **voltou pra traz**. Com efeito, se trata de uma obra perfeitamente calma, onde a pesquisa técnica já não é o verdadeiro assunto da tela". A partir dessa constatação, Mário teoriza o fenômeno, buscando explicações: "este é um ponto importante do movimento moderno das artes e carece insistir sobre ele pra que os leigos entendam um bocado mais do movimento histórico que atravessam as artes agora. Não tem dúvidas que em todos os movimentos reacionários realizados na Arte através das idades, o que impulsiona os artistas é uma intenção estético social. Sempre se trata de repor a Arte em relação com a época."

Esse movimento é visto por Mário através da objetivação dos avanços técnicos e dos ideais estéticos que informam os momentos da história da arte. Contudo, para ele o que mais aparece e teve larga audiência entre os artistas e críticos modernos foi a

(13) Cf. Andrade, M. de. Anita Malfatti I, *Diário Nacional*, 21 nov. 1928. Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

renovação técnica que expressaria o progresso de objetivação das intenções estéticas. Já "os ideais estéticos seguem uma linha evolutiva que é sempre a mesma: Construtivismo - Classicismo - Romantismo. (...). A primeira Construtivismo, que poderão chamar também de **Primitivismo**, é a fase em que os artistas procuram leis técnicas e estéticas de realização artística. Estabelecidas essas leis, a Arte atinge seu momento de equilíbrio entre a expressão e a técnica. É então que surge o **Classicismo**. Depois o artista, encontrando tudo facilitado, observando que as leis tornaram a arte academizada e mais bonita do que propriamente bela, procura em vez de realizar a arte mesma, realizar com mais força os dramas da vida social ou da existência dele. É a fase do **Romantismo**⁽¹⁴⁾. Visão simplificada da história como viés biológico, na qual a essa idéia recorrente de infância - maturidade - velhice, se associa a idéia de progresso técnico. Portanto visão circular e progressiva ao mesmo tempo, conciliando os termos de permanência e mudança, chave explicativa para a carreira de Anita como para qualquer período da história artística da humanidade. O mesmo movimento estaria não só na sociedade, mas seria intrínseco ao indivíduo, fechando o esquema explicativo num todo harmônico e complementar: "E não só todos os movimentos gerais de Arte que sofrem essa evolução: o próprio artista segue na existência dele um movimento de aperfeiçoamento contínuo que só tem uma curiosidade; principia pelo fim no geral.

De fato o artista moço, isto é, o recém nascido da Arte, principia pelo Romantismo, querendo exprimir e exprimir com violência". Mário continua sua argumentação no afã de compreender as mudanças de Anita que são de todos os artistas do momento: "O artista novo, si, fisicamente, possui todas as forças tumultuárias da mocidade, intelectualmente é um velho. Até quando reage contra o passado ele ainda é um velho, reage puerilmente, reage caducamente sem norma, irritado, sem força, percebendo bem que não possui força. Só depois desse Romantismo inicial é que o artista vira Primitivo, se organiza e si tem mesmo imaginação e força criadora atinge o classicismo dele: equilíbrio e relativa perfeição"¹⁵.

(14) Idem.

(15) Andrade M. de. Anita Malfatti II, *Diário Nacional*, 22 nov. 1928 (?), Arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

Para nosso crítico, Anita realizou este percurso, sendo devedora do Expressionismo em sua fase romântica, a da libertação de seu eu criador: "Quem viu as exposições que a artista fez por aqui antes da última viagem à Europa, se recorda por certo da **extravagância** dos quadros que ela então apresentava. De fato as teorias dela então, imbuídas do Expressionismo deformador que ela seguira na Alemanha, a tinha levado pra pesquisas duma exacerbação romântica, formidável, em que poucos puderam perceber o enorme temperamento apaixonado, dramático, impregnado de misticismo da artista⁽¹⁶⁾ . Os trabalhos feitos sob esse clima acentuariam, para Mário, as características que ele relacionava ao período primitivo do desenvolvimento de cada artista e de cada civilização: "E que Anita Malfatti estava então no período **Primitivismo** da arte dela. E a preocupavam especialmente as doutrinas de pintura, as manifestações genéricas e particulares da Técnica. Estava adquirindo as forças técnicas que lhe faltavam pra que, combinadas com as forças expressivas que já possuía, ela atingisse o Classicismo, quero dizer, o equilíbrio perfeito da sua personalidade." Este **equilíbrio perfeito** seria adquirido pelo quadro **Ressurreição de Lázaro**, testemunho dos novos tempos de maturidade da artista, inserida nessa volta à tradição que encontrou no estágio francês.

Mário afirmaria categórico: "E realmente pela força de concepção, pela comoção forte, impregnante mas sossegada, pela calma admiravelmente estática da religiosidade respirada por esse trabalho, excelente, Anita Malfatti se irmana aos Primitivos e criou para a pintura brasileira uma expressão nova e magnífica". No retorno à ordem de Anita, Mário via a possibilidade de um novo caminho para a arte brasileira que não fosse a **exacerbação do Expressionismo** que poderia levar à abstração e à conseqüente perda de comunicabilidade, função precípua da Arte, segundo nosso crítico, nem, a volta ao padrão acadêmico, desvinculado das novas realidades técnicas e sociais do mundo contemporâneo. Marta Rosseti Batista, citando artigo de Mário sobre Anita de 1921, comentou: "O escritor, em realidade nunca aceitaria completamente - mesmo em artigos posteriores - as deformações mais gritantes e os maiores exageros de proporções, portanto, os aspectos

(16) Idem.

mais abstratizantes, interpretativos e desligados do *real*, dos trabalhos expressionistas de Anita Malfatti"⁽¹⁷⁾.

Apesar do grande apreço de Mário pela cultura alemã, e em particular pelo movimento expressionista, no que tinham de compromisso com o homem, com o cuidado técnico de execução, e como testemunho da comoção do artista diante do *real*, Mário sempre condenou o que julgava como excessos formalizantes que pudessem abrir caminho para a abstração e dificultar e até impedir de todo a comunicabilidade da obra. O compromisso social do artista com seu mundo não lhe permitia praticar exageros experimentais que levassem a uma *inflação do eu* em detrimento do sentido socializador da obra. Para nosso crítico o artista que caísse no solipsismo do eu imaginativo que se auto-satisfizesse com exercícios técnicos perdia sua razão de ser, passando a servir como elemento de desagregação social e cultural.

Portanto, o expressionismo que Mário admirou e recomendou foi aquele mitigado nas suas *exuberância deformativas*, nunca perdendo o contacto com o *real*. Foi nesse sentido que relacionou as obras de Goeldi e Brecheret com o movimento alemão e dentro dessa perspectiva analisou e valorizou as obras destes dois artistas e assinalou a relevância delas para o movimento moderno e o meio brasileiro.

* * *

∨

Brecheret foi a *segunda* grande descoberta dos modernistas, e logo tão admirado e elogiado como Anita, e mesmo até mais por sua maior ligação com a tradição figurativa-escultórica européia, e sua filiação a alguns mestres tão queridos dos nossos jovens vanguardistas, como Maillot, Despiau e Mestrovic. Em 1920, em artigo onde defende Brecheret, Mário o associa ao Aleijadinho, vendo no jovem ítalo-brasileiro o continuador do trabalho do gênio mineiro, recém chegado de Minas, onde viu as principais obras deste artista. Comentando o projeto para o Monumento às Bandeiras, Mário observa que "o escultor paulista é bastante conhecido no país, pois os seus trabalhos, cheios de comoção e espiritualidade, têm sido reproduzidos por inúmeras revistas de São Paulo e

(17) Batista, Martas Rossetti. *Anita Malfatti, no tempo e no Espaço*. São Paulo, IBM Brasil, 1985, p. 92.

Rio"⁽¹⁸⁾. As palavras **comoção e espiritualidade** são qualificativos fortes para Mário, que aproximou o trabalho do escultor de outras tendências **expressivas** contemporâneas.

Depois de elogiar o simbolismo do projeto de Brecheret, no que ele tem com a temática dos mitos da nacionalidade, em particular com São Paulo - a Saga das Bandeiras -, destaca sua postura moderna em relação à escultura quando aponta sua **compreensão arquitetural** da arte escultórica, elemento formal e composicional inovador para os padrões imperantes no Brasil da Primeira República. Num tom de otimismo, orgulho não isento de bairrismo, exalta São Paulo e o jovem escultor que "vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousará continuar. E Brecheret, (...), não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio, Mestre Valentim e Minas, Antônio Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Milles e Mestrovic⁽¹⁹⁾ .

Não era pequeno o papel que nosso crítico reservara para o então jovem escultor, não só o colocando no mesmo patamar dos grandes mestres parisienses, mas como aquele que retomaria a grande tradição nacional interrompida por um século de supremacia acadêmica francesa que teria estiolado a vontade expressiva nacional e rompido, o que era mais grave, o contacto com a cultura popular. Exatamente dez anos após, analisa a exposição de Brecheret, mostrando desta vez as qualidades **clássicas** do escultor, da mesma forma que havia feito dois anos antes com Anita; destaca a permanência da **representação objetiva** que, se tem o mérito de permitir ao artista estar ancorado na realidade, pode apresentar dois tipos opostos de problemas, de um lado, as obras poderiam dar **uma sensação de análise exuberante e detalhada**, e de outro poderiam cair na mera **estilização**, criadora de objetos de arte, ao invés de obras de arte. No primeiro erro nosso crítico inclui os cubistas La Fresnaye, Juan Cris, Lhote, Léger e mesmo Picasso; e na grande maioria dos diluidores do cubismo, em particular os artistas associados ao *Art Decó*, e neste erro percebeu hesitações do nosso escultor e criticou sua tendência ao decorativismo estilizador de algumas de suas esculturas, muito próximas do bibelô de luxo.

(18) Andrade, M. de. De São Paulo. In: Batista M.R. e outros. *1º Tempo Modernista*, p. 57.

(19) Idem, p. 58

Viu a obra de Brecheret marcada por dois momentos nitidamente caracterizados, o primeiro abrangendo seus trabalhos desde o **descobrim**ento do artista até sua ida para a Europa como pensionista do estado, marcada fortemente pelas sombras e, como em Anita, revelando a comoção do artista diante do mundo. "É o tempo das musculaturas ressaltadas, como as sombras lenhando vincos e permanentes entre os cordões fugitivos da luz, como na Cabeça (Coleção Paulo Prado); é o tempo das cabeças abaixadas completamente como na Ave-Maria e no admirável Cristo em que, além da inclinação de cabeça, sombreando o rosto completamente, o artista escancarou a boca da figura, borrando um O de sombra bem no meio da escultura; é finalmente o tempo dos gestos retorcidos, das composições detalhadas e complicadas, que nem o Monumento às Bandeiras e a Eva do Anhangabaú, em que sempre as sombras se valorizam mais que a luz". Seria o tempo do Romantismo, segundo a classificação do nosso crítico quando analisou os trabalho de Anita. Seria o momento mais próximo de uma forte tendência expressiva, etapa necessária para o artista atingir o equilíbrio **Clássico** do segundo momento, o do retorno à ordem, no qual predominava a preocupação com a luz. Antes da viagem de estudo já tínhamos amostra disso na conhecida Pietá (hoje túmulo do casal Penteado em São Paulo) "em que na lâmina de granito a luz bate de chapa, reduzindo a sombra quase que a simples linhas. Essa aspiração à luminosidade fazia também Brecheret voltar a atenção dele para figuras deitadas, hoje mania dos escultores germânicos. E pelo jeito com que as deitava, o escultor brasileiro criou ventres que são dos mais luminosos de toda a escultura". O momento **Clássico** é revelado pelas superfícies polidas, pelo emprego sistemático das formas acilindradas, a disposição piramidal das massas para melhor aproveitar a luz vinda de cima"⁽²⁰⁾. A luminosidade tornou-se o tema central das preocupações de Brecheret nesse período em torno de 1930.

Mário utilizou o mesmo esquema interpretativo para analisar a obra de Anita e Brecheret, dando-nos a dimensão de sua aceitação e aproveitamento dos elementos formais do Expressionismo, visando uma nova síntese equilibradora, **Clássica**, que não se perdesse em soluções por demais herméticas e inviabilizasse a comunicação com o grande público.

(20) Andrade, M. de. Victor Brecheret. In: op. cit., p. 104-7.

Mário foi o descobridor de um escultor importante na Semana de Arte Moderna, o alemão residente em São Paulo e professor de artes na Escola Alemã, Wilhelm Haarberg, que muito o impressionou e por quem muito se empenhou na divulgação de seus trabalhos artísticos. Comentando em 1923 uma exposição de artistas alemães residentes aqui, Mário dirá que Haarberg "é inegavelmente um dos melhores artistas de São Paulo"⁽²¹⁾. Sobre a base de uma técnica riquíssima constrói a verdadeira escultura. Todas as suas obras tem aquela feição de monumentalidade, diretamente arquitetônica, adquirida pela moderna escultura, depois de ter compreendido a lição dos egípcios e dos negros. Mas o Sr. Haarberg não arcaíza propositadamente com um Millés ou um Bourdelle. Nem se aproxima do excesso dos negros, como Wildt. É expressionista e vem da gloriosa Munich anterior à Guerra. É um amante do volume; e consegue tirar deste variadíssimas expressões, capazes de nos transmitirem todos os estados de seu eu interior⁽²²⁾. Na sua preocupação com a renovação das artes, e no caso da escultura, Haarberg foi um exemplo convincente e conveniente aos propósitos de nosso crítico. Trabalhava os volumes de maneira a acentuar o elemento específico da escultura, explorou as possibilidades da madeira, retomando uma velha tradição germânica do gótico, e atingiu com seus trabalhos um objetivo louvável para Mário, que era o de alcançar a plena expressão do eu interior, mantendo-se fiel a uma figuração que não rompia com o passado. Por estas razões Haarberg, de que não se soube depois o paradeiro, constitui um exemplo admirável a ser seguido pelo domínio que tinha de suas técnicas de trabalho, pelo rico referencial cultural que dominava, pela sua atitude inovadora no ensino das artes para as crianças, e principalmente pela sua capacidade de expressar sua individualidade, sem romper com a tradição.

* * *

Outro artista de cultura alemã, nascido no Brasil, foi Osvaldo Goeldi, a quem Mário dedicou alguns artigos em 1929-30. Goeldi trabalhava numa área então muito carente, a das artes gráficas. A gravura iniciava seus passos timidamente, e era exercida principalmente por estrangeiros residentes. Mário já havia chamado a atenção para o

(21) Andrade, M. de. Folhas Mortas, *Revista do Brasil*, n. 86, RJ-SP, fev. 1923, p. 136-40.

(22) Idem.

trabalho de Carlos Osvald no Rio. Mas foram as suas gravuras que lhe causaram uma verdadeira revelação, naqueles tempos desérticos para as artes gráficas nacionais. introduz Goeldi relacionando-o ao passado na clara tentativa de buscar continuidades interrompidas: "... é (...) um dos melhores artistas gráficos, neste país que até hoje não teve quem substituísse a falta que Ângelo Agostini deixou"⁽²³⁾. Outro grande mérito que nossos crítico destaca no gravador paraense é sua probidade profissional: "... faz a arte dele, sem a mínima lembrança de que arte é também comércio"⁽²⁴⁾. Qualidade que exaltou várias vezes em Segall por este artista não fazer concessões ao gosto do público, mas sim mantendo-se fiel a seu projeto estético. Indicando a deficiente realidade cultural onde atuava Goeldi, Mário não perdeu a ocasião para, ao elogiar o gravador, indicar um péssimo traço do caráter nacional: "... num país em que nenhum sacrifício desmoraliza, contanto que renda alguns cobres; num país onde os artistas não se envergonham de confessar, até aos críticos, todas as concessões que fazem pra ganhar dinheiro, a personalidade de Osvaldo Goeldi sobressai"⁽²⁵⁾. Para Mário, a atitude ética de Goeldi se articula e irmana intimamente com seu cuidado técnico e opção estética, fundada num humanismo crítico, manifestado por sua opção pelo Expressionismo.

Mostra ao leitor essa relação indissociável ao comentar que "dentro já da crítica estética, Osvaldo Goeldi continua sobressaindo. Trabalhando com afeição especial a gravura em madeira, adquiriu nela uma técnica e uma personalidade absolutamente excepcionais aqui. O corte dele, nervoso, percuciente, abre no branco e negro, a confissão de um indivíduo característico, filho bem de germânico. Sonhos fortes em que o realismo anda rastreando os transbordamentos duma sensibilidade exacerbada". Em seguida, Mário aponta a temática predileta do gravador: "Indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus. É uma procissão de visões fortes impressionantes mesmo. E bem plástica". Temática ligada à realidade das populações pobres do litoral, mostrando sua luta pela sobrevivência, em constante contraposição com a natureza. A eleição de uma ave símbolo deste tipo sofrido de viver. Outro grande mérito do gravador estava em se afastar da tradicional função narrativa até então atribuída às artes gráficas:

(23) Andrade, M. de. Goeldi. In: *1º Tempo Modernista*, p. 162, 164-6.

(24) Idem.

(25) Ibidem.

Osvaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilografias dele. São xilografias, na melhor expressão do termo. Ele revela o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo, muito mais próxima da literatice do que da plástica propriamente⁽²⁶⁾.

Novamente nos deparamos com um artista exemplar para o meio cultural da época, merecedor de estudo e imitação. Pelas breves considerações nosso crítico o filia à tradição germânico-romântica, com a qual sentia profundas afinidades: "Um artista admirável. Das duas tendências principais da xilogravura moderna, a germânica e a anglo-saxônica, Osvaldo Goeldi segue resolutamente a primeira. O que quer dizer que está muito mais próximo da verdade, creio eu". Qual seria para Mário o conteúdo dessa verdade, que julga exemplar? "é bem o desenho, pelos elementos que a madeira fornece pra isso, sem o excesso de acabamento concentrado, faça a gente confundir a madeira impressora com o quadro. E no entanto ele possui uma ciência de composição impecável, jogando às vezes com virtuosidade audaciosa com os brancos (...) Possui uma liberdade luxuosa do desenho em branco e preto, que pode ir da síntese mais ríspida à análise mais amorosa. E traz da escola alemã moderna essa fineza de critério com que ela soube conservar na xilografia contemporânea as qualidades vegetais desse processo de impressão, que o Barroco pra cá tinham sido abandonadas"⁽²⁷⁾. O respeito aos materiais é outra característica muito acentuada por Mário em várias circunstâncias de sua crítica. Traço moderno, questão de honra para muitos artistas, essa preocupação em respeitar os materiais, sem fazer com que eles parecessem com o que não eram, foi um debate constante na Europa e aqui, onde Mário assumiu o tema, associando-o à questão da técnica e do artesanato. Questão de probidade profissional, questão de maturidade cultural. Goeldi, assim como os outros artistas mencionados acima, representavam para Mário em seu apostolado educativo um estímulo e um exemplo a ser promovido, discutido e seguido. Todos estes exemplos tinham em comum a tradição germânica e a renovação promovida pelo Expressionismo. Esta tradição mostrava uma arte enraizada em seu meio e comprometida com ele, manifestando

(26) Ib.

(27) Ib.

esse comprometimento nas técnicas e nas temáticas escolhidas, indicando um caminho a ser seguido pela jovem arte de um país por construir.

* * *

A crítica tem destacado a associação entre o Expressionismo, como tendência estética, e o projeto nacionalista de Mário de Andrade⁽²⁸⁾. Gilda de Mello e Souza chamou a atenção para este fato num ensaio que visa a realizar "o estudo, não diretamente dos pintores, como os que o público podia ver na Exposição de 31, mas do reflexo da sua atividade na consciência crítica, que permite avaliar de que maneira o próprio período se compreendia no plano da arte"⁽²⁹⁾. Para tanto, ela escolhe os dois críticos que julgou mais representativos entre 1925-35 na imprensa periódica do eixo Rio-São Paulo, caracterizados por um exercício crítico sistemático e ponderado, manifestando posições estéticas precisas. Eram eles, representando os passadistas, Flexa Ribeiro e, representando os modernos, Mário de Andrade. A posição de nosso crítico durante os anos vinte, segundo Gilda de Mello e Souza, foi a de se definir de acordo com as duas grandes coordenadas: "a pregação a favor do nacionalismo e a pregação de uma abertura de nova frente de influência artística e cultural, diversa das que haviam atuado no período das vanguardas". Esta nova frente é uma referência clara ao interesse de Mário pela cultura alemã. Essa nova influência compensaria a supremacia ítalo-francesa muito presente em nosso meio cultural e traria um aporte mais disciplinado e preciso à frouxidão intelectual brasileira de então.

Quanto ao Nacionalismo, Mário tinha uma visão muito pragmática: "...o Nacionalismo não deveria ser uma resposta definitiva, mas uma solução provisória. Em mais de um escrito, Mário de Andrade procura esclarecer este seu conceito muito pessoal, que lhe parecia válido para dois tipos de momento: 1º) os períodos em que a arte de um país, vendo-se exaurida, necessita se temperar nas fontes profundas da nacionalidade, e 2º) os períodos em que a arte, ainda não suficientemente caracterizada, sente necessidade de se proteger contra as influências externas que a podem desfigurar."⁽³⁰⁾ . As finalidades entre a

(28) Cf. Souza, Gilda de Mello e. Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

(29) Idem.

(30) Ibidem, p. 256.

proposta nacionalista pragmática de Mário e o movimento Expressionista alemão eram fortes. O interesse de Mário pelos dois temas se deu num mesmo tempo e ocupou espaço de crítica com intensidade. Há no Expressionismo uma **preocupação social acentuada**, expressa plasticamente pelo **uso sistemático da deformação**, características que seriam muito úteis no projeto nacionalista modernizador de Mário para as artes brasileiras. "Na realidade as propostas de ambos (Nacionalismo e Expressionismo) são paralelas", segundo Gilda de Mello e Souza. "A volta à realidade brasileira tinha por objetivo 'destruir a europeização do brasileiro educado', para poder desentranhar os traços inconscientes e fatais da nacionalidade; a do Expressionismo visava a 'destruição do homem clássico' (na conceituação de Hermann Bahr) e a valorização das características que tinham se desenvolvido fora do âmbito de influência da cultura mediterrânea. Nacionalismo e Expressionismo se empenhavam, por conseguinte, na descoberta de um homem novo, atormentado, dividido, alógico, deformador, cuja arte acolhia, como mais congeniais ao seu espírito, as manifestações do gótico, do barroco, da arte primitiva e popular, em vez das manifestações centradas no ideal da beleza e imitação, próprio da arte clássica⁽³¹⁾. Com isso, haveria uma natural confluência entre o Nacionalismo e o Expressionismo, possibilitando que a arte brasileira moderna se desenvolvesse longe do modelo clássico e ao mesmo tempo retomasse a antiga tradição barroca colonial, reafirmando dessa forma sua vocação **romântico-barroca**, em total afinidade com a vertente expressiva da cultura ocidental.

Gilda de Mello e Souza chamou atenção para as tensões que este modelo gerou provocando no próprio Mário, seu formulador, "um dilema entre a expressão brasileira e a exigência artística intemporal", na medida em que a busca de apuro técnico associado à exigência estética cresce entre os artistas e o crítico já no final da década de vinte. Dentro deste modelo estético-ideológico formado pela associação de um Nacionalismo pragmático e de um expressionismo **mitigado** ou moderado, Mário elegeu os artistas que mais próximos estariam do modelo proposto. Seriam eles: Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi e, em parte, Cícero Dias.

(31) . Ib., p. 259.

Com Goeldi e Dias, Mário se impressionou com a presença temática local com o tratamento plástico utilizado, diferentemente pelos dois artistas. Com o gravador, como vimos, é a admiração por um trabalho que revelava grande mestria e perfeita adequação entre os meios técnicos e os resultados expressivos. A série dos **Pescadores** materializaria esse comprometimento e íntima associação entre o tema nacional e a visão expressionista. Quanto a Dias, Mário é impressionado com a espontaneidade do artista, com a imediaticidade com que registra sua percepção afetiva da realidade urbana do Recife. Mas Dias foi além, pois possuía "uma acuidade exacerbada. (...) conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, seqüestros. Os desenhos dele formam por isso um **outro mundo** comoventíssimo, em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda caracterização sensível⁽³²⁾. Este registrador do inconsciente e de suas pulsões era, nesse momento, um gráfico por excelência e estava longe da pintura, a arte maior que interessava Mário. Além disso seus temas extravasavam os limites da temática nacional, faltando-lhe também concisão e disciplina plástica. Dias vivia momentos de transbordamento que Mário soube notar apesar de conservar então uma admiração comovida por seus trabalhos. Goeldi teve atuação restrita no meio, logo indo para a Europa em busca de aperfeiçoamento, e Dias ainda experimentava, dono de uma imaginação transbordante, necessitando de disciplina para encontrar uma unidade formal que o ajustasse ao figurino proposto por nosso crítico. Portanto foram exemplos parciais de uma possível realização plástica segundo os parâmetros desejados por Mário. Dentro destes só Tarsila e Di se ajustariam e muito folgadoamente. Apesar de ter escrito muito pouco sobre cada um desses pintores, seu apreço por eles foi crescente ao longo dos anos vinte.

* * *

Em 1927, Mário escreveu o único artigo de que temos conhecimento sobre Tarsila, sua muito querida amiga, presente junto com Anita nos versos finais da *Lira Paulistana*⁽³³⁾. Neste artigo situa a obra da pintora no contexto cultural da época e levanta

(32) Andrade, M. de. Cícero Dias. In: *1º Tempo Modernista*, p. 169-73

(33) Andrade, M. de. Tarsila, In: op. cit., p. 124-5.

importantes questões que discute a partir de então, até o fim de sua carreira e que abordou com mais profundidade e serenidade no período derradeiro de 1935-45. Neste artigo de 27, mas só publicado em 29 no catálogo da exposição individual da artista no Brasil, Mário a apresenta como "um dos temperamentos mais fortes que os modernos revelaram pro Brasil. Afeita às correntes mais em voga da pintura universal, ela conseguiu uma solução absolutamente pessoal que chamou a atenção dos mandões da pintura moderna parisiense". Além dessa ousadia para a época, pois além de mulher ela vinha de uma região periférica da cultura ocidental, portanto deveria ter enfrentado mais dificuldades do que as com realmente teve de se haver; ela trazia desde seu nascimento a marca de ser uma filha da elite paulista, o que certamente lhe deu um aporte e um *savoir faire* que lhe facilitou a vida artística em Paris e a conseqüente aceitação no Brasil. Ela teria a familiaridade com a cultura tradicional brasileira e com o cosmopolitismo parisiense, possibilitando-lhe fácil circulação nos meios culturais daqui e de lá. Com esse aporte, Mário pode dizer de Tarsila que "dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional". Para fundamentar tal afirmação reportou-se à história e buscou modelos para efeitos de comparação, naquele que seria o primeiro grande pintor nacional: Almeida Júnior. "O que a distingue dum Almeida Júnior por exemplo, é que não é a inspiração de seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o **Grito do Ipiranga** ou a **Carioca** só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente pra outras terras de por trás do mar". Marcada essa diferença fundamental entre o passado e o presente do crítico, ele nos indica as principais qualidades da obra de Tarsila e que de certa maneira serviriam como modelo para a produção plástica modernista. Contudo Mário não conseguiu ver as diferenças entre a obra de Almeida Júnior e a de seus contemporâneos nacionais e estrangeiros. Somente uma releitura atual foi possível marcar estas diferenças e apontar as contribuições originais do pintor paulista para a pintura brasileira⁽³⁴⁾.

A avaliação positiva de Tarsila no afã de promover o movimento renovador das artes retirou de Mário a isenção necessária, dada pelo tempo, para recolocá-la em posição mais verdadeira na sua contribuição para a arte brasileira. Mário esqueceu toda a

(34) Idem.

dívida da artista com os mestres franceses e com possíveis influências dos puristas e mais tarde dos surrealistas. Sua avaliação foi, sem dúvida, superdimensionada, visando reforçar sua campanha em prol de uma arte nacionalista e moderna. Mas Mário aponta em Tarsila uma qualidade que reputava fundamental: a do tratamento do assunto. Nisso ela divergia radicalmente da tradição acadêmica: "Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileira imanente nos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente dum mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio peguenta, cheia de moleza e de sabor forte".

Tarsila procedeu a uma reatualização da temática nacional, sabendo aproveitar de maneira criativa e a um nível erudito algumas manifestações plásticas populares, caipiras, mais propriamente ditas. Mostrou a possibilidade de uma figuração não ilusionista, muito próxima de alguns mestres franceses, e em particular de seu mestre Léger. Contudo o exotismo que poderia ser imputado a Tarsila foi refutado por Mário, segundo o argumento de que "não é apenas o assunto que torna uma obra exótica, são os próprios valores essenciais dessa obra como arte", e arremata convencido: "... Tarsila conseguiu aquela realização plástica tão intimamente nacional que pra gente da estranha dá sabor de exotismo." Por fim, o elogio que guinda a obra de Tarsila a um nível paradigmático, pois ela captou os caracteres básicos da psicologia coletiva nacional tanto na técnica como no tratamento da temática: "O que mais admira nela, porém, é que conseguindo essa psicologia nacional na sua técnica ela não tenha prejudicado nem um pouquinho a essência plástica que a pintura requer pra ser pintura. Isso é extraordinário. Num equilíbrio admirável entre expressão e realização formal, ela prova bem o que pode ser uma imaginação criadora a serviço duma cultura inteligente e crítica".

Esse comentário foi a consagração da pintora para o crítico e de sua particular maneira de trabalho, no qual estão presentes os ensinamentos dos mestres europeus da vanguarda, o olhar atento sobre a realidade cultural do país e a imponderável sensibilidade e imaginação criativa da artista que reunidos nos deram uma obra de forte significância para a cultura brasileira. Exemplo a ser seguido e admirado pois se coloca dentro dos parâmetros

traçados por nosso crítico no seu projeto de uma arte nacional e moderna: o folclore, o barroco e a tradição popular e por fim a adoção por parte do artista de uma atitude de coerência ética e estética, embasada numa visão de mundo.

* * *

Companheiro de jornada e de ideais, Emiliano Di Cavalcanti faria o mesmo percurso de Tarsila, segundo Mário, mas com outros registros. Mestiço, carioca, filho da classe média urbana ligada ao republicanismo, parente de José do Patrocínio, foi outra figura exemplar para Mário, representando ao mesmo tempo o velho filão nacional dos mestiços criadores - verdadeiro representante da nacionalidade nascente - e a inquieta classe média urbana, com a qual Mário se identificava em aspirações e valores. Comentando a obra inicial de Di e associando-a à personalidade mutante em constante buscas e pesquisas estéticas, encontrou um "homem curioso, simili-paulista, simili-pernambucano, simili-carioca, como legítimo brasileiro que é, fazia um simbolismo lânguido, muito de importação, em que umas mulheres muito vagas, muito misteriosas, numa semivirgindade acomodatória de assombrações, mal se delineavam na neblina do pastel"⁽³⁵⁾. Esse é o período inicial do **menestrel dos tons velados**, de um decadentismo fim de século, evocando paisagens e tipos humanos mais condizentes com a realidade européia do que com a nossa.

Mário chegou a registrar esse clima quando contou a seguinte anedota: "Uma caçoada de amigo, muito em voga então, já demonstrava bem a consciência de artificialismo em que nos deleitávamos, falando que a prefeitura do Dr. Washington Luiz mantinha uma centena de empregados pra pintar de amarelo as folhas dos nosso plátanos, e espalhá-las pelas ruas pra que o futuro poeta da Raça, coroado de pervicas, e tremendo de muito absinto ingerido, cantasse tristemente o outono". Dentro desse clima o trabalho do jovem Di se caracterizava pelo uso do 'suavíssimo pastel, em místicas fugas da realidade. Mas nessa criação dum mundo feminino muito irreal, já estava presente nele aquele senso

(35) Andrade, M. de. Di Cavalcanti. In: op. cit., p. 158-60.

de observação crítica do nosso mundo, aquela fidelidade à realidade, que seria o caráter mais permanente da arte dele, a sua melhor significação em nossa arte moderna⁽³⁶⁾ .

O principal elogio do crítico está em destacar o apego de Di à realidade social de seu meio e em sua capacidade variada em fixá-la, apreendendo os elementos essenciais à sua caracterização. Essa capacidade para o registro atento dos tipos humanos veio desde cedo, aliada à vista caricaturística que lhe acentuou a faculdade de penetração na psicologia dos trabalhos. Esta qualidade foi notada por Mário nas primeira obras de Di: "Nada intencionalmente, nos seus pastéis de então, no meio dos tons velados com que cantarolava a sua cantiguinha artificial, punha já em valor certos caracteres depreciativos do corpo feminino, denunciava nos seus tipos uma psicologia mais propriamente safada que extravagante, com uma admirável acuidade crítica de desenho⁽³⁷⁾ .

Premonição do crítico que seria o possuidor e depositário da impressionante série de nanquins sobre **A Realidade Brasileira** de 1930. Peças de uma virulência excepcional na sua demolidora crítica social. Tão forte era esta que o conjunto só foi exposto muitos anos depois, ainda cobrando pronta atualidade. Essa veia satírica seria atenuada nas técnicas de pintura ou afins de maneira a aparecer como uma ironia sensual na fixação dos tipos populares e em particular dos femininos.

→ Para Mário, o grande mérito dessa **fidelidade ao mundo objetivo** esteve no fato de impedir o artista de se perder nas derivações das escolas vanguardistas. Vinculado à sua realidade, Di pôde utilizar-se de seu aprendizado modernista sem perder o rumo. E foi este apego ao real a garantia de sua coerência estética e ética. "Di Cavalcanti soube aproveitar delas (as vanguardas européias) o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo, se enriqueceu habilmente, sem perder tempo". De sua temática predileta, Mário comentará: "... com a sua admirável série de mulatas, de que ele soube revelar o rosado recôndito. Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais". O porquê desta exatidão se deveria à opção figurativa e temática do pintor: "Não confundiu o Brasil

(36) Idem.

(37) Ibidem.

com paisagens; e em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais”⁽³⁸⁾.

Ao introduzir os tipos e os eventos populares na temática da pintura, Di permitia, finalmente, a entrada desses temas na arte culta, renovando-a e resgatando a contribuição popular; uma das pedras básicas da visão marioandradina. O que Di tinha feito com a cultura popular urbana do Rio, Tarsila fez com a cultura caipira paulista, alcançando, sem dúvida uma unidade plástica superior a Di. Criando imagens, símbolos de grande força visual, verdadeiro vocabulário plástico da realidade cultural brasileira. Mas o **mulatista-mor** de nossa pintura foi por sua vez um refinado criador de um tipo feminino, através do qual experimentou quase todas as possibilidades pictóricas da modernidade.

(38) *Ib.*

3.

Um estudo sobre as relações de Mário de Andrade com o Expressionismo ficaria incompleto se não levasse em consideração o trato do nosso crítico com a pessoa e a obra de Lasar Segall e a relação desta com a obra de outros pintores brasileiros, como Portinari e Clóvis Graciano.

Quando redigiu seu ensaio sobre o Aleijadinho, Mário já conhecia de longa data a obra de Segall, primeiro através de publicações européias e depois, provavelmente em 1923, quando entrou em contacto com trabalhos do pintor em poder dos seus irmãos residentes em São Paulo. Antes dessa data ainda teria visto trabalhos da fase impressionista, na Vila Kyrial do Senador-poeta Freitas Valle. Isto mostra que Mário já tinha conhecimento do valor e da importância de Segall tanto no panorama artístico alemão quanto no internacional por ocasião da instalação definitiva do pintor entre nós. Desde logo se estabelece uma relação de amizade e mútuo respeito entre o crítico e o pintor, fato ilustrado pelo número de artigos que Mário dedicou a Segall, de 1924 até quase a sua morte.

Houve um encontro de Mário não apenas com a obra de Segall, mas também com a personalidade do pintor, que tinha muitos aspectos semelhantes à do crítico e poeta. Como Mário, Segall foi um artista dividido entre a razão disciplinadora e um impulso lírico muito forte, aliado a uma marcada visão sentimental do mundo. Estabeleceu-se, pois, uma forte afinidade entre ambos.

A temática tratada por Segall era do agrado de Mário, que nela via colocadas as grandes questões da humanidade presente e temas de validade universal, como a maternidade, o amor e a prostituição. O tipo de arte e de sensibilidade aportado por Segall veio servir de contraponto à maciça presença ítalo-francesa em nossa cultura.

Segall foi um reforço inestimável ao combate modernista por sua arte de apurada técnica e domínio das principais correntes vanguardistas da época. Chegava ao Brasil já artista acabado, aos 32 anos e com temas escolhidos e técnica definida, ocorrendo após a sua instalação aqui o desenvolvimento e às vezes o desdobramento de suas escolhas temáticas. Era artista de refinada cultura para a época e que atuava embaixado em firmes

convicções que formavam um todo coerente de idéias e propósitos muito diverso do que ocorria com a maioria dos artistas nacionais, carentes tanto de um domínio técnico amplo como de uma "atitude filosófica diante da vida e da arte", como diria Mário de Andrade. Por todo este conjunto de qualidades e atitudes, Lasar Segall seria para o crítico um aliado e um exemplo saudável no meio paulistano em mudança acelerada. Em apenas um aspecto Segall não correspondeu ao figurino montado por Mário para elegê-lo como o grande paradigma contemporâneo do artista e da arte moderna no Brasil. Este senão foi sem dúvida a não adesão de Segall ao ideário nacionalista de Mário e de todo o movimento modernista nos anos vinte.

A presença do Brasil e dos temas brasileiros na obra de Segall é circunstancial. Ela se deu logo após a chegada do artista e sua instalação definitiva em nossa terra. Foi o que Mário chamou de momento de **perdição** na trajetória do pintor. A paisagem e o homem brasileiro invadiram a pintura segalliana, assim como a palheta sofre uma alteração de tom e cores vivas e contrastantes passam a ser dominantes em todas as obras. Esse encantamento com o novo país durou pouco tempo, de forma que o artista ainda no decênio dos vinte voltou a sua temática anterior e ao tom baixo no uso das cores que sempre lhe caracterizou o trabalho. A fascinação pela nova paisagem, em especial a do Rio de Janeiro, e pelas imagens dos negros e mestiços foi amainando de maneira que, a partir de 1927-28, Segall retorna a sua maneira de trabalhar anterior à **Perdição**, nuançando os dois momentos antecedentes com uma palheta mais clara e conservando figuras típicas, mas enquadrando-as em temáticas universais como, por exemplo, a maternidade, com **Mãe Preta**. No final dos anos vinte, já a produção de Segall estava distante das exigências nacionalistas. E nos anos trinta e posteriores quando a temática brasileira se insinua via paisagem, ela é trabalhada no mesmo sentido universalista de tentativas anteriores do artista ao fixar a paisagem européia. Campos do Jordão, o tema predileto de Segall na paisagem local, adquire uma transcendência espacial que lhe tira qualquer caráter exótico ou peculiar. Segall tendeu como Portinari, segundo Mário, para a criação de uma arte de protótipos, visando sempre a universalidade das imagens para a fruição ampla no tempo e espaço, sem condicionantes que lhe diminuíssem a eficácia da mensagem pretendida.

A falta de continuidade na temática nacionalista, a limitada repercussão de uma obra de grandes qualidades estéticas e humanas devido ao insulamento que Segall se impôs e lhe impuseram no ambiente paulistano, dificultaram a absorção de seus ensinamentos, e o afastaram às vezes injustamente do centro de debates artísticos do momento. Contudo Segall adquire uma respeitabilidade e reconhecimento público alçando-o a um nível só comparável a Cândido Portinari entre 1935 e 1955.

Neste período de consolidação e ampliação das conquistas modernas ocorreu que os dois **gigantes** do movimento, Segall e Portinari, estivessem sempre sendo comparados e medidos, formando-se ridículos partidos a favor de um e contra o outro. Segall, espírito maduro e cosmopolita, soube manter-se à distância desse debate menor⁽³⁹⁾, mas já Portinari, personalidade instável, insegura e vaidosa, sofria com a comparação, aliás sempre inoportuna e descabida. Essa se dava por causa da presença ou ausência da temática nacionalista e da conseqüente eficácia das obras do meio social onde atuavam. A correspondência de Mário com Portinari, recentemente publicada⁽⁴⁰⁾, mostra indiretamente os temores do pintor de Brodóski, temores infundados como o tempo mostraria. E apesar da oposição a que foram submetidos nesse período onde tudo se encaixava em pólos opostos e excludentes, hoje com a distância do tempo e os estudos já realizados sobre a época e os dois artistas, podemos, na verdade, perceber muito mais as aproximações do que as oposições, aliás bastante falsas.

O período que marca o fastígio dos dois **gigantes do modernismo** ocorreu entre 1935 e 1955, aproximadamente. Ao longo destes vinte anos aproximadamente os pintores conheceram o reconhecimento do público não especializado, da crítica e de seus pares, experimentaram uma emulação nem sempre correta, imposta pelas circunstâncias do momento, e um certo patrocínio estatal, mais claramente visível na obra de Portinari; mas conheceram ao final um relativo exílio interno a partir da introdução da arte abstrata e das bienais. A maioria dos críticos contemporâneos e posteriores indica uma queda de qualidade no trabalho dos pintores em torno de 1948-51, vendo nessas produções mais recentes um maneirismo e um desejo de agradar ao novo gosto imperante que desmerecia as

(39) Cf. d'Horta, Vera. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984; Almeida, Paulo Mendes. *Apud* d'Horta, Vera, *op. cit.*

(40) Cf. correspondência de Mário de Andrade a Cândido Portinari. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

capacidades e sensibilidades dos dois artistas. Os estudos recentes mostram que a verdade é outra⁽⁴¹⁾ ou pelo menos mais diferenciada. Portinari sofreu o impacto das bienais e da onda abstrata e, como vivia de seu trabalho de artista, teria procurado agradar os possíveis compradores adaptando-se em parte à nova linguagem, mas isto foi passageiro em sua pintura, ele retornou à temática dos jogos infantis e das cenas de sua infância, onde o senso decorativo apurado pela abstração casou-se com a busca da essencialidade expressiva das figuras. Já Segall, que tinha uma grande independência econômica, buscou em seus trabalhos anteriores os motivos - Erradias, Favelas e Florestas - que lhe permitiram uma maior abstração das imagens. não foi a abstração que o seduziu, mas seu desejo de depuração e refinamento.

O início desse período de fastígio coincide nos dois artistas com o predomínio da temática social e a preferência pelas telas de grandes dimensões numa ressonância visível da arte mural então muito valorizada. A grande diferença estava no acentuado nacionalismo de Portinari e na sua tentativa de fixar os **protótipos** nacionais, tão do agrado de Mário de Andrade. A obra de Portinari no Mistério da Educação, tentando criar uma história visual do Brasil, foi o grande avanço neste sentido. As principais obras de Segall com temática social são realizadas também neste período de radicalismos políticos e sociais, servindo seu trabalho como um libelo pela paz e contra os totalitarismo.

Nos dois pintores Mário encontrou razões favoráveis para a defesa de seu ideário de uma arte empenhada socialmente e com preocupações em estabelecer os tipos ou, como dizia, protótipos brasileiros. Sua admiração pelos dois principais pintores do momento deveu-se também ao excelente domínio técnico que apresentavam em seus trabalhos. Os principais ensaios que Mário elaborou sobre Segall e Portinari datam desse período de fastígio na carreira dos dois. Sobre Portinari redigiu dois importantes ensaios, em 1939 e 1944, publicando apenas o primeiro em 1943 no seu livro de ensaios chamado *O Baile das Quatro Artes*, o segundo ficou inédito até há bem pouco tempo⁽⁴²⁾. Este texto sobre Portinari serviu de apresentação à exposição da obra do pintor promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes no Rio em 1939. E o texto de 1943 sobre Segall também teve a

(41) Cf. Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, Departamento de Artes Plásticas, 1977.

(42) Andrade, M. de. Cândido Portinari, Estudo Inédito. Introdução de Maria Christina Guido. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-8.

mesma finalidade. Num espaço curto de quatro anos se fez no Rio de Janeiro, então capital da República e ainda o grande centro da cultura nacional, a consagração dos dois gigantes, já vistos como mestres pelos então jovens artistas. Mário fez publicar mais tarde o texto sobre Segall na coletânea **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**.

Sem dúvida alguma, sua preferência por Portinari foi marcante neste final de vida uma vez que o pintor de **O Café**, reuniria as qualidades que Mário exigia de seu paradigma. Entretanto a admiração por Segall, por sua integridade moral e mestria técnica deixavam Mário sempre perturbado em apontar qual dos dois era o melhor⁽⁴³⁾. Esta escolha hoje nos parece infantil e descabida, porém levando-se em conta o acirrado debate do período sobre a necessidade de uma arte empenhada socialmente e principalmente a construção de um imaginário plástico brasileiro, poderemos compreender melhor as dificuldades que Mário de Andrade enfrentou com a questão. Curiosamente, ou mesmo revelando uma clara intenção do crítico, os ensaios estão em volumes separados, separação não só no tempo de escrita e edição como também, talvez com o propósito de evitar comparações apressadas sobre os dois amigos pintores.

Em cada um dos ensaios mencionados Mário abordou a obra desses pintores sob o ângulo das qualidades que julgava mais significativas. Em Segall destacou a sua cultura artística, seu imenso domínio técnico do metiê, sua probidade moral e o empenho social de suas obras, assim como a universalidade de seus temas. Em Portinari as qualidades do desenho, o senso apurado da composição, o domínio da palheta, o aprendizado acadêmico a serviço de uma arte moderna e nacional, e principalmente a grande facilidade que Portinari tinha de transitar de uma escola a outra, de uma época a outra, com pleno domínio dos recursos pictóricos. E sobretudo o empenho na criação de uma arte ao mesmo tempo nacional pelo aproveitamento temático e pela criação dos **protótipos** e atualizada esteticamente com as correntes internacionais, modernizando a arte e a cultura brasileiras. O pintor da série dos **Retirantes** colocava a questão da genialidade do artista e de como Mário a compreendeu. Numa similaridade muito próxima com o Aleijadinho, Portinari realizaria depois de mais de cem anos o perfil desejado pelo crítico. Enquanto o exemplo de Aleijadinho se perdeu por falta de condições sociais e materiais, o

(43) Cf. correspondência com Cândido Portinari. In: op. cit.

de Portinari poderia se multiplicar e florescer por serem opostas no tempo presente as condições apontadas, como também ele representaria uma necessidade real dentro do nível de desenvolvimento cultural e social do país.

Examinando mais de perto os ensaios indicados, poderemos ver que aspectos interessaram Mário de Andrade na obra de Segall e Portinari e que usos fez dessas constatações, em função de seu projeto nacionalista modernizador. Houve por parte do crítico uma aproximação paulatina e sua análise se aprofundou aos poucos, sorvendo todas as sugestões que a obra lhe trazia. Desde a primeira crítica de 1924, passando pelo alentado ensaio de 1943, súmula de todas as suas observações sobre o pintor de Vilna, até o último ensaio inserto no álbum sobre o Manguê de 1944, Mário rastreou aspectos, características e idéias que lhe revelariam a verdade da obra. O pensamento que norteia todos os textos é o da validade moral do trabalho de Segall por ser "sua obra (...) uma obra de relação. Nisso creio que está com a razão. A arte não pode abstrair-se inteiramente do homem que a realiza. A obra de arte é uma criação. Mas humana criação. Participa da contingência humana. Relaciona-se com a existência e num elevadíssimo sentido, tem de ser moral"⁽⁴⁴⁾. Esta moralidade se manifestou tanto na escolha dos assuntos, como também e principalmente na forma como o pintor tratou os temas de sua predileção. Os assuntos escolhidos foram aqueles em que pôde expressar a condição humana: a mulher grávida e a maternidade, a infância e a velhice, os **Desastres da Guerra** e os êxodos, enfim todos os temas que tratam da infelicidade humana. Temas que sempre foram tratados com uma concisão de desenho e formas, buscando atingir o que o crítico chamou o **essencial expressivo**, dentro de uma palheta nuançada, cujo interesse recaía sobre a exploração dos vários tons de uma mesma cor. São cores baixas, terras e ocres, explorando eventualmente texturas. A concisão de linhas e formas se completada pela economia e discrição das cores.

O resultado plástico acentuaria a intenção expressiva, mostrando a **força de convicção** do artista. A moralidade da obra de Segall estaria tanto na intenção como nos resultados plásticos de alta qualidade que alcançou. Esta moralidade era constituída por todo um respeito à tradição com ênfase no conhecimento e no exercício das técnicas do metiê. Para Mário, Segall seria o melhor exemplo da necessidade do artesanato e do

(44) Cf. Andrade, M. de. Lasar Segall. In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, 2a. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975.

aparelhamento técnico do artista. Este poderia inovar ou mesmo recusar o passado cultural, mas deveria ter conhecimento e domínio desse legado. Princípio expresso por Mário desde o **Prefácio Interessantíssimo** de 1922, e que a arte de Lasar Segall confirmaria.

Entre os paralelos que poderíamos traçar entre Mário e Segall, além do já enunciado conflito da personalidade a oscilar entre o pólo da razão e o dos afetos, teríamos outros pontos de contato entre a obra pictórica de um e a poética de outro. Um ponto importante de contacto seria o tema do esquecimento e da paciência. Em **Eu sou trezentos...** o poeta fala que "só o esquecimento é o que condensa", isto é, após um período de absorção de informações e de saturação cultural, o artista deveria como que **esquecer** tudo o que sabia para poder alcançar uma expressão plena, ao mesmo tempo pessoal e universal. Assim se expressa no ensaio de 1943, quando aborda o que chama de o **período de Dresden**, mostrando que há um movimento de tríplice condensação: anímica, desenhística e cromática. Essas condensações deram como resultado plásticos obras de **equilíbrio e síntese**. É a concisão plástica que implica uma concisão expressiva que foge a todo e qualquer particularismo na representação, alcançando o universal, evitando a abstração hermética e solitária e chegando ao Símbolo: materialização do equilíbrio entre as formas contemporâneas e as noções ideais (éticas) que norteiam o artista. Estas formas possibilitariam a transfiguração da obra numa "lição no sentido mais elevado, mais transcendente da arte", sem que esta perdesse sua **objetividade plástica**, que lhe proporcionaria uma **identidade filosófica, sem ser metafísica**. E isso é possível, segundo Mário de Andrade, porque Segall buscava o protótipo dos seres e assuntos que representava, tendo suas formas adquirido, e em especial com os temas inspirados na paisagem de Campos do Jordão e na série dos retratos de Lucy (Lucy Citti Ferreira), a simplicidade e clareza, a paz e a serenidade da plástica popular.

Outro tema de importância para o crítico-poeta é o da paciência que reencontra na obra segalliana. Nos primeiros textos de Mário sobre Segall, de 1924 a 1933, ele já chama atenção para o conformismo do pintor diante da infelicidade do mundo, o que lhe dá um caráter de cisma, de melancólica meditação sobre a vida humana. Contudo, esse conformismo nada tem de aceitação passiva e acrítica dos fatos. Antes lhes projeta o pensamento e a vontade de buscar a mudança da realidade na evasão para o mundo melhor,

o mundo da arte e do futuro. Essa arte tem a força de convicções morais sólidas que apontam para um mundo melhor. A arte nos elevaria a níveis mais perfeitos do que aqueles que vivemos. O tema da paciência é um dos prediletos de Mário de Andrade, que o associa à imagem totêmica do boi, o boi paciência, símbolo nacional e popular, inscrito em sua poesia e em particular no seu testamento poético, **A Meditação do Tietê**. Para Mário, a paciência é qualidade do povo, dos humildes, dos oprimidos que, aceitando a fatalidade das injustiças humanas, procuram modificá-las através de um processo lento e constante de adaptação e reformulação, implicando a meditação e a cisma. É a sabedoria dos povos e dos pobres. E é nela que Segall, por ter sido judeu e eslavo, soube encontrar forças para superar uma postura de desânimo e desesperança.

O aspecto mais relevante do trabalho de Segall seria o ponto de equilíbrio que atingiu por volta de 1930 entre a bagagem européia e o impacto da nova realidade, visível, por exemplo, no quadro **Mãe Preta**, "de tão empolgante e luminosa humanidade", onde o "artista readquire aquele ideal de concentração plástica e expressiva da fase européia, mas com outra força interior de lógica, outra dignidade de formas". Para o crítico, esse momento de equilíbrio e síntese se prolonga e aprofunda quando Segall encontra os motivos de Campos do Jordão, que lhe possibilitam **fixar a universalidade da terra brasileira**, e também quando, na mesma época, encontra o tipo humano ideal na série de retratos de Lucy.

A obra de Segall preencheria, com estas realizações, todos os requisitos para realizar o projeto modernizador e nacionalista de Mário de Andrade, ao associar erudição e refinamento europeus a uma sensibilidade e lógica peculiares ao povo brasileiro. Esta síntese plástica se materializaria em suas figuras e formas - protótipos - que partiriam dos fatos particulares mas que, através da mão sabia e **esquecida** do artista, atingiam o estatuto do universal. Segall, o modelo a ser seguido e imitado. Segall na esteira do genial mulato - o Aleijadinho, irmão do outro **plasmador da raça**, Cândido Portinari

O crítico viu no pintor características que combinariam com seu projeto estético, realçando-as além da conta. Mário visava, com essa inflexão de pensamento, estabelecer um modelo de artista e de prática artística a ser seguida pelas novas gerações. O exemplo de Segall ajudou a construir o paradigma do artista herói plasmador da nacionalidade, modelo que fixava e orientava atitudes e opções artísticas. Se Portinari criou

uma verdadeira galeria de **protótipos** nacionais, sendo o mais elogiado e promovido pintor de sua época, foi Segall quem melhor encarnou o ideal marioandrado de erudição, humildade, paciência, dedicação extremada ao trabalho e apuro técnico, aliados a uma tremenda **força de convicção moral pelo amilhoramento dos homens**.

A arte de Portinari, que fascinou Mário desde o primeiro contato, também vinha carregada dessa **força de convicção moral** e avançava sobre os demais, pois estava impregnada do ideal nacionalista de criar uma arte moderna e nossa ao mesmo tempo. Esta disposição da arte de Portinari arrebatou Mário de tal forma que este via no pintor de Brodóski um gênio, só comparável na história artística do país ao fenômeno Aleijadinho. As relações de amizade que se estabelecem de pronto entre crítico e pintor envolveram um misto de intensa amizade e projeto político-cultural comum. Os dois se conheceram no Salão Revolucionário através de Manuel Bandeira, em 1931. O pintor vinha de uma formação acadêmica e recém chegado da Europa passou a engrossar as fileiras dos artistas inovadores. Trazia na bagagem uma experiência de dois anos de estada na Europa, em particular na França e Itália, onde viu muito e produziu pouco. Somente após o retorno ao país é que começou a produzir intensamente e numa qualidade que o projetaria internacionalmente.

Ao longo de quase quatorze anos de amizade e de momentos de próxima convivência, o crítico paulista escreveu cerca de nove textos sobre o pintor, no período 1934 a 1944. Textos de tamanho variado e com finalidades diversas. Desde pequenos artigos para revistas e jornais, até dois longos e alentados ensaios que marcariam época na história da crítica de arte brasileira. O primeiro desses ensaios citados, ao qual já nos referimos, data de 1939⁽⁴⁵⁾, e o segundo permaneceu inédito até 1984, vindo a lume por obra da pesquisadora Maria Christina Guido, dentro dos trabalhos do Projeto Portinari. Esse ensaio, encomendado pela Editorial Losada de Buenos Aires, ocupou o crítico de novembro de 1942 a outubro de 1944. A correspondência de Mário nos mostra sua insatisfação com os resultados desse segundo trabalho, preferindo não enviá-lo ao editor nem publicá-lo⁽⁴⁶⁾.

(45) Cf. Andrade M. de. Cândido Portinari. In *O Baile das Quatro Artes*, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975.

(46) Cf. correspondência de Mário de Andrade dirigida a diversos amigos entre 1942-44.

Nos dois ensaios está presente a preocupação de Mário de Andrade em dar conta ao leitor da amplitude e complexidade da obra de Portinari. Entre os vários aspectos que focaliza na obra do pintor, ele acentua o que nos parece de relevância na análise de sua leitura: o fato de Portinari "fundir a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica". afirmação chave para compreendermos o que Mário viu de excepcional e novo nos trabalhos do pintor. Qual a consistência dessa afirmação? Como Mário desenvolveu seus argumentos para confirmar sua interpretação?

No ensaio de 39 Mário destaca "a enorme riqueza técnica aliada a uma variedade expressional muito larga". O artista teria "o sentido superior da técnica e do próprio artesanato". Segundo Mário, Cândido Portinari "apreendeu, descobriu, redescobriu milietas de segredos técnicos que lhe dão à fatura uma riqueza prodigiosa". O pintor teria repensado diversas experiências da história da arte e as refez por si, eliminando qualquer preeminência de escola ou artista na sua obra. Nenhuma influência, segundo o crítico, mostra-se como fundamental e permanente. Seu experimentalismo viria "de um conhecimento do antigo e de uma base realística, um bom senso absolutamente excepcionais", aliados à "experiência pressentida, conformando-a aos elementos e caracteres que lhe são pessoais, à essencialidade plástica, ao tradicionalismo, ao realismo tão forte de sua personalidade".

Essa atitude se explicaria para o crítico na medida em que a personalidade do artista seria dotada de "uma ambição de acertar, da busca insaciável da verdade plástica" e dentro dessa postura de afirmação e orgulho individual Portinari seria "um anti-individualista dotado de uma psicologia popular e tradicionalista fundamental". Essas seriam as bases do caráter do artista para explicar as suas duas facetas aparentemente contraditórias: o apego à tradição e a vontade de experimentar. O apego à tradição se traduziu na atenção e cuidado com o lado artesão, com o domínio de várias técnicas e com a adequação dessas aos assuntos abordados pelo pintor. Para Mário "é seu artesanismo, a sua base psicológica popular e proletária, refletida na sua habilidade técnica que salva Cândido Portinari de virtuosidade falsa dos diletantismos e das adesões desmoralizadoras⁽⁴⁷⁾ .

(47) Andrade, M. de. Cândido Portinari. Estudo Inédito. In: op. cit., p. 70.

Para o crítico foi Portinari quem melhor encarnou "a luta entre o individualismo do artista aristocrático contemporâneo e o sentimento artesanal, proletário e antiindividualista, despertado pela preocupação predominante de técnica, das artes chamadas puras"⁽⁴⁸⁾. Esse sentimento artesanal leva o crítico a discutir a questão do plágio - tema que estava em evidência provocando muitas polêmicas - como meio de rebater a crença romântica e também moderna da criação artística pura, do artista gênio demiurgo. Mário procurava uma alternativa proletária, popular e democrática ao beco sem saída das vanguardas artísticas. Para ele, é a consciência artesanal que salva Portinari e lhe permite o **plágio**, lugar do **reexperimentalismo** plástico que o pintor exerceu com intensidade e êxito. "Em vez do ideal, romântico sempre, do artista-herói que se excetua, ele é intimamente o operário (igualmente heróico, por Deus!) que se generaliza"⁽⁴⁹⁾. Essa disponibilidade para refazer as técnicas e estilos de diversas épocas e artistas é a materialização de uma versatilidade que se explicaria, **tecnicamente**, por "um artesanismo extraordinário, de habilidade virtuosística que tem como consequência tornar o artista eminentemente receptivo e capaz de múltiplas concepções práticas"⁽⁵⁰⁾. Portanto, para o crítico o exercício do **plágio** pelo pintor estaria mais do que justificado, uma vez que o artesanismo praticado por Portinari vinha acompanhado pelo **experimentalismo ingênito** disciplinado pela imposição **realístico-proletária** do assunto. Segundo o crítico, Portinari conservaria "uma alma e força populares. E todo ele é violência, paixão, virilidade plástica. Os assuntos dos quadros dele, mais do que nos convencer, nos dominam, nos deslumbram pela sensualidade, direi quase, pela sexualidade plástica com que ele os realiza. Beleza perdulária, ardente, sã, quase cruel em seu esplendor irradiante, bem própria e expressiva da alma popular e jovem de nossa América. Única alma que poderá dar expressão original a nossa América"⁽⁵¹⁾.

Para o crítico a obra de Portinari é uma obra de relação entre a "experiência secular européia e um mundo novo se afirmando livremente nacional, mas sem nenhum diletantismo internacionalista"⁽⁵²⁾. Seria a afirmação do "nacional pelo seu socialismo popular que adota as formas que vive. Nacional sem a menor doutrina nacionalista. É a mais

(48) Idem.

(49) Ib., p. 73.

(50) Ib., p. 74.

(51) Ib., p. 85

(52) Ib.

impressionante conjugação de lições antigas e inquietações modernas, produzindo uma obra desrelacionada e original. Brasileira sempre. E profundamente americana pela sua atualidade, pela sua **mestiçagem** estética como pelos seus assuntos e seus temas⁽⁵³⁾. Mário de Andrade localizaria aí o específico de nossa condição, buscando fixar os elementos de nossa peculiaridades nacionais apontando com isso traços de nosso caráter, em formação.

Cândido Portinari, seria o artista exemplar, **gênio da nação**, paradigma para aquele momento e posteriores, realizou uma obra que "caracterizou o Brasil, mas não o limitou" e para o crítico "ele jamais se diminuiu à convenção agressiva das alegorias, mas se difundiu nos mundos anteriores menos tendenciosos dos símbolos"⁽⁵⁴⁾. Por constituir uma arte símbolo da nação, Portinari enlaçava sua temática psicológica: "pintar o que ama, o que recorda ou vê, e o seu fundamento proletário". Sua psicologia seria vista por Mário como "sempre uma psicologia derivada do seu proletarismo rural que lhe determinará a escolha temática: o mulato e o negro operário, os ofícios, o cenário dos morros pobres, os músicos populares"⁽⁵⁵⁾. Para o crítico "esses dois assuntos, o retrato e o gênero proletário rural, com sua desinência carioca" sempre "o acompanharão em todas as fases de sua pintura"⁽⁵⁶⁾. E através deles teria Portinari se reverificado a cada momento, como que procedendo a um exame íntimo de sua arte.

Tipo psicológico, origem social, virtuosidade técnica se conjugariam na personalidade de Cândido Portinari para alçá-lo à condição de artista exemplar dentro do projeto modernizador e nacional de Mário de Andrade para a cultura brasileira de então, enfatizando também, nessa busca, a conotação de classe e a tentativa de construção de uma opção estética alternativa do modelo acadêmico tradicional e ao modelo elitizante das vanguardas européias. A busca de parâmetros próprios para julgar e orientar a nova arte da **nossa América** foi um esforço respeitável para pensar nossas especificidades culturais, dentro de uma realidade **mestiça** e em atraso, e para propor uma produção cultural comprometida com a vida e com as forças progressistas do cenário político de então. Crítico e pintor, Mário e Portinari, formaram quase uma simbiose de obras e ensaios com o

(53) Ib.

(54) Ib.

(55) Ib., p. 85-6

(56) ib.

mesmo objetivo comum, unidos no mesmo compromisso de lutarem pelo **amihoramento do homem**.

Ao contrário de Segall, Portinari deixou larga influência junto a nova geração de artistas dos anos trinta e quarenta. Portinari teve vários alunos e ministrou cursos regulares e particulares no Rio de Janeiro onde fixou residência. Esse exercício continuado e persistente de ensino aliado a uma atitude flexível e liberal de professor possibilitaram que sua influência se espraiasse amplamente tanto no Rio como até em São Paulo, de onde se mantinha mais distante. Segall teve poucos alunos, nunca necessitou do ensino para sobreviver ou completar seu orçamento; sua influência sobre estes poucos alunos era acabrunhante e esmagadora de tal forma que os trabalhos dos alunos quase sempre mal passavam de más cópias do mestre. Com Portinari sucedeu o oposto, por sua atitude e pelo favorecimento que sua arte teve na época em termos de preferência.

Do grupo de alunos do Rio, Mário destacou e deu ampla cobertura crítica aos trabalhos de Enrico Bianco, pintor italiano que chegou ao Brasil já com razoável bagagem artística e colaborou com o mestre desde os finais de trinta até os painéis da ONU nos anos cinquenta. Ao falar do jovem pintor, Mário fez referência ao trabalho pedagógico do mestre: "Aluno de Cândido Portinari, era natural que Enrico Bianco se ressentisse ainda da possante lição desse mestre da pintura contemporânea. Mas o que interessa verificar na escola de Portinari em nosso meio, é que o autor do *Café*, apesar de sua originalidade tão empolgante, consegue não depreciar as forças inatas dos seus alunos com um predomínio abusivo. Pode lhes inculcar os seus processos e as soluções de composição, pode mesmo até lhes despertar a paixão por uma determinada temática, mas não exaure as individualidades dos seus alunos numa visão única e egoística. Basta neste sentido comparar as obras dos três discípulos de Cândido Portinari já mais ou menos livres de tutela como são Enrico Bianco, Corrêa da Costa e Roberto Burle Marx, para verificar o quanto é fecundo em sua escola e ao mesmo tempo livre de predomínio exauriente, o mestre brasileiro⁽⁵⁷⁾. Mário aponta a influência do mestre sobre o discípulo persistindo em muitos aspectos, a começar pelo retrato, onde a marca de Portinari é muito forte e que fez o crítico observar que "mesmo dentro do seu estilo normal de fineza de desenho e carícia sutil de colorido que lhe vem de

(57) Andrade, M. de. Enrico Bianco, *Diários Associados*, 30 out. 1940. arq. Mário de Andrade, IEB/USP.

seu mestre, Enrico Bianco obtém uma fatura mais larga e espontânea e uma expressão menos convencional⁽⁵⁸⁾. Elogia no jovem pintor sua filiação à boa tradição francesa, tanto na técnica como no espírito. E dentre o conjunto de trabalhos apresentados nessa exposição de 1940 em São Paulo, destacou o conjunto de nus femininos como exemplo de uma arte madura e bem realizada: "Desenhos feitos a pincel e óleo muito diluído, Enrico Bianco já consegue neles, ao mesmo tempo que uma vitalidade, uma sensualidade, um peso naturalístico de grande caráter, também uma firmeza e sensibilidade de traço, uma graça, uma delicadeza (de) fatura⁽⁵⁹⁾ .

Em todo o texto notamos que o crítico acentua na pintura de Bianco a presença de realismo transfigurado e transfigurador, na senda de seu mestre. E nos fica muito claro o elogio no sentido de uma arte que promete um novo tipo de realismo, carregado de lirismo e muita densidade de significados humanos intemporais. Seria uma arte ancorada na tradição clássica ítalo-francesa, atualizando-a e incorporando-a às novas tendências contemporâneas. Na verdade os trabalhos de Bianco se encaixariam bem dentro do espírito do **retorno à ordem**, vigente nesse período e de muita conveniência ao clima de modernização conservadora imperante no Estado Novo.

Nesta mesma rota mas com força redobrada e prometendo para Mário a possibilidade de uma continuação de real qualidade dos caminhos abertos por Portinari, estariam os trabalhos do paulista Clóvis Graciano. Para nosso crítico, o pintor das monotipias trazia a promessa de um autêntico realismo proletário, renovador da tradição e atualizador do que havia de melhor dos movimentos de vanguarda no sentido de reforçar esta tendência realista não acadêmica de então. Os trabalhos de Graciano colocavam-lhe duas questões fundamentais: o proletarismo dessa pintura e seu conseqüente realismo transfigurador e estimulante à ação e o **desenho reflexivo** que impulsionava também o espectador à ação combativa **armando seu braço**. As reflexões sobre Graciano estão na esteira das elaboradas em *O Banquete* e no **Prefácio** à biografia de **Dimitri Shostakovich**, de Victor Seroff. Nestes textos, como já vimos, Mário discute a utilidade social da obra de arte e nos mostra as suas possibilidades formais de ativar a participação social do espectador, levando-o a atuar na vida sócio-política presente.

(58) Idem.

(59) Ibidem.

O proletarismo de Graciano estava vinculado a sua íntima ligação com o grupo da Família Artística Paulista, do qual foi um expoente. Mário e a crítica da época discutiram largamente a origem desse proletarismo⁽⁶⁰⁾. Para ele se colocava a questão: "como explicar as tendências coletivas de cor, de técnica geral e de assunto dessa Família Artística Paulista, até hoje rastreáveis em sua arte? A meu ver o que caracteriza esse grupo é o proletarismo. Isto lhe determina a psicologia coletiva, e conseqüentemente a sua expressão"⁽⁶¹⁾. Desenvolvendo este raciocínio e buscando explicações, Mário vê na arte do grupo da Família uma "aspiração a elevar o nível de vida e a subir de classe" como marca da expressão estética desse grupo.

Esta aspiração se materializaria na escolha dos temas e na consciência artesanal do grupo. Nos assuntos escolhidos, naturezas-mortas e paisagens, fica-nos evidente a aspiração à melhoria material, e no cuidado técnico demonstravam uma "transposição classista das técnicas" na qual "não copiavam nunca, mas como artistas verdadeiros, assimilavam o conteúdo dos exemplos"⁽⁶²⁾. Para Mário eles eram antes de tudo "tradicionalistas de técnica, folclóricos mesmo em princípio. Mas expressionalmente artistas criadores, na pesquisa da expressão nova e dum fazer melhor"⁽⁶³⁾. Mário nos indica que pela escolha dos temas e a maneira de tratar a técnica o que ele percebia era "uma teatralização de aristocracia, uma como que traição de classe, com que esses artistas se queriam demasiado subido, um capitalismo intelectual de gente fina, refinada e o seu tanto granfina. *Realce y dignidad*. Sem consciência disso, está claro, bancavam de alta sociedade; a elite das artes plásticas".

Marcado por esta origem social e grupal, Clóvis Graciano foi destacado por Mário como sendo a personalidade da Família a mais **completa e harmoniosa** ao passar pelo teste proposto por Van Gogh de pintarem a flor. Motivo dos mais difíceis, pois **arte pura e livremente estética**, nos indicando um pintor consciente de sua técnica e de sua arte. E para Mário, por essas razões apontadas, Graciano foi "o único que trouxe uma consciência de classe e melhormente se afirmou num obra de combate". Duas seriam as razões específicas

(60) Andrade, M. de. Ensaio sobre Clóvis Graciano. In Motta, Flávio. A Família Artística Paulista. *Revista do IEB/USP*, São Paulo, p. 137-75

(61) Idem.

(62) Ibidem.

(63) Ib.

que nosso crítico localiza na obra de Graciano para destacá-lo dos demais membros da Família Artística Paulista: primeiro, a presença do decorativismo como uma força de sua personalidade que o levou a escolher determinados assuntos, como a flor e o balé: segundo, a escolha da flor, dentro da temática da natureza-morta, foi uma escolha pensada, "por ser ela a única que se libertava das instâncias funcionais do assunto e se tornava arte pura". Ora, isso o alçava ao patamar dos grandes mestres da pintura, rompendo as barreiras que seu proletarismo poderia erigir, limitando-lhe os passos e o alcance universal de sua obra. Além dos temas da flor e do balé, Graciano se fixou nos "temas sociais de combate, denunciando os defeitos da sociedade atual". Estas qualidades do trabalho de Graciano fizeram dele o "mais harmoniosamente consciente dos pintores da escola de São Paulo".

Esta personalidade harmoniosa e consciente de seu trabalho em seus variados aspectos se colocou não só o problema do "como se deve fazer arte?". E na busca de resposta para essa questão crucial, Graciano, segundo nosso crítico, aponta o desenho como o caminho mais correto para uma arte de combate. Para tanto, seus desenhos e quadros se caracterizam preliminarmente como obras simples, "muito simples na intencionalidade da expressão estética". Graciano, como Segall, se despoja dos conhecimentos adquiridos, **se esquece de si mesmo** para que a obra-de-arte possa aparecer, evitando com isto o perigo do **virtuosismo perturbador**, alienante elemento burguês, estimulador de um individualismo desenfreado e empobrecedor. A arte de Clóvis Graciano indicou a Mário questões cruciais como a da expressão estética (**de como-se-deve-fazer-arte**) e da concepção artística (**de que-arte-se-deve-fazer**), que ele soube resolver respaldando-se no princípio ético de que **a arte tem de servir**.

O desenho seria a modalidade formal adequada por excelência para a realização de uma arte de base proletária, portanto popular, e que servisse como instrumento de combate para o **amplioramento do homem**. No desenho se fixou na figura humana. A representação em branco e preto lhe permitiu uma maior despersonalização da obra. Num primeiro momento, estes desenhos mostravam maior influência alheia do que os quadros, mas com o tempo Graciano adquire uma soberania e desenvoltura no manejo do desenho a ponto de Mário considerá-lo "um dos mais notáveis desenhistas do Brasil", conquista que foi apressada pela prática da monotipia, técnica intermediária entre o desenho

e a pintura. O resultado foi um desenho mais solto, usando eventualmente do pincel e das tintas gordas. Abrandou-se o caráter descritivo do período anterior ao uso da monotipia sem contudo perder a **prevalência do assunto**. Há, para Mário de Andrade, um recato, uma formidável e oportuna discricção nos trabalhos de Graciano, revelando-nos uma atitude de perfeita antivirtuosidade ao esquecer-se de si mesmo. E nesta atitude de modéstia, de recolhimento, é que revelaria seu antivirtuosismo ao escolher "a modéstia adúltera da monotipia para deixá-la brilhar, a força confessional do desenho para revelar os homens, o quadro de gênero pra combater, a paisagem pro recato grave da pintura estrita"⁽⁶⁴⁾ .

Outra questão importante na obra de Graciano que o aproximaria de Segall e Portinari é a do seu **realismo visual** que Mário aproxima de Goya, por individualizar os tipos sem cair, contudo, no anedótico, afastando-se das figura arquetípicas de um Grosz. Ele alcançaria melhores resultados ao fixar **as realidades do físico** buscando fazer vigorar as **constâncias humanas** das figuras elaboradas. Suas figuras preferenciais foram a mulher e o operário fixados em seu não-conformismo. Elas não teriam nenhum caráter panfletário ou programático, apenas, e isso é tudo, mostrariam suas realidades de **vida mal organizada**, suas fatalidades. O desenho de Graciano se destacaria por sua linearidade e pelo jogo e dança dessa linha construir formas na folha branca. Essa linearidade em contraponto à de outros artistas atuantes na época, é um retrato de suas inquietações psicológicas e uma procura de **evasão da linha franca, insofismável**. E é nessa dança e nesse jogo da linha que o desenho de Graciano adquiriria o caráter reflexivo, característica fundamental **da essência combativa e literária** do próprio desenho.

Na pintura, Graciano soube transpor a temática da flor com mestria pelo controle que exerceu sobre as cores e os tons e onde num primeiro momento não há presença do linearismo do desenho, este volta a se reintroduzir de duas maneiras pela técnica e pela temática do balé e dos bailarinos. Para Mário é só então que teríamos na pintura "a verdadeira transposição plástica do movimento" e mais, para nosso crítico, "é o drama do *ballet* exatamente, mais humano, menos individualistamente refinado, que ele nos ensina"⁽⁶⁵⁾. O pintor mostraria "o movimento sem rebuços, na sua mais audaciosa leitura, o bailarino no ar", para o crítico seria "mais um sofisma da linearidade" a se mostrar

(64) *Ib.*, p. 168.

(65) *Ib.*, p. 172.

também através da técnica uma linha muito fina a percorrer as formas da pintura num movimento incessante. Linha feita com pauzinho de pincel apontado e molhado na tinta, provocando uma sensação de refinamento estético ímpar.

Outras duas questões importantes e bem resolvidas seriam a da **sensibilidade** e a da **simplificação rítmica** das formas na pintura. A primeira foi resolvida com a criação de uma nova sensibilidade que reafirmaria o caráter proletário da obra de Graciano, livrando-a de qualquer amaneiramento e desnecessária sofisticação "por excessivamente estética e desencaminhadora da realidade do assunto". A segunda se pautaria pelo uso da binaridade ou da ternaridade das figuras e também o uso de figuras soltas no espaço, tratadas de maneira sintética não sem uma marcada rigidez de postura. A linearidade se reintroduz na pintura por meio de pinceladas paralelísticas de cores diversas, assumindo a aparência de aquarela, sem contudo negar a natureza do óleo. No tratamento das figuras, Graciano alcançaria a "perfeita conjugação desses dois elementos contraditórios da linearidade: a abstração ideográfica e a convenção representativa⁽⁶⁶⁾". Seria a síntese tão desejada por Mário que libertaria a arte da ameaça estetizante do abstracionismo, bem como do servilismo de um realismo academizante. Nem volta ao passado, nem mergulho nos horizontes insondáveis de um inconsciente obscuro. Mas sim a tentativa de conciliar o passado e esse novo presente trazido pelo individualismo e pela psicologia que é o inconsciente. Conciliação que tornaria possível a comunicação entre obra-de-arte e espectador, garantindo a esta sua função de um conhecimento intuitivo da realidade e portanto de uma fonte de ensinamentos para o viver no mundo.

A variedade de assuntos, técnicas e processos nos remete a um novo tipo de coerência que é da obra consigo mesma e não do pintor com suas intenções originárias, negando-lhe a possibilidade constante de auto-superação. É nessa nova atitude que estaria ancorada a possibilidade de uma arte de combate e de profunda utilidade social, forçando o artista a ir constantemente além de seus limites já determinados pelo trabalho realizado, forçando dessa maneira os padrões sociais da sensibilidade e as convenções artísticas coletivas. Graciano seria o continuador, por excelência, do caminho já aberto por Portinari e

(66) *Ib.*, p. 174.

Segall e a promessa renovada de que a arte empenhada socialmente e esteticamente qualificada não estava morta.

O ensaio inédito sobre Clóvis Graciano vinha ampliar os horizontes conceituais e interpretativos já elaborados por Mário, e reafirmar a validade dos paradigmas artísticos anteriormente trabalhados pelo crítico, enriquecendo-lhe seu arsenal teórico pelo acréscimo na interpretação, da categoria do inacabado, que melhor explicaria e fundamentaria uma arte combativa.

CONCLUSÃO

Ao construir sua visão do Brasil, Mário executou três movimentos diferenciados no tempo, mas complementares. O primeiro movimento foi o de voltar-se ao passado buscando nossas raízes que foram localizadas por nosso crítico no folclore e manifestações populares urbanas, mas com especial atenção àquelas ainda ligadas a uma sociedade rural, em vias de profundas transformações, daí a escolha do **nicho nordestino** como *locus* privilegiado do estudioso - ali ter-se-ia desenvolvido uma autêntica cultura nacional, onde o popular e o erudito se interpenetravam de forma intensa. Mas já era um presente que caminhava para um passado histórico. Espécie de museu vivo, que nosso crítico teve a oportunidade de ver ainda em pleno funcionamento. O segundo movimento complementar ao primeiro, foi o resgate da cultura barroca, em especial dos monumentos artísticos que revelaram a Mário todo um universo desconhecido em sua primeira juventude.

Os ensaios de 1920 sobre **Arte Religiosa no Brasil** são a primeira manifestação de um interesse prévio que só cresceu com o passar do tempo, assumindo variadas manifestações. A descoberta do legado barroco e da obra de Antônio Francisco Lisboa, fizeram com que Mário despertasse para a necessidade do estudo, divulgação e preservação deste patrimônio cultural. O que fez esporadicamente até 1935 e com maior sistematicidade a partir de então. Encontrou no Barroco a primeira tentativa de uma síntese de cultura nacional. Examinou suas variantes regionais, comparando-as, tirando conclusões quanto a sua funcionalidade social, especificidade de soluções plásticas e construtivas e de seu distanciamento do modelo europeu no sentido de uma elaboração própria da Colônia. Isto foi encontrar na obra e na personalidade de Antônio Francisco, sua primeira grande admiração nas artes visuais brasileiras. E mais, foi na obra do mulato de Vila Rica que encontrou de maneira indissociável a interligação entre o erudito e o popular, obsessão de sua vida de artista e crítico. Dilema que enfrentou ao longo de uma existência tumultuada por vontades e paixões contraditórias. Esse movimento para o passado deu-lhe conhecimentos que fundamentaram suas buscas no presente e lhe direcionaram a projeção do futuro. O Barroco e o veio popular foram para ele as bases sobre as quais construiu sua visão do Brasil, auxiliado pelas ciências da época e lhe garantiram um ponto de partida otimista quanto às possibilidades do país.

O terceiro movimento foi o de, observando seu presente, e já informado do passado, posicionar-se quanto aos rumos a tomar em seu trabalho artístico e crítico. Para enfrentar a presença, então avassaladora, da cultura francesa do fim do século, materializada na hegemonia acadêmico-parnasiana, Mário opta por buscar na cultura alemã os subsídios necessários a uma reação ordenada e consistente que pudesse fazer frente ao passadismo. Não foi a mera contraposição de uma cultura estrangeira a outra, mas sim a descoberta de profundas afinidades entre o passado barroco, entre certas formas populares de expressão artística, com a cultura germânica e em particular com o movimento expressionista, seu ideário e suas realizações

A cultura alemã mostrou ao nosso crítico sua profunda ligação com seu ambiente nacional e revelava um caráter bem definido, longe de qualquer dissolvente cosmopolitismo, servindo de modelo na rejeição da chamada herança latina, corporificada pela cultura parisiense anterior às vanguardas. Mário havia identificado em nosso passado uma constante **barroco-romântica**, que permitiu uma aproximação à constante germânica agonística. No intuito de promover um projeto nacionalista modernizador da cultura, o expressionismo serviu como modelo e fonte de inspiração, recursos técnicos e temáticos. A combinação entre nacionalismo e expressionismo favoreceu o surgimento de uma modalidade de sentimento de **brasilidade**, que assumiu em Mário e em mais alguns modernistas uma conotação crítica, que foi se acentuando com o tempo e a crescente politização do movimento em seus diversos grupos. A identificação do nacionalismo com o expressionismo fez com que Mário valorizasse a constante germânica da cultura ocidental em detrimento da constante clássica, representada pela cultura francesa. A primeira constante permitia aflorar as particularidades e idiosincrasias nacionais, assim como valorizava a criação artística popular. Num momento de afirmação da nacionalidade, o casamento Nacionalismo modernizador e Expressionismo foi uma junção perfeita aos desígnios de nosso crítico. Sua realização prática ficou aquém do esperado por Mário, mas mesmo assim os resultados positivos foram significativos e se fizermos um pequeno recenseamento na obra de Mário de Andrade, na sua produção literária e de artes visuais veremos que a influência expressionista não foi pequena.

Seu último movimento foi o da projeção do futuro que se materializou numa política cultural que ganhou consistência paulatina após 1935. Alcançou uma forte dimensão social com a instalação e o funcionamento do Departamento de Cultura e foi a prova de fogo à qual Mário se submeteu, e pela qual foi devorado. Podemos dizer que nos anos vinte havia em Mário uma atitude de predisposição e uma preocupação com a preservação do patrimônio artístico e histórico do país, que foi crescendo à medida que ele tomava consciência da vastidão dos bens culturais a serem preservados e discutiu de que maneira isso deveria ser feito. Essa atitude começa a vir à tona já na série de artigos sobre **A Arte Religiosa no Brasil** e chega à crítica mordaz e combativa nos finais da década. Em 1928, comentando o pequeno acervo de que dispunha o país para Arte Moderna e da atitude das classes dominantes em relação ao tema afirmava "Que possuímos desenhistas, pintores, escultores, ceramistas excelentes, não creio ser possível discutir. O que contraria a excelência deles é a falta de cultura verdadeira das nossas classes superiores e a conseqüente desproteção ao bom⁽¹⁾ .

Comentando a atitude dos poderosos e das chamadas classes dirigentes, expressou o pior juízo sobre elas: "Pior ainda é o procedimento dos ricos. Em toda a parte o rastacuerismo e a ignorância mais deslavada foi cacoete da gente que enriquece na vida, não tem dúvida, mas porém o esnobismo é privilégio dessa classe. Pois aqui o enriquecido, se mostra com desperdício até, rastacuerismo e ignorância, o que não mostra é esnobismo. Ora o esnobismo afinal de contas é uma força fecunda, uma das propulsoras mais notáveis do bem-estar artístico em que a Argentina está agora. Desgraçadamente o brasileiro inda possui mais esse defeito: não é esnobe". Esta falta de esnobismo afetou para Mário a constituição de possíveis coleções privadas de arte moderna ou mesmo de arte tradicional com qualidade e que teriam enriquecido o país como um todo. Enfim era a falta de cultura das elites que provocava um verdadeiro deserto cultural, impedindo a consolidação de uma cultura mais profunda e significativa entre os membros dessa aludida elite. Ela vivia naquele estado que Mário chamou diversas vezes de semi-cultura. Os governos, como espelhos dessa elite semi-culta, também deixavam o país à míngua de recursos e ordenamentos que protegessem seu patrimônio cultural. A falta de projeto político integrador da nação fazia

(1) Andrade, M. de. *Plástica Brasileira II*. In: Batista, Marta Rossetti e outros (org.) *Brasil: 1^o Tempo Modernista*, 1917-29. São Paulo, IEB/USP, 1972, p. 160.

com que as elites dos anos vinte relegassem a cultura a uma mera função ornamental. Mário estigmatizava essa atitude governamental: "Quanto aos governos o desleixo é inconcebível. As pinacotecas brasileiras são duma pasmaceira indecente. Reina o protecionismo do que herdamos do passado, só existem no papelório oficial. A precisão duma obra inventariando o que deixaram os imaginários do século XVIII é imediata e enorme pelo que está se perdendo ou roubando em Minas, no Rio, na Bahia porém o governo ou os governos tem que tratar de sucessões presidenciais".

"Congonhas, nosso maior museu de escultura, um prodígio que orgulha com razão, está se putrefazendo sem nenhuma reorganização. Nossas escolas de plástica são o refúgio derradeiro da chochice, da brilhação técnica passadista e inconfessável, sem nenhuma mais larga, sem nenhuma liberdade, sem nenhuma inteligência. É uma vergonha". Conclui esse longo trecho perguntando indignado e com muita atualidade: "Como que pode progredir um país assim?" Em seguida nos dá um retrato irônico da cultura bem posta da República Velha: "Pais onde os figurões antediluvianos reinam como deuses tiranos; onde se pasticha Rui Barbosa, uma das falsificações da inteligência criadora, que mais mal tem feito pra raça? Onde se pasticha o florentino na arquitetura, o impressionismo, gasto na pintura, a melosidade almofadinha no desenho?" E arremata com chave de ouro concluindo sua crítica ácida ao *status quo* reinante na cultura nacional de então: "Este é o Brasil que há de ser eternamente "terra de ... promessa"⁽²⁾ .

Da descoberta de um legado a preservar, do diagnóstico do estado de abandono do patrimônio artístico e histórico, Mário partiu para a busca de soluções efetivas que remediasses a situação e apontassem os procedimentos a adotar para salvaguardar, conservar e divulgar esse patrimônio. Seu pensamento a propósito desse problemas ficou bem expresso no conhecido Anteprojeto de Criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional redigido por Mário a pedido do então ministro da educação e saúde Gustavo Capanema. Se bem que Mário se aproximasse do tema desde 1933 aproximadamente, e pela convivência assídua que tinha com Paulo Duarte que tinha na preservação do patrimônio uma questão central de seu pensamento político, foi somente quando instado por Capanema, por intermédio de seu amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade, que Mário

(2) Idem

colocou de forma sistematizada no papel seu projeto cultural em 1936. A experiência que então vivia no Departamento de Cultura que havia ajudado a criar junto com o grupo modernista liderado por Paulo Duarte, lhe dava uma base sólida de conhecimentos alicerçados na experiência prática de quem se atirou completamente na realização de seus intentos.

Os anos trinta para Mário de Andrade, então na casa dos quarenta, significaram tentativas de direcionar seus conhecimentos e críticas para a construção de seu projeto cultural-educativo que era a complementação de toda a sua ação crítica passada e a materialização de um conhecimento que buscava coerência e unidade através de uma dimensão social intervencionista com clara direção reformadora do estado geral da situação da produção e fruição dos bens culturais na cidade de São Paulo. Sua visão da produção cultural era muito ampla para a época, abrangendo em sua definição de patrimônio artístico "todas as obras de arte pura ou arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil"⁽³⁾. No Anteprojeto Mário não se restringiu a enumerar ou a definir apenas os bens móveis e imóveis passíveis de preservação, mas numa atitude ousada para a época de incluir também manifestações variadas da cultura popular do país como "música, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas" e outros que julgou de maior premência no trabalho de preservação a ser empreendido com urgência já naquela época. Nesse sentido sugere a utilização dos meios de reprodução mecânica, como o filme, o disco, a fotografia para uma rápida documentação de eventos culturais populares em vias de desaparecimento: "A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição e dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta

(3) Andrade, M. de. *Cartas de Trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-45*. Brasília, SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1981, p. 39.

rapidez"⁽⁴⁾. A precedência desse trabalho sobre os demais na fase de tombamento foi ressaltada por Mário numa visão aguda do problema das transformações aceleradas que afetam os bens culturais numa sociedade de pouca ou quase nenhuma tradição preservacionista: "Feito esse trabalho, **tombadas** as obras folclóricas que dependem de realização no tempo, então poderá se pensar em fotografar os monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens, os quadros, os objetos de arte que o tombamento já preservara anteriormente da morte ou da fuga. E então pensar-se também, ou ainda mais tarde, na reprodução por meios gráficos, de tudo isso"⁽⁵⁾. Temos aí uma hierarquia de procedimentos para que o tombamento, numa verdadeira corrida contra o tempo, fosse o mais eficaz possível, preservando e resgatando o maior número de bens culturais, dando-nos uma amostragem do que era o Brasil em sua diversidade. O Estado Novo irá aproveitar apenas a parte referente ao tombamento e preservação de bens imóveis e de maneira muito parcial dos bens móveis da cultura erudita ou por ela assimilada quando provinha de outra classe social. Houve a nítida impressão de uniformizar a cultura nacional dentro de um conjunto básico de referências que elidiam as diferenças sociais e étnicas e portanto a multiplicidade do caráter nacional e a impossibilidade de fazê-lo uno. O projeto modernizador estado-novista quis implantar uma visão higiênica e otimista do Brasil como resultante das diversas contribuições regionais, num tipo de somatória engrandecedora do país

Prova da largueza de vista de Mário com relação ao problema da cultura popular está na carta a Rodrigo M.F. de Andrade, onde discute a conceituação de Etnografia e a função do Museu Nacional: "Se não me engano, no meu trabalho mostrei que a etnografia ameríndia, podia estar ajuntada à arqueologia. E tudo isso não fará um desgraçado mal que fique no Museu de História Natural que é o Museu Nacional. Mas a etnografia de nosso povo brasileiro em seus costumes e usanças e tradições folclóricas, pertencendo à própria vida imediata, ativa e intrínseca do Brasil"⁽⁶⁾. A preocupação com o estudo e a coleta desse rico manancial cultural popular fundamentaria a visão que o intelectual poderia ter de seu próprio povo e de como agiria em sua ação reformadora. Esse estudo lhe propiciaria os meios necessários - temática e técnicas - que poderiam ser

(4) Idem, p. 53.

(5) Ibidem.

(6) Ib., p. 61.

utilizados na criação artística erudita, proporcionando a possibilidade de se encurtar ou abolir o fosso entre o erudito e o popular, acentuado pela moderna sociedade industrial. O estudo da cultura popular, pedra basilar do pensamento de Mário, possibilitaria um mergulho nas raízes nacionais e de sua utilização na construção da nacionalidade pela cultura e na projeção de um futuro a ser cumprido. Plano de ação e utopia se imbricam de forma inquestionável e permanente.

A preocupação com a preservação encontrou em Mário um depositário fiel que também soube vê-la de um prisma eminentemente histórico, e encontrar no histórico elemento essencial para a conservação e construção do **caráter nacional** brasileiro. Tratando da questão preservacionista em São Paulo, Mário apontou: "É principalmente nos vilejos e no meio dos caminhos que a gente encontra em São Paulo coisas mais valiosas sob os dois pontos de vista que mais nos interessam, história e arte"⁽⁷⁾. E ainda na mesma carta toca no problema do trabalho do tombamento em São Paulo: "Você entenderá comigo que não é possível descobrir maravilhas espantosas, do valor das mineiras, baianas, pernambucanas e paraibanas em principal. A orientação paulista tem de se adaptar ao meio: primando a preocupação histórica à estética. Recensear e futuramente tomar o pouco que nos resta seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos. Sob o ponto de vista estético, mais que a beleza propriamente (esta quase não existe) tomar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais".

Essa visão nuançada e rica da problemática preservacionista inspirou o SPHAN ao longo de muitos anos de atuação e possibilitou uma abertura para a questão das diversidades construtivas e expressivas que retratavam a própria diversidade social e cultural do país. Dentro desse espírito de **descobrir** o Brasil e utilizando-se das armas intelectuais de que dispunha então, Mário recorrendo à Etnografia, iria promover curso de extensão em Etnografia e Folclore pelo Departamento de Cultura em 1936, entregando-o à professora francesa Dina Lévi-Strauss, no intuito de acelerar a formação dos quadros intelectuais competentes para trabalharem nas instituições públicas de ensino e cultura. A fundação de uma Sociedade de Etnografia e Folclore estava dentro de amplo quadro de

(7) Ib., p. 67.

atuação para a formação de especialistas e de divulgação de estudos pertinentes que serviriam de subsídio para o conhecimento do Brasil.

Partindo de sua própria experiência de **viajante explorador** à semelhança dos séculos anteriores, Mário havia empreendido suas viagens etnográficas ao norte e ao nordeste entre 1927-29, coletando farto material para estudo, fonte de suas criações literárias e também como forma de identificação com o país-continente. Como dirigente cultural iria patrocinar uma Missão de Estudos Etnográficos ao Nordeste em 1938, chefiada por Luiz Saia, seu principal colaborador nos últimos anos. Missão muito bem aparelhada, que visava dar ao trabalho do Departamento de Cultura uma dimensão nacional ao vincular a produção popular nordestina com o esforço de preservação, estudo e divulgação desse patrimônio cultural entendido como um cervo comum a todo o país. Contudo, o 10 de novembro acelerou a derrocada do Departamento de Cultura e do projeto modernista de reforma da sociedade a partir das atividades educativo-culturais. A semente havia sido plantada. Os frutos foram poucos diante dos esforços e projetos esboçados. Mário perdeu a esperança e a vida, e sua utopia acabou **seqüestrada**, esperando que outros, em tempos posteriordes, a resgatassem.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA: OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE**a) Organização do próprio autor (obras completas)**

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980

_____. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Amar verbo intransitivo* 10. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. *Macunaíma*. São Paulo: Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. *Os contos de Belasarte* 7. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo, Martins, s.d.

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

_____. *Pequena história da música*. São Paulo, Martins, 1958.

_____. *Namoros com a medicina*. 4. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1975.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1975.

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

- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1975.
- _____. *Os filhos da Candinha*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1976.
- _____. *Pe. Jesuíno do Monte Carmelo*. 2. ed. São Paulo: Martins, s.d.
- _____. *Contos Novos*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983
- _____. *Danças dramáticas no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/Fund. Nacional Pró-Memória, 1982. 3 t.
- _____. *Modinhas imperiais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972.

b) Publicações Póstumas

- Taxi e crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez.
- O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1977. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez.
- O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Estabelecimento de texto, introdução de Jorge Coli e Luiz Carlos da S. Dantes.
- Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Pró-Memória, 1984. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.
- Quatro pessoas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. Romance. Ed. crítica de Maria Zélia G. de Almeida.
- Mário de Andrade*. São Paulo: Abril Educ., 1982. Seleção de Textos, notas, estudo biográfico, histórico crítico e exercícios por João Luis Lafetá.

A imagem de Mário. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1984 (Fotobiografia de Mário de Andrade). Seleção de textos e introdução de Telê P. Ancona Lopez.

As melodias do boi e outras peças. São Paulo: Duas Cidades, 1987. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.

Cândido Portinari: um estudo inédito de Mário de Andrade (org. Maria Ernestina Guido). Rio de Janeiro: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20, 1984.

c) Inéditos

Curso de Filosofia e História da Arte. Arquivo de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, originais.

d) Correspondências, Entrevistas e Depoimentos

Cartas a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Org. Simões Ed., 1958.

Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1968

71 cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Liv. São José, s.d.

Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimarães Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/SECCT, 1977.

MORAES, Rubens Borba de. *Lembranças de Mário de Andrade, 7 cartas*. São Paulo: 1979.

Cartas a um Jovem Escritor. Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Cartas a Murilo Miranda (1934-1945). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- Cartas de trabalho*. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: SPHAN/Pró-Memória, 1981.
- Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- Correspondência Contumaz* (cartas a Pedro Nava) 1925-44. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Correspondência de Mário de Andrade (apresentação e notas de Newton Freitas). São Paulo: *Revista do IEB/USP*, p. 91-120, 1975.
- Cartas a Anita Malfatti/Mário de Andrade*. Org. de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- Mário de Andrade: exílio no Rio*. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozanil do Nascimento; revisão, introdução e notas de Lauro Polú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- A lição do Guru* (cartas a Guilherme de Figueiredo) 1937-1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila - sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975.
- SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, Edusp, 1984.
- SEGALL, Lasar. Correspondência inédita. *Folha de São Paulo*, n. 557, 09 out. 1987.
- Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: T.A. Queiros, 1983.

e) Artigos de periódicos do arquivo Mário de Andrade do IEB/USP

ANOS 20

1918

- . A divina preguiça.
A Gazeta (SP?), set. 03

1920

- . A arte religiosa no Brasil.
Revista do Brasil, n. 49, RJ-SP, jan. 20
- . A arte religiosa no Brasil.
Revista do Brasil, n. 50, RJ-SP, fev. 20
- . A arte religiosa no Rio.
Revista do Brasil, n. 52, RJ-SP, abr. 20
- . A arte religiosa no Brasil.
Revista do Brasil, n. 54, RJ-SP, ^{jun} jul. 20

1921

- . Debussy e o Impressionismo.
Revista do Brasil, n. 66, RJ-SP, jun.21

1922

- . Noção de Patria
Oxana, Sant'Anna, ^F ^{set.} jul. 09

1923

- . Cronica de arte - Discurso inaugural.
Revista do Brasil, n. 85, RJ-SP, jan. 23
- . Crônica de arte - Folhas mortas.
Revista do Brasil, n. 86, RJ-SP, fev. 23
- . Crônica de arte - Um duelo.
Revista do Brasil, n. 87, RJ-SP, mar. 23
- . Os jacarés inofensivos.
Revista do Brasil, n. 88, RJ-SP, abr. 23
- . Villa-Lobos.
Revista do Brasil, n. 89, RJ-SP, maio 23
- . Convalescença.
Revista do Brasil, n. 92, RJ-SP, ago. 23
- . Chronica de Malazarte I.
América Brasileira, RJ, out. 23
- . Chronica de Malazarte II.
América Brasileira, RJ, nov. 23

1924

- . Literatura Francesa - **Feuilles de route**.
Blaise Cendrars, *R. Estética* (25 ou 26?)
- . Pintura - Lasar Segall.
A Idéia, n. 19, SP, s.d.
- . Lasar Segall.
Correio Paulistano, mar, 24. Reproduzido na *Revista do Brasil*, v. 25, n. 101, ano 8,
maio

1925

- . Uma conferência.
Revista do Brasil, a. 10, n. 109, p. 15-23, jan. 28
- . Lasar Segall, 1925, In: *Lasar Segall*. Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. RJ, MEC/Funarte, 1982.

1927

- . Pintura e boniteza
Diário Nacional, SP, nov. 18
- . Galeria Blanchon I
Diário Nacional, SP, nov. 29
- . Galeria Blanchon II
Diário Nacional, SP, dez. 02
- . Galeria Blanchon III
Diário Nacional, SP, dez. 03
- . Lasar Segall - 1
Diário Nacional, SP, dez. 23
- . Lasar Segall - 2
Diário Nacional, SP, dez. 28
- . Lasar Segall - 3
Diário Nacional, SP, dez. 31. In: Batista, M.R. et alii. *Primeiro tempo modernista*, São Paulo: IEB/USP, 1972.

1928

- . Arte - Expressionismo
Diário Nacional, SP, jan. 10

- . Arte - Indayá
Diário Nacional, SP, jan. 28
- . Arte - Arquitetura brasileira II
Diário Nacional, SP, fev. 01
- . Arte - Arquitetura moderna II
Diário Nacional, SP, fev. 03
- . Arte - Arquitetura moderna III
Diário Nacional, SP, jan. 04
- . Arte - Negócio e pintura
Diário Nacional, SP, fev. 10
- . Arte - Regionalismo
Diário Nacional, SP, fev. 14
- . Arte - Críticos, que gente I
Diário Nacional, SP, fev. 17
- . Carnaval
Diário Nacional, SP, fev. 19
- . Arte - Tôrre de Pisa
Diário Nacional, SP, fev. 28
- . Arte - A séde do Instituto de Biologia
Diário Nacional, SP, mar. 03
- . Arte - Passado ilusionista
Diário Nacional, SP, mar. 17
- . Arte - Estética social
Diário Nacional, SP, mar. 23
- . Arte - Cerâmica brasileira
Diário Nacional, SP, abr. 14
- . Arte - Cerâmica brasileira II

- Diário Nacional*, SP, abr. 17
- . Arte - Cerâmica brasileira III
Diário Nacional, SP, abr. 28
 - . Arte - Cerâmica brasileira
Diário Nacional, SP, abr. 25
 - . Arte - Exposição de bellas-artes
Diário Nacional, SP, maio 28
 - . Arte - Um crítico che mon ragiona
Diário Nacional, SP, maio 26
 - . Celso Antonio
Diário Nacional, SP, jun. 26
 - . Plástica brasileira I
Diário Nacional, SP, jun. 30
 - . Tullio Mugnaini
Diário Nacional, SP, jul. 10
 - . Palomar
Diário Nacional, SP, jul. 29
 - . Arquitetura colonial
Diário Nacional, SP, ago. 24
 - . Hugo Adami
Diário Nacional, SP, set. 08
 - . Hugo Adami
Diário Nacional, SP, set. 11
 - . Anita Malfatti
Diário Nacional, SP, set. 29
 - . Arte alemã I
Diário Nacional, SP, out. 06

- . Arte alemã II
Diário Nacional, SP, out. 09
- . Um desenhista brasileiro
Diário Nacional, SP, out. 28
- . Anita Malfatti I
Diário Nacional, SP, nov. 21
- . Anita Malfatti II
Diário Nacional, SP, nov. 22 (?)

1929

- . Miss Brasil
Diário Nacional, SP, abr. 20
- . A linguagem II
Diário Nacional, SP, abr. 27
- . A linguagem III
Diário Nacional, SP, abr. 28
- . São Tomás e jacaré
Diário Nacional, SP, maio 17
- . Fala Brasileira I
Diário Nacional, SP, maio 25
- . Macobêba
Diário Nacional, SP, maio 30
- . Ascânio Lopes
Diário Nacional, SP, maio 30
- . Desinteresse
Diário Nacional, SP, jun. 29
- . Desinteresse II

- Diário Nacional*, SP, jun. 05
- . Decorativismo I
- Diário Nacional*, SP, jul. 17
- . Decorativismo II
- Diário Nacional*, SP, jul. 18
- . Na sombra do erro
- Diário Nacional*, SP, ago. 29
- . Eugenia
- Diário Nacional*, SP, ago. 31
- . O culto das estátuas
- Diário Nacional*, SP, set. 24
- . Le Corbusier (sem assinatura)
- Diário Nacional*, SP, nov 21
- . Ortografia I
- Diário Nacional*, SP, dez. 07
- . Ortografia II
- Diário Nacional*, SP, dez. 08
- . **De-a-pé I**
- Diário Nacional*, SP, dez. 14
- . **De-a-pé II**
- Diário Nacional*, SP, dez. 20
- . **De-a-pé III**
- Diário Nacional*, SP, dez. 29
- . **Blaise Cendrars**
- Diário Nacional*, SP, dez. 25

Anos 30

- . Ortografia I
Taxi - *Diário Nacional*, SP, 18 jan. 1930
- . Ortografia II
Taxi - *Diário Nacional*, SP, 21 jan. 1930
- . Vitor Brecheret
Diário Nacional, SP, 24 jan. 1930
- . Osvaldo Goeldi
Diário Nacional, SP, 08 fev. 1930
- . Marinetti
Diário Nacional, SP, 11 fev. 1930
- . Guilherme de Almeida
Diário Nacional, SP, 09 mar. 1930
- . Rachel de Queiroz
Diário Nacional, SP, 14 set. 1930
- . Artes gráficas
Diário Nacional, SP, 21 set. 1930
- . Epistolografia
Diário Nacional, SP, 28 set. 1930
- . Cores do Brasil
Diário Nacional, SP, 05 out. 1930
- . Mussia Pinto Alves
Diário Nacional, SP, 18 nov. 1930

- . Arte fotográfica
Diário Nacional, SP, 29 jan. 1931

- . O salão
Diário Nacional, SP, 13 set. 1931
- . A Raimundo Moraes
Diário Nacional, SP, 20 set. 1931

- . Ricardo Cipicchia
Diário de São Paulo, SP, 28 maio 1933
- . Lasar Segall
Diário de São Paulo, SP, 06 jun. 1933
- . Kaethe Kollwitz
Diário de São Paulo, SP, 09 jun. 1933
- . Carta francesa
Diário de São Paulo, SP, 09 jul. 1933
- . Cidades submersas
Diário de São Paulo, SP, 16 jul. 1933
- . Salão de belas artes
Diário de São Paulo, SP, 06 ago. 1933
- . Hugo Adami
Diário de São Paulo, SP, 17 set. 1933
- . Gastão Worms
Diário de São Paulo, SP, 24 set. 1933
- . Vôos
Diário de São Paulo, SP, 12 nov. 1933

- . Esperança da família
Diário de São Paulo, SP, 18 fev. 1934
- . Quirino da Silva

- Diário de São Paulo, SP, 26 maio 1934*
- . Dona Olivia Guedes Penteado
- Diário de São Paulo, SP, 13 jun. 1934*
- . Literatura acadêmica
- Diário de São Paulo, SP, 04 nov. 1934*
- . Exposição Aliseris
- Diário de São Paulo, SP, 17 nov. 1934*
- . Voto secreto
- Diário de São Paulo, SP, 07 nov. 1934*
- . Portinari
- Diário de São Paulo, SP, 15 dez. 1934*
-
- . Maracatú
- Espelho, RJ, s/n., p. 15, jun. 1935*
-
- . Etnografia brasileira
- A.U.B., Bahia, nov. 1936*
-
- . Portinari
- Revista Acadêmica, RJ, n. 35, maio 1938*
- . Contra o vandalismo e o extermínio
- O Estado de São Paulo, SP, 16 out. 1938*
- . Portinari
- Bellas Artes, SP n. 41/42. p. 3, out. 1938*
- . O irmão boi
- O Estado de São Paulo, SP, 28 dez. 1938*

- . De uma escola de arte
O Estado de São Paulo, SP, 12 mar. 1939
- . Pintura nova
O Estado de São Paulo, SP, abr. 1939
- . Obras novas de Cândido Portinari
O Estado de São Paulo, SP, abr. 1939
- . O centenário de Tavares Bastos (O realizador)
O Estado de São Paulo, SP, 20 abr. 1939
- . Um pintor peruano
O Estado de São Paulo, SP, jun. 1939
- . Boas notícias
O Estado de São Paulo, SP, jul. 1939
- . Uma aquarelista
O Estado de São Paulo, SP, jul. 1939
- . A exposição Machado de Assis
O Estado de São Paulo, SP, ago. 1939
- . Parnayba, rival de São Paulo
O Estado de São Paulo, SP, ago. 1939
- . Lucilio de Albuquerque
O Estado de São Paulo, SP, ago. 1939
- . Eros Volúcia
O Estado de São Paulo, SP, set. 1939
- . Franco Cenni
O Estado de São Paulo, SP, out. 1939
- . Artes de outubro
O Estado de São Paulo, SP, 05 nov. 1939
- . Arte ensinada

- O Estado de São Paulo*, SP, 26 nov. 1939
- . Fantasias de um poeta
Cultura, nov. 1939
- . Técnica e arte
O Estado de São Paulo, SP, nov. 1939
- . Artes de novembro
O Estado de São Paulo, SP, 10 dez. 1939

ANOS 40

- . Desenhos ingleses
O Estado de São Paulo, SP, jan. 1940
- . A reforma de Embu
O Estado de São Paulo, SP, fev. 1940
- . Cândido Portinari
Revista Acadêmica, R.J., n. 48, fev. 1940
- . João Maurício Rugendas
O Estado de São Paulo, SP, s.d.
- . Moringas de barro
O Estado de São Paulo, SP, s.d.
- . Arte alemã - Rotogravura
O Estado de São Paulo, SP, s.d.
- . Um quadro
O Estado de São Paulo, SP, mar. 1940
- . Decorativismo
Revista Acadêmica, RJ, n. 51, set. 1940

- . Catolé do Rocha
O Estado de São Paulo, SP, s.d.
- . Enrico Bianco
O Estado de São Paulo, SP, - Retrogravura n. 86, s.d.
- . Enrico Bianco
Diários Associados, 30 out. 1940
- . S.P.H.A.N.
(sem indicação)

- . Uma capela de Portinari
O Estado de São Paulo, SP - Rotogravura n.179, abr. 1941
- . Pintura e assumpto
O Estado de São Paulo, SP, 13 abr. 1941
- . Antonio Pedro
Diários Associados, 12 ago. 1941
- . Ernesto de Fiori
Diários Associados, set. 1941
- . Decadência da influência francesa no Brasil
Revista Acadêmica, RJ, s.n., s.d.

- . O movimento modernista
O Estado de São Paulo, SP, 22 fev. 1942
- . Esboço para um Portinari em Castelhana.
Revista Saber Viver, Argentina, set. 1942
- . O gênio e a obra do Aleijadinho
▶ *Fundo Musical, Folha da Manhã, SP, 25 out. 1942*
Texto sobre Portinari

203 ← *Revista Atlântico*, n. 01, Lisboa, Primavera 1942

- . Considerações sobre a linguagem

Revista da Academia Paulista de Letras, SP, 12 mar. 1943

- . Pintura e assunto

Revista da Academia Paulista de Letras, SP, 12 set. 1943

- . Psicologia da criação

Folha da Manhã, SP, 1943

- . El dibujo

Correio Literário de Buenos Aires, 01 jun. 1944

- . As artes plásticas no Brasil

Revista da Academia Paulista de Letras, n.26, p.22-31, jun.1944

- . Primitivos

Revista da Academia Paulista de Letras, n.27, p.21-28, set.1944

- . Escultura Nordestina

Diário de Notícias, 17 set. 1944

- . El pintor Clovis Graciano

Correio Literário, 15 nov. 1944

- . Pintura em Minas

Diário de Notícias, 21 dez. 1944

- . Paris

Revista da Academia Paulista de Letras, n.27, p.13-17. dez.1944

- . Do desenho

Revista Acadêmica, RJ, a 11, n.66, p.3-6, nov. 1945

- . A escultura de Bruno Giorgi
Revista Acadêmica n. 66, RJ, nov. 1945

- . A negrada
Movimento Brasileiro, Sem indicação.

- . Um pintor
Diários Associados, s.d.

- . As escapatórias do amor
Diários Associados, s.d.

- . Milhões de gatos
O Estado de São Paulo, SP, (s.d.)

BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE

- ABBUD, MARISA COSTA. *Mário de Andrade e as manifestações artísticas em São Paulo*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicações e Artes, ECA-USP, 1979.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade. Um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ALVES, Henrique Lima. *Mário de Andrade*. São Paulo: Ibrasa; Brasília, INL, 1983.
- ANTELO, Raul. *Na ilha de Marapatá* (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: Hucitec; Brasília:MinC/Pró-Memória/INL.
- AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte em Mário de Andrade: o caso Aleijadinho. Ijuí: *Contexto & Educação*, n. 5, jan./mar. 1987.
- _____. Segall segundo Mário de Andrade. São Paulo: *Folha de São Paulo, Folhetim*, n. 557, 9 out. 1987.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BRANCO, Carlos Heitor Castello. *Macunaíma e a viagem grandota*. São Paulo, Quatro Artes, 1970.
- BRITO, Antonio Carlos. Alegria da casa. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH-USP/Hucitec, *Revista Discurso*, n. 11, p. 107-123.
- CABRAL, Leonor Scliar. *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis. Editora da UFSC, 1986.
- CÂNDIDO, Antônio. O poeta itinerante. São Paulo: *Revista USP*, n. 4, p. 157-168, dez. 1989-jan./fev. 1990.
- _____. Resenha sem título sobre as poesias de Mário de Andrade. São Paulo: *Clima*, n. 8, p. 75, jan. 1942.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. São Paulo(?): *Revista Argumento*, n. 1, p. 7-24, out. 1973.

- COLI JR., Jorge Sidney. Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 12, p. 112-136, 1972.
- _____. *Edição crítica e comentada de O mundo musical de Mário de Andrade*. 2 v. Tese de doutoramento. Departamento de Filosofia, FFLCH, s/d (1990?).
- DASIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo. Belo Horizonte: UFMG, *Barroco*, n. 12, 1982-83.
- FERES, Nites. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- FERNANDES, Lygia. Gênese de um livro: Mário de Andrade e o padre Jesuíno do Monte Carmelo. Brasília: *Cultura*, ano I, n. 3, p. 72-80, jul./set. 1971.
- FILHO, ADONIAS. A Semana e Mário de Andrade. Brasília: *Cultura*. Ano II, n. 5, p. 88- (?), jul./set. 1971.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e o esprit nouveau*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- HADDAD, Jamil Almansur. A poética de Mário de Andrade. São Paulo: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, n. 106, p. 115-132, jan./fev. 1946.
- HELENA, Lúcia. Mário e Oswald de Andrade: primeiras proposições modernistas. São Paulo: *Colóquio, Letras*, n. 22, p. 15-30, nov. 1974.
- HOHLFELDT, Antônio. *Mudanças* (quatro ensaios de sociologia da arte). Caxias do Sul/Porto Alegre: UCS/EST., 1977.
- INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada*. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura do Estado, 1983.

- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, Plural*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 1983.
- KOSSOVITCH, Leon. Artes plásticas: Mário de Andrade e seu método. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, *Discurso*, n. 1, p. 83-96, 1970.
- LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. Arlequim e modernidade. São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 21, p. 85-100, 1979 (separata).
- _____. Cronologia geral da obra de Mário de Andrade. São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 7, p. 139-173, 1969 (separata).
- _____. Mário de Andrade e a dona ausente. Rio de Janeiro: *Revista do Brasil*, n. 4, 1985.
- MANOEL, Antonio. A música na primeira poética de Mário de Andrade. In: Daghlian. *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 15-47.
- MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. São Paulo, Civilização Brasileira/INL, 1983.
- MILLIET, Sérgio. O poeta Mário de Andrade. São Paulo: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, n. 106, p. 55-68, jan./fev. 1946.
- MODERNISMO. Florianópolis: *Travessia*, v.3, n.5, Ed. organizada por Raúl Antelo, dez. 1982.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: IEB/USP, 1972.
- MOTTA, Flávio. A família artística paulista. São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10, 1971.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins, 1970.

- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL. São Paulo, D.P.H., n. 198, 1990 (Fac-simile).
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- SANDRONI, Carlos. *Mário conta Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo, Vértice/Ed.. Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. O Expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.). São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.
- WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários. A música em torno da Semana de 22*. 2a. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O MODERNISMO

- AMARAL, Aracy. *O modernismo à luz do Art Déco*. Minas Gerais: M.G.S.L., ano IX, n. 406, p. 4-7, jun. 1974.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AVERBUCK, Ligia Morrone. *Cobra Norato e a revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.
- BARATA, Mário. *Crítica de arte e estética no Brasil*. Minas Gerais: M.G.S.L., ano VII, n. 321, p. 2-3, 21 out. 1972.
- BARDI, Pietro Maria. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris-Banco Francês Italiano, 1978.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris - anos 20*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, 1987. 2 v.
- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: São José, 1956.
- _____. *Movimentos modernistas no Brasil. 1922-1928*. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. In: FAUSTO, Boris (direção). *História da civilização brasileira*. t. III, 2. v. Sociedade e instituições (1889-1930). São Paulo: Difel, p. 293-319.
- _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRASIL, Assis. *O modernismo*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.
- BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

- BRITO, Mário da Silva. Semana de arte futurista. *Correio da Manhã*, 28 jan. 1968.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CAMPOS, Haroldo de. Tarsila: uma pintura estrutural. *Catálogo Tarsila 1918-1968*. Rio de Janeiro: MAM, 1969.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1976.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *A educação pelo noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem de minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CHAVES, Flávio L. et alii. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1970.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: modernismo*. Rio de Janeiro: Sul América, 1970.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron, 1978.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari: pintor social*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, Departamento de Artes Plásticas, 1977.
- FERREIRA Gullar (Coord.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet crítico de arte*. São Paulo: tese de Doutorado. Departamento de Ciências Sociais da FFLCH/USP, 1985.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEN/USO, 1987.

- HELENA, Lúcia. *Totens e tabus de modernidade brasileira*. Símbolo e alegorias na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFF, 1985.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Brasília: Univ. Brasília, 1963.
- KNOLL, Victor. Tarsila, pureza de uma linha. *Arte Hoje*, n. 24, p. 46-48, jun. 1979.
- LARA, Cecília de. *Klaxon & terra roxa e outras terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária. São Paulo década de vinte*. São Paulo: IEB/USP, 1985.
- LINHARES, Temístocles. *Primado do nacional*. SCCT, Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948.
- MARTINS, Luis. *Emiliano Di Cavalcanti*. São Paulo: Domus, 1953.
- _____. *A pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1937.
- _____. *Arte e polêmica*. Curitiba: Guaíra, 1942.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- _____. Homenagem a Mário de Andrade: o colecionador e a coleção. In: BATISTA, Marta R. & LIMA, Yone S. de. *Coleção Mário de Andrade*. Artes plásticas. São Paulo: IEB/USP, 1984.
- MILLIET, Sérgio. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- _____. *Seis pintores brasileiros contemporâneos: Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti e Djanira*. São Paulo: Cidadey, s.d.
- _____. *Cinco serigrafias de Tarsila*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *O diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944-1959.
- _____. *De ontem, de hoje, de sempre*. São Paulo, Martins, 1960.
- _____. *Di Cavalcanti: pintura*. Rio de Janeiro: Edart, 1964.

- MILLIET, Sérgio. Crianças, loucos, primitivos e modernos. *Jornal das Artes* 3, jun. 1949.
- _____. *A exposição de pintura francesa*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.
- _____. *Fora de forma: arte e literatura*. São Paulo, Anchieta, 1942.
- _____. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1942.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. São Paulo: Graal, 1978.
- NUNES, Benedito. Estética e correntes do modernismo. In: AVILA, Afonso (org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAES, José Paulo. Canaã: uma semântica da paisagem.. São Paulo: *Novos Estudos Cebrap*, n. 24, jul 1989.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. Fechado para Balanço (sessenta aulas de modernismo). In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SCHWARTZMAN, Simon e outros. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

TOLIPAN, Sérgio et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Ideologia curupira. Análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ZÍLIO, Carlos. *A queda do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1982.

Revistas

ESTÉTICA. Rio de Janeiro, revista trimestral sob direção e administração de Prudente de Moraes e Sérgio B. de Holanda, 1924-25 (3 números). Facsimiliada por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

KLAXON. Mensário de Arte Moderna São Paulo, publicada pelo grupo modernista de 22. Maio de 1922 a janeiro de 1923 (10 números). Facsimiliada pela Editor Martins em convênio com o Conselho Estadual de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 1972.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, 1928-29. Facsimiliada pelo grupo Metal Leve, com introdução de Augusto de Campos, 1976.

REVISTA VERDE. Revista Mensal de Arte e Cultura. Cataguases, 1927-1929 (5 números). Facsimiliada pelo Grupo Metal Leve, dezembro de 1978.

TERRA ROXA. São Paulo, do Grupo Nacionalista Paulista, janeiro a setembro de 1926.

Documentários

BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil primeiro tempo modernista 1917-1929.*

Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

BATISTA, Marta R. & LIMA, Yone S. de. *Coleção de Mário de Andrade. Artes Plásticas.*

São Paulo: IEB/USP, 1984.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADAM, Leonard. *Primitive art*. Londres: Penguin Books, 1929.

ADORNO, Theodor W. *Theorie esthetique*. Paris: Klineksieck, 1974

_____. O ensaio como forma. In: *Sociologia*. COHN, Gabriel (org.). São Paulo: Ática, 1986.

ALAIN. *Sistema de las bellas artes*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1967.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 14, fev. 1986 (Trad. de Maria Lúcia Montes).

ARANTES, Paulo Eduardo. O Positivismo no Brasil. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 21, jul. 1988.

_____. Manias e campanhas de um benemerito. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*. n. 22, out. 1988.

_____. Idéias ao Léu. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, out. 1989.

ARANTES, Oflia Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARGAN, G.C. *El arte moderno: 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres, 1978.

ARNASON, H.H. *History of modern art*. Thames & Hudson, 1969.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literaria. In: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

BATTERSBY, Martin. *The decorative twenties*. Londres: Studio Vista, 1976.

- BELLO, Jose Maria. *Historia da República*. São Paulo: Nacional, 1956
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIHALJI-MERIN, Oto. Adventure of modern art. Similarities and differences. In: *Art primitive, ancient and modern*. New York: Abrams, 1970.
- _____. *El arte naif*. Barcelona: Labor, 1978.
- BOAS, Franz. *El arte primitivo*. México, Fondo de Cultura Economica, 1947.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Difel, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BOULEAU, Charles. *La géometrie secrète des peintres*. Paris: Seuil, 1963.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BRUNHAMMER, Yvonne. *1925*. Paris: Presses de la Connaissance, 1976.
- CARONE, Edgard. *A República Velha (evolução política)*. São Paulo, Difel, 1974.
- _____. *A República Velha (instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difel, 1975.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1934.
- CENDRAS, Blaise. *Etc... etc... (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COSTA, Ina Camargo. O ensaio de Adorno e a produção social. São Paulo: *Trans/For/Ação*, n. 9-10, p. 41-49, 1986-87.
- COSTA, João Cruz. *Contribuição a historia das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro, 1967.
- _____. *O pensamento brasileiro*. São Paulo: IEB/USP, 1971 (texto apostilado).
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- DACANAL, José H. *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- DUBE, Wolf-Dieter. *The expressionists*. Londres: Thames & Hudson, 1972.
- EULÁLIO, Alexandre. Em torno de uma carta de Machado de Assis. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 23, mar. 1989.

- EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. São Paulo: *Língua e Literatura*, n. 17 (no prelo).
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder*. 2 v. Porto Alegre, Globo, 1971.
- FAUSTO, Boris. *O Brasil republicano 2* (sociedades e instituições 1889-1930). História da Civilização Brasileira. t. III. São Paulo: Difel, 1975.
- _____. *Pequenos ensaios de história da República*. São Paulo: CEBRAP, 1972.
- _____. Estado, trabalhadores e burguesia (1920-1945). São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, mar. 1988.
- FONSECA, José Paulo Moreira da. *Exposição de arte*. Temas gerais e artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- FRY, Peter. *Para inglês ver*. Identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GOLDWALTER, Robert. *Primitivism in modern art*. New York: Vintage Book, 1967.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice/Ed. Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. v.2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- _____. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1978.
- HELENA, Lúcia. Mário de Andrade: primeiras proposições modernistas. *Colóquio, Letras*, n. 22, p. 15-30, nov. 1974.
- KELLY, Celso. *Tendências do gosto brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1979.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura argentina: modernidade e tradição. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. PUC/RS,, v. XIII, n. 1, p. 7-17, jul. 1987.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, Pioneira, 1976.
- LHOTE, André. *Les invariants plastiques*. Paris: Herman, 1964.
- _____. *Traité du paysage et de la figure*. Paris: Grasset, 1958.

- LIMA, Alceu Amoroso. *Memorando dos 90*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Problemas de estética*. Rio de Janeiro: Agir, 1960
- MACHADO NETO, A.L. *Estrutura social da República das letras*. São Paulo: Edusp, 1973.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. Identidad o modernida? In: *América Latina en sus artes*. México, Siglo Veinteuno, Ed. Unesco, 1974.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1915-1933)*, v. VI. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MELLO, Mário Vieira. *Desenvolvimento e cultura*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Álvaro Ed., 1970.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- _____. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- MICELI, Mário de. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba: Ed. Universitaria de Cordoba, 1968.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: Bacon, Francis et alii. *Ensaistas ingleses*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.
- MORAES, Reginaldo et alii (org.) *Inteligência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- MORSE, Richard M. *O espelho de Próspero*. Cultura e idéias nas Américas. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- MULLER, Joseph Emile. *O fauvismo*. Lisboa, Verbo, 1974.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense (co-edição com o CNPq), 1990.

- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho, passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.
- OLMO, C. & GABETTI, R. *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*. Turin, Einaudi, 1975.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- OZENFANT, A. *The modern art*. New York: Dover Publ., 1952.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, MEC, 1964.
- _____. *Especulações estéticas*. Obras completas em 14 v., levantados e organizados pela Prof. Otilia Beatriz Fiori Arantes. Exemplares fotocopiados em depósito junto ao CEAC, v. 7.
- _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, s.d.
- READ, H. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *A concise history of modern painting*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- Ensaio crítico.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SEDLMAYER, Hans. *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- SHATTUCK, Roger. *Les primitifs de l'avant-garde*. Paris: Flammarion, 1974.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência da artes. Elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- SOUZA, Wladimir Alves de et alii. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

- SCHWARTZMAN, Simon. O espelho de Morse. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, n. 25, out. 1989.
- STASTNY, Francisco. ~~Um~~ arte mestizo? In: *América Latina en sus Artes* México: Siglo Veinteuno, Ed. UNESCO, 1974.
- VENTURI, Lionello. *De Giotto a Chagall*. Lisboa. Estudios Cor, 1968.
- _____. *História da crítica da arte*. Lisboa/São Paulo: Ed. 70/Martins Fontes, s.d.
- VERONESI, Giulia. *Style 1925: triomphe et chute des "Arts-Deco"*. Lausanne. Paris, Anthony Krafft, 1968.
- WILLET, John. *El rompecabezas expressionista*. Madrid. Guadarrama, 1970.
- WHITFORD, Frank. *Expressionism*. London: The Hamlyn Publishing Group, 1970.
- WÖLFFLIN, H. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 1974.
- ZÍLIO, Carlos et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1982.