

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A FUNÇÃO DA LITERATURA E DO ESCRITOR:
uma análise à luz de Mário de Andrade

Roberta da Costa de Sousa

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

A FUNÇÃO DA LITERATURA E DO ESCRITOR: UMA
ANÁLISE À LUZ DE MÁRIO DE ANDRADE

Roberta da Costa de Sousa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientador: Prof. Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

A função da literatura e do escritor: uma análise à luz de Mário de
Andrade

Roberta da Costa de Sousa

Orientador: Professor Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para
a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Profa. Doutora Danielle dos Santos Corpas – UFRJ

Prof. Doutor João Roberto Maia da Cruz – Fiocruz

Profa. Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ, Suplente

Prof. Doutor Adauri Silva Bastos – PPG Letras Vernáculas – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luis Alberto Nogueira Alves, por toda a paciência, dedicação, solidariedade, atenção e, mais uma vez, pela enorme paciência.

Aos meus pais (*in memoriam*), pela oportunidade de estudar.

Ao meu irmão, Gilberto, por ser irmão.

A Luiza, que, na superioridade de seus três anos, me prova a cada instante que aprendo muito mais com ela do que ela comigo. Ela é a mestra. Eu, a aprendiz.

Aos amigos, que tornam o peso da vida um pouco mais leve, em especial: Thais Sena Schettino (por tudo!!!), Thais Aguiar (pelos longos telefonemas nas horas difíceis), Elisa Batalha (pelo computador!!!), Livia Penedo Jacob e Priscila Viana Rangel, pela tradução ao inglês do resumo desta dissertação.

Ao apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) pela Bolsa concedida por 12 meses.

SOUSA, Roberta da Costa de.

A função da literatura e do escritor: uma análise à luz de Mário de Andrade / Roberta da Costa de Sousa; Orientador: Luis Alberto Nogueira Alves – Rio de Janeiro: UFRJ, Departamento de Ciência da Literatura, 2008.

viii, 84 f., 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.

Referências bibliográficas: f. 81 - 84.

1. Engajamento. 2. Arte engajada. 3. Ação e pensamento. 4. Mário de Andrade. 5. Teoria literária. 6. Literatura e sociedade. I. Alves, Luis Alberto Nogueira. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. III. Título.

RESUMO

A FUNÇÃO DA LITERATURA E DO ESCRITOR: UMA ANÁLISE À LUZ DE MÁRIO DE ANDRADE

Roberta da Costa de Sousa

Orientador: Professor Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Discutir o tipo de engajamento proposto por Mário de Andrade, a partir da obra ensaística do autor, compreendida entre 1930 e 1945, considerando-se o acirramento da questão política nesse período e as repercussões em sua poesia. A discussão sobre engajamento implica o debate sobre as relações entre ação e pensamento, pois a transformação da noção de engajamento, para Mário, se relaciona com as mudanças pelas quais também passa o conceito de ação. A relação complexa entre história da literatura e da sociedade, espécie de fio condutor para a análise da produção intelectual de Mário de Andrade, ressalta a maneira como essas concepções se conjugam e se tensionam o tempo todo.

Palavras-chave: engajamento, arte engajada, ação e pensamento, Mário de Andrade, teoria literária, literatura e sociedade.

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

ABSTRACT

THE LITERATURE AND THE WRITER FUNCTION: AN ANALYSIS BASED ON THE MARIO DE ANDRADE'S WORKS

Roberta da Costa de Sousa

Orientador: Professor Doutor Luis Alberto Nogueira Alves

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

The following text intends to discuss the political conceptions proposed by Mario de Andrade in his essays written between 1930 and 1945. In this paper, it has been considered the growing tension of the Brazilian political and social problems in the mentioned period and how it has influenced Mario de Andrade's poetry. The discussion of his political engagement generates the argument about the connection between action and thought according to Andrade's views on the question. The complex relation between literature and society pervades Andrade's works.

Key-words: political engagement, engaged art, action and thought, Mario de Andrade, literary theory, literature and society.

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. OS ENSAIOS	13
1.1. <i>O baile das quatro artes</i>	13
1.2. <i>O empalhador de passarinho</i>	24
1.3. <i>Aspectos da literatura brasileira</i>	31
2. AÇÃO E PENSAMENTO	42
3. A POÉTICA LÍRICA E SOCIAL DE MÁRIO DE ANDRADE	54
3.1. Panorama	54
3.2. Breve análise do <i>corpus</i>	63
4. ARTE ENGAJADA	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

INTRODUÇÃO

Diversidade e engajamento constituem características que ressaltam da obra de Mário de Andrade (1893 - 1945). Um dos principais nomes do movimento modernista, cujo marco inicial foi a Semana de Arte Moderna, em 1922, viveu em um momento de profundas mudanças, sempre mantendo a capacidade de reflexão sobre a época, que também ajudava a transformar.

Dono de uma produção vasta, que abrange as várias formas de criação literária e uma temática ampla, passando por poesia, rapsódia e romance até ensaios sobre música, pintura, desenho, escultura e folclore, sua capacidade de dedicação e de aprofundamento ao estudo tornou-o exemplo de escritor complexo, erudito e interessado nas principais questões da cultura e da sociedade brasileira de sua época. Segundo Lafetá (2004, p. 219), “como poucos, deu a seus trabalhos um caráter empenhado, procurando sempre atribuir-lhes uma função, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista estético e cultural.”

A partir de 1930, os modernistas, de uma forma geral, voltaram-se para as preocupações políticas, em especial a consciência da função social da literatura e das responsabilidades dos escritores em relação à sociedade, devido à intensificação das lutas ideológicas em todo o mundo. Embora essa consciência já integrasse a obra de Mário de Andrade desde o princípio, ela também cresceu e ganhou mais relevância, a partir dessa época, tornando-se uma constante essencial em seus escritos até o seu falecimento.

Portanto, a obra deste autor traz reflexões críticas sobre a função da literatura e do escritor na sociedade, não somente para o contexto que as engendrou, mas úteis a qualquer tempo. Recuperar o pensamento de Mário de Andrade pode contribuir para o debate dessas questões na contemporaneidade.

O estudo da literatura brasileira integra os currículos escolares e, por isso, a discussão a respeito do processo de ensino dessa disciplina, principalmente no Ensino Médio, levanta algumas questões relacionadas à necessidade de se repensar as formas tradicionais de aprendizagem. Ainda predominam a simplificação e a fragmentação da história da literatura, com poucas possibilidades de aproximação entre o texto literário e o aluno.

Em vez de proporcionar uma relação criadora mais produtiva, que leve o indivíduo ao contato mais íntimo e ao prazer da leitura, o ensino da disciplina acaba por provocar reclamações do aluno, como “para que estudar literatura?” Isso implica a necessidade de

uma reflexão constante sobre o ato de lecionar esse conteúdo para permitir que docente e discente respondam criticamente à indagação dos motivos e da utilidade do estudo dessa disciplina.

Essa situação se agrava diante da imensa quantidade de informação disponível com o desenvolvimento das novas tecnologias, em especial a difusão dos meios de comunicação e da internet em todo o mundo. Consumismo, instantaneidade e imediatez caracterizam o mundo contemporâneo e se apresentam como palavras de significado conflitante com a proposta de pausa para reflexão exigida pela literatura. O ato de ler requer concentração a fim de se atingir a reflexão e o questionamento, enfim, a atitude crítica tão fundamental para que o homem desenvolva todas as potencialidades frente à vida e à sociedade. Por isso, refletir sobre a função da literatura, criação humana que permite aos próprios homens se recriarem permanentemente, se faz urgente no momento atual.

Como enveredou por diversos ramos do saber e sempre teve consciência das responsabilidades da literatura e do escritor, Mário de Andrade representou um intelectual ciente das transformações importantes para a sua época e da necessidade de se refletir o tempo todo sobre o que acontece ao redor. A escassez desse tipo de postura e de consciência na atualidade por si só já consiste em um motivo para recuperar o pensamento desse autor devido à relevância da produção marioandradina para a formação do pensamento crítico.

Embora o pensamento de Mário seja fruto de uma época extremamente distinta da nossa, ele permanece relevante e atual, para o debate sobre engajamento na cultura, o que aponta para a importância de se manter vivo o legado de Mário.

Segundo Houaiss e Villar (2001, p. 1147), a palavra engajamento apresenta origem francesa (*engagement*) e fora utilizada, no século XII, como garantia por meio de documento ou dinheiro, pois *gage*, em francês, significa caução. Sem perder o sentido original de “contrato para prestação de serviços”, aos poucos, o vocábulo ganha outros significados, como “angariação de indivíduos para fins de emigração” ou alistamento voluntário para o serviço militar.

No entanto, somente no século XX, o adjetivo engajado (*engagé*) ganha sentido de comprometido com algo, a serviço de uma causa ou simplesmente empenhado, assim como o substantivo “engajamento”, “participação ativa em assuntos e circunstâncias de relevo político e social” e, por extensão, na filosofia existencialista, especialmente a sartriana,

como o “empenho ético e político na realização das escolhas absolutamente livres e impreteríveis, por meio das quais o ser humano inventa a si mesmo e o seu mundo”, ainda de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Os gramáticos puristas consideram o uso de “engajado” como galicismo e preferem “alistado, filiado, aliciado, aderente ou empenhado”.

Neste trabalho, se faz uso do termo a partir da discussão sartriana e, embora o debate sobre arte engajada ocorra após a Segunda Guerra e, portanto, subsequente ao falecimento de Mário de Andrade, a concepção de arte interessada, de combate ou de ação, bem como o pensamento que Mário estabelece a partir dessas noções, converge com a discussão posterior, ainda que não faça uso explícito de qualquer vocábulo da origem etimológica de “engajar”. Entretanto, da mesma maneira que esta palavra, os conceitos andradianos também contemplam o sentido de empenho, apoiados na vontade de Mário de interferir na realidade.

Por isso, este trabalho pretende descrever o tipo de engajamento proposto por Mário de Andrade, a partir da obra ensaística, entre 1930 e 1945, do autor, considerando-se o acirramento dessas questões nos escritos compreendidos naquele período. Para prover essa análise, tomaremos por base as reflexões enfeixadas nas obras de autores que estudam as relações entre literatura e sociedade, com ênfase na função da literatura e do papel do escritor, tais como, Antonio Candido, Roberto Schwarz e Theodor W. Adorno. A relação complexa entre movimento literário e história da literatura e da sociedade, espécie de fio condutor para a análise da produção intelectual marioandradina, ressalta a maneira como essas concepções se conjugam e se tensionam o tempo todo.

Porquanto, o primeiro capítulo analisa sucintamente os principais ensaios publicados em *O baile das quatro artes*, *O empalhador de passarinho* e *Aspectos da literatura brasileira*, apresentando os conceitos que fundamentam o engajamento proposto pelo autor de *Macunaíma*.

No capítulo seguinte, são considerados os conceitos de Sandroni de “ética do sacrifício” e “suicídio do escritor”, utilizados em relação a Mário, no período de 1935 a 1937, quando dirigiu o Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Sandroni analisa a atitude de Mário de sacrificar ambições pessoais em prol de metas coletivas e institucionais, a ponto de relegar a obra artística nessa fase. Também ocorre a transição da “arte de ação” à “ação cultural”, com o surgimento do “organizador da cultura”, por meio

do qual a arte se constitui como finalidade das ações do intelectual que atua diretamente sobre as condições em que os bens culturais são produzidos.

Por outro lado, a entrega e o compromisso ao Departamento refletem a consciência do escritor em construir alicerces para a edificação da cultura no Brasil, princípios já verificáveis na dedicação de Mário de Andrade à Semana de Arte Moderna, em 1922, e à pesquisa permanente, sempre associada à cultura e à realidade nacionais.

Parte-se, então, para o debate sobre a ação da produção artística na sociedade, o que implica a discussão sobre o conceito de ação e a tão discutida relação com o pensamento. Para isso, será útil a contribuição de Hannah Arendt, que considera a imprevisibilidade como característica básica do agir, da qual decorrem o risco e a falta de controle do sujeito sobre os próprios atos.

Isso leva ainda à discussão de Walter Benjamin sobre vivência e experiência, na qual o imediatismo da vivência não permite que esta se incorpore à vida, enquanto a experiência e a relação com a memória, devido à transmissibilidade, consolidam o pensamento como algo que ganha sentido à medida que enriquece a vida, destoando do grande escândalo da civilização ocidental de separar o pensamento da existência.

Assim como os ensaios trazem essas concepções, alguns poemas do mesmo período as abordam, ou seja, é possível estabelecer analogias entre o pensamento do autor e a obra poética compreendida no mesmo período. Por isso, o capítulo 3 apresenta como o pensamento teórico exposto ensaisticamente se transpõe em termos poéticos, o que já corresponderia a relações entre a literatura e o contexto social mais amplo debatido nos ensaios.

Finalmente, no último capítulo, entra-se propriamente no debate sobre literatura engajada, partindo-se essencialmente dos pressupostos de Sartre e Adorno. São estabelecidas as devidas conexões com o conceito de ação e as mudanças pelas quais passa o engajamento de Mário de Andrade.

Essas transformações e a coerência da trajetória artística de Mário pautam as considerações finais desta dissertação.

1. OS ENSAIOS

Serão comentados os ensaios de três obras de Mário de Andrade: *O baile das quatro artes*, *O empalhador de passarinho* e *Aspectos da literatura brasileira*. *O empalhador de passarinho* reúne basicamente críticas breves, escritas entre 1938 e 1944, que discutem um autor, um movimento literário ou um tema, a partir da publicação de uma obra específica. Devido à maior quantidade, foram analisadas somente as mais pertinentes ao foco de interesse desta dissertação. Os outros dois livros trazem ensaios e críticas mais longas e em menor número, o que permitiu o comentário de todos os artigos redigidos no início dos anos 1940 e alguns poucos em 1931 e 1932. Percebe-se, assim, o vácuo durante os anos de dedicação ao Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, de 1935 a 1937.

Nesses estudos, verifica-se a concepção de Mário de Andrade sobre o artista e o intelectual, compreendendo as características básicas e as responsabilidades inerentes a essas figuras. Em alguns artigos, de maneira mais evidente, pois corresponde ao tema central, em outros, discretamente, em meio à discussão.

1.1. *O baile das quatro artes*

Quando Sartre (1989, p. 20) indaga a respeito da finalidade com que se escreve, considera a preocupação com a clareza da articulação entre as frases e se realmente o escritor tem algo a dizer. O simples ato de nomear altera a situação do objeto, antes despercebido, que então passa a existir para outros seres. Portanto, a palavra dita ou escrita implica um modo de ação, pois desvela algo para o mundo, traz à tona o objeto ao olhar de outros e, ao mesmo tempo, inclui tanto o objeto quanto quem se relaciona com ele numa nova relação: o homem toma consciência de algo desconhecido anteriormente.

Essa “ação por desvendamento” (SARTRE, 1989, p. 20) se constrói até de maneira implícita nas decisões intrínsecas à escrita. Mesmo que o autor não intencione exprimir uma opinião ou apresente uma finalidade clara, o ato de escrever em si obriga-o a posicionar-se diante do mundo, a fazer escolhas e assumi-las. A opção de um escritor de tratar sobre determinado tema e não outro integra uma finalidade: por que desvendar certos aspectos do mundo em detrimento de outros e o que se espera a partir desse desvendamento.

Logo, o simples ato de escrever altera a condição do objeto. Embora, geralmente, seja necessário um ambiente propício para a percepção adequada desse desvelamento e as conseqüências que podem advir dele. Levantar uma questão em determinada época não gera repercussão alguma, porém o mesmo questionamento, num outro momento, provoca reações inúmeras e inimagináveis.

A impossibilidade de prever as conseqüências da ação não exime o escritor da responsabilidade de desvendar o objeto. Não se calar ao deparar-se com uma situação, ou seja, desvendá-la aos homens constitui parte da responsabilidade de quem escreve. Não significa que sozinhos os indivíduos sejam incapazes de perceber algo. A escrita promove o acesso a pontos de vista variados e não apenas às opiniões daqueles próximos a nós.

Portanto, escrever corresponde a uma ação, porque impede que os homens permaneçam na ignorância do fato ao terem contato com os textos, ainda que não se possa controlar a maneira como eles serão interpretados. Nesse caminho, também se deve ressaltar a importância dos meios de divulgação dos textos para que cheguem ao máximo de pessoas possível, mesmo em regiões distantes. O desvendamento convoca os homens a assumirem responsabilidades frente ao mundo. Se assim não agem, não poderão alegar o desconhecimento, mas assumir que decidiram se abster por vontade própria.

Por isso, dedicar um ensaio ao estudo de certos aspectos da obra do pintor Cândido Portinari e outro às características da música de Chopin, em *O baile das quatro artes*, por si só já diz algo sobre as intenções de Mário de Andrade. A mera seleção desses artistas apresenta uma função no interior da coletânea de ensaios. Eles personificam ideais defendidos por Mário em vários momentos. Ao discutir as atitudes artísticas daqueles autores, Mário expõe simultaneamente posições particulares em relação à arte.

O ensaio “Cândido Portinari” (1939) o descreve como um artista de vida totalmente dedicada à arte. No entanto, afirma ser dispensável o conhecimento da vida pessoal, basta observar a própria obra do pintor para constatar as qualidades que o tornam modelo de artista a se seguir. Algumas expressões citadas, como “eterno aprendiz” e “experimentador infatigável” (ANDRADE, 1975, p. 123), ao mesmo tempo em que definem Portinari, subentendem uma visão específica da arte. Alguém sempre disposto a aprender não enxerga a si nem a arte como algo acabado, mas permanece numa busca incessante, pois a sensação de inconformismo diante da arte e do mundo tal qual se encontram o impede de se resignar. A vida pode sempre melhorar e o homem criar novas possibilidades para isso se viabilizar.

As fases da trajetória artística de Portinari nascem da procura por caminhos a partir dos problemas estéticos que levam a uma criação de intensa significação poética, derivada da “vibrante compreensão humana da vida” (ANDRADE, 1975, p. 124). Contudo, as propostas desse artista nunca se contentam com a obviedade, ao contrário, norteiam-se pela experimentação e não temem o risco.

Experimentar implica pesquisa técnica e estética, que apaixona o pintor e marca a sua criação, inclusive acarretando variedade de expressões e técnicas. Conhecer as soluções alheias contribui para a construção do próprio pensamento, refazendo-as de forma a identificar novas possibilidades. A pesquisa e a experimentação não cumprem interesse pessoal de originalidade apenas para diferenciar-se dos outros, mas integra a inquietude constante em relação à vida, ao ser e à arte. Mesmo porque Portinari não se resume a experimentalismos, pois funde o antiacademismo moderno ao tradicionalismo, levando Mário de Andrade a denominá-lo de “o mais moderno dos antigos” (ANDRADE, 1975, p. 29).

Além desse equilíbrio de busca pelo novo sem negar os preceitos anteriores, o pintor prima pelo equilíbrio entre sentimento e expressão, no qual a forma não se configura como finalidade única. Os temas nacionais não surgem de uma preocupação de documentar o real ou de uma intenção nacionalista, mas a procura incessante, a pesquisa plástica se fundem ao valor antigo de uma vida melhor.

Mário inicia o ensaio afirmando a “plástica” como princípio capaz de conferir unidade à vasta obra de Cândido Portinari. A aparente redundância, pois “toda pintura tem de ser plástica” (ANDRADE, 1975, p. 123), se demonstra conveniente devido à elevada quantidade de artistas e doutrinas a fugir desse princípio primordial de realização da própria natureza da arte, o que termina por valorizar a sugestão de assuntos oriunda dessa natureza. Na obra do pintor, a pesquisa nunca é exclusivamente plástica, pois “é certo que ele parte da natureza para encontrar a Forma, não é menos certo que em cada forma achada ele encontra o Brasil.” (ANDRADE, 1975, p.133)

Ao declarar “a obra como assunto de Cândido Portinari é pra todos os artistas brasileiros uma lição genial do destino ‘poético’ da arte” (ANDRADE, 1975, p. 132), Mário explica, em seguida, “poética” não pelo sentido sentimental, “mas de profecia definidora e não conformista de aspectos da vida ou do ser” (ANDRADE, 1975, p. 133). Aqui, percebe-se um conceito não restrito à literatura, mas vinculado a algo mais amplo.

Se o autor refere-se a um “destino poético da arte”, também menciona Portinari como “exemplo moral” do “verdadeiro destino do artista”, porque corresponde a um vitorioso mesmo sem se render a concessões de ordem moral ou cultural. As atitudes artísticas não atendem a interesses de ascensão social. Não se repete artisticamente para receber aplausos ou para não perder admiradores. O objetivo não é a glória, mas a busca por uma verdade própria custe o que for. “Dele não se dirá que sacrificou a arte humana em proveito da sua pessoa.” (ANDRADE, 1975, p. 134)

A inquietude e a procura incessante, componentes desse “destino do artista”, divergem daquele que não cria e apenas se repete em sua arte. Assim, em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 8 de junho de 1926, Mário confessa o completo desinteresse pelo futurista Marinetti: “sem vivacidade nenhuma, (...) repetindo sempre o mesmo que fala desde 1909 e por isso dando a impressão de sujeito que fala-de-cor.” (ANDRADE, 1982, p. 78)

Ainda em correspondência a Drummond, Mário comenta a aversão ao escritor francês Anatole France e por tudo que ele representa: o pessimismo; a dúvida cética e medrosa, incapaz de despertar curiosidade e pesquisa; a falta de esperança. O resultado dessa influência foi a covardia, a amargura, a vergonha de atitudes sinceras e autênticas, a dúvida de que algo valha a pena. Isso se deve ao fato de Anatole se manter apenas como “literato puro” que instiga “literatices”, pois se limita a abstrações, “nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem.” (ANDRADE, 1982, p. 12) Dessa forma, ele só representa a própria época e não o momento em que vivem Mário e Drummond. Por isso, este não pode repeti-lo, mas mudar hábitos antigos, para representar a contemporaneidade.

Nesse sentido, Mário declara, em correspondência anterior, de 10 de novembro de 1924, o desejo de transitoriedade de sua obra. Tomado pela ânsia de viver aquele tempo e transmiti-lo com todos os conflitos em seus escritos, o autor expressa desprezo pela eternidade de sua obra: “O importante não é ficar, é viver. Eu vivo.” (ANDRADE, 1982, p. 6) E se equivoca ao desejar que ela também seja “caduca”, pois uma obra pode ser representativa para o seu tempo e, ainda assim, sobreviver a ele.

Então, Mário de Andrade acusa a geração do ainda jovem Drummond de falta de coragem para que seus membros sejam eles mesmos e não apenas discípulos de um mestre. Mário não encara a vida como um espetáculo, intenciona atuar, participar e não se caracterizar como um espectador externo e passivo. Por isso, ele expõe ao amigo o

conceito de “ser” sempre em relação a algo: à humanidade, à família ou a si mesmo. Poderá, então, abandonar as “atitudes literárias” em prol das “atitudes vitais” para se tornar um “bom literato” ou “artista fecundo”, “seres de relação” (ANDRADE, 1982, p. 44). Essa crítica a “atitudes literárias”, em outras palavras, se resume à recomendação a Drummond de “um pouco mais de farra vital, muito menos literatura” (ANDRADE, 1982, p. 13), para que esta não se configure como um excesso de teorias, voltada para preocupações exclusivamente formais e desvinculada do viver. Portanto, Marinetti e Anatole France constituem exemplos do que não se deve ser para Mário de Andrade.

No entanto, de acordo com Mário, quem generaliza para toda a obra o sentimentalismo presente em uma parte mínima da música de Chopin deturpa a realidade desse artista, uma das questões de “Atualidade de Chopin” (1942). Já se atribuíram interpretações equivocadas à obra do músico, rotulando-a de “classista” e “patrioteira”. Isso foi possível, porque nela está presente a concepção da arte e do artista como “necessidades brutais do cotidiano” (ANDRADE, 1975, p. 138) e não como “mística” ou “sacerdote”. No cotidiano, constroem-se as relações que movem os sentimentos e as ações humanas, por isso não faz sentido falar em prosaico quanto a aspectos da vida diária, que contém elementos de preciosidade capazes de justificar a existência (ANDRADE, 1982, p. 35).

Para não se afastar dessas relações e, conseqüentemente, da vida, o escritor não deve se isolar ou considerar-se em posição de superioridade. Justamente por se inserir numa sociedade com uma história anterior, “os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação.” (ANDRADE, 1982, p. 6)

Se Portinari abarcava modernidade e antigüidade, a obra de Chopin conserva um dualismo em comunhão prolífera por ser revolucionária e clássica. O músico também reúne designações como “insatisfeito ao infinito” e “operário intransigente” (ANDRADE, 1975, p. 144), pois se a insatisfação constante o leva ao trabalho árduo, ele precisa ultrapassar o destino de operário e ir além das exigências do próprio ofício, por se tratar também de um “homem ambiciosíssimo” (ANDRADE, 1975, p. 145). Essa conjugação entre trabalho e insatisfação ajuda a entender porque “a arte é um elemento de vida, não de sobrevivência.” (ANDRADE, 1975, p. 145) O artista não se reduz a operário, embora deva sê-lo: para construir não teme destruir os academismos a fim de concretizar a aspiração de

criar um mundo novo, cumprindo a necessária jornada de trabalho, mas sem a alienação dos movimentos repetitivos e da produção fragmentada.

Mário de Andrade tem consciência do quão difícil é cumprir o “destino de artista”. O interesse nessa questão se relaciona à época em que vive e se evidencia ao se referir ao “momento difícil e trágico da vida humana e também da arte que vivemos” ou ao “abstencionismo vital de vasta parte das artes contemporâneas” (ANDRADE, 1975, p. 143).

Para ele, a traição se configura com os “vendilhões de arte que só servem a si mesmos, aos seus interesses pessoais” (ANDRADE, 1975, p. 150). Embora Chopin, de origem pequeno burguesa, tenha se aproximado da aristocracia e seja por ela protegido, ele não traiu a sua arte, porque manteve um olhar crítico de sua época. Divertia a alta sociedade européia, porém não a poupava de uma imagem incisiva, mostrando toda a fragilidade, prepotência e inconsciência de nobres, burgueses ricos e artistas. Não deixou de fazer o que acreditava para atender interesses de grupos capazes de proporcionar-lhe benefícios ou obter privilégios, não compôs diferente do que pensava. “...e por mais que procure repetir e obedecer, quando os decretos dos homens o obrigam a isso, se artista verdadeiro, ele irá deformar sutilmente, (...) ele enganará sua escravidão, impondo de qualquer forma a sua verdade.” (ANDRADE, 1975, p. 151)

Em carta a Manuel Bandeira, de 27 de novembro de 1927, Mário de Andrade reconhece a mudança no convívio com alguns indivíduos que outrora pareciam admirar-lhe. No entanto, suas ações não podem se ater a agradar verdadeiros admiradores ou falsos bajuladores, mas se basearem numa crença própria, que represente uma verdade para si mesmo. “Você compreende: segui meu caminho e hei mesmo de ser sincero pra comigo suceda o que suceder, fique sem ninguém estimando as minhas obras, siga mesmo.” (ANDRADE, 1958, p. 200)

Por isso, Chopin e Portinari se assemelham por se manterem em consonância com suas verdades pessoais, o que permite detectar a biografia desses artistas na obra legada à humanidade. Mário também se refere ao músico como “exemplo de artista” (ANDRADE, 1975, p. 151). Apesar de individualista na busca de uma verdade própria, Chopin permanece antiindividualista, porque mantém a consciência da arte como conversão do sentimento individual à expressão coletiva, afirmando a necessidade de a música ser compreensível a todos. Por meio da arte, Chopin serve à vida e, assim, a própria vida ganha sentido.

O primeiro ensaio de *O baile das quatro artes*, “O artista e o artesão”, a princípio, foi a aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Distrito Federal, em 1938. Nele, Mário de Andrade estabelece que “todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão” (ANDRADE, 1975, p. 11), devido à importância de se conhecer tudo aquilo que se refere à arte – as técnicas, os processos, os instrumentos, os materiais – conhecimento este passível de aprendizagem. O verdadeiro artista, “consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo” sabe que a obra de arte constitui a finalidade mesma da arte.

No entanto, o artesanato consiste na parte da técnica ensinável, pois também existe a técnica pessoal, expressão individual, cuja reprodução torna-se imitação. Por isso, o perigo do artista apenas se empenhar em demonstrar habilidades, que sabe técnicas variadas, caindo no que Mário chama de virtuosidade, “conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional.” (ANDRADE, 1975, p. 14) Então, corre-se o risco do caráter imitativo e passadista ou do “academismo”, limitando o criador ao tradicionalismo técnico. Repete o que os outros já realizaram e, assim, garante aplausos e o reconhecimento público. Esquecem que o objeto da arte é a obra, e não o artista, o que resulta no excesso de individualismo e de vaidade pessoal.

Portanto, Mário propõe o artesanato como imprescindível, para insistir na atitude necessária de pesquisa artística. Conhecer soluções anteriores não somente para repeti-las ou como ostentação intelectual, mas até para contestar é preciso saber o que já foi feito e elas ainda podem inspirar soluções inovadoras. A crítica ao ecletismo considera a acomodação e a covardia que ele pode encobrir. Quando o indivíduo não afirma uma posição, pode assumir a mais conveniente e favorável a ele, de acordo com a situação, impedindo a formação de uma verdadeira atitude artística. Como Mário comenta em carta a Bandeira, de 18 de abril de 1925: “Vou até o fim. Não compreendo revoluções com luvas de pelica. (...) É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim.” (ANDRADE, 1958, p. 90)

Mário sente falta de uma “atitude ‘mais ou menos’ filosófica” (ANDRADE, 1975, p. 26) na arte contemporânea e compreende o espírito da universidade na obtenção disso. Sua postura no curso de História da Arte é a de um comentador, e não de um teórico, em conversas com as quais pretende “muito mais uma limitação de conceitos estéticos que uma fixação deles” (ANDRADE, 1975, p. 26). Isso significa que não intenciona impor um

sistema estético, mas por meio do experimentalismo crítico, contribuir para a construção de uma consciência da arte. Não basta fixar conceitos, mas refletir sobre eles e questioná-los. Se ninguém contradiz as verdades preestabelecidas de uma época, não há mudanças históricas, por isso, o artista medíocre é um satisfeito, não vai além das regras de seu tempo. Não fixar conceitos significa aceitar que a arte é mutável e há ruptura de conceitos a partir de novas experiências. Os conceitos de Arte e do Belo, por exemplo, se transformaram ao longo dos séculos.

A arte não se restringe ao princípio de utilidade, o qual rege a arquitetura, condicionada à aplicação prática e sujeita a controvérsias sobre o pertencimento às belas artes ou às artes aplicadas, pois, se não obedece àquele princípio, arrisca-se a extravagâncias. Quando a utilidade predomina na arte possibilita discussões, como a dúvida de Mário, relatada em carta a Drummond, de 16 de outubro de 1925, se realmente fazia arte: “...minhas obras eram demasiadamente interessadas pra serem arte. Tenho sempre essa impressão.” (ANDRADE, 1982, p. 49)

Com a definição dos parâmetros de discussão logo no ensaio de abertura de *O baile das quatro artes*, compreende-se a crítica presente em “Romantismo musical” (1941). O Romantismo consolida a idéia da expressão do inexprimível, principalmente por meio da música, capaz de dizer mesmo quando a palavra falha. A valorização de um sentimento interior, do artista como expressão do assunto, despreza a consciência do artesanal e ressalta o espontâneo, a improvisação. A virtuosidade se consagra como característica específica da música romântica. Quanto mais o artista se entrega ao seu íntimo, instantaneamente alcança a virtuosidade ideal. Dessa forma, a música que se ansiava compreensível a todos, acaba por se tornar simplória e sentimental.

Ao analisar “O artista e o artesão”, Eduardo Jardim de Moraes (1999) enumera o individualismo e o formalismo como os dois aspectos da arte na modernidade questionados por Mário de Andrade. A preocupação com a dimensão social da arte leva Mário a articular o individualismo exacerbado à deturpação do conceito de técnica artística, pois o desprende das exigências da matéria. Essa não constitui uma relação dualista hierarquizante, já que a fusão e a tensão entre elementos regem a experiência artística, a arte não é determinada pelo material, mas constrói a própria materialidade.

A arte depende do comprometimento do artista e a dedicação ao ofício contém uma dimensão moral. No entanto, esse aspecto social e moral da arte não deve se originar de uma determinação externa, mas do interior do fazer artístico, do seu modo de ser. Por isso,

a obra de arte e não o artista precisa estar em primeiro plano, para que os valores norteadores da vida coletiva possam se viabilizar artisticamente. O formalismo se configura como a manifestação desse desvio. Superá-lo significa privilegiar a economia dos recursos técnicos na realização da obra de arte, desprezando o experimentalismo gratuito e o virtuosismo.

A preocupação com o caráter social e a reivindicação da contenção formal se traduzem no esforço de Mário aliar em uma mesma proposta os critérios de natureza social e estética, na qual o uso dos recursos técnicos já implique o social. Apesar da nomenclatura, a defesa de uma “atitude estética” por Mário de Andrade não se atém a critério exclusivamente estético. Da mesma forma, não prega a subordinação a determinações externas, como servir a uma ideologia ou a qualquer interesse político, uma vez que o elemento social já se encontra interiorizado ao honesto fazer artístico. À “atitude social”, o artista deve preferir a atitude estética. Mário não alimenta posturas excludentes, ao contrário, sempre tenta conciliar e compatibilizar aspectos que a sociedade, muitas vezes, divorcia. Atender as demandas do fazer artístico ressalta o nexos entre a arte e a vida, pois contempla a dimensão integradora na qual o critério social é intrínseco ao processo de feitura da obra de arte.

A importância atribuída à dimensão artesanal da arte levava Mário a falar no duplo divórcio: da técnica quanto às exigências materiais citado anteriormente e o da arte com o público. Se antes a arte fornecia o critério regulador da vida das comunidades, fazendo com que, dos povos primitivos à Idade Média, a arte se relacionasse diretamente à coesão do grupo e às práticas rituais, com o Classicismo, houve a libertação dessa função interessada, marco inicial do individualismo moderno que tomou maiores proporções com o Romantismo. O êxito das teorias do gênio e da subjetividade como critério exclusivo de consideração da realidade se traduzem no voltar-se do artista para si mesmo, o que algumas vezes se manifesta na obscuridade, criticada por Mário de Andrade, atento aos limites do obscuro, como agente da dificuldade de compreensão do leitor. Embora tal ponto de vista possa ser questionado, pois o obscuro pode potencializar a arte, ao permitir mais possibilidades de interpretação, o que enriquece as leituras de um texto, também é um indício da preocupação de Mário com o cumprimento do destino da arte.

Ao mostrar que a arte depende de uma técnica passível de aprendizagem – o artesanato – e de outra não ensinável – pessoal –, Mário não propõe uma relação de hierarquia. Uma das palavras mais constantes do livro é equilíbrio. Nos ensaios relativos a

Candido Portinari e Frédéric Chopin, há menção ao equilíbrio entre o moderno e o antigo, o clássico e o revolucionário, o sentimento e a expressão. Da mesma maneira, em “Fantasia de Walt Disney” (1941), declara que, embora o filme não constitua uma obra-prima, apresenta momentos esplendorosos de criação justamente quando alcança o equilíbrio e a música não prevalece sobre as imagens, nem o contrário.

Equilíbrio que também se percebe na forma de poesia historiada, solista do cantador nordestino, o “romance”, que relata fatos do dia, colhidos dos jornais, assunto de “Romanceiro de Lampeão” (1932). Nos numerosos romances do ciclo dos cangaceiros, verifica-se que os cantadores misturam verdade e lenda, fundindo história e invenção. Quanto à temática, preferem falar das lutas, dos casos com a polícia e das mortes, ou seja, o que se refere ao coletivo, ao social, sempre fazendo uso da lenda.

Já “Arte Inglesa” (1943) questiona a afirmação comum que a Inglaterra não dispõe de gênios na música e nas artes plásticas e não apenas William Shakespeare na literatura. Para tanto, defende que o país produz gênios para consumo interno, que expressam características típicas do modo de vida inglês, o intimismo e o lugar social da família. A arquitetura, a escultura, o mobiliário, a música, a pintura (inclusive o retratismo e o paisagismo) e a filosofia comprovam a atitude lógica, racional e prática do inglês diante da vida. Mesmo reconhecendo o inglês Charles Chaplin como gênio artístico atual que percebeu a funcionalidade popular do cinema, Mário combate a concepção que mede a arte pela produção de gênios. A própria idéia de genialidade traz em si um excesso, algo fora da normalidade, que ultrapassa o equilíbrio. Apesar da busca incessante que torna o artista um insaciável, um insatisfeito, um desmedido, ele deve manter uma dose de equilíbrio. Por isso, a lição social mais útil que a arte inglesa oferece consiste na despreocupação do artista inglês de criar uma obra movido pelo egocentrismo ou pela vaidade pessoal. Ele sabe que a arte deve servir e, assim, revela a Inglaterra.

Nessa obra, portanto, Mário de Andrade se refere ao verdadeiro artista como aquele consciente do destino e da missão que a atividade lhe impinge. Para ser verdadeiro, ele precisa acreditar que o principal da arte é a obra, a fim de cultivar atitudes artísticas e não práticas que visem apenas celebrar-se. Por isso, ao artista verdadeiro, exige-se, como atributo imprescindível, o artesanato e dispensa-se a virtuosidade.

Tal virtuosidade implica o excesso de individualismo que impede o sacrifício por vontade própria ao qual o artista se predispõe. Por se tratar de obra profundamente íntima, a princípio, Mário de Andrade não pretendia publicar *Paulicéia desvairada*. Toda a

repercussão evidenciou o quanto aquela sociedade necessitava de transformações. Se publicar, geralmente, representa um prazer ao escritor por se tratar de uma espécie de realização, todo o alvoroço causado pela obra trouxe enorme sofrimento a Mário. Contudo, tratava-se de uma dor necessária à felicidade de saber-se transformando os rumos da história.

A atitude de “ser” que Mário tanto cobrava de Drummond e seus amigos já era conhecida pelo autor de *Paulicéia*, que rompeu paradigmas e não apenas seguiu os passos de um mestre. As qualidades de Portinari e de Chopin destacadas que os tornam exemplos a se seguir são aquelas que o próprio Mário exige de si próprio. Quando fala daqueles artistas, na verdade, está a falar dele mesmo, pois são características com as quais nos deparamos na trajetória do autor de *Macunaíma*.

O sentimento de obrigação que o levou a publicar *Paulicéia* se relaciona a características intrínsecas à relação da escrita no interior de uma sociedade, que, a partir de certo momento, ultrapassa a posse do escritor. Se é relevante para a sociedade, não lhe pertence mais, como explicita a reação de Mário a Drummond quando este ameaça rasgar o próprio caderno de versos, em 1926: “não tem direito de rasgar o que já não é só seu, que você mostrou pros amigos e eles gostaram.” (ANDRADE, 1982, p. 74) Além disso, há em Mário a consciência de não escrever para si, pois a escrita exige um interlocutor, assim como o desejo explícito de ser compreendido.

O sacrifício nasce de uma crença numa verdade pela qual vale a pena enfrentar adversidades. Acreditar costuma ser algo típico da juventude, fase em que ainda se viveu poucas desilusões. Por isso, Mário diz a Drummond, em correspondência de 10 de novembro de 1924, que lhe faltava espírito de mocidade brasileira: “...seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêm.” (ANDRADE, 1982, p. 3)

Portanto, Mário não apresenta uma visão exclusivamente negativa da palavra sacrifício, como, em geral, atribui-se a esse vocábulo, ao contrário, abarca dor e felicidade, individual e coletivo: “...nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifico inteiramente...” (ANDRADE, 1982, p. 5)

Para entender a trajetória de Mário, é necessário pensar a idéia de sacrifício de maneira dialética. Se assim não fizesse, não cumpriria o destino de artista que se impôs e, conseqüentemente, isso o tornaria um homem insatisfeito e incompleto em relação à

própria vida. Ao mesmo tempo em que agir de maneira coerente com os ideais não garantia felicidade, mas assumir as conseqüências dos atos, as vantagens e desvantagens de cada atitude.

1.2. *O empalhador de passarinho*

Algumas questões abordadas em *O baile das quatro artes* também são discutidas em *O empalhador de passarinho*, basicamente uma reunião de críticas de Mário de Andrade a obras de poetas, romancistas e até mesmo outros críticos. Ao longo da coletânea, é possível depreender determinadas características da maneira como Mário compreende e exerce a atividade de crítico. Ao mesmo tempo em que a análise parte do objeto em questão, ou seja, considera aquilo que a obra traz para a discussão, também se percebem os princípios norteadores de sua crítica presentes, de forma explícita ou implícita.

Tal concepção converge com a de Antonio Candido (2002) em aspectos essenciais. Candido recusa a aplicação de qualquer método ou teoria já prontos e externos à obra. Ao contrário, o exercício crítico implica a “penetração”, espécie de mergulho na obra a fim de intuir os valores próprios a ela. Nesse movimento, o crítico deve interpretá-la integrando a significação à própria época, a partir do que a obra traz de explicativo do momento. Essa atitude parte do concreto e não permite que a crítica se torne mera exibição pessoal sem fundamentação, mas orientação para a conduta contemporânea. A tarefa do crítico consiste em destacar as relações da obra com a vida para que a leitura e a reflexão se disponham a serviço da época e de suas necessidades. Daí o comentário de Candido a respeito do envelhecimento mais rápido da escrita do crítico em geral, vista como contribuição para orientar os homens do seu tempo.

Esse corresponde a um ponto constante nos artigos de Mário de Andrade, pois ele afirma o desejo de uma obra transitória, que valorize o momento presente. É no presente que se expressam os conflitos e são travadas as lutas, nele se constroem os alicerces para o que ainda está por vir. Mário de Andrade ainda é mais radical, pois almeja a transitoriedade de toda a sua obra e não apenas da parte crítica.

No entanto, Candido estabelece um distanciamento crítico maior que Mário e deixa transparecer menos envolvimento com o objeto. Já o autor de *Macunaíma* utiliza marcadamente a primeira pessoa do singular, explicita afinidades constantemente, por

vezes, selecionando artistas em consonância com sua linha de pensamento, e não teme tomar posições a cada instante, mesmo que se contradiga no momento posterior. Por isso, parece mais apaixonado que Candido (o que não significa que Candido também não seja um apaixonado pelo objeto de pesquisa, apenas não o demonstra na mesma proporção, mantendo o distanciamento explicitamente), embora Mário também preserve certa racionalidade pela capacidade reflexiva e de estabelecimento de associações em meio à vasta cultura de que dispõe.

Reunião de críticas sobre obras publicadas no seu tempo, *O empalhador de passarinho* respeita a particularidade de cada obra em questão, porque não estabelece um método aplicável a todas, mas perscruta o que o próprio texto oferece, guiado por alguns princípios inegociáveis que compõem a “ética” do crítico, conforme diria Candido.

Dentre os 48 artigos do livro, discutiremos apenas aqueles nos quais sobressaem de forma relevante os aspectos pertinentes a este trabalho. A inquietude do artista, por exemplo, volta a ser mencionada, desta vez em relação a Vinicius de Moraes, a partir do volume de poesias, *Novos poemas*, no qual destaca a capacidade de autocrítica do “poetinha” para redefinir a própria trajetória poética, além do mérito de reconhecer o “artesanato” como necessário à poesia. Mérito diante da despreocupação de outros poetas da época quanto à arte de fazer versos. Assim, Mário critica a concepção de poesia como inspiração e busca de valores eternos, pois a arte requer pesquisa e relação com a vida, por isso a possibilidade de se deparar com a essência de um poema nas aparentes banalidades cotidianas. Em plena mocidade, Vinicius enriquece os versos porque relegou as verdades preconcebidas, permitindo que a inquietação o guiasse por outros caminhos.

A discussão ganha outras nuances na abordagem sobre Murilo Mendes, na qual emerge novamente a crítica ao Romantismo pela valorização do artista e do sentimento e o esquecimento da obra de arte. Ao referir-se à poesia como algo além do lirismo, nos remete à carta para Manuel Bandeira, de 4 de outubro de 1925, em que diz considerar este “mais lírico que poeta” (ANDRADE, 1958, p. 118), porque o lirismo se constrói no interior da própria sensação, enquanto no outro caso há reflexão sobre a matéria lírica. Mário parece dizer que a poesia não se limita a vivências ou inspirações, mas sempre implica um esforço intelectual, que organiza, retrabalha e recria a matéria-prima. Não é à toa que dedica “Feitos em França” a comentar autores, como Machado de Assis, capazes de uma visão crítica contundente da vida e, por isso, mais propícios ao culto que ao amor.

Justamente por conter um olhar reflexivo na recriação do mundo, a arte, enquanto produto de indivíduos que vivem em um meio social, para “interessar” aos homens precisa se interessar pela vida, pela terra e pelo próprio homem, por aquilo que realmente o preocupa e o aflige. Daí o repúdio de Mário à “arte pela arte” em favor de uma “arte interessada” (DUARTE, 1985, p. 300), construída para interessar e que logre o destino ao qual foi destinada. Não se deve confundir essa arte interessada com a arte de combate ou ideológica, tão em voga na época em que viveu Mário de Andrade e da qual este também divergia.

Ao comentar uma obra do crítico Álvaro Lins, em *O empalhador de passarinho* (“Um crítico”), aproveita para analisar não somente a atividade daquele profissional, mas também da crítica em geral. A partir da qualidade de Álvaro de se esforçar para julgar com uma atitude artística, e não aplaudir ou desacatar por motivos pessoais, Mário também discute o ato de transformar a arte numa arma de combate.

Quando o artista trata a criação assim, voluntariamente, a arte passa a segundo plano, se não for totalmente abandonada. A arte deve ser a finalidade e em si já traz a forma social. Por isso, Mário reconhece o mérito de Álvaro Lins como crítico em utilizar o objeto da crítica para pensar os problemas que derivam do próprio objeto e que, ao mesmo tempo, também inquietam o crítico como homem preocupado com a vida integrante de um coletivo.

O uso da obra como pretexto para discutir questões de interesse maior configura-se como um “caráter” para Mário de Andrade. Termo que se assemelha àquele que faz uso Candido (2002, p. 24) ao definir o aspecto metacrítico do ofício: ética. O crítico deve definir o significado da crítica para si mesmo, quais as imposições e princípios que vão conduzir a escrita, a partir dos valores que a obra em questão lhe apresentar. Portanto, ele precisa dispor de uma qualidade pessoal básica para exercer a atividade – permitir que a obra se exponha, deixá-la ser, pois o crítico tem de se esforçar para ultrapassar as razões pessoais a fim de que a obra e suas relações se firmem em primeiro plano.

Mário discute a própria atitude e a atividade crítica em geral, em “A raposa e o tostão”, no qual estabelece parâmetros fundamentais, que valem tanto para o crítico quanto para o artista, como não se repetir, não se despreocupar do objeto e pesquisar sempre (o que inclui não se acomodar, estudar continuamente), conhecer o objeto para problematizá-lo, lançar um olhar diferente sobre ele, a ponto de tensionar a questão da forma. Esta não deve se dissociar do “núcleo”, da “mensagem” (ANDRADE, 1972, p. 106), pois uma

implica a outra. Pensar a maneira de dizer já é refletir sobre o que se diz. Falar sobre a falta de um personagem, por exemplo, requer uma linguagem que também expresse essa ausência, assim como a espontaneidade de outro exige a expressão de uma vitalidade. Como combinar as palavras para que construam um modo de dizer em consonância com aquilo que é dito? Em “Três faces do eu”, Mário destaca a íntima conjugação da técnica poética de Oneida Alvarenga com a idéia a expressar.

Crítica e condescendência nunca deveriam ser aliadas, embora isso seja o habitual, quando não se valoriza o saber, a busca pelo conhecimento. Na época de Mário, já predominavam os elogios mútuos nos jornais, a bajulação, porém é o princípio de utilidade que rege a atitude crítica do escritor de *Macunaíma*. Abordado em *O baile das quatro artes*, como princípio que prescinde da marca individual, agora o conceito de utilidade vai ao encontro da noção de arte interessada, se considerar-se que a utilidade da arte se pauta pelo interesse ao qual ela se associa.

As diretrizes da atitude crítica estão diretamente ligadas à finalidade da atividade, nem totalmente estética, nem apenas pragmática, mas ciente da verdade transitória, pois, ao ultrapassar as obras, a crítica deve se deparar com um determinado momento cultural e refletir sobre as relações inerentes possíveis. Diante de um meio de princípios provisórios, improvisados e pouco preocupado realmente com a arte, o próprio Mário considera esses parâmetros praticamente como um “programa”. Esses princípios claros e sólidos na mente de quem escreve contribuem para não se deixar levar por influências externas e oscilantes, a ponto de seguir modismos ou apenas se repetir para não decepcionar admiradores.

Obviamente, o escritor não se encontra alheio a influências do público e da crítica, mas não deve escrever em função dessas expectativas. Por isso, a importância de preservar valores norteadores do caminho a trilhar para manter coerência em relação às próprias crenças. As motivações para o fazer artístico variam em maior ou menor grau, abrangendo razões de ordem coletiva e pessoal, confessáveis e inconfessáveis. Em geral, torna-se difícil delimitá-las nitidamente. Desse conflito, trata “Do cabotinismo”, que se inicia com a contextualização da passagem do artista, cuja arte conserva alguma relação com o divino, ao profissional que a vê como único meio de ganhar dinheiro. O artista pode criar movido por ambições de público, de celebridade e de todas as outras vantagens decorrentes.

Então, Mário de Andrade (1972, p. 79) distingue o “móvel originário”, que contém os “motivos secretos”, como parte integrante do comportamento de homens que vivem em sociedade e carecem de máscaras para viabilizar essa convivência, e o “móvel dirigente”.

Este abrange as idéias apresentáveis socialmente, com alguma finalidade maior, permitindo o recalçamento dos motivos secretos não apenas em nome do sacrifício do viver social, mas também pela necessidade de escondermos de nós mesmos quem realmente somos. As razões enobrecedoras serviriam para ocultar as motivações provenientes de vantagens individuais.

Desse conflito de motivos assumíveis ou não perante a sociedade, decorre o cabotismo, compreendido, em poucas palavras, como a falsa sinceridade. Os textos de Edgar Allan Poe e Arnold Bennet, utilizados como exemplo, comprovam que eles só confessaram as causas mesquinhas da criação, depois que eram reconhecidos no meio literário, ou seja, dispunham de uma aceitabilidade que lhes permite afirmar motivações menos nobres sem comprometer o julgamento das obras. Interessante notar que a mudança de valores na sociedade atual leva parte do público a crer mais em celebridade ou em benefícios financeiros e egoístas como causa primeira de publicação do que em causas coletivas ou em necessidades individuais.

Mário tenta mostrar essa relação de forma mais complexa, pois os “móveis” interagem entre si e não atuam solitariamente, um excluindo o outro, ao contrário, convivem conflituosamente. Ainda que o autor imagine apenas escrever visando a benefícios financeiros ou a alguma celebridade, o próprio fenômeno da criação é mais complexo e exige muito além desses objetivos para se materializar, requerendo um esforço de experiências, sofrimentos e ideais, que demonstram ter o indivíduo sempre muito mais a oferecer do que ele mesmo supõe. Quando um autor escreve uma obra, altera não somente a própria trajetória profissional até então, como toda a história da literatura, pois a obra se inscreve em algum ponto dessa história.

E por sempre poder ultrapassar limites, o escritor deve arriscar e não se acomodar. A crítica a Tasso da Silveira, bom poeta, porém pouco lembrado, demonstra como o artista não deve se contentar com o meio-termo. Se busca “acertar” todas as vezes, não vislumbra como o renegado de hoje constituirá o influente de amanhã. Ele precisa acreditar na própria arte, independente de opiniões alheias e não criar somente a partir de concepções legitimadas. Falar de Tasso da Silveira é apenas pretexto para o que Mário realmente anseia dizer: o comodismo domina a intelectualidade artística brasileira, que se guia pelo bom comportamento e por receitas para se manter entre o esteticamente legitimado. Não há respeito para com ideais, contudo sobra desejo de aceitabilidade.

Já Cecília Meireles corresponde ao oposto de tudo isso, a ponto de dedicar-lhe dois textos em *O empalhador de passarinho*. Ela não adere passivamente ao modernismo, mas demonstra independência ao selecionar, dentre as possibilidades das várias tendências modernistas as que contribuem ou enriquecem o que a poetisa pretende dizer. Não é ela quem se adapta ou se converte ao modernismo, porém este lhe oferece alternativas e Cecília escolhe sabiamente quais atendem suas intenções, portanto não se trata de uma adesão passiva.

Como Cecília faz escolhas de acordo com sua poesia e não procura satisfazer expectativas alheias, impressiona Mário o fato de a Academia Brasileira de Letras – “um mal necessário” (ANDRADE, 1972, p. 71) – conceder-lhe um prêmio. Primeiro ele critica a poetisa por se candidatar à premiação, depois afirma que ela se sacrificou para elevar a coletividade acadêmica e esta, ao oferecer-lhe o prêmio, premiou a si mesma.

Não se deve confundir a idéia de “meio-termo” com a de “equilíbrio”. Este é algo que o artista pode atingir mesmo quando arrisca, quando vai além das expectativas. Ele alcança o equilíbrio na busca incessante como insatisfeito na arte. O meio-termo é a metade do caminho de quem não pretende percorrer o rumo da superação, de quem não chegou aos próprios extremos. O insatisfeito alcança o equilíbrio ao atingir os extremos, ao ultrapassar limites, torna-se capaz de reconhecê-los. Mário não se incomoda que o artista fracasse na busca de um grande ideal, desde que tenha um grande ideal.

Com o intuito de concretizar esses ideais, alguns jovens literatos paulistas, lançados publicamente em 1922 durante a Semana de Arte Moderna, se entregaram às realizações coletivas, visando à aplicação imediata daqueles ideais em lutas políticas e educacionais, como professores, pesquisadores, jornalistas e diretores de instituições científicas e culturais. Um deles, Sérgio Milliet, ciente da responsabilidade do escritor, ganha relevo pela maneira como organizou a própria literatura, buscando os recursos que permitissem expressar esse destino. Mário usa tanto essa palavra (destino) quanto “realizar a própria personalidade”, subentendendo que o pessoal abrange uma amplitude capaz de implicar o social. Logo, o que organiza a literatura de Milliet é a noção de responsabilidade. A consciência dela gera uma racionalidade que organiza a literatura desse autor e o faz preparar-se para a função, em oposição à maioria dos intelectuais improvisados da época, segundo Mário de Andrade.

Assim, Mário diz implicitamente que o escritor consciente da responsabilidade do ofício pode realizar o próprio destino e personalidade, ao mostrar a veemência dos ideais

no exercício da atividade literária. Isso não significa que a literatura deva se deixar dominar por algum tipo de utilitarismo, numa relação direta de causa e efeito com uma finalidade clara, mesmo porque, quando este se torna o foco da literatura de Sérgio Milliet, ela perde a força, para Mário.

Ao longo de *O empalhador de passarinho*, percebe-se o modo como o autor de *Macunaíma* exerce a atividade de crítico. Ele não tenta enquadrar as obras em um esquema teórico, mas analisa cada autor a partir dos critérios que emergem da leitura delas. O parâmetro que orienta uma análise não necessariamente vale para a seguinte, que pode ser aprofundada de acordo com outros critérios. Da leitura da obra de José Lins do Rego, constata-se a característica essencial do escritor, a repetição com caráter musical no processo de análise psicológica. Já em *Saga*, de Érico Veríssimo, desponta a capacidade do autor de elevar o personagem mais medíocre, embora esta constitua uma peculiaridade da literatura no fenômeno da criação, a valorização da aparente insignificância. Geralmente, essas diretrizes encaminham para discussões de questões artísticas mais amplas e as afirmações valem para além da obra em si. Na análise de *O folclore mágico do Nordeste*, de Gonçalves Fernandes, se conclui que se confere o mesmo valor à palavra do advogado e à memória do vaqueiro na pesquisa folclórica, promovendo certa sensação de democracia. O objeto de uma crítica nunca se resume apenas à obra em foco. Fala-se dela em função de outras obras do mesmo autor, de outro autor ou de questões literárias até mesmo relacionadas a discussões de ordem cultural ou social.

Portanto, há princípios que norteiam todas as críticas e oferecem certa coerência aos textos de Mário de Andrade. Essa base mínima sólida diverge da crítica literária brasileira, cujos valores parecem oscilar de acordo com as conveniências. Mário sempre reconhece o esforço da busca de ultrapassar limites, seja a autocrítica de Vinicius de Moraes, em plena mocidade, com conseqüente enriquecimento poético, ou a vontade de renovação de Menotti del Pichia, mesmo após uma carreira já estabelecida. Assim, exalta as personalidades que acreditam nas próprias verdades, são honestas em relação aos ideais ou se arriscam e surpreendem, como Raquel de Queiroz, cujo livro *As três Marias*, Mário ligou à tradição machadiana, algo absolutamente inesperado. Também aqueles que estudam permanentemente, pesquisam e não tratam a poesia como mera inspiração.

O último texto do livro, “Fogo morto”, sobre o romance homônimo de José Lins do Rego, escrito ao final da vida (data de janeiro de 1944), demonstra certo cansaço para os embates. Nele, Mário diz ter o direito de escolher as lutas a travar, após cinquenta anos de

batalhas, assim, fará crítica apologética, selecionando para estudar apenas o que admira e ama.

Não espanta a similaridade de alguns temas de *O baile das quatro artes* e de *O empalhador de passarinho*, porque os estudos componentes dessas obras foram escritos nos mesmos anos. A crítica ao Romantismo; a insatisfação e inquietude do artista; a pesquisa permanente; o não-comodismo, a não-repetição, o valor do risco; a consideração dos textos como verdades transitórias, expressão do momento a fim de ser um homem do próprio tempo, que escreve aos contemporâneos, todas questões presentes de forma contundente em ambas as obras e caras a Mário de Andrade.

1.3. Aspectos da literatura brasileira

Os artigos de *Aspectos da literatura brasileira* mais importantes para os objetivos deste trabalho são “A elegia de abril” (1941) e “O movimento modernista” (1942). O primeiro consiste numa colaboração para uma revista da juventude da época, na qual Mário de Andrade aceita a sugestão de um dos moços de abordar a “inteligência nova” do país, que não se configura superior a da geração de Mário, segundo o próprio, porque não “satisfaz as exigências do tempo e da nacionalidade” (ANDRADE, 1978, p. 185).

Mário caracteriza a geração de que faz parte como abstencionista, retificando em seguida por inconsciente, pois não tinham consciência da condição do intelectual (e, para se abster, é preciso ter consciência), que inclui “deveres para com a arte e a humanidade”, “relações com a sociedade e o Estado”. Ele também especifica a posterior fase dos simpatizantes, quando o Estado exigia do intelectual a integração ao corpo do regime. Já, no momento em que escreve, impera a submissão da intelectualidade ao imperativo econômico, uma nova forma de conformismo que produz os abstencionistas e os complacentes. Os primeiros se isolam no trabalho e publicam raramente, os seguintes ainda retribuem com elogios freqüentes. No entanto, há os casos mais graves, dos que alimentam o cinismo moral e, em nome da sobrevivência, oscilam os princípios, de acordo com os interesses dominantes.

Outra diferença está ligada ao preparo técnico. Enquanto a geração de 22 se caracterizava pelo experimentalismo e lutava pela liberdade da técnica contra a tradição formal reinante, o início da década de 1940 pede a aquisição da consciência técnica do artista, ao contrário do liberalismo que se traduz em despreparo devido à falta de interesse

pelo conhecimento artístico. A liberdade deveria requerer a pesquisa para a realização de escolhas mais adequadas, porém ocorre o inverso, diante da liberdade de não seguir modelos pré-determinados, os indivíduos pensam que não há por que estudar.

Além disso, Mário (1978, p. 189) percebe o que denomina como uma “permanente ausência de pensamento filosófico” ou de “atitude filosófica” da inteligência e, por isso, queixa-se da falta de uma obra na ficção nacional em que seja possível seguir uma linha de pensamento ou a “evolução de um corpo orgânico de idéias”. Como exemplo, cita a obra de Otávio de Faria, porque independentemente de se concordar ou não com ela, há um “núcleo de idéias organizadas em sistema”. Essa cobrança se relaciona à identificação de uma espécie de reflexão acerca das razões da escrita, o escritor questionar a própria trajetória para saber se vem cumprindo o “destino de artista”. Para isso, é necessário ter ideais ou princípios que direcionem as atitudes vitais e o fazer artístico.

No entanto, Mário observa a frequência do “fracassado” como protagonista da literatura de ficção daquele momento, como o “Carlos” do *Ciclo da Cana de Açúcar*, de José Lins do Rego. No que tange ao tipo do “fracassado”, cabe distinguir o herói dotado de ideais, ambições ou mesmo força moral, física ou intelectual que, na busca de conquistas, se depara com forças maiores e sucumbe, ou seja, a derrota decorre da luta. Contudo, o tipo de personagem identificado por Mário nem trava o embate, pois não detém nenhum ideal por que lutar e se entrega ao conformismo. As raízes desse protagonismo na ficção brasileira, assim como do tema da desistência na poesia moderna do Brasil, a exemplo de “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, também citado por Mário, se relacionariam à situação vivida pelo homem naquele período.

O experimentalismo da geração de 22, fruto de constantes pesquisas que podiam sacrificar a arte produzida então, também se devia a interesses utilitários, a pragmatismos, às necessidades de transformação da época, mas se mantiveram essencialmente em questões estéticas.

À inteligência nova do país (privada de ideais, ambições e sacrifícios conscientes), resta a proposta de uma verdade absoluta, mas não qualquer uma. Por confiar na “potência moralizadora da técnica”, Mário acredita na “consciência técnica profissional” como forma de superação, porque a busca inerente ao processo de realização da obra também corresponde ao processo de encontro com a verdade do artista, pensamento que não se limita a condicionamentos externos. Aqui, Mário de Andrade

dialoga explicitamente com o texto “O artista e o artesão”, de *O baile das quatro artes*, ao estender para o intelectual o que outrora dirigiu ao artista.

Essa verdade técnica pessoal, garantia do inconformismo e válida para o intelectual “verdadeiro técnico da sua inteligência”, não aceita o conformismo “de partido”, pois ele deve conservar a visão crítica e não aceitar todas as ordens do partido sem uma reflexão anterior. A afirmação dessa verdade a qualquer preço pode fazer do intelectual o fora-da-lei (*out-law*), pois tentará impô-la mesmo que contrarie a ordem vigente.

A essa altura da discussão, Mário contrapõe o intelectual ao político: “Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político.” (ANDRADE, 1974, p. 193) Aceitar o conformismo “de partido” equivale automaticamente a transformar-se num político de ação (o que não significa que todo político de ação aceita o conformismo “de partido”) e deixar de ser um intelectual. Assim, não pensará mais por si mesmo, apenas seguindo os preceitos partidários, sem a possibilidade de divergir destes.

A leitura de “O movimento modernista” (1942) ajuda a compreender melhor o sentido que Mário de Andrade conferiu ao adjetivo “inconsciente” para qualificar a geração da qual fez parte. A descrição dos salões aristocráticos, das festas e viagens, enfim, da “orgia artística”, que acompanhou o espírito destruidor necessário à remodelação da cultura nacional fornece um rico painel da época. Embora repudiados e achincalhados, os artistas de 22 não cultivavam a dor nem o sacrifício, pois confiavam firmemente na proposta de renovação estética que traziam. Convencidos por essa fé, movidos pela crença naquilo que se delineava como a verdade absoluta para eles, esses artistas puderam aproveitar o prazer daquele momento de efervescência cultural.

A vivência do período dificultava a capacidade de medir os efeitos dos atos, que requerem certo distanciamento para melhor avaliação das conseqüências futuras. Também não se deve esquecer o momento histórico da Semana de 22, ainda não marcado pelo acirramento das posições político-ideológicas, ocorrido a partir de 1930. Pensava-se que a humanidade aprendera com as atrocidades da Primeira Guerra Mundial e não se imaginava que, na verdade, se vivia o entreguerras e uma mais mortífera estava por vir. Esse clima político mais ameno permitiu o foco das questões estéticas. Apesar disso, o depoimento de Mário, 20 anos depois, não é nem um pouco condescendente e acredita que podiam ter atuado mais intensamente na vida pública do país.

Nessa primeira fase, predominou o espírito destruidor contra o academismo e o conservadorismo dominantes na realidade brasileira. Mário enumera três princípios

impostos pelo movimento modernista interligados: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p. 242).

Antes houve casos individuais de consciência nacional por parte de alguns artistas, mas, no geral, os movimentos artísticos e literários anteriores repetiam estéticas já consagradas na Europa (Mário trata apenas o Romantismo como exceção). Portanto, não existia espaço para enveredar por pesquisas estéticas, uma vez que elas implicam o risco, trabalhar algo que não está legitimado e certamente será veementemente contestado. Da mesma forma, a descentralização intelectual levou ao interesse pela produção artística regional, de cidades menores, fora do eixo Rio - São Paulo. O movimento modernista preocupou-se com esse olhar mais amplo em torno da cultura nacional.

A inteligência artística atualizada significa a par das discussões que mobilizam a cena cultural e, assim, a sociedade, porque a complexidade da arte envolve a “funcionalidade imediata social”, pois mais que uma profissão, consiste numa “força interessada da vida”, segundo Mário de Andrade (1978, p. 252). Por isso, a arte não pode ter como finalidade somente a beleza. Embora Mário aborde separadamente as esferas da estética e do assunto, deixa transparecer a conjugação delas ao declarar: “Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte.” (ANDRADE, 1978, p. 252) A definição de arte não isola aquelas esferas e, justamente por não isolá-las, a arte exige do artista uma “atitude interessada diante da vida contemporânea”. (ANDRADE, 1978, p. 252)

É a constatação da falta dessa atitude em sua geração e em si mesmo que angustia o escritor e provoca o tom confessional do restante do artigo. A amargura provém da verificação de intenso combate a questões menores, como “modas de passeio”, “valores eternos” e pouca luta contra a realidade social e política brasileira. Por isso, a acusação de abstencionismo, pela “ausência de realidade, de paixão e dor da vida” nas obras próprias e dos companheiros, que as tornam não atuais.

Esse veredicto contundente de Mário merece cautela, pois ele avalia o passado ainda recente a partir dos parâmetros de quando profere a conferência, em 1942. Questões aparentemente superficiais para a década de 1940 podem ter sido fundamentais nos anos de 1920, porque o primeiro passo exigia que as lutas “menores” fossem travadas para que outras “maiores” emergissem.

Apesar de não se imaginar “político de ação”, Mário acredita viver uma fase política da humanidade, a qual não se pode abster com atitudes contemplativas. Embora admita a tentativa de impregnar a própria obra de valor utilitário, e julgasse dedicar-se aos homens por meio dela, sente que se enganou, pois os modernistas da Semana de Arte Moderna servem de lição, não como exemplo, por falharem exatamente em relação à essência da idade política: não contribuíram para o aprimoramento político-social do homem. A insatisfação de Mário se baseia na sensação de que assistiram, como meros espectadores, e não marcharam com as multidões.

A turbulência de sentimentos que invade a escrita da conferência se demonstra por uma contradição. Mário (1978, p. 253) declara não se imaginar político de ação, porém a idade política pela qual passava o homem o fez ter de servir. Contudo, esse “servir” não se refere à arte, pois explicita literalmente a insatisfação com toda a sua obra no que concerne à atuação na sociedade e afirma ter abandonado a ficção em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não era. Portanto, o “servir” anterior pode se referir ao trabalho no Departamento de Cultura, entre 1935 e 1937, quando se dedicou efetivamente a um cargo público. Isso não o impede de também se considerar um homem-de-estudo, mesmo em outro momento, que traiu conscientemente a ficção, porque as suas obras literárias e ensaísticas partiam de estudos minuciosos sobre a cultura brasileira.

Ele se permite, não simultaneamente, ser um político de ação e um homem-de-estudo, embora interiormente negue as duas posturas, pois nunca se imaginara político de ação e fundamentalmente não se considera um homem-de-estudo. Neste último caso, talvez o afirme devido à necessidade de servir como obrigatoriedade da consciência, da qual não consegue escapar.

No entanto, em “A elegia de abril” (1941), Mário contrapôs a atividade intelectual à política. Essa oposição parece se ater ao fato de a visão crítica constituir elemento imprescindível ao trabalho do intelectual, que deve questionar a ordem vigente, quando indispensável. Ao contrário do político, cujas críticas requerem certa moderação, pois ele integra o aparato institucional, a ponto de quando as divergências serem extremas, ele ser obrigado a retirar-se do partido ou abandonar o cargo ocupado.

Essa questão também está presente em “A poesia de 1930” (1931), que não consiste apenas num estudo sobre os trabalhos recentes e marcantes de quatro poetas: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes. Além de abordar as qualidades poéticas de cada um desses autores, Mário de Andrade

discute o conceito de poesia, que precisa se atualizar para atender as demandas de expressão de um mundo em constante mudança, onde o conceito de arte também se encontra em transformação.

Por isso, a distinção entre prosa e poesia não se restringe ao “aspecto tipográfico”, ao texto corrido em oposição a versos e estrofes, mas ao desenvolvimento de noções conceituais lineares e explícitas *versus* a complexidade das imagens que sobrepõem conceitos até mesmo contraditórios.

Entretanto, Mário acusa a poesia brasileira de se manter como “espectadora”, distante das questões que movimentam a sociedade daquele período, cultivando as temáticas de sempre, de forma sentimental ou didática. Nesse sentido, Augusto Frederico Schmidt não oculta o catolicismo a afirma a sua posição, mérito para Mário, que condena o meio-termo e chega a apoiar os extremos: a libertação lírica de todas as normas preestabelecidas ou a traição da poesia a si mesma, cantando os interesses sociais pragmaticamente (a pregação), uma vez que “o poeta político inda não apareceu.” (ANDRADE, 1978, p. 41)

Na verdade, Mário acredita que a arte é social, não na poesia dita social, que relega a arte a segundo plano, porém a falta de audácia de uma mocidade sem atitude leva-o ao desespero de repudiar o meio-termo conformista até mesmo com alternativas extremas. No início do ensaio, ele protestou contra o mal aproveitamento dos moços sobre o verso livre. Todos ingressam na literatura com um livro de versos pela aparente facilidade da despreocupação com metro e rima, mas se esquecem da importância do ritmo e da contribuição pessoal. Esquecimento do qual não padece a poesia drummondiana, por exemplo.

Ao comentar *Alguma poesia*, de Drummond, Mário trata de um tema já mencionado na correspondência entre ambos, o “seqüestro da vida besta”. Representação do conflito entre o tipo de vida do poeta e as exigências do cumprimento de um dever social. O anseio por uma vida de paz dedicada à família e ao emprego disputa com a intervenção social direta, em outras palavras, a velha luta entre o público e o privado. O cotidiano parece inútil e besta frente aos grandes problemas da humanidade. É outro ângulo do debate sobre a oposição entre a atividade intelectual e a política, agora definindo o poeta como um “ser de ação pouca, muito empregado público” (ANDRADE, 1978, p. 36).

Ao mesmo tempo, a análise de Mário identifica a complexidade por trás dessa dissociação simplista, pois a “vida besta” poeticamente não se traduz em individualismo. Em Drummond, o pessoal se desenvolve em variados aspectos que fogem ao intimismo e traz à tona questões sociais, humanas e universais, em poemas como “Infância”, “Cidadezinha qualquer” e “Família”. A mesma complexidade já manifesta na contradição inerente ao diagnóstico de Mário de que o poeta de Itabira tanto despreza como sente prazer nessa vidinha. A vivência dessa contradição engendra a poesia capaz de demonstrar o entrelaçamento do pessoal e do social.

Outros estudos de *Aspectos da literatura brasileira* acrescentam elementos a esse debate. Em “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (1932), Mário de Andrade constrói duas imagens: a da malandragem e a da virgindade intelectual. O malandro intelectual joga no certo, pois intenciona apenas ganhar o jogo, enquanto o virgem quer jogar, independente de vitória, por isso se permite o direito de errar e, portanto, de arriscar.

Para instaurar uma nova estética, a Semana de Arte Moderna implicou, por parte de seus realizadores, características, como a falta de seriedade acadêmica, a coragem intelectual, o coletivismo e a confiança no presente. Qualidades inerentes não à malandragem, mas à virgindade intelectual.

E, para Mário, dela decorrem aspectos essenciais da literatura, como o atualismo, conseqüência da observação da realidade contemporânea. É nesse momento que o conceito de intelectual se configura como problema para a criação artística, porque se cobra uma posição frente às questões que afligem a sociedade e, conseqüentemente, isso influencia o conceito de arte. Diante dessa problematização, discute-se o aparecimento de “traidores”, que utilizam a arte como pretexto para a conversão dogmática ao catolicismo ou ao comunismo. Todavia, para estes, “traidores” são aqueles que se refugiam em purismos artísticos e não se envolvem nas premências sociais. Esse tipo de questionamento não integrava a rotina de um Castro Alves, mesmo sendo um “poeta social pragmatizado”, porque escreveu em outra época.

Por isso, o ensaio “Castro Alves” (1939) ressalta o pragmatismo do poeta de “O navio negreiro”, que viveu a causa dos escravos. No entanto, o diferencial desse pragmatismo é a capacidade de converter a temática social em particular. A gravidade da questão social da escravidão ganha forma nas relações entre senhor e escravo (a), nos acontecimentos no navio etc. A demonstração desses aspectos talvez comprove o valor permanente de uma obra como essa, embora existam diferenças quanto aos critérios de

valoração predominantes em cada época. Mário explicita claramente a inquietude de lançar um olhar sobre a obra daquele poeta a partir dos ideais e tendências de um outro momento, o final da década de 1930. Chamar a atenção para o pragmatismo de Castro Alves diz algo sobre a época de Mário, em que a preocupação social ocupa posição de destaque. Com isso, também afirma o quanto se torna difícil dizer algo novo sobre um autor canonizado e alterar os julgamentos anteriores sempre reproduzidos a respeito de uma obra.

Se Mário de Andrade sente orgulho pela dedicação de Castro Alves a uma causa, por outro lado, em “Memórias de um sargento de milícias”, critica o individualismo da obra de Manuel Antônio de Almeida, que dá título à análise. Apesar de considerá-la um farto documento dos costumes do Rio, capital do Império, a obra apresenta uma concepção pessimista, porque priva de beleza os menos favorecidos e opta pela ridicularização, pelo sarcasmo e pela caricatura das classes inferiores. De uma certa forma, predominaria um espírito aristocrático a olhar zombeteiramente o que lhe parece exótico.

Outro caso de pessimismo, “O Ateneu” (1941) se refere à obra de Raul Pompéia, cujo internamento em colégio na adolescência inspira a temática do livro. As caricaturas sarcásticas e exageradas dos personagens apresentam intenção punitiva. Os traços cruéis, brutais e grotescos de alunos e professores demonstram como o internato deforma as personalidades. Se Mário de Andrade costuma referir-se à mocidade como a fase de crença na esperança, Raul Pompéia a delinea de maneira insensível e impiedosa. A crítica, porém, se restringe ao individual e não parte para a generalização, pois o alvo é o internato específico (O Ateneu) e não o regime. Por isso, *O Ateneu* fora considerado o menos naturalista dos romances desta escola literária, na medida em que não atingiu o tipo de crítica de um Aluísio de Azevedo. Mário discorda dessa visão, porque os princípios estético-sociológicos do Naturalismo, reflexo do evolucionismo, sob a forma da “concepção pessimista do homem-besta, dominado pelo mal, incapaz de vencer os seus instintos baixos” (ANDRADE, 1978, p. 184) encontram-se na obra.

Apesar dos traços autobiográficos, Raul Pompéia alcançou a “escritura artista”, original e pessoal, na qual se percebe o esforço de criação. Por mais pessoal, há um trabalho inventivo capaz de tornar aquela escrita artística, e não algo meramente confessional, espécie de vingança pessoal. A arte vence.

E a poesia também vence em “A volta do condor” (1940-1941), que comenta obras de dois poetas: Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimaraens Filho. Em relação ao primeiro, Mário de Andrade destaca a capacidade de assumir atitudes e superar a si.

Schmidt reivindica o lugar do catolicismo na poesia brasileira e, com ele, impõe novamente os grandes temas humanos: Deus, a Morte, a Dor etc. O diferencial de *Estrela solitária* é não se reduzir à religiosidade, mas, por meio dela, blefando-a, atingir o sentimento do trágico da vida, como finalidade do ser, que implica a fatalidade da predestinação. E nisso reside o valor artístico da obra. Por esse motivo, embora reserve objeções à poética de Schmidt, Mário reconhece a grandeza dela.

Entretanto, a objeção não se limita apenas a este poeta, mas à conjugação entre catolicismo e lirismo, porque teme o “falso condoreirismo de escola”. A formação de uma escola literária religiosa falsa não preocupada com uma consciência católica, mas pautada na valorização da culpa e em convenções poéticas, como imagens grandiloquentes sem contato com a realidade, que retiram a força dos símbolos e restauram o preconceito da “grande poesia”, afastada do homem e da contemporaneidade.

Mário já alfinetara essa questão do catolicismo logo no primeiro ensaio de *Aspectos da literatura brasileira*, “Tristão de Ataíde” (1931): “Está claro que sob o ponto de vista literário, toda crítica dotada de doutrina religiosa ou política é falsa, ou pelo menos imperfeita. Pragmaticamente exata mas tendenciosa.” (ANDRADE, 1978, p. 7) Assim como Augusto Frederico Schmidt na poesia, Tristão na crítica literária não se resume à religião e se torna exemplo para a mocidade brasileira “covarde e indecisa” pelo estudo da cultura, pelas intenções nobres e caráter incorruptível. Entre “indivíduos de meias tintas” (outra versão para o “meio-termo”), ressalta-lhe a firmeza moral, o que não impede Mário de apontar vários defeitos na crítica de Tristão, alguns deles inerentes à crítica literária brasileira em geral, como a persistência em compreender o Brasil pela síntese, especialmente em relação à cultura, forçando a homogeneidade não existente pela idéia de nação.

Quanto a Alphonsus de Guimaraens Filho, *Lume de estrelas*, apesar de fraco, revela um poeta forte, segundo Mário. Essa força origina-se da crença de Alphonsus no trabalho e na reflexão estética, algo de grande importância para o escritor de *Macunaíma*, que torce por tempos mais completos e honestos para a arte. Seguro em relação à técnica, mas deixando a desejar na personalidade lírica, Alphonsus exercita a liberdade pessoal e, assim, não conquista uma identidade poética.

Já Otávio de Freitas Júnior procura a dignidade na coletânea de artigos, cujo prefácio Mário escreveu e intitulou em *Aspectos da literatura brasileira* de “Segundo momento pernambucano” (1943). Nele, a pressão do contexto político encontra-se muito

nítida com crítica explícita ao nazi-fascismo. Nesse sentido, o livro de Otávio representa insatisfação, inconformismo e o difícil exercício das desistências, mesmo a mais terrível: desistir de si em nome da dignidade coletiva. Justamente na mocidade, quando outros se isentam dos deveres sociais para viver os dramas pessoais. Por isso, ele é o “anti-malandro”, nas palavras de Mário, que, surpreendentemente – frente a “O movimento modernista”, por exemplo – encerra o prefácio com acenos de esperança: “O sol brilha por detrás da névoa.” (ANDRADE, 1978, p. 262)

Enquanto isso, o pessimismo de Machado de Assis é tamanho que Mário de Andrade não consegue amar o autor de *Dom Casmurro*, apesar da genialidade. Ele seria um dos casos de escritores dignos apenas de culto, diferente de outros que alimentam culto e amor. A obra machadiana, por meio da ironia e da observação meticulosa à sociedade, não fomenta esperança ao futuro da humanidade. Não há generosidade a nos confortar, ao contrário, diante daqueles personagens, não é possível confiar no homem e na sociedade. Nem amar a vida, pois nela está toda a miséria humana.

Os romances de Machado, embora cite ruas e bairros da cidade do Rio de Janeiro, pouco demonstram a espontaneidade, a cordialidade ou o bom humor tão habitualmente associados aos cariocas. Por isso, sente-se mais o jeito de ser da cidade e de seus habitantes em obras de João do Rio ou Lima Barreto. Apesar disso, ele reconstruiu ficcionalmente comportamentos tipicamente brasileiros e compreendeu certas lógicas que ditam a movimentação de nossa sociedade.

A admiração por Machado se justifica pelo domínio da técnica, “o maior artesão que já tivemos” (ANDRADE, 1978, p. 55), de sua arte nasce sua força moral. Ainda assim, Mário não desejaria conviver com uma personalidade como a machadiana, mas reconhece o vitorioso que ele foi. Superou a origem humilde, o fato de ser mestiço e mesmo as tendências nacionalistas, o que distingue a sua obra por retratar a sociedade brasileira sem a necessidade de marcas locais, como natureza e índios.

O que mais parece incomodar Mário de Andrade é não poder associar à vida do maior escritor brasileiro um valor social de ação e combate. O cotidiano íntegro e honesto, mas burguês e regrado à moda de funcionário público, o preservava. Contudo, a própria trajetória de Machado seria uma prova concreta contra as teorias raciais que inferiorizavam a raça negra, tão em voga na época. Acima de tudo, o legado machadiano não deixa dúvida de que “as obras valem mais que os homens.” (ANDRADE, 1978, p. 107)

Já “Amor e medo” (1935) parece destoar de qualquer visão social, porque aborda um dos temas preferidos dos românticos, o medo do amor e, principalmente, da realização sexual. Contudo, a maneira como cada poeta trata a temática e a frequência do assunto dizem muito sobre a sociedade da época, de como concebia a mulher e a relação amorosa. Que relações cotidianas estão implicadas entre indivíduos que admitem para a mulher somente os extremos – a imagem de virgem ou de prostituta –, ou que temem a concretização do amor e do sexo e preferem o sonho à realidade? Conflitos individuais decorrentes de concepções dominantes na sociedade, o confronto entre como o homem deseja agir e como querem que ele aja e, ainda, como lidar com isso. Portanto, a lírica não consiste apenas no transbordamento de sentimentos de um eu, pois este encontra-se inserido em um coletivo e, ao se expressar, exprime também o contexto em que vive. Logo, a oposição entre poesia lírica e social não deveria constituir algo tão rígido, pois abrange contradições e complexidades.

De modo geral, as três obras estabelecem os princípios norteadores para a atividade artística, como buscar uma verdade pessoal para a definição da atitude estética a partir de atitudes vitais baseadas na insatisfação permanente. Assim como o artista, o crítico também oferece contribuição pessoal ao arriscar e não se furtar a emitir uma opinião por temer que os anos o desabonem. Em vez de apenas elogiar artistas consagrados, deve enxergar o potencial dos novatos e revelar os obscuros, construindo o momento presente e não somente afirmando o passado canonizado.

Ao discutir a arte relacionando-a a esse presente, Mário de Andrade não perde de vista a atuação do artista na sociedade, pois esse ideário se interliga a uma práxis que inclui a participação do próprio Mário na vida do país. Por isso, a relevância de se analisar as relações entre ação e pensamento implicadas nessa práxis.

2. AÇÃO E PENSAMENTO

Algumas noções presentes nos ensaios das obras comentadas se relacionam diretamente, como “destino do artista”, “arte interessada”, “consciência profissional” e “intenção utilitária”. Todas elas, de alguma forma, dizem respeito à visão de Mário de Andrade de “arte social” e já eram mencionadas na correspondência que o autor mantinha mesmo em meados de 1920, com nomes, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Portanto, toda obra de Mário é marcada pela coerência de princípios básicos norteadores de seu pensamento, encontrados até nas motivações para a publicação do livro de estréia, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), escrito sob influência das emoções da Primeira Guerra Mundial.

A utilidade da arte se vincula ao interesse pela vida e pelos homens contemporâneos, por isso a importância de atitudes vitais em detrimento de atitudes estritamente literárias. No entanto, o grau de utilidade existente numa obra gera questionamento quanto à natureza da arte, se não se tornou demasiadamente interessada a ponto de não se tratar mais de arte. Esse delicado equilíbrio se faz necessário, porque, segundo Mário de Andrade, a arte é sempre social, fruto de uma circunstância, à qual o artista confere interesse. Contudo, em carta a Drummond, de janeiro de 1927, e também a Bandeira, em 4 de outubro do mesmo ano, ele chega a dizer que sua obra não é arte, mas ação (ANDRADE, 1958, p. 174).

Esse conceito de “arte de ação” contradiz a visão do escritor acerca da atividade intelectual, caracterizando o poeta, em geral, como um ser de pouca ação. Contradição que se amplia, se considerarmos que, embora acredite numa arte sempre social e interessada, a ação decorrente dela não lhe basta. O tipo de ação propiciada pela arte não é suficiente às exigências morais de Mário de Andrade, que, então, assume o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, espécie de continuidade, por outra via, da “arte de ação”. Para Sandroni (1988, p. 66), houve a transição da “arte de ação” para a “ação cultural”, que originou não um militante político, mas o “organizador da cultura”, “tipo de intelectual que atua diretamente sobre as condições em que os bens culturais são produzidos” (SANDRONI, 1988, p. 65). Ele cria as bases para o desenvolvimento e a consolidação da cultura.

Logo, Mário precisou sair da esfera estritamente intelectual e artística para sentir que realmente agia sobre a sociedade. Sandroni utiliza os termos sacrifício e suicídio, pois

considera que Mário sacrificou o escritor ou se suicidou artisticamente, interrompendo a poesia e a prosa de ficção, em prol do funcionário público. Na verdade, o autor de *Macunaíma* não encarava o cargo como um simples emprego para a sobrevivência ou uma oportunidade de ascensão social a fim de se aproveitar das facilidades do poder. Ele se dedicou à função para concretizar antigos ideais como a construção dos alicerces para a edificação da cultura e o acesso desta a todo o povo.

Essa contradição parece decorrer da divergência entre os conceitos para Mário de Andrade. O conceito de arte é bem mais amplo que o puramente estético e abarca o social. O artista não pode simplesmente alardear a liberdade de pensamento como propriedade da mente humana, uma vez que ninguém extrairá do interior do cérebro do indivíduo aquilo que ele acredita. Da mesma maneira, a arte também seria livre para expressar o que queira e salvaguardar o artista para a “arte pura”. Entretanto, o ato de não tomar qualquer posicionamento já constitui uma opção, por isso a “obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e quando não serve a uma ideologia serve a outra, quando não serve a um partido, serve ao seu contrário.” (ANDRADE, 1983, p. 108) Cabe contextualizar que Mário de Andrade viveu um período de intensa polarização política, no qual se cobrava dos indivíduos uma posição clara ideologicamente. Nesse sentido, Mário afirma que a arte tem de servir, por alternativa do artista, porque a ilusão de abster-se será instrumento nas mãos dos poderosos.

Já o olhar sobre o fazer artístico e intelectual se guia pelo divórcio entre ação e pensamento, tanto que Mário relega a segundo plano a escrita literária e mesmo a crítica e a ensaística, durante a fase de dedicação ao Departamento. No exercício efetivo como intelectual e artista, ele não dissocia essas duas esferas, mas, ao abordá-las teoricamente de forma isolada, estabelece essa distinção. O tipo de ação componente da arte permite a conciliação entre teoria e prática, embora esta não seja suficiente para Mário se considerar um ativo participante da sociedade, o que o faz buscar outro caminho de atuação política, via Estado.

No plano político, o Estado fomentava a convivência entre conhecimento e ação. É preciso pensar que tipo de governo foi esse a se preocupar com a fundação de um departamento dedicado à cultura, ainda mais capitaneado por um intelectual da categoria de Mário de Andrade. Segundo Miceli (1979, p. 20), os dirigentes da oligarquia paulista atribuíram à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural as derrotas em 1930 e 1932 e principiaram a criação de novos instrumentos de luta. A Escola

de Sociologia e Política, em 1933, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras no contexto da nova Universidade de São Paulo, em 1934, assim como o Departamento Municipal de Cultura são resultado desse ideário que vislumbrava a educação e a cultura como possibilidades efetivas de transformação social, embora não pretendesse alterar as condições de representação política das classes proletária e média urbana.

A instauração do Estado Novo, em 1937, põe fim a essa movimentação. Mário é afastado da chefia do Departamento. Mesmo no regime Vargas, os intelectuais obtiveram acesso aos postos e carreiras burocráticos em quase todas as áreas do serviço público, inclusive cargos de cúpula do Executivo e assessores de confiança de chefes políticos. Pécaut (1990, p. 69) acrescenta que o projeto do regime se orientava pela construção do “sentido da nacionalidade” a fim de forjar a “unidade cultural”, recorrendo aos intelectuais para o estabelecimento da identidade cultural brasileira e demonstrando a indissociabilidade entre o plano cultural e o político.

O Departamento de Cultura começa a ser organizado em 1935, na gestão do prefeito Fábio da Silva Prado e do governador de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, membro do Partido Constitucionalista, que se originou da autodissolução do Partido Democrático com setores do Partido Republicano Paulista e outras lideranças isoladas. Para Sandroni (1988, p. 77), a estratégia política dos liberais paulistas desse período incorporou a cultura devido à possibilidade de, por meio dela, resgatar o papel hegemônico de São Paulo em relação ao país.

O primeiro escalão do Departamento era dominado por figuras cuja vida pública se iniciou em 1922, com a Semana de Arte Moderna. De acordo com Duarte (1985, p. 35), o Partido Democrático, ao qual Mário de Andrade filiara-se em 1928, estruturou o plano de fundação de um Departamento de Cultura e impôs indicar os funcionários superiores (chefes de Divisão e de Seção). Assim, Mário de Andrade acumulou a direção do Departamento e a chefia da Divisão de Expansão Cultural, Sérgio Milliet ocupou a Divisão de Documentação Histórica e Social, enquanto Rubens Borba de Moraes, a Divisão de Bibliotecas.

O exercício desse cargo público se configurou como a maneira que Mário de Andrade encontrou de participar diretamente da sociedade e rompeu com a imagem tradicional do intelectual pouco ativo. Essa separação entre engajamento no mundo e pensamento remete às origens da alienação no mundo moderno, no qual os homens se voltam para o interior de si mesmos. Para compreender esse processo, Hannah Arendt

(1981) analisa as capacidades gerais ao alcance de todo ser humano, provenientes da condição humana, ao contrário da mais alta e mais pura, o ato de pensar.

Assim, a *vita activa* designa três atividades: o labor, processo biológico do corpo, cuja condição inerente é a vida; o trabalho, que produz um mundo artificial o qual transcende as vidas individuais, correspondendo à mundanidade; e a ação, exercida entre os homens, que se refere à condição de toda vida política, a pluralidade. Todas mantêm relação com as condições mais gerais da existência: nascimento e morte.

Originalmente, a expressão *vita activa* significa uma vida dedicada aos assuntos públicos e políticos, mas está sobrecarregada por uma tradição, produto do julgamento de Sócrates e do conflito entre o filósofo e a *polis*. Para os gregos, a *polis* era a garantia contra a futilidade da vida individual. Com o objetivo de superar o anseio de sobrevivência comum a todas as criaturas e libertar-se do labor e do trabalho, o homem busca algo além da mera manutenção da vida.

Para não viver e morrer como os outros animais, o homem se distingue pela capacidade de realizar feitos imortais a despeito da mortalidade individual. Portanto, ingressava-se na vida pública pelo desejo de ser mais permanente que as vidas terrenas. A *polis* inspirava os homens a ousarem o extraordinário, pois a ação funda e preserva os corpos políticos, criando as condições para a lembrança e o ingresso na história. A diferença em relação à esfera privada se evidencia pela nomenclatura, o homem se priva de algo, como o discurso, o ato de selecionar as palavras adequadas no momento apropriado, constituindo também uma ação que torna o homem um ser político. Ação e discurso somente se dissociam, na experiência da *polis*, com a ênfase do discurso como meio de persuasão, convencer o outro a agir de determinada maneira.

Por conseguinte, o espírito agonístico, competidor, permeia a esfera pública, levando os cidadãos a se distinguirem uns dos outros pelos feitos singulares. Logo, a civilização grega privilegiava atos individuais, mas em função da coletividade, uma vez que a ação política vincula-se à preocupação com o mundo e não apenas com o eu. Os homens agem em conjunto na realização de um interesse comum. Ação e discurso circundam-se de atos e palavras de outros homens. O isolamento aniquila a faculdade de agir e impede o ser político. O forte torna-se impotente se não cultiva a capacidade de angariar o auxílio e a cooperação dos semelhantes.

No entanto, a expressão *vita activa* perdeu o significado especificamente político e passou a denotar qualquer ato no mundo, sendo negligenciada por uma tradição baseada na

vita contemplativa como único modo de vida realmente livre. A filosofia política de Platão reorganiza utopicamente a vida na *polis* a partir do discernimento do filósofo. O pensamento, como diálogo do homem consigo, era considerado o caminho para se chegar à contemplação da verdade, a completa quietude na qual se revela a verdade, impossível de se comunicar através de palavras. A contemplação, como experiência do eterno, se contrapõe a todas as outras atividades, pois os filósofos duvidavam da possibilidade da *polis* conferir algum tipo de imortalidade ao homem.

Isso também se relaciona à separação entre governantes e governados, os que sabem e não agem daqueles que agem, mas não sabem. Essa divisão de Platão entre o saber e o executar caracteriza a fabricação: pensamento e ação se separam. Interpreta-se o conceito de ação em termos de fabricação, originando a instrumentalização do agir, pelo desejo de escapar da imprevisibilidade e da irreversibilidade da ação, atribuindo-lhe a solidez do produto do trabalho.

O fato de o homem deter a capacidade de agir implica a possibilidade do inesperado. Por isso, a coragem constitui a virtude política, por excelência, estar sempre disposto a se expor diante dos semelhantes, como agente dos atos e autor das palavras, assumindo a responsabilidade das conseqüências advindas, pois, na ação e no discurso, os homens mostram quem são, ainda que não dominem o completo conhecimento de si. Estar disposto a correr o risco de revelar-se. Uma ação estabelece relações infinitas e pode gerar reações em cadeia, influenciando gerações posteriores, repercutindo anos depois. Portanto, o ator não tem controle sobre as conseqüências da ação e o sentido dela para ele difere do significado para o historiador. Este, com o olhar retrospectivo, acompanha vários momentos inimagináveis pelo agente, mas potencializados pela ação primeira, que, uma vez realizada, não há como desfazer.

Contudo, na era moderna, a contemplação perdeu todo o sentido e a esfera privada ganhou relevância extrema, a ponto de a intimidade gerar celebridades instantâneas que satisfazem o homem no lugar da imortalidade proporcionada pelo espaço público. As atividades de fazer e fabricar, prerrogativas do *homo faber*, se promoveram à posição antes ocupada pela contemplação, com a produtividade tornando-se um dos mais altos ideais. Se a ação apresenta durabilidade ilimitada, enquanto existir humanidade, a força do processo de fabricação desaparece no produto, pois só se vê o resultado final, sempre com uma utilidade imediata. A concretude do real para derrotar a imprevisibilidade da ação.

Entretanto, o trabalho foi prejudicado pela eliminação da *vita contemplativa*, porque era necessário algo para suportar o esforço e a dor do incessante estímulo à produtividade crescente. Então, o princípio da felicidade, a busca pela supressão da dor, levou à vitória do *animal laborans* e o labor promovido à mais alta possibilidade entre as capacidades do homem. Inversão desastrosa para a política, pois o indivíduo isolado, em função de proteger apenas a própria vida, as necessidades de sobrevivência, acredita em falsas liberdades, a de consumo e a da privacidade, por exemplo.

O isolamento destrói a capacidade de relacionamento social e a faculdade de agir, consistindo numa das bases do totalitarismo. A liberdade só pode ser exercida mediante a recuperação da esfera pública, edificada na ação, pela qual o homem se insere no mundo, afirmando a própria identidade em prol do interesse comum. A atividade de pensar somente é possível quando os homens vivem em condições de liberdade política. A ação e a palavra exigem a construção e a manutenção do espaço público.

A cassação desses requisitos pelos governos autoritários leva Hannah Arendt a escrever sobre os problemas concretos do século XX, na tentativa de lidar com certas perplexidades, como o nazi-fascismo e o stalinismo, e visa a uma reflexão importante para o entendimento da contemporaneidade: o que estamos fazendo? Como pensar a época em que se vive? A originalidade de sua filosofia reside no afastamento da tradição da *vita contemplativa* de hostilidade à política e pressupõe um sujeito ativo, com consciência dos processos vivenciados e de si mesmo: faz o pensamento agir sobre si próprio, não é uma mera contemplação, modifica o eu. O pensamento crítico evitaria certas atrocidades humanas fundadas no fato de o sujeito receber uma ordem e obedecer a ela sem questionar.

Essa dinâmica produz a “manada atrás, cega, carneiro, cabeça baixa, obedecendo. Olha a Rússia, a Alemanha, a Itália, a Espanha” (DUARTE, 1985, p. 300), nas palavras de Mário de Andrade, em correspondência a Sérgio Milliet. Mário sabe que para o homem realizar-se plenamente necessita usufruir de todas as suas capacidades e, para isso, a conservação da esfera pública corresponde a elemento fundamental. Atuando nesse espaço, Mário sente exercer a ação que singulariza o indivíduo e o distingue dos outros, embora sempre em função do coletivo. Se os gregos atuam publicamente visando à imortalidade terrena, serem cantados pelos poetas e lembrados pelas gerações seguintes, Mário de Andrade afirma constantemente a vontade de ser um homem do seu tempo, cuja obra trate da época em que foi escrita, a influenciar os contemporâneos. Embora sem pretensões

quanto à imortalidade, as ações públicas nas áreas política e artística do autor de *Macunaíma* o incluem na história da cultura brasileira.

Suas ações no Departamento de Cultura representam a concretização de antigas ambições individuais que beneficiam a sociedade, como a criação dos Parques Infantis, da Discoteca Musical e do envio de missões ao Norte e Nordeste para pesquisa folclórica. Os parques projetados não consistiam apenas em um espaço de lazer, mas incluíam a supervisão de educadoras sanitárias, instrutoras de jogos, pediatras e nutricionistas, com a preocupação de oferecer a crianças e jovens pobres hábitos que os locais de origem não lhes proporcionavam. Apesar de consciente da desigualdade social brasileira, até pela dificuldade de acesso aos bens culturais, a solução do problema para o escritor não passava pela tomada do poder pelas classes menos favorecidas economicamente.

Lidar com a profunda relação entre o individual e o social constituía questão delicada a Mário de Andrade, ao menos no âmbito da reflexão a respeito de sua obra artística e intelectual. Ele comenta a insatisfação proveniente da deformação de toda a sua obra pelo antiindividualismo “dirigido e voluntarioso” (ANDRADE, 1978, p. 257). Apesar de buscar ser antiindividualista, ela não passa de um hiperindividualismo. Conscientemente e por vontade própria, direcionava a arte e o trabalho, primeiro para a construção de uma identidade e de uma cultura nacionais, mais tarde, em defesa da liberdade e da democracia, ou seja, sempre com um interesse social. Simultaneamente, essas lutas também representavam anseios individuais e, portanto, uma conquista relacionada a essas questões também o realizavam como ser humano. Da mesma forma, há os orgulhos decorrentes de méritos profissionais, como a alegria de qualquer escritor de ver a obra publicada e a recepção do público. Entretanto, se a obra aborda temática relevante socialmente, a divulgação proporciona a oportunidade do debate público com possibilidade de contribuir para o desenvolvimento da sociedade.

Logo, aquilo que causa satisfação pessoal também pode acarretar benefícios à ordem social. O homem integra uma coletividade, cujas decisões o afetam, assim como as ações de cada componente a influenciam e, mais que isso, a constroem. Por conseguinte, certas realizações individuais causam repercussão no meio social, tanto quanto ações na esfera pública trazem satisfação pessoal.

Ao analisar poemas alheios, como de Drummond e de Bandeira, o entrelaçamento do social com o íntimo nunca se mostra como problema para Mário, ao contrário, parece-lhe uma qualidade literária. Contudo, na própria obra, considera o antiindividualismo um

hiperindividualismo e isso o angustia por crer que falhou como escritor, não nas opções estéticas, mas na função social, e nesse caso, também como homem. A frustração com as atitudes tomadas no fazer artístico representa o não-cumprimento do destino de artista.

Diferentemente da decepção no Departamento de Cultura, resultado não da ação de Mário no desempenho do cargo, mas da intervenção alheia dos “donos da vida”, que interromperam autoritariamente a ação que vinha realizando. Portanto, prevalece a indagação de como a sociedade permite que indivíduos destituídos de qualquer zelo pelo interesse comum exerçam o poder.

Para Adorno (1995a, p. 43), os homens abdicam da subjetividade autônoma com o intuito de se adaptar ao mundo existente e essa necessidade gera o potencial totalitário. Isso ocorre, porque eles apreendem o meio social e as relações nele presentes como algo natural e imutável, não como produto de um processo histórico repleto de disputas e de contradições. Assim, só lhes resta conformar-se à sociedade vigente, pois não são estimulados a cultivar a emancipação imprescindível à efetiva democracia. Então, o indivíduo prefere delegar responsabilidades a outrem para não assumir as conseqüências de decisões eventualmente equivocadas, também abdicando dos méritos dos possíveis sucesso, ou seja, não se arrisca.

Escolher é sempre difícil, porque implica contrapor os prós e os contras de um assunto para se chegar a uma conclusão permeada, ainda assim, pela dúvida e acompanhada do inevitável sentimento de solidão por parte de quem decide. Usufruir de liberdade exige assumir a responsabilidade de escolher, mesmo em situações nas quais os benefícios e as desvantagens não são nítidos e arcar com os subseqüentes efeitos. Por isso, muitos permitem a outros dizer-lhes como agir e, às vezes, executam tarefas que contrariam os próprios interesses, perpetuando a opressão vivida, porque não suportam a liberdade. Os desacostumados ao exercício da autonomia sentem como se a liberdade os oprimisse. A autodeterminação requer a capacidade de auto-reflexão crítica distinta da consciência coisificada, a qual se restringe a si mesma e apenas se afirma, não se sensibiliza com a dor alheia, pois se rege pela coisificação. Os seres humanos tornam-se coisas inaptas a fazer experiências, não conseguem estabelecer processos de mediação.

A partir da teoria freudiana, Benjamin (1989) identifica, na sociedade capitalista, a mobilização contínua da consciência pela experiência do choque. O excesso de excitações externas produz choques traumáticos ao indivíduo e a intensificação dessas situações caracteriza o mundo moderno. A percepção-consciência recebe estímulos e reage a eles,

prolongando-os em ação motora, atende, assim, a interesses imediatos e gera vivências, que não se incorporam à memória, ao contrário da experiência, aliada ao culto das tradições que se converte em sabedoria. Essa espécie de memória artificial de curta duração cumpre utilidades específicas cotidianas, mas não guarda traços significativos.

Essas relações influenciam a teoria da narrativa: quanto menor o número de excitações, maior a memória, quanto mais estímulos, menos memória. Por conseguinte, verifica-se o abandono das grandes narrativas com a supremacia da vivência. A atrofia da experiência se relaciona com as grandes questões da arte ligadas ao aprofundamento das sensações de uma sociedade, cujas transformações afirmam uma nova estética, como o aparecimento das vanguardas européias e da poesia de Fernando Pessoa na literatura portuguesa, por exemplo. Antes disso, a poesia de Charles Baudelaire, no final do século XIX, já se estruturava pela experiência do choque, sendo inseparável do advento do capitalismo, pois nasce da vivência da cidade, corpo do capital. O espaço urbano não cultiva a memória e nele há a multidão, composta por indivíduos que, embora juntos, não estabelecem contato ou qualquer vínculo. O modernismo aborda a dificuldade de dar sentido ao mundo diante da crise de valores. As experimentações poéticas expressam o esgotamento do pensamento tradicional, calcado na crença no progresso da civilização pela razão iluminista, em prol da valorização das sensações e do inconsciente como mediadores do conhecimento.

Essa nova estética distingue-se da arte clássica, derivada da tradição religiosa, preservada como ritual a que poucos tinham acesso. Elitista, voltada para a contemplação individual, a arte aurática caracteriza-se pela unicidade e pelo distanciamento do público. Como consequência da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o fim da aura não necessariamente corresponderia a um mal, pois democratiza a arte, mas, ao mesmo tempo, altera todo o processo de produção, inclusive a função social da arte, antes fundada no ritual, agora se baseia na práxis política. A massificação e a generalização da arte na forma de mercadoria interferem não apenas na recepção, mas no momento da criação, pois o artista também produz de acordo com as leis do mercado.

Desde Baudelaire, o poeta perdeu o caráter sacro e não está mais isolado, misturou-se às massas e ao cotidiano da cidade. Nesse sentido, a imagem da torre de marfim, discutida por Mário de Andrade (1982, p. 243), em carta a Drummond, de 11 de fevereiro de 1945, refere-se ao destino do artista e do intelectual. Eles não devem se afastar dos homens no alto da torre para permanecerem atentos às questões que movem a sociedade.

No entanto, devem saber quando se dirigir a ela a fim de conservar a distância necessária à preservação do olhar crítico e o não-conformismo para combater, não se duplicando em políticos que cedem aos interesses de poder dos “donos da vida”. Portanto, essa imagem não se associa ao isolamento da “arte pura” ou da “arte pela arte”.

De qualquer maneira, Benjamin não afere um juízo de valor, mas considera a ambigüidade da aura e da barbárie: um novo aparelho sensorial trabalhar as situações numa perspectiva transformadora e o esvaziamento da tradição criar algo novo. O *spleen* baudelariano positiva a barbárie ao transformar a vivência da cidade em reflexão. O mesmo mundo que empobreceu a experiência enriqueceu a sensibilidade. A maior demanda de solicitações externas alterou o aparelho sensorial, criando outras formas de expressão, novas possibilidades na arte e na vida.

Entretanto, pela psicanálise freudiana, a degradação da experiência converge com a psicologia das massas, uma vez que o empobrecimento da personalidade caracteriza o indivíduo massificado, que vê no líder a representação das perfeições e abdica do superego, projetando-o em instâncias externas de dominação.

Como tentativa de evitar esse processo, a educação deve contribuir para o pensamento alcançar a densidade da experiência e não apenas para a mera aquisição de conhecimento e uniformização dos alunos, com a repressão da diferença. A produção da consciência crítica é essencial à formação de indivíduos emancipados, que compõem uma democracia. Para Adorno (1995a), evitar a repetição de Auschwitz deveria constituir o cerne de uma educação política. Esse termo evidencia a relação entre teoria e prática: a reflexão sobre o educar consiste em um ato político-social, educação é política. Se a escola guiar-se pelo conformismo, produzirá a massa em busca de líderes, na qual se dissolve a autodeterminação individual em meio ao coletivo objetivado.

Contudo, Adorno identifica a ambigüidade inerente à educação que pretende preparar os estudantes à estrutura social, porém não deve se reduzir a isso, se não a humanidade desconheceria invenções e descobertas. A visão dialética compreende a necessidade de adaptações para o homem orientar-se no mundo junto ao fortalecimento da resistência, a recusa do existente, diante do predomínio do conformismo.

Ao mesmo tempo em que afirma a associação entre liberdade e esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1985) destacam o fato de a civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico admitir a barbárie e mantêm reserva quanto à real possibilidade de transformação desse quadro por intermédio da educação. Se o

esclarecimento resulta da crítica e da reflexão, esta também pode servir à dominação e à ideologia, confundindo-se o pensamento esclarecedor com o cálculo da eficiência. O pensar torna-se, então, um processo automático, reificado, que se volta contra o sujeito pensante: como coisa, o pensamento não pensa a si e o esclarecimento passa a totalitário como qualquer outro sistema. Os indivíduos pensam somente aquilo que desejam que eles pensem, pois odeiam o que não é moldado, mas isso não se configura como pensamento. Portanto, a reflexão se desvia do comando da práxis, ao contrário da compreensão dialética que concilia ação e contemplação. A própria cultura, segundo Adorno (1998, p. 16), surge da separação radical entre o trabalho intelectual e o braçal, o que implica sua fragilidade.

Tomado pela finalidade revolucionária, Lukács (1989, p. 16) formulou a dialética materialista como o problema da unidade entre teoria e práxis: desenvolver a essência prática da teoria para que o pensamento tenda à realização, assim como a realidade se conduza ao pensamento, de forma a refletir a ação recíproca do sujeito e do objeto no processo histórico. A concepção dialética da totalidade recusa o simples somatório de partes isoladas, pois compreende a totalidade como um devir social, no qual o objeto desempenha uma função e modifica a relação com o todo. A dialética, enquanto permanente superação dos contrários, permite a coincidência entre sujeito e objeto. O homem toma conhecimento de si como ser social, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do devir histórico. Inclusive, Lukács (1989, p. 372) cita Lênin como profundo pensador da práxis com o olhar para os pontos em que a teoria se converte em práxis e esta em teoria, constituindo o fundamento da ação. O materialismo dialético questiona a eternidade das categorias e a coisificação. Somente a mudança na relação com o todo permite a apreensão do presente como devir e não como algo dado, possibilitando a ação para transformar e libertar.

Justamente por enxergar no presente o momento de construção, Mário de Andrade procura uma ação mais direta sobre a sociedade pela via política e artisticamente priorizou a contemporaneidade de seus escritos, mesmo que isso custasse abnegar a imortalidade de sua obra. Seu comportamento caracterizou-se por pensar o pensamento, agindo de acordo com os seus ideais e primando pela coerência. Como artista e intelectual, cultivou a unidade entre teoria e prática, não se satisfazendo com leituras isoladas no escritório. As pesquisas incluíam viagens pelo Brasil para conhecê-lo de perto e não apenas pelos livros, não fugia, portanto, do contato com o objeto, mas tentava se aproximar do povo e da cultura popular. Ao invés de relações imediatistas, buscava experiências profundas, nas

quais realmente incorporasse o conhecimento para a vida, de forma a colocá-lo no âmbito das atitudes vitais e não das meramente literárias.

Se para a efetivação do fazer artístico, Mário aliava teoria e práxis, sua arte interessada talvez o tenha decepcionado, porque como “arte de ação”, consistisse primeiro em arte. Ela, sim, se manteve em primeiro plano, garantindo a manifestação artística dos ideais que também delinearam a ação cultural pela via política. Nessa esfera, a ação ocupava posição de relevo em consonância com o pensamento, preservando a coerência de Mário na busca da concretização dos ideais, porém, sem lhes dar uma forma artística. Então, na fase de acirramento político em meados dos anos de 1940, o olhar retrospectivo de Mário sobre sua obra levou-o à angústia e à frustração.

Mas, talvez, a avaliação de Mário de Andrade tenha sido extremamente dura consigo mesmo e a relação entre as críticas e os estudos com os poemas deste autor mostre como estava enganado.

3. A POÉTICA LÍRICA E SOCIAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Adorno (2003) questiona o conceito de lírica como expressão de emoções e experiências individuais, porque, ao ganhar a forma artística, o lírico se eleva ao universal. Essa universalidade ultrapassa a comunicação com as vivências comuns de outros seres humanos e alcança a interpretação social não somente da lírica, mas da arte, como a mediação do todo contraditório da sociedade. A referência ao social insere o leitor mais profundamente no poema e, nesse mergulho, ele percebe como a totalidade se manifesta na obra, diferentemente da aplicação de teses sociológicas externas à arte.

A visão analítica que opõe o indivíduo à sociedade de maneira rígida não compreende como o individual está mediado pelo social e vice-versa. O sujeito nasce em um mundo com uma história prévia construída por homens, que lhe transmite legados a partir dos quais se dará a formação de cada indivíduo, por isso, a relação histórica se encontra em meio à subjetividade e esta no seio da coletividade. O sujeito poético sempre representa um sujeito coletivo e ambos se interpenetram.

A poesia de Mário de Andrade também se enquadra nesse conceito dialético de lírica, em que individual é social, assim como o inverso. No entanto, nesse autor, essa relação extrapola os subterrâneos poéticos intrínsecos à lírica e torna-se completamente explícita em versos, porque fundamenta sua poesia e a acompanha nas fases que apresenta com variações. Esse alicerce temático se deve ao fato de essa dialética integrar o pensamento que norteia toda a conduta de Mário, fazendo-se presente, de alguma forma, em todos os seus escritos, inclusive ensaios e correspondências.

3.1. Panorama

Tanto a correspondência quanto a obra poética de Mário de Andrade se caracterizam pela diversidade, ou seja, é possível perceber “vários Mários” ao longo da trajetória. Entre a crítica literária, essa multiplicidade já se configurava como lugar-comum, no entanto, embora muito comentada, permanecia pouco entendida e explicada. Segundo Lafetá (1986), um dos primeiros críticos a indicar essa riqueza poética foi Antonio Candido, em 1942, num ensaio em que especificava os vários aspectos da atividade do poeta, a partir da análise da coletânea *Poesias* (1941), que reunia todas as poesias de Mário até então. Um desses aspectos apontados é denominado por Candido como “poeta de si mesmo agarrado ao poeta eu mais o mundo”, identificável em obras

como *Remate de Males*, *A Costela do Grã Cão* e *Livro Azul*. Essa denominação já procura abarcar a relação entre o individual e o universal. Um poeta pertence ao mundo e escreve dentro dele, portanto qualquer escrita constitui uma postura em relação a um contexto maior.

No mesmo ano, Álvaro Lins publica um artigo no qual destaca duas ordens de preocupação na poesia de Mário de Andrade: o “sentimento da terra”, visível nos poemas intencionalmente sociais e combativos, e o “sentimento íntimo de homem”, percebido na lírica andradina. Para Álvaro, as melhores composições de Mário são os poemas líricos. Justamente eles, em que não houve intenção deliberada de um objetivo nacionalista, corresponderiam aos poemas de fato “brasileiros”. Ao falar do mais íntimo é que Mário expõe as questões relativas à nacionalidade de forma mais contundente.

Nesse sentido, Candido, Lins e o próprio Lafetá convergem nas respectivas análises, pois concordam que o melhor Mário de Andrade se encontra no movimento de exploração da subjetividade, não porque se restringe ao pessoal, mas porque ao falar de uma suposta intimidade ultrapassa todas as fronteiras e revela o mundo de forma mais clara que nos poemas intencionalmente nacionalistas. Assim, esses críticos desvendam não mais a diversidade, mas a unidade da poesia andradina.

...a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu 'eu' e conta a história 'de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo' (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país. O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada nos interesses de classe a que pertence o escritor) liga-se ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade. (LAFETÁ, 1986, p. 8)

Semelhante à especificação de aspectos realizada por Candido, Lafetá também se dedica a apontar a unidade poética de Mário em meio à diversidade. Para isso, utiliza o jogo da mascarada a fim de trabalhar as várias máscaras que permeiam a poética andradina. Nesse jogo, comum ao teatro, a situação-limite se configura à medida que o artista retira as várias máscaras, uma por uma, até restar apenas uma, a última. A verdadeira face permanece sempre oculta e se nega à exibição. Portanto o máximo a que a platéia tem acesso ainda é uma máscara, embora ela, como a derradeira, se pretenda como “verdade”, porém ainda é máscara e não a verdadeira face.

A “figuração da intimidade” consiste na máscara final que entretanto permanece ainda cobrindo o rosto nunca exibido, garantindo o encantamento do jogo vocabular capaz

de esconder a personalidade do eu lírico e provocar o desaparecimento do sujeito por detrás do poema. Assim, o leitor não pode ter acesso direto ao sentimento ou pensamento do poeta, mas à poesia. Por mais que o poema pretenda representar uma certa intimidade, expor um sentimento particular, ainda é representação. Mesmo que o leitor tenha a impressão de estar diante de uma confissão, ele sempre se depara com o discurso poético, no qual a matéria bruta é inacessível e há acesso ao material lapidado, já transformado pelo processo artístico.

De acordo com Lafetá, cada máscara corresponde a uma resposta do escritor a problemas da vida pessoal e da vida política, social e intelectual no Brasil. A busca da identidade não se dá sem tensões, portanto as inquietações com a própria identidade e com a identidade cultural do país resultam numa produção poética, que reflete as tentativas de encontrar a expressão adequada à variedade do ser e da cultura brasileira, o que dá origem às várias máscaras ao longo de toda a obra.

A descrição das variadas máscaras principia com a do “trovador arlequinal” predominante em *Paulicéia desvairada* (1922): o poeta sentimental e zombeteiro encarna o espírito da modernidade e suas contradições. O sentimento do novo, do caótico, a vivência das ruas e das multidões, a pesquisa da identidade do poeta em relação à “paulicéia cosmopolita” correspondem a traços característicos dessa obra.

Embora seja o marco do modernismo, espécie de “bandeira” do movimento, costuma ser considerada uma obra irregular pela crítica literária, com resquícios parnasianos devido ao estilo retórico e com um certo exagero que demonstra falta de domínio formal. *Losango cáqui* (1926) ainda se trata de um livro arlequinal, porém já traz outros indícios, com o arlequim fantasiando-se de malandro, corroborando a conquista definitiva da linguagem coloquial no terreno do poético, que se aproxima melhor da realidade cantada.

O “poeta aplicado”, profundo conhecedor e estudioso da cultura e da história do país, em permanente pesquisa das manifestações culturais, toma forma em *Clã do jabuti* (1927). Percebe-se uma crença na força conciliadora da palavra poética para superar as diferenças regionais com o apelo à união nacional. Na busca da auto-identidade, a revelação do “eu” passa pela socialização ou pelo abrasileiramento da linguagem poética.

Ao indagar sobre o que é ser brasileiro, Mário também se pergunta quem é, pois se inclui entre os nascidos nesta terra. Questionar a cultura nacional implica investigar a si, como intelectual que também constrói a cultura nacional e contribui para a formação dela.

Essa é uma questão relevante para qualquer intelectual preocupado com a construção de uma identidade nacional, pois ao mesmo tempo em que pesquisa o folclore e a cultura popular, tradicionalmente recalcados no meio acadêmico, também se identifica com a cultura da Europa. Afinal, não se pode negar a influência européia nos países com histórico de dependência política, econômica e cultural, devido à colonização.

Portanto, há uma dialética entre a tomada de consciência da diversidade da nação que precisa afirmar a própria identidade, sem esquecer que a intelectualidade brasileira também se formava a partir de inegáveis padrões europeus. Na busca de identidade, a figura do letrado brasileiro se espreme entre a realidade na qual vive e toda a cultura estrangeira que é a base de sua formação.

Não se pode mudar o fato de que os portugueses desembarcaram aqui em 1500, portanto, deve-se encarar a inevitável influência cultural da melhor maneira possível. A população indígena foi dizimada e a sociedade brasileira colonizada e construída, a partir da ótica do colonizador. Sendo assim, talvez a melhor opção seja adotar a atitude antropofágica de Oswald de Andrade, e digerir essa influência estrangeira, aproveitando o que pode ser vantajoso para a nossa realidade e não simplesmente rejeitar tudo o que vem de fora pelo simples fato de ser estrangeiro.

Como qualquer país que enfrenta essa realidade, o Brasil também construiu as próprias universidades (cujo berço original era a Europa), mas para isso era necessário combater o sentimento de inferioridade em relação ao colonizador, do país “novo, tropical e mestiço” diante da “civilização”, para que fossem universidades realmente brasileiras e não meras cópias do pensamento europeu.

Schwarz (1989) discute o caráter “postiço, inautêntico, imitado” da vida cultural brasileira, ao considerar a contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo. Assim, ultrapassa a visão do senso comum ao questionar alguns “mitos”, como a suposição de que a imitação fosse evitável ou de que a cópia é sempre um reflexo inferior ao original.

A conclusão de que basta não reproduzir as tendências metropolitanas para se alcançar uma vida intelectual independente é ilusória, assim como acreditar que a eliminação de tudo que não é nativo leva ao genuinamente nacional. Não se constrói a partir do nada, nacional e estrangeiro, original e imitação constituem oposições irreais. Há imitação no suposto original, tal como originalidade na suposta imitação. Nenhuma influência ocorre por osmose. As culturas filtram, selecionam, se reapropriam e

retrabalham o que lhes é oferecido, de forma a garantir alguma criação na aparente cópia. As influências importadas da “civilização” operavam aqui segundo outra regra, diversa da consagrada nos países hegemônicos, apontando para uma outra realidade e para a inexistência de um modelo único aplicável de forma igual a todos os casos.

Além disso, o autor critica a relação entre elite e modelo, indicando a complexidade das contradições de uma sociedade que exclui os pobres, ou seja, a maior parcela da população, do universo da cultura. A pequena elite intelectual se identificava mais com as elites dos países estrangeiros do que com a população do próprio país. Os nacionalistas atacavam o imperialismo, mas se omitiam quanto à opressão de uma classe social sobre outras. Apenas uma classe “copiava” e se distanciava dos iletrados. Portanto, a discrepância entre os “dois Brasis” não era produzida pela imitação, mas resultado da história de desigualdades brutais tanto em nível nacional quanto internacional.

Nesse sentido, Antonio Candido (1967) discute a dialética do localismo e do cosmopolitismo, apontando dois momentos decisivos na literatura brasileira. O primeiro, entre 1836 e 1870, diz respeito ao período romântico, em que importava superar a influência portuguesa. Enquanto o segundo se refere ao Modernismo (1922 - 1945), quando Portugal já deixara de existir como algo a ser enfrentado e o primordial era lutar contra o academismo, inclusive o brasileiro.

Cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia a outro recalcado na tradição popular. É esse resgate dos costumes e da memória do povo brasileiro, e sobretudo latino-americano, que se dá em *Macunaíma*, por meio da afirmação do primitivismo não como empecilho à elaboração da cultura, mas como elemento essencial. Para Candido, até os anos 1930, pode-se verificar um momento de equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas, com um esforço para construir uma literatura universalmente válida pela fidelidade ao local.

Quanto ao papel do intelectual na sociedade, o próprio Mário de Andrade demonstrava claramente saber estar fazendo história. A consciência do momento histórico vivido o levava a agir de acordo com o que era preciso fazer para provocar modificações no ambiente literário. A publicação de *Paulicéia desvairada*, marco da ruptura com a linguagem tradicional, reflete a dupla motivação de um mesmo ato: a auto-satisfação individual, comum a qualquer escritor ao ver a obra publicada, e a posição de orientador, do homem que abre caminhos não só para o grupo modernista, mas para toda a literatura. O pessoal e o coletivo caminham juntos na busca pela identidade do indivíduo e da cultura

brasileira.

Por mais que seja necessário e até mesmo inevitável, a sociedade pode não estar “preparada” para os novos ventos da mudança. Segundo Bauman (1998), os movimentos de vanguarda apresentam o paradoxo de tomar como sucesso o signo do fracasso, renegando o reconhecimento público. Como a maioria da sociedade não está pronta para o “novo”, quanto mais se ataca a vanguarda, mais esta se assegura de que estava certa. A arte moderna divide o público em duas classes: aqueles que podem compreendê-la e os que não podem, reafirmando a superioridade do que é culto e criativo.

O próprio conceito de vanguarda (do francês *avant-garde*) se relaciona ao contexto militar: posto avançado, ponta-de-lança da primeira fileira de um exército em movimento, a qual dá a distância que a separa da tropa. Esse distanciamento implica uma dimensão temporal, o que está sendo feito no presente por uma pequena unidade avançada será repetido mais tarde por todas. O modernismo, enquanto movimento de vanguarda, também passou por esse momento de repúdio social, embora os integrantes mantivessem a crença na importância do que faziam, apoiando-se uns nos outros em um espírito coletivo.

Apesar do surgimento no centro-sul, o movimento modernista já adquirira consciência da necessidade de incorporação do resto do país à sua estética. Isso reafirma uma das funções tradicionais da nossa literatura como instrumento para descoberta e interpretação da realidade brasileira.

Como já apontara Candido (1967), diferentemente de outros países nos quais predominou a tradição filosófica e das ciências humanas, as melhores expressões do pensamento assumem, no Brasil, forma literária, inclusive em ensaios que combinam ciência e arte. Ao constatar a perda de prestígio do literário como padrão de cultura, em artigo escrito em 1950, Candido afirma que, diante das condições do país (ausência de iniciativa política devido ao colonialismo, atraso da instrução, fraca divisão do trabalho intelectual), ocorreu a preeminência de características tipicamente literárias, como a interpretação poética, a descrição subjetiva e técnicas metafóricas sobre a interpretação racional, a descrição científica e o estilo direto. Assim, a literatura não constituiu um empecilho, mas um paliativo à fraqueza da formação do espírito científico e técnico (sem condições para desenvolver-se).

Os sertões, de Euclides da Cunha, seria um exemplo dessa fusão entre literatura e sociologia. O modernismo, no esforço de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, facilitou o desenvolvimento da sociologia, da etnografia, com um surto das

ciências humanas sobretudo a partir de 1930. A literatura coopera com os outros setores da vida intelectual. A queixa e o desencanto de Candido se relacionavam ao fato de que, posteriormente, a literatura passou a voltar-se sobre si mesma, deixando de constituir “atividade sincrética” para se tornar “propriamente estética”. Desencanto também compartilhado por Mário de Andrade, crítico contumaz da “arte pura” e “desinteressada”.

Mas, ainda em 1930, a obra que faz o balanço e liquida a primeira fase do modernismo é *Remate de males* (1930). Livro mais variado de Mário, exhibe todas as conquistas técnicas dos anos 1920 e aponta uma mudança de rumos: a literatura posterior à revolução de 1930 tomará um tom muito mais grave e pesado. A cultura brasileira, ponto de referência para proporcionar unidade às diferentes faces do “eu”, agora se mostra insuficiente, pois a diversidade se apresenta como um drama a ser vivido.

Considerando essas duas primeiras décadas, pode-se dividir o movimento modernista em duas fases com particularidades. De acordo com Lafetá (1974), para situar um movimento literário na história da literatura, é necessário considerar duas questões: as modificações propostas no nível da linguagem, ou seja, até que ponto essa linguagem é realmente inovadora, e como o movimento se insere no contexto mais amplo, a relação com outros aspectos da sociedade, constituindo a visão de mundo, o pensamento da época. O primeiro caso se designa como “projeto estético”, enquanto o segundo se trata do “projeto ideológico”.

Originada de esquema anteriormente proposto por Antonio Candido, Lafetá ressalta a artificialidade dessa divisão, porque o projeto estético já contém em si o projeto ideológico, que deve ser encarada dialeticamente, composta de faces complementares que se tensionam constantemente. Em outras palavras, não se deve reduzir o trabalho artístico à origem social, mas “sem situar o poema na história, não há como ler a história compactada e potenciada dentro dele.” (SCHWARZ, 1989, p. 23)

Assim, uma ideologia se disfarça em inúmeras formas de linguagem e pode-se passar por novo aquilo que permanece velho, mesmo com formato diferente. Logo, uma determinada forma de linguagem pode encobrir as reais relações com a natureza e a sociedade. O futurismo, de Marinetti, por exemplo, pretendia ser expressão da moderna vida industrial, porém representava um prolongamento da consciência burguesa progressista do século XIX. Embora se caracterizasse por inovações radicais na literatura com elementos de modernidade em termos de linguagem, apresentava uma postura ideológica reacionária. Em síntese, ocorria uma ruptura parcial com o passado, no nível

estético, porém não ideologicamente.

No caso do modernismo brasileiro, havia a convergência entre o projeto estético e o ideológico, pois representava uma ruptura com a linguagem tradicional em busca de uma expressão artística nacional, a partir de uma nova consciência do país e da própria cultura. Ao romper com a linguagem bacharelesca, espelho da consciência ideológica da oligarquia rural, simultaneamente abalava-se a visão do país que subjazia àquele tipo de produção cultural.

Os primeiros dez anos do movimento abrangeria a “fase heróica”, com ênfase no projeto estético devido à necessidade de se ajustar o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna, com predomínio do discurso eminentemente literário. A partir de 1930, com as conquistas de linguagem consolidadas, após a superação dos modismos e exageros de 1920, e a intensificação da consciência política no mundo todo, a ênfase se volta para o projeto ideológico: a função da literatura, o papel do escritor, a relação entre ideologia e obra de arte.

As duas obras seguintes de Mário de Andrade, *A costela do Grã Cão* e *Livro azul*, publicadas na antologia *Poesias* (1941), apresentam poemas densos, explosivos e contidos respectivamente, baseados nessa procura do “eu” que é ao mesmo tempo procura do “outro”. O mergulho na subjetividade revela uma dimensão social inegável, demonstrando uma mudança radical de consciência: a visão das potencialidades do “país novo” é substituída pelo questionamento da realidade de opressão e miséria brasileiras.

Por isso, Lafetá examina minuciosamente a face identificada nessas duas obras, que considera a mais enigmática, o momento de crise em que a identidade do indivíduo e a do país pareciam mais perdidas. As composições detêm-se no despedaçamento, na face que não se refletia em espelho algum, expressão das tensões do indivíduo e da sociedade. O conflito decorre de um estar-no-mundo, por isso, a máscara de uma intimidade atormentada com predomínio das imagens de crise.

O conjunto desses poemas constitui uma seqüência cuja estrutura completa repete as quatro etapas do mito da busca: conflito, paixão, despedaçamento e reconhecimento. Assim, retoma a exploração dos problemas da identidade pessoal e social por meio de um doloroso processo à procura da identidade e o reconhecimento se dá quando o sujeito simbólico emerge da morte, após superar os percalços. A morte como recomposição: morre-se para renascer. Motivo pelo qual não leva ao desespero, mas ao consolo. Somente a maturidade é capaz de reconhecer a dor como necessária à busca e saber que se deve

realizar o encontro mesmo que seja para cantar a dor e cantar o encontro ainda que seja à custa da dor.

A vivência corajosa do sofrimento é um modo de reencontrar o fluxo constante de energia da vida que liga todo o universo. Viver o momento da dor significa descobrir, por trás da individuação, a força da vida que une tudo em um só corpo. Em meio ao dilaceramento, enxergar a esperança da comunhão, uma vez que a força da poesia está na capacidade de recompor a fragmentação social e de reunir os homens partidos. A poesia insiste sempre na possibilidade de estabelecer com o mundo um tipo de relação diferente daquelas já existentes. A arte não é apenas espelho da realidade, mas opera no real, modificando-o. Procurar conciliar as diferenças implica aceitar a pluralidade.

Na obra poética de Mário de Andrade, o lirismo só se realiza no paradoxo que lhe é inerente: em meio à mais profunda individuação, a universalidade do poema se afirma. No “Rito do Irmão Pequeno”, do *Livro azul*, por exemplo, a exploração da intimidade chega ao ponto mais avançado para questionar os fundamentos de nossa civilização.

A serenidade exaltada nesta obra procura mostrar a importância de conciliar os contrários, demonstrando enorme delicadeza mesmo nos instantes mais tensos. É necessário explorar as regiões mais obscuras e inacessíveis do interior do “eu” para a ascensão espiritual. Sob a máscara da intimidade exposta, sob a dilaceração da alma individual vislumbram-se as imagens de uma sociedade fragmentada. Na tentativa de escapar do dilaceramento, o sujeito poético idealiza um mundo sem conflito pela expansão do desejo.

As outras obras de Mário de Andrade, *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*, demarcam a máscara do poeta político, em que emergem a denúncia da exploração social e da miséria, a amargura quanto às promessas da juventude e a angústia diante dos rumos da humanidade. Os conflitos sociais ganham a forma da luta de classes, especialmente nítida em *Café*. Em *O carro da miséria* salta uma poesia agressiva, com exposição brutal dos sofrimentos, conjugando luta política e dilaceramento, fruto da revisão de antigas crenças e atitudes, após as revoluções de 1930 e 1932 e sob o impacto do Estado Novo, como um grito de protesto às injustiças sociais.

Portanto, em todas as fases da poesia andradina, os limites entre o individual e o social se confundem, a ponto de a poética tornar-se geral quando é, ao mesmo tempo, profundamente particular.

3.2. Breve análise do *corpus*

Para demonstrar como mais que algo peculiar à lírica, a dialética entre o individual e o social consiste em algo nitidamente explícito e em fio condutor da reflexão poética de Mário de Andrade, serão estabelecidas relações entre alguns poemas do autor de obras publicadas a partir de 1930, quando a questão política se intensifica no Brasil e no contexto internacional, com conseqüências na literatura e na cultura, de forma geral.

Publicada em 1930, *Remate de males* reúne composições com o estilo destrutivo dos anos 1920 e mais suaves, para serem lidas silenciosamente e não recitadas, como dizia Mário, constituindo o início do mergulho na própria intimidade. A epígrafe do século XI, em latim, *Quid, homo, ineptam sequeris laetitiam* (Por que, homem, segues uma tola alegria), mostra como algo que o faz alegre parece tolo ao olhar de outros, ainda assim, persegue firme o ideal. Dessa obra, serão comentados dois poemas: “Aspiração” e “Eu sou trezentos...”

Escrito em 1924, “Aspiração” expõe, na primeira estrofe, a doação total do sujeito lírico até não restar mais nada de si, apenas algo dos outros internamente: “Dei tudo o que era meu, me gastei no meu ser,/ Fiquei apenas com o que tem de toda gente em mim...” Apesar de toda essa perda particular, não há solidão: “Nem me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!”

As estrofes seguintes contam uma caminhada em que primeiro os passos se firmam em um clima agradável, “no chão orvalhado da aurora”. Com o decorrer do percurso, o chão enrijece, as pegadas desaparecem e perde-se a comunicação com o mundo, “a Terra carinhosamente muda”, como se não houvesse reconhecimento de ninguém. Diante desse quadro pessimista, as esperanças se renovam entre os homens, pois em meio a eles e não isolado, o poeta evolui: “E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!...”

Toda trajetória se compõe de uma euforia inicial para descobrir os percalços ao longo da jornada, porém as ações aparentemente imperceptíveis de hoje podem mudar o amanhã. As perdas na dedicação a uma causa coletiva se mostram irreais, porque ao se dissolver entre os iguais, não há solidão, mas amadurecimento do indivíduo e do conjunto. No coletivo que o homem restaura as forças para continuar a luta. Quando se unem em um mesmo caminho, as diferenças se dissipam e o esforço em prol de um interesse comum os tornam iguais.

O anseio de igualar-se aos semelhantes se converte na afirmação sem dúvidas “Eu

sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, do poema de 1929, “Eu sou trezentos...” O verso pode se referir à multiplicidade psicológica de um indivíduo, cuja formação da personalidade depende de influências variadas (classe social, educação, cultura, religião etc.), ou a toda história que o homem carrega consigo pelo simples fato de nascer em sociedade e de estabelecer relações com outros membros da coletividade. Relações fundamentais até para garantir a concretização de sonhos e o sentido da vida: “E os suspiros que dou são violinos alheios.” Cada suspiro precisa tocar outrem para chegar às platéias ou o suspiro de um, ao mesmo tempo, é a aspiração de vários, por isso, os homens nunca se encontram isolados e necessitam dividir os sonhos para haver chance de realização. Esses suspiros também podem ser simplesmente o ato de respirar, a justificativa da vida individual está em consistir simultaneamente no viver de outros. Apesar dessa vida marcadamente social, um dos últimos versos declara: “Mas um dia eu toparei comigo...” Inevitavelmente, o homem enfrentará a solidão, ao menos, no instante derradeiro. No entanto, o poema não é sombrio, ao contrário, pois “Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!” Vislumbra-se sempre uma alternativa.

Se as composições anteriores abordam a reflexão individual e social, “Lundu do escritor difícil”, de *A costela do Grã Cão*, parte de uma questão particular ao escritor, a incompreensão do público, para discutir o que se esconde detrás dessa dificuldade de comunicação, a questão do nacional e do estrangeiro na cultura brasileira. Esse poema de 1928 trata daquilo que Mário de Andrade não ambicionava ser, um escritor difícil, pois queria ser lido e compreendido pelos seus contemporâneos e não resgatado postumamente. Por isso, os versos citam elementos da cultura popular e Estados fora da região Sudeste para mostrar que “Todo difícil é fácil,/ Abasta a gente saber.” Se o leitor dominar esse instrumental de vocabulário e ditados populares, entenderá, mas o brasileiro despreza a própria cultura e a desconhece, porque só se interessa pelas influências estrangeiras. Assim, precisa aprender a cultura brasileira para compreender a poesia andradina.

Portanto, a dialética do particular e do geral aqui abrange a dialética do local e do cosmopolitismo. Mário de Andrade não era um opositor de influências externas. Ao mesmo tempo em que desejava a inserção do Brasil na modernidade, preocupado com as bases para a edificação de uma cultura nacional em constante atualização com as tendências internacionais, reconhecia a importância de, nesse processo, não se excluir a cultura popular por se tratar de característica essencial e inegável da formação da identidade brasileira.

Essa discussão integra *A costela do Grã Cão*, porque esta obra, publicada em 1941, se compõe de poemas escritos entre 1924 e 1940, logo, alguns ainda imersos no debate sobre a formação da identidade nacional da década de 1920. A quinta composição da série “Grã Cão do Outubro”, “Dor”, embora com referências à cultura popular, ultrapassa essa questão e engloba o tema da comunicabilidade, evidenciado pela repetição da vontade do encontro: “E os cidadãos talvez marquem encontro nos meus lábios./ Minha boca é o peixe macho e derramo núcleos de amor pelas ruas.”

O encontro pelos lábios dos quais saem as palavras que passam por uma transformação devido à necessidade de sobrevivência na cidade. Isso leva os homens a esconderem o mais precioso, a “corrente de prata”, e utilizarem artifícios da linguagem para enganar e persuadir, tal como “Macunaíma” na obra homônima, envolvendo o dizer na “acerba seda”.

Outro aspecto dessa linguagem, citado na estrofe seguinte, corresponde à mistura de línguas e culturas nacionais, devido às fortes diferenças entre as regiões, e estrangeiras, compondo um emaranhado de entendimentos e desentendimentos na sociedade. Em meio a esse turbilhão, o poeta oferece tudo o que esconde no caminho da corrente de prata, pois a linguagem poética não entrega gratuitamente, mas exige do leitor o esforço da descoberta. Ainda assim, a arte não consiste na “fala de Jesus”, no “escudo de Aquiles”, na “casinha pequenina” ou na “sombra do jatobá”, ou seja, não garante respostas, certezas, conforto ou refúgio. Os mesmos lábios dos quais nasce o encontro também são ameaçados pela fome e pela dor, porém esta propicia amadurecimento na busca pela razão de ser.

Ao longo do poema, a repetição da frase “eu venho das altas torres”, retirada de cantos da feitiçaria brasileira, assinala a união entre o discurso mítico e o da civilização dos “viadutos” e “arranhacéus”, ao mesmo tempo em que remete à imagem do poeta na torre-de-marfim, freqüente nas correspondências de Mário de Andrade. Ao descer das altas torres, cercado de mistérios e conectado às energias dos ancestrais, o poeta se abre para o encontro com os contemporâneos. Não só a comunicabilidade do poeta está em jogo, mas dos homens entre si, se são capazes de encontrar o oculto no caminho da corrente de prata e de compreender a razão de ser da dor.

Dor fundamental à compreensão de *Livro azul* (1941), em que se destaca “Rito do irmão pequeno” (1931), este é composto por dez poemas dedicados a Manuel Bandeira e define-se pela serenidade e delicadeza em oposição a *A costela do Grã Cão*. Após a dilaceração, há o amadurecimento pela dor e o renascimento a partir do retorno às origens,

na busca de forças na coletividade e nos ancestrais.

Logo no primeiro, o sujeito poético anuncia que seu canto constitui uma queixa, uma aspiração ou até um refúgio da alma humilhada. Apesar de parecer viver um sofrimento, afirma que a vida só pode nascer do ser de cada um e, por isso, se confraterniza com o “irmão pequeno”, ansiando oferecer-lhe a projeção de si mesmo, o sabor do próprio destino e uma “intimidade incorruptível”. De uma certa maneira, já se encontra implícita a essência de todo o poema, pois não se vê a projeção desse momento instável no outro como algo negativo, mas um presente, a partir do qual ele ganhará um caráter incorruptível e um destino.

Na seqüência, pousa sobre ambos a “sonolência” dos “enormes passados”, mas a chuva cai para auxiliar as enchentes, parafraseando um dos versos. O passado pode se tornar ativo quando reinterpretado. O belíssimo poema VI valoriza a dor como elemento de criação e cumprimento do destino, constituindo, portanto uma felicidade. A seguir, da boca do irmão pequeno sai uma abelha para surrupiar mel às “colméias da noite incerta”. Mais uma vez, a boca como elemento de participação de um para outros, estabelecendo a comunicação. Ainda assim, prevalece o dilúvio, que põe fim à humanidade, mas, na verdade, não se trata de um final, apenas de um recomeço.

O despedaçamento de *A costela do Grã Cão* se torna um estilo dilacerado e contundente em *O carro da miséria*, que com *Livro azul* mantém a reiteração de referências ao destino e ao passado como um entrave ao presente. Os poemas dessa obra, escrita em períodos esparsos (1930, 1932 e 1943) e publicada após a morte de Mário, em 1946, trazem agressividade contra as injustiças sociais. A linguagem coloquial e os elementos populares (“A pia pinga o pinto pia”; “Maxixa agora samba o coco”), característicos da poética andradina, também marcam presença junto a vocábulos vulgares, como “safadíssimo”, “estupro”, “vá pro Diabo que o carregue”, que expressam o protesto no clima de grito e destruição constante dos versos (“Um desejo de destruir tudo num grito”).

Todavia, esse protesto nasce do amor (“Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO.”) à cultura, à humanidade, à vida, embora seja uma luta contra uma desigualdade de raízes históricas, “caminhos errados de séculos”, que prejudica a construção de outros caminhos, tanto do sujeito poético quanto do mundo ao qual ele se insere, pois estes se confundem (“O passado atrapalha os meus caminhos”; “Não sou mais eu nunca fui eu decerto”).

Os desenganos políticos (“Que joguei no Júlio Prestes/ Mas quem deu foi o Getúlio.”) o levam a não querer mais jogar, pois a política não passa de um jogo em que não se luta por interesses comuns, mas pela manutenção de privilégios particulares. Essas decepções tornam-se definitivas em versos, como “Que arrisquei tudo em São Paulo” ou “Eu não quero nunca mais jogar!”

O cansaço da vida do “coração velho experimentado” (“Eu não quero o fulgor da mocidade”) coincide com o sentimento manifestado em ensaios e na correspondência a amigos, nos quais o tão citado destino do artista pode poeticamente estar implícito em “Não sou daqui venho de outros destinos” e explicitamente a responsabilidade em “Venham explicar a obrigação do poeta” ou sua variante com “amostrar”. Amostra necessária em um “século safado” em que Mussolini e Trotski constituem vícios mais poderosos e destruidores que o cigarro.

Diante desse quadro, restam a solidariedade e a exaltação aos oprimidos sociais: “E dar um beijo em cada mão de quem trabalha.” Juntar-se aos desfavorecidos e valorizá-los, isto é, insistir no trabalho que já realizava como intelectual e artista, pois “O plural é que eu venero”: “Vou reentrar no meu povo/ Reprincipiar minha ciência”. Nos versos dos poemas finais, manifesta-se claramente a exploração social, “Uns têm terras muita terra/ Outros nem pra uma dormida”; “Vocês sombras ignaras das enxadas”. Contudo, se “não nasceu o salvador”, tampouco as esperanças findaram, uma vez que o poema também anuncia “General serás derrotado”.

Mais amargo seria o longo poema “A meditação sobre o Tietê”, que encerra *Lira paulistana* (1946), e faz referência a “Lundu do escritor difícil”, de *Remate de males*, em “As altas torres do meu coração exausto”, outra forma para o “coração experimentado”, de *O carro da miséria*. Candido (1993a, p. 268) relaciona-o à “Louvação matinal”, momento da “vida consciente e da luta diária”, dominadas pela vontade e pela razão, e à “Louvação da tarde”, espaço da imaginação, do sonho e do devaneio. Ambientado à noite, o poema da *Lira* sintetizaria a vida recalçada, o inconsciente e toda a repressão social.

E Mário teve sonhos violentamente repudiados pela sociedade. Por isso, o predomínio do clima sombrio e angustiante nesta espécie de “testamento poético”, nas palavras de Lafetá (2004, p. 224), não se deve somente à esfera noturna, mas também pelas reflexões ali expostas. A dor mais uma vez aparece positivamente, agora como possibilidade de purificação e de reconstituição em meio aos “descaminhos” e às “mãos que me traem”. Não só as mãos, o poeta se sente sujo por “infâmias, egoísmos e traições”,

“todo o prazer da vida se acabou”.

Nessa poesia, transparece toda a amargura já demonstrada no balanço “Movimento modernista”, ensaio de *Aspectos da literatura brasileira*, aqui já discutido, havendo confluência de idéias e sentimentos entre ambos. Uma das evidências disso está nos versos em que indaga onde estão os amigos e inimigos, os estudiosos e o povo, entre outros. O vocábulo “demagogia” se repete em vários versos, como marca da política brasileira e acompanha a imagem dos governantes como peixes de todos os tipos, devoradores, como o tubarão, ou “encalhados na margem”, como as baleias. Desconsolado, conclui estar sozinho, ninguém o escuta e não conta com a ajuda dos homens, que se converteram em “massa líquida”, a multidão em que “tudo se esmigalha e iguala”, e perde-se a individualidade. O “arrisquei tudo”, de *O carro da miséria*, agora é mais definitivo em “tudo sacrifiquei”, inclusive uma “felicidade deslumbrante”.

Todavia, essa idéia de sacrifício da felicidade se contradiz quando aborda o amor, pois, por meio dele, relembra o que sempre guiou sua escrita. A aniquilação se transforma em arrebatamento, o amor “destrói e fecunda”, seja em relação a mulheres ou à humanidade: “Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei/ Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!” O ofício de escritor para Mário incluía o interesse à vida dos contemporâneos e sacrifício seria eximir de sua arte este papel. O social e o pessoal interligados correspondia a cumprir o destino de artista que sempre cobrou de si mesmo. Contudo, o entristece o fato de o amor tornar-se impotente “ante o ouro”. Impotência que também sente como homem, e a pequenez, a inutilidade, o cansaço se confundem à sensação de uma “grandeza infatigável”.

Não se deve esquecer que essas análises se ampliariam, considerando a relação com os outros poemas integrantes de cada obra a que pertencem e também o sentido de um livro no conjunto de toda a obra do escritor.

Toda a trajetória de Mário de Andrade conduz à intersecção entre o individual e o social, nas poesias e também nos ensaios, porque essa inter-relação também integra a vida do escritor. Em geral, embora o sujeito poético comece se declarando com marcas gramaticais de primeira pessoa, acaba por se identificar com expressões de coletividade, como “toda gente”, “homens iguais”, “trezentos” ou “a gente”. Ao realizar qualquer afirmação sobre si, esbarra no dizer simultâneo a respeito de um coletivo, pois as questões

que mais afligem o indivíduo decorrem de problemáticas comuns a outros. Quando percebe isso, o homem descobre que por mais que inevitavelmente tome decisões sozinho, não está isolado e que o “outro”, por mais diferente que seja, lhe é muito próximo, mostrando como o particular e o universal se permeiam.

Essas contradições e complexidades também pertencem ao âmbito das discussões artísticas e torna-se importante desconstruir oposições e definições criadas pelo homem com o intuito de facilitar, mas que acabaram por obscurecer o entendimento, tais como os limites rígidos entre arte engajada e autônoma.

4. ARTE ENGAJADA

A análise dos poemas de Mário de Andrade mostra como a subjetividade e o engajamento social não constituem termos excludentes. O engajamento não precisa se traduzir em referência explícita a fatos externos, estes são trabalhados e recriados para se tornarem arte. Nas sucessivas releituras do poema, ao penetrar nas diversas camadas da composição, o leitor depara-se com novas relações e, conseqüentemente, outras possibilidades interpretativas. “Rito do irmão pequeno”, por exemplo, implica uma série de relações entre as poesias componentes e referências míticas para a interpretação de questionamento da civilização validar-se como possibilidade, o que não exclui outras, ainda que as palavras “civilização”, “questionamento” ou similares não sejam citadas uma única vez em toda a extensão do “Rito”¹. O trabalho artístico eleva a escrita ao demonstrar que há diversas formas de dizer algo e, de acordo com a adequação ao contexto e à intencionalidade, nem sempre o grito com palavras de ordem corresponde à melhor delas. Em um palanque diante da multidão pode até ser, não em todas as ocasiões. Por isso, a literatura exige um tempo especial, a pausa para a reflexão das relações não óbvias nem evidentes a se depreender, quando se almeja a construção de um conhecimento não estático, em constante transformação.

O teor social da arte não se restringe ao tema. Amaral (1984, p. 231) destaca que o tema, seja ele qual for, adquire caráter social no instante da comunicação, portanto, o aspecto social é inerente à arte em si, por sua própria estrutura, como forma de comunicação do homem consigo mesmo e com os outros homens. Para Mário de Andrade, a caracterização do engajamento não se limita àquilo que se diz, porém toda arte é social, porque decorre de relações entre seres humanos. Por isso, algumas vezes se refere aos povos primitivos cuja arte, especialmente a música e a dança, faz parte dos rituais, ligando-se diretamente à religião dessas sociedades.

A ênfase na mensagem de uma obra como o que ela pretende dizer sobrecarrega o conteúdo e o dissocia da forma. Essa separação equivocada não percebe que a forma revela o conteúdo, porque ela também diz. Da mesma maneira, o conteúdo a contém. Tal distinção gerou distorções, como a concepção de literatura engajada com foco na mensagem, esquecendo-se que, antes de tudo, é arte e precisa passar pelo processo de

¹ Possibilidade dissecada por João Luiz Lafetá. In: LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

criação da experiência estética. Sem isso, torna-se instrumento político, como um panfleto ou programa partidário, com discurso similar à retórica política.

No entanto, quando a arte se volta para o outro extremo e se mobiliza ao redor da forma, cultiva a técnica, como se esta fosse o suficiente para a criação artística, sendo também criticada por Mário de Andrade, como evasão, espécie de fuga pela técnica. Esse debate sobre engajamento abarca a oposição entre literatura engajada e autônoma, discutida por Adorno (1975) ao analisar essa questão a partir das contribuições de Jean-Paul Sartre. Sartre (1989) escreveu *Que é a literatura?* como resposta à obra *La trahison des clers*, de 1927, de Julien Benda, reeditada em 1947, que defendia o não-engajamento do intelectual, cujo único compromisso se limita aos valores eternos (Liberdade, Justiça, Razão). Interesses práticos cotidianos de ordem moral, política e social acima daqueles valores compõem a traição de que trata o título.

Para defender a prosa engajada, Sartre afirma a escolha do escritor pela ação por desvendamento, considerando os aspectos do mundo a serem desvendados e as mudanças por esse desvendamento acarretadas. Nesse contexto, palavra é ação porque abrange a indagação sobre o que aconteceria ao mundo se todos lessem o que alguém escreve. Isso implica a escrita para outros, a obra não termina com a publicação, mas surge da conjugação de esforços entre autor e leitor. Devido às influências involuntárias à vontade do escritor, ela lhe escapa.

Essa recepção tanto multiplica as possibilidades da obra quanto as reduz, no caso de uma interpretação com o objetivo de torná-la menos perigosa aos interesses de um certo grupo. Porquanto, a relevância da conservação dos espaços públicos de debate entre pontos de vista variados. O escritor apresenta à sociedade uma imagem e a intima a assumi-la ou a transformar-se, retirando-lhe o conforto de viver na ignorância. Ele não oferece o mundo para ser contemplado, não pretende agradar, mas provocar inquietação para a mudança. Se o fazer revela o ser, os homens se revelam pelos empreendimentos e a relação entre essas ações fazem a história, por isso a necessidade de inaugurar a literatura da práxis, como ação na história e sobre a história. Não se foge da situação histórica, pois uma consciência se situa em algum lugar no tempo e no espaço, portanto, também se escreve para um público criado sob essas circunstâncias, assim como cada época se caracteriza por uma certa literatura.

Para Sartre, a sociedade que produz uma literatura de pura propaganda ou apenas de entretenimento se reduz ao imediatismo. A obra de arte em si constitui a finalidade, pois

ela própria é a ideologia e não qualquer tema que venha a abordar. Quanto a isso, o filósofo francês e Adorno concordam, porque o alemão acredita que os elementos da realidade são reagrupados segundo as leis formais da arte. No entanto, as respectivas linhas teóricas seguem rumos divergentes.

Adorno critica o subjetivismo extremo da teoria sartriana, baseada na obra como o apelo de uma liberdade a outras a partir da escolha do sujeito, mas não considera as condições que permitem ou não a possibilidade de escolhas efetivas ao homem, ainda que a obra contemple a perspectiva histórica para a mudança. Embora não restrinja a escrita apenas à decisão de afirmar algo, mas de o dizer de determinado modo, falta o tensionamento entre as partes, atribuído por Adorno. Sartre ainda se prende muito às significações, tornando as peças teatrais meros veículos de idéias. Nesse sentido, Brecht, também analisado por Adorno, seria mais artístico, porque a eliminação do conceito tradicional de personagens dramáticas, em conformidade com o objetivo teórico de educar os espectadores para uma atitude distanciada e reflexiva, integra o princípio formal de sua arte. Contudo, Brecht também peca ao abusar da informação em detrimento da criação de imagens na abordagem artística.

A análise adorniana busca tensionar o que se via como simples oposição entre literatura engajada e autônoma. Como se houvesse dois tipos de arte engajada, uma trabalha as referências diretas à realidade a fim de que se justifiquem pela necessidade interna da obra, a outra se esquece de ser arte ao abolir a distinção entre arte e realidade. Manipula-se o artístico somente para repetir o que já se diz sob outras formas discursivas. Por isso, requer a concepção de “mensagem” para acomodar o leitor. Preso à indagação sobre qual a mensagem, procura um sentido único, fechado, geralmente já conhecido, o qual ele apenas reconhece. Por esse motivo, Sartre não exige da poesia engajamento, porque o poeta trabalha a linguagem, retirando a palavra do uso cotidiano, recriando as significações, com metáforas e ambigüidades, entre outros recursos. À prosa, pelo caráter conceitual, predisposto a esclarecer, confere a qualidade de engajada.

No caso da “arte pura” ou “arte pela arte”, o repúdio à conexão com a realidade se forja na tentativa de autonomia da arte frente ao real. Esse intuito apolítico por si já se configuraria como uma posição política, que se choca ao ato de escrever como um modo de desejar a liberdade, que engaja quem se dispõe ao ofício independentemente da vontade, segundo Sartre. Todavia, Adorno não limita a arte autônoma somente a esse sentido apolítico. A intensa exploração dos recursos na experiência estética, a ponto de trabalhar o

avesso da linguagem, contribui para que a obra não se reduza a um significado unívoco, ao contrário, permitirá sempre uma nova possibilidade de interpretação. Em vez da busca pela mensagem, o leitor se esforçará para lidar com o estranhamento provocado pelo desvio do uso habitual da linguagem e, mesmo que descubra um caminho, sempre permanecerá o pensamento de que também pode ser de outra maneira. Por isso, a política se transferiu para a arte autônoma, que não se acomoda a uma significação única, estimulando uma visão de não-comodismo ao homem. O princípio que estrutura a concepção interna da obra dificulta a manipulação político-ideológica.

Por conseguinte, Adorno considera a situação histórica de cada país. Enquanto, na França, o peso da “arte pela arte” acarretou ao engajamento um caráter revolucionário, na Alemanha, o uso que o nazi-fascismo fazia da arte engajada levou o filósofo a preferir o incentivo à arte autônoma, governada não pelos efeitos, mas pela estrutura inerente à obra.

Mário afirmava a intenção utilitária da arte, recorrendo historicamente às organizações sociais primitivas, mas, posteriormente, Jappe (1999), a partir de Guy Debord, assinala que a arte não pode desempenhar mais a função que teve no passado. Jappe destaca o período vanguardista entre 1850 e 1930 principalmente pela destruição das formas tradicionais, caracterizado, portanto, pela função crítica vinculada ao processo histórico em andamento de consolidação da lógica mercantil baseada no valor de troca. Com o triunfo desse processo, os sucessores das vanguardas perderam a função crítica, pois, nesse contexto, tudo se incorpora àquela lógica e se transforma em mercadoria. Até mesmo a política se insere nessa dinâmica. O candidato a um cargo torna-se produto “maquiado” pelo *marketing* ou o semblante do guerrilheiro, Che Guevara, repete-se exaustivamente em camisetas, mas não necessariamente diz algo àqueles que as vestem e a imagem perde qualquer sentido. No entanto, a crise da sociedade da mercadoria, com o esgotamento de todos os recursos, aponta também para a escassez de perspectivas da arte moderna.

Adorno, ainda de acordo com Jappe, criticava os defensores da superação da arte pela intervenção direta na realidade, porque admitia a autonomia da arte em relação às funções práticas. A expectativa de transmissão de algum tipo de prazer ou de verdade pela obra corresponde a esperar dela alguma utilidade, pois participa da lógica mercantil ao oferecer algo em troca àquele que a consome. Ao contrário, para Adorno, a capacidade crítica da arte origina-se dessa inutilidade, o que permite o elogio até da ausência de

comunicação. Por isso, a poesia hermética e a “arte pela arte” preservam o caráter de oposição à sociedade pela não-submissão ao princípio de troca.

A intensificação dessa dinâmica engendra, no momento da produção, a instauração do “aspecto-mercadoria”, o qual interfere diretamente na concepção do produto, que incorpora as exigências da circulação, segundo Schwarz (1978, p. 44). Somente se produz aquilo que é vendável. Logo, a produção se regula pelo consumo e o artista cria de acordo com os interesses do mercado, inclusive atendendo a públicos específicos, concebendo a obra como mercadoria no interior da lógica em que produção e consumo constituem fases do mesmo processo, um fomenta o outro.

Compositor adiantado, pelo contrário, seria quem compõe muito, regularmente e com mercado certo; concebe a produção já na forma da mercadoria, incorpora a ela as exigências da circulação, e não se humilha portanto, pois não há tensão entre os dois momentos. A ironia do trecho volta-se não contra a lei do mercado, mas contra o artista, este mau comerciante, produtor irregular e escasso, esse *diletante*; defende o mercado contra um tipo anacrônico de produção. Em conseqüência, é cancelada a diferença entre a produção artística e a produção geral de mercadorias, e o compositor de vanguarda estará, espera-se, “consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional.” A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista. (SCHWARZ, 1978, p. 45 - 46)

Quando utiliza o conceito de autonomia de uma obra, Adorno se refere a um conjunto de relações nela presentes para além da configuração particular, porém justificadas pelas necessidades internas dela. O esforço para realizá-la também resulta de problemas vislumbrados na história da arte, por isso, a época e a sociedade influenciam as técnicas de composição, a recepção e o julgamento. Logo, a reflexão sobre arte não pode se ater ao estilo, gerando a necessidade de outro tipo de crítica para se compreender o problema da mediação entre arte e sociedade. Assim, a crítica imanente se incumbem de “decifrar as marcas da história presentes na obra” (ALMEIDA, 2007, p. 16). A realização não se concretiza posteriormente a uma idéia apenas pensada, mas a forma é exigida pela complexidade do tema. Em um filme ou uma peça, por exemplo, a música não serve somente para enfeitar ou ilustrar os acontecimentos, ser fundo musical, mas integra a totalidade, incorporando o princípio norteador de toda a obra.

Os parâmetros de Adorno para a crítica musical compreendem a plena realização da autonomia da música pela determinação da estrutura e da consistência na totalidade da obra. É preciso conquistar a “máxima consistência da exposição da ‘idéia” (ALMEIDA, 2007, p. 141) e consistente será aquela que satisfaz as exigências do material. Portanto, a consistência apresenta um sentido histórico, porque o material (que engloba as formas)

corresponde às possibilidades da composição, que podem ser reduzidas ou ampliadas no decorrer dos séculos, e traz consigo os sedimentos da história. Por isso, livre é o compositor que não se submete a outros procedimentos, a não ser aqueles justificáveis pela consistência da obra.

No caso da música, Adorno (1999, p. 75) aponta a valorização pública de um elemento material isolado, a equivalência entre ter boa voz e ser bom cantor, como exemplo do fetichismo musical. Com a exaltação do material em si mesmo, abandona-se o alto virtuosismo técnico exigido dos artistas em outros tempos, enquanto conhecimento da melhor maneira de trabalhar a voz, explorando o máximo de alternativas que ela oferece. Assim, modifica-se a concepção sobre o material, a voz marcante de uma época ingressa no ostracismo em outra, pois os critérios que regem a composição e a recepção mudam. Essa visão fetichista contribui para a crença no mundo como algo dado e não construído, tem-se uma boa voz ou não e descarta-se o estudo e o trabalho sobre os variados tons, timbres e níveis adequados a cada uso.

Mário de Andrade também acredita ser a obra a finalidade da arte, criticando de modo contundente principalmente aqueles que a substituem pelo artista, cultivando o individualismo e a virtuosidade. Se consciente do seu destino e da missão a cumprir, o verdadeiro artista sabe que o principal é a obra de arte. Embora ela seja uma finalidade em si, a maneira de operar continua essencialmente humana, porque relacionada aos destinos da humanidade, às condições históricas e sociais nas quais se orientam tanto a obra quanto o homem.

O bom artista é, ao mesmo tempo, artesão, aquele que conhece todos os processos e exigências do material, aqui entendido como os elementos físicos necessários à confecção da obra (a tela, o papel, as cores, o lápis etc.). O artesanato consiste no aprendizado do material, a parte da técnica passível de ensinamento e imprescindível aos melhores artistas. A técnica corresponde ao fenômeno da relação entre o artista e a matéria que ele move. Portanto, o conceito de “material” de Mário de Andrade² difere do uso de Adorno, em que o mesmo vocábulo se refere à materialidade de acordo com as relações históricas envolvidas na concepção de uma obra.

Quando Mário deseja abordar esse aspecto, fundamenta-o com outros conceitos,

² Ver “O artista e o artesão”. In: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975, pp. 11-33.

como “atitude estética” e “atitude social”. Por meio deles, discute, de certa forma, o engajamento e a autonomia, também rompendo com as significações tradicionais. A atitude estética não se restringe ao culto do Belo ou à associação com a “arte pura”. Estética compreendida como o diferencial do fenômeno artístico, que garante a mutação da matéria original em arte, capaz de abarcar o equilíbrio entre a arte e o social, o artista e a sociedade, porque torna o externo interno ao fazê-lo necessário à obra. Distintamente da atitude social, que não considera as necessidades da obra, nem o destino da arte, pois impõe restrições à liberdade do artista, transformando-o em orador de comício político e impedindo o artesanato, que inclui a pesquisa constante, principalmente em governos ditatoriais.

Com a teoria sartriana, condiz a consciência de Mário de escrever para os outros devido à vontade de ser lido e compreendido pelos homens do seu tempo. Sartre afirma que o escritor, por desvendar o mundo e o homem para os semelhantes, não escreve para si e, nesse ofício, terá de realizar escolhas, engajar-se ou não constitui uma delas, mesmo que mais tarde os séculos demonstrem o quanto a decisão fora equivocada. Da mesma maneira, Mário prezava, como crítico, o risco de emitir uma opinião sobre autor não reconhecido ou apostar em um trabalho ainda não maduro, mas no qual se vislumbra potencial. Somente o futuro diria se a aposta se confirmaria ou se apagaria na história da literatura brasileira. No entanto, Mário diverge por acreditar no engajamento da poesia e não apenas da prosa.

Já Adorno (1995b) conjuga o problema da práxis ao do conhecimento. A separação entre teoria e práxis remete à dissociação pré-histórica entre trabalho físico e mental. Práxis como promessa de evitar o fechamento do homem dentro de si, guiando-o para a atuação no mundo externo a fim de conservar a vida, produzindo outras condições, norteadas pelo domínio da natureza, que passa a objeto e não mais sujeito. Por isso, a separação entre sujeito e objeto também se relaciona à dissociação entre teoria e práxis. A verdadeira práxis pressupõe um agente livre e autônomo, que não existe mais, pois os indivíduos se objetivaram e tornaram-se coisas, não estabelecendo mais relações, não realizando experiências. Então, supervalorizam uma práxis ilusória, sem reflexão.

Só pensa quem não aceita o existente como imutável e opõe resistência. Por considerar a teoria uma forma de práxis, Adorno não adota a relação de identidade ou unidade entre ambas, nem a simples distinção, mas uma relação de descontinuidade, que não prescinde da contradição. A teoria não integra um processo de transição, como um meio para se chegar a práxis, em si já consiste em uma forma de ação, não se pode exclu-

la do processo social, porém, no interior dele, ela conserva a independência. Ainda que se detonem mutuamente, teoria e práxis não correspondem a eventos idênticos. Da mesma forma, os conceitos de sujeito e objeto merecem tratamento semelhante, pois se necessitam reciprocamente e resistem às tentativas de definição. A distinção entre essas noções atravessa cada uma delas, uma inclui a outra e o sujeito também pode ser objeto. Assim, também se relacionam o universal e o particular, um não existe sem o outro. Os impulsos subjetivos dependem da relação com a sociedade, encontram-se entrelaçados.

Esse entrelaçamento persegue a obra de Mário de Andrade, intelectual que sempre procurou não separar teoria e práxis, suas ações se acompanhavam de contumaz reflexão. Por esse motivo, a cisão entre artistas e combatentes sociais parecia-lhe tão perigosa, porque não deveriam estar separados. Para Mário, os melhores exemplos de arte como instrumento de luta ocorreram com combatentes que foram, simultaneamente, “admiráveis artistas”: “*Inferno*, de Dante, *Dom Quixote*, de Cervantes ou *Guerra e paz*, de Tolstoi”. Eles constroem a “fusão harmoniosa entre a beleza e as ideologias”, “pela beleza de exposição formal do seu pensamento que eles adquiriram o valor de combate que têm.” (ANDRADE, 1983, p. 74)

Amaral (1984, p. 132) descreve a cisão do cenário artístico do final dos anos 1940, que se alastra pela década de 1950, entre o realismo social, a serviço de uma ideologia, e o expressionismo, de tendência internacional, voltado para a abstração, então considerada pelos artistas politizados como fuga do mundo externo por meio do subjetivismo e da alienação. Levando-se em conta que os últimos anos de vida de Mário de Andrade se deram no início da década de 1940, o quadro descrito já despontava e percebe-se o quanto a exigência de uma arte engajada ganha relevo. Sob o impacto dessas circunstâncias – Segunda Guerra Mundial, Estado Novo – o balanço de Mário³ sobre os anos iniciais do Modernismo cobra maior participação na vida pública do país de 1920 e acusa a juventude de que fez parte de abstencionista e contemplativa. Ela permaneceu à margem da realidade brasileira e deveria ter se interessado mais pelos problemas nacionais e “por um Brasil que não fosse somente arte” (ANDRADE, 1983, p. 86). Nesse sentido, particularmente, Mário renega quase todos os escritos dispersos em jornais e revistas anteriores a 1930, pois os considera péssimos devido à pressa com que foram redigidos, desrespeitando o “ritmo

³ In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, pp. 231-258.

normal de dignidade de pensamento” (LUCAS, 1993, p. 37), inclusive com um jeito de pensar de menino ginasião.

Se isso indica uma concepção do pensar e, por conseguinte, do conhecimento, como um processo em permanente construção, que requer tempo para atingir a maturidade, também expressa outro olhar lançado sobre o objeto. No interior da ação, o agente apresenta uma visão limitada, diferente da de quem não só visualiza externamente como 20 anos depois. Nesse momento, então, Mário tem muito clara a crença na “arte interessada”, fruto do acúmulo de experiências culturais e históricas. Ele exige 20 anos antes uma visão apenas madura 20 anos depois. Todavia, ela poderia estar intuída em certas atitudes, como a decisão de publicar *Paulicéia desvairada* ou a luta pela construção da identidade e da cultura nacionais.

Mesmo em anedotas mais particulares, como o fato de Mário considerar que exerce o papel de “alegria da casa” (DUARTE, 1985, p. 167) em família. O termo não se refere à pessoa alegre, divertida, porém à movimentação que provoca nesse núcleo tão convencional. O “alegria da casa” propicia outra dinâmica ao falar o que todos pensam, mas ninguém tem coragem, independente de comentários alheios, ou agir surpreendentemente no interior desse grupo, de forma impulsiva. Embora desencadeie reações adversas e conflitos, no fundo, os parentes sentem falta desse elemento provocador.

Uma das contribuições relevantes do Modernismo consistiu na tentativa de adequar a arte brasileira às transformações vivenciadas na época. Havia um descompasso entre a sociedade, a qual procurava atualizar-se em relação às mudanças políticas e econômicas da modernidade, e a cultura, em que ainda prevalecia o Parnasianismo, o culto à retórica e ao beltrismo. A percepção desse desequilíbrio e o embate travado para modificar esse contexto, com direito à muita polêmica e rejeição, pois se interferia em uma tradição, não significaria intensa participação na vida pública de então? Talvez, o engajamento possível ou de maior urgência naquele momento estivesse ligado à esfera artística e, conseqüentemente, ao âmbito social. Afinal, tentava-se modificar os hábitos de um público acostumado a certa linguagem e a determinada visão de mundo, imiscuindo também em relações de poder dos grupos legitimados culturalmente.

As variadas formas de engajamento constituem o fio condutor de toda a obra de Mário de Andrade, que garante coerência à sua trajetória artística. Engajamento este mais consciente a partir de 1930 e com mudanças no decorrer da vida do autor. Alguns valores

sempre presentes, como a certeza de uma verdade pessoal que o artista não deve dispensar em nome de aceitabilidade, fama ou bajulação. Ou ainda a exigência do artesanato em forma de muito estudo, trabalho e pesquisa, porque o artista é um insatisfeito e inconformado, o que fomenta a atualização permanente, e, por isso, Mário sempre reconheceu o mérito de quem tenta superar os próprios limites e assume desafios. Essas atitudes já contribuem para outro valor inegociável, a consciência técnica profissional de saber-se cumpridor do destino de artista, com responsabilidade pública. A radicalidade disso produz outra virtude, para Mário de Andrade, os artistas socialmente ativos, a ponto de admirar alguns de menor qualidade, porém atuantes, como o literato, Valentim Guimarães. Valoração perigosa porque funda o critério estético a partir de referências externas à obra.

Outros passam por modificações em determinados aspectos, como a construção da cultura nacional, norteadas pela busca da identidade e da fala brasileira transmuda o foco para a edificação dos alicerces, ganhando concretude com os projetos no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Mário tinha consciência da enorme dificuldade de acesso à cultura por parte da maioria da população e da necessidade de aproximá-la da arte, como com o projeto dos “museus vivos”, que proporcionariam uma relação mais direta e espontânea, de ensinamento ativo, com visitas e explicadores interagindo com os frequentadores. Uma forma de desvincular a idéia de museu da de cemitério e rejeitar a visão do passado como algo estático e dissociado do presente. Outra preocupação consistia na preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, não somente por medidas governamentais, mas também refletir sobre a maneira como a sociedade evitaria o vandalismo e o extermínio dos bens culturais, uma vez que estes lhe pertencem, porém os brasileiros desconhecem a própria cultura.

Embora um dos motivos para a publicação de *Paulicéia desvairada* fora a irritação que os poemas provocavam na burguesia, Mário questionava o provincianismo e o conservadorismo dessa classe, mas não o poder que ela exercia. Apesar da consciência da profunda desigualdade de acesso à cultura no país, ele não criticava diretamente a desigualdade social nem argumentava com base na luta de classes ou na revolução como saída.

A noção de democracia, para Mário de Andrade, passa pela cultura, arte para todos e não apenas para uma pequena elite, como necessidade cotidiana. Enquanto isso, na Europa, Adorno pensa a educação e a cultura como fator fundamental à emancipação do

indivíduo e identifica em ambas elementos que auxiliam a criação e a manutenção das condições para afinidades totalitárias. A reflexão adorniana concentra-se no objetivo de evitar a repetição de Auschwitz, a barbárie. Para isso, a educação seria imprescindível, porque a sobrevivência do nazismo deve-se menos à existência de adeptos da doutrina que a certas conformações do pensamento, como a valorização distinta entre massas e lideranças, as deficiências nas relações, a acomodação ao existente e a crença em relações naturais e não construídas historicamente. Já se concebia a educação como valor supremo e direito garantido à população, isso não estava mais em questão, por isso, o debate se voltava para especificidades, como métodos e procedimentos adequados à concretização de determinados fins, que associavam educação e política intrinsecamente. No Brasil, Mário de Andrade ainda discutia minimamente a educação, pois o foco principal era a cultura e, mesmo assim, os primeiros passos, convencer governantes e governados do papel essencial da cultura na sociedade e do direito de todos à acessibilidade, assim como construir as bases para que ela possa se desenvolver. Em suma, havia um descompasso entre os debates, com visível atraso para o caso brasileiro.

De qualquer forma, essas questões estavam presentes na discussão e Mário repudiava os dois extremos, a “arte pura” e a arte engajada, ou melhor, uma determinada concepção de engajamento. Ele até cogitava o valor da “arte pura”, mas desprezava o fato de o intelectual se ocultar por trás dela, eximindo-se dos deveres morais de homem e de artista, porque ainda que este não seja politizado, a obra de arte é sempre política. Nesse ponto, converge com a idéia sartriana de que “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado.” (SARTRE, 1989, p. 53)

Se Sartre abstrai em torno do apelo de uma liberdade a outras em um ato de confiança na liberdade dos homens, embora reconheça a existência de “liberdades mascaradas”, que precisam se emancipar, Mário permanece convicto de que a arte é sempre interessada e obra de uma circunstância. Circunstância social ou individual a qual o artista atribui o interesse, que o leva a artefazer. O problema da arte engajada, criticada por Mário de Andrade, é que ela se esquece do artefazer e, portanto, de ser arte, para se tornar instrumento de propaganda política, discurso ideológico ou programa partidário. Há um trabalho de recriação da circunstância de interesse, por conseguinte, “a vida importa pouco para a arte, enquanto vida apenas. Só importa enquanto transfigurada em arte...” (ANDRADE, 1975, p. 161)

Amaral (1984, p. 162) ressalta as restrições da arte engajada. A preocupação com a utilidade interfere no momento de produção e de recepção da obra, quando o artista se indaga por que pintar algo e com quem almeja se comunicar. A temática sofre limitações, uma vez que se não houvesse qualquer referência à vida do proletariado ou das classes populares constituía uma posição burguesa. Esse reducionismo origina-se de leituras equivocadas, pois o próprio Karl Marx cita a obra de Honoré de Balzac, como exemplo de escritor que contribuiu imensamente para a análise da sociedade francesa do século XIX, e viveu na corte. O retrato artístico das elites pode auxiliar na construção da crítica a essas camadas não sendo necessário excluí-las da literatura e focar apenas no povo. Esses equívocos influenciam a recepção quando o indivíduo somente lê obras em consonância com a própria posição. Contudo, para uma crítica consistente, deve-se conhecer os argumentos do lado oposto. Ainda com Marx como referência, com a contribuição das leituras dos maiores defensores do capitalismo que ele descreveu o sistema ainda incipiente.

Arte engajada, de combate, de ação, comprometida ou ideológica. Nomenclaturas diversas para um mesmo fenômeno. A princípio, a arte interessada consistia na versão de Mário de Andrade para o engajamento, que não abandonava a transfiguração da experiência estética e incluía a intenção utilitária. No entanto, a afirmação de Mário de Andrade de que a arte tem de servir ganha outro sentido com o decorrer dos anos. Ele postulava que o artista devia ter consciência profissional, cumprir o destino de artista: servir, responsabilidade consigo e com o público, que implica o exercício do não-conformismo e sacrifícios. A obra de Mário não servia de exemplo, mas de lição. Por ela, o artista identificaria o que deveria ser. Servir à vida, aos homens, à contemporaneidade, não a uma ideologia político-partidária.

Entretanto, a situação extrema a que o mundo chegou com a expansão nazi-fascista gerou outra postura do autor de *Macunaíma* nos últimos anos de vida⁴. Se a obra de arte é sempre política, quando não serve a um partido ou ideologia serve ao contrário, não existe a alternativa de abstenção. A radicalidade como resposta às condições anormais que a humanidade alcançou quando colocou em xeque a natureza do homem e a essência da civilização, com as atrocidades cometidas. Nesse caso, não é possível ficar alheio,

⁴ Ver entrevista de Mário de Andrade concedida à revista *Diretrizes*, ano 4, n. 184, de 6 de janeiro de 1944. In: ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, pp. 108-109.

espontaneamente ou não, todos participam da luta e o escritor fatalmente terá de servir a um lado. A mera vontade de abster-se por si só consiste em uma posição.

Esse contexto de exceção levou-o a afirmar o exercício do não-conformismo do intelectual de cumprir a responsabilidade para com o público pela ação, compreendida como mais do que gritar ou assinar a posição. Mário admite conceder ao artista o caráter não-participante, pela “natureza de seu *status*”, em condições normais de vida, até mesmo a isenção em outros tipos de guerra, nas quais predominam questões de organização político-econômica, não na luta contra o nazismo e pela democracia, em que corre perigo a natureza humana.

Arraijada à noção de engajamento de Mário de Andrade encontra-se a natureza intelectual avessa à ação, sustentada pela clássica oposição entre ação e pensamento e pela divisão de trabalho intelectual e braçal, constituindo o intelectual como homem de pouca ação. Essa fundamentação o impede de conceber o artefazer como a ação do artista sobre a sociedade em nome de um agir direto e explícito, que, para Mário, se configurou, via Estado, com a atuação no Departamento Municipal de Cultura. Contudo, seu conceito de ação não considerava essa ação na área cultural, mas a estritamente política. Visão reducionista, pois cultura e sociedade se relacionam dialeticamente, portanto, há vínculos e repercussões entre a política, a economia, o social e a cultura.

Tal interpretação guia o olhar de Mário de Andrade sobre o próprio passado e contribui para a amargura de sua análise. Renegar e julgar diferentemente são atitudes comuns àqueles que examinam vivências anteriores e assim o faz Mário ao julgar que poderia ter feito muito mais e renegar artigos dispersos anteriores a 1930. Mais que isso, cobra uma postura diretamente ativa que somente se evidenciou para ele durante eventos, como a Segunda Grande Guerra, a ditadura de Getúlio Vargas e a decepção com o Departamento, os quais o tornaram mais exigente e radical sobre o engajamento.

A breve análise de alguns poemas andradianos demonstra como a transfiguração poética associa o individual e o social permanentemente. A ação sempre se fez presente na literatura de Mário, mas esse tipo de ação não bastou para satisfazê-lo em meados dos anos 1940. A declaração de admiração e não amor à literatura de Machado de Assis no artigo de 1939⁵, comentado no primeiro capítulo desta dissertação, está submersa a essa discussão,

⁵ In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, pp. 89-108.

pois o ceticismo machadiano incomoda Mário de Andrade. Contudo, justamente nele se baseia a ação de Machado. Tome-se, como exemplo, uma cena de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o então ex-escravo “Prudêncio”, maltrata um negro que comprara, assim como fora humilhado e castigado tantas vezes pelo jovem “Brás Cubas”.

Essa situação pressupõe a existência de uma sociedade escravocrata que legitime a relação senhor e escravo, mas a crítica não se cinge à estrutura organizacional, e mostra como o homem não aprende com a dor. Ao invés de tornar-se um ser melhor, ele conjuga esforços para subjugar o outro e gerar mais sofrimento em vez de evitar a reiteração do evento. Ao assumir o papel de senhor, o outrora oprimido age igual ao opressor. Apenas almeja o posto de opressor e não questiona a dominação. Portanto, tal fato acontece não somente em organizações escravocratas, mas em qualquer sociedade que preserve as condições para a existência da opressão.

Cabe, então, indagar o que leva o indivíduo a não se sensibilizar perante a dor alheia e não se contentar com “a natureza humana” como resposta, porém refletir sobre que educação fomenta esse tipo de atitude. Em suas relações, os homens reproduzem a cultura em que estão inseridos. Porquanto, um romance sobre o relacionamento de um casal não se reduzirá a uma simples história de amor, pois a dominação se reconstrói na esfera privada. Após séculos de patriarcalismo, muitas mulheres se orgulham de declarar que “mandam” nos lares. Somente inverteram a dominação e não perceberam que um relacionamento saudável se funda no consenso. Um cede hoje, o outro, amanhã, se apenas um faz concessões e o outro decide, há algo a se questionar. Por conseguinte, a esfera pública permeia a privada, assim como o inverso. Os indivíduos reproduzem na vida pública os valores que aprenderam (ou não aprenderam) em casa, bem como questionam o âmbito familiar via sociedade.

A relação entre dois homens contextualizada na organização escravocrata brasileira remete à gênese de qualquer opressão. Logo, Machado de Assis indiretamente critica o nazi-fascismo em pleno século XIX, muito antes da personalização dessa ideologia política na figura de Adolf Hitler. Apenas a rápida descrição de uma cena provoca toda essa reflexão (que dirá o romance inteiro), lembrando que escrita no século XIX sobrevive com atualidade até o século XXI e perdurará enquanto houver opressão e, mesmo com o seu fim, para que não renasça.

Mário de Andrade reconhecia a necessidade de aquisição de uma técnica de pensar para garantir a liberdade de pensamento essencial à conservação da opinião pública e,

portanto, à democracia⁶. Se o pensar vincula-se ao efetivo exercício democrático parece contraditório dissociá-lo da ação e daquele que pensa. O ato de pensar é muito menos freqüente do que se imagina.

A visão dura e amarga de Mário de Andrade sobre a própria obra e geração pode estar relacionada à radicalidade do momento em que viveu os derradeiros anos de vida. Sua poesia constitui exemplo de literatura engajada, que não se esqueceu de, antes de tudo, ser arte e a trajetória artística de Mário também não deixa nada a desejar quanto à atuação na cultura nacional, com projetos para aproximar o intelectual do povo e este da arte, como algo imprescindível ao cotidiano.

A geração modernista atuou diretamente sobre a cultura da época, mudando os rumos da arte de então. Imiscuir-se na cultura de uma sociedade, principalmente considerando a importância do movimento na literatura brasileira, de tal forma constitui ação. Ação sobre a vida pública, como queria Mário de Andrade.

Pela possibilidade de reflexão, a ação permeia a produção de uma obra, no momento do artefazer, assim como no esforço da recepção. Mas se para a interpretação de Mário de Andrade, influenciada pela divisão do trabalho intelectual e braçal, isso ainda não era suficiente, a ação direta também se integrou à geração de 1922, da forma que o contexto da década de 1920 permitia, e o extremismo do final dos anos 1940 o impediu de vislumbrar dessa maneira.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 107.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu discutir o conceito de engajamento na obra ensaística de Mário de Andrade, compreendida entre os anos de 1930 e 1945, e as repercussões na poética do autor. Toda a reflexão da obra de Mário de Andrade se pauta pela experiência do homem indissociável da do escritor, assim como toda ação do homem e do escritor converge com a experiência latente em sua obra, transmissível até hoje. Embora seja uma constante na trajetória de Mário, o que garante a coerência de sua obra, o conceito de engajamento passa por algumas mudanças, baseadas na relação entre ação e pensamento.

Em 1927, Mário de Andrade apresentava dúvidas quanto à natureza das obras, se tratavam-se mais de ação que de arte, porém, no final dos anos 1940, duvidava de suas ações e obras, acreditava poder ter influenciado mais na vida pública do país. Essa contradição precisa ser compreendida de acordo com as mudanças implicadas. O olhar geral sobre a obra enxerga a contradição, que se dissolve quando se analisa cada visão nos respectivos contextos. O conceito de ação de Mário mudara, assim como o de engajamento, afinal, o mundo se modificara e a visão sobre ele também. Disso resulta um Mário insatisfeito com os rumos que sua obra e atitudes tomaram, porque nem ele mesmo consegue se eximir da experiência acumulada a fim de respeitar as limitações de cada momento.

Outra contradição se verifica no fato de Mário acreditar ser o intelectual um homem de pouca ação, porém, como intelectual, não procurava isolar-se, mas ir ao encontro do povo e da vida. Viajava para ter contato direto com a cultura popular brasileira, se correspondia com jovens escritores de todo o país, oferecendo-lhes pequenas lições e tarefas, ensinando sempre em tom de conversa, e, assim, estabelecia redes de integração. Por conseguinte, como intelectual, rompia com essa “natureza” pouco ativa, mas, para ele, ainda era insuficiente. Então, buscou a ação cultural pela via política, bruscamente interrompida, o que acarretaria insatisfação maior ainda.

A transição da “arte de ação” para “ação cultural”, como denominou Sandroni, não fora suficiente para Mário de Andrade. A ação precisava ser direta sobre a vida pública e não apenas cultural. Situação movida pelas alterações no contexto sociopolítico, ele deixa a entender que suas posições se acirraram devido ao momento histórico extremo. Com o seu falecimento, não se sabe se voltaria em suas opiniões ou se as manteria, uma vez que o fim da Segunda Guerra Mundial significou o início da Guerra Fria, dando continuidade à

intensificação política. Mas seria somente nesses períodos extremos que o engajamento da arte se faz necessário?

A despeito disso, a concepção de uma lírica não dicotômica em relação a uma suposta poesia social auxilia a interpretação de que a poética de Mário de Andrade discute questões fundamentais à sociedade, que, ao mesmo tempo, atingem o homem na individualidade. Sua poesia, portanto, contribui para a reflexão e, conseqüentemente, para a ação com perspectiva. Cabe indagar se a ação cultural não consiste na forma de interferência do artista na vida pública.

Permanentemente, Mário propôs ao artista refletir sobre a consciência profissional e a atitude estética, fomentada por atitudes vitais com as quais vislumbra a possibilidade de o intelectual conjugar teoria e práxis regidas pela experiência, e não relegar a verdade pessoal colocada na arte. O artista deve ser um insatisfeito e insaciável, arriscar-se para que a humanidade evolua e a cultura não se torne estática. Talvez seja esta a proposta de engajamento mais verdadeira de Mário, pois constante, independente de fases extremas da sociedade. Mário de Andrade parece sempre em busca da concretização do cumprimento do destino de artista, embora o sentimento de insatisfação constante nunca permita que ele chegue à sensação de dever cumprido. Por isso, considera a própria obra insuficiente.

Retomando, no final dos anos 1920, Mário cria agir por meio de sua obra, contudo, nega isso em meados da década de 1940, ao afirmar que julgava cuidar mais da vida que de si mesmo, mas, ainda assim, não contribuiu para o aprimoramento político-social do homem.

Nessa fase, Mário olhava para a trajetória percorrida com a visão de quem viveu a experiência, diferente do olhar que pode ter o agente no momento em que a ação se dá. No entanto, essa contradição não anula a coerência de sua obra, pois alimenta a insatisfação de Mário, sempre acreditando poder fazer mais. Portanto, ele converge com a concepção do artista como um eterno insatisfeito, sempre à procura de algo, a buscar, a pesquisar, consciente de que o conhecimento encontra-se permanentemente em construção. Essa insatisfação o move a servir mais em atitudes vitais que o tornam não somente o “alegria da casa” no âmbito privado, mas a movimentar-se continuamente na esfera pública, ciente de que o conflito retira os indivíduos do marasmo, pois levanta questionamentos e gera reflexão.

Essa reflexão se constrói por conceitos dialéticos, como a idéia de sacrifício, que não apresenta uma visão exclusivamente negativa, como se costuma atribuir em geral a

esse vocábulo. Sacrifício como a crença em uma verdade pela qual vale a pena enfrentar adversidades, pois abarca dor e felicidade, individual e coletivo. O sacrifício individual de Mário era imprescindível para a realização como indivíduo que se compraz pela ação na vida pública.

Por isso, o Departamento Municipal de Cultura consistiu no desenvolvimento de uma exigência de sua vida, a continuidade, por outros meios, de questões já presentes na obra. Assim, a coerência corresponde ao princípio que rege a obra e a atuação social de Mário, cujos limites se confundem, pois se encontram dialeticamente relacionados. Logo, a função da literatura e do escritor norteiam a obra e a ação na vida pública do autor.

A ação política está intimamente ligada à preocupação com o mundo e não com o eu. Os homens agem em conjunto na realização de um interesse comum. O isolamento destrói a capacidade política, a faculdade de agir. A ação revela o homem pela capacidade de começar algo novo. A liberdade não é apenas a moderna e privada, mas principalmente a pública, de participação democrática. Ação, palavra e liberdade não são dadas, mas requerem a construção e a manutenção do espaço público. A liberdade exige coragem de exposição em público.

A coragem constitui a virtude política por excelência, estar disposto a arriscar a própria vida. O amor à vida seria um obstáculo à liberdade. O povo transfere a possibilidade do discurso e da ação para os políticos e perdem a voz própria, porque a concedem àqueles que deveriam ser seus representantes, mas, na prática, representam apenas interesses e privilégios pessoais. Tal fato provoca descrença nas instituições sociais e a política passa a desinteressar o cidadão, que, além de não se sentir representado, se percebe desigual em relação àqueles que conseguem burlar as leis, com o poder político e financeiro. Porquanto, os grupos sociais precisam recuperar a voz na práxis social.

A civilização grega privilegiava os feitos individuais na esfera pública, era individualista, mas em função da coletividade, diferente do individualismo atual, quando se exalta a individualidade, tendo o indivíduo como único fim. Ele busca saídas isoladamente, seja pela fama ou criminalidade, sempre com o objetivo de ganhar dinheiro, pois este traz reconhecimento social. Age sozinho, porque assim se sente, sem poder contar com ninguém.

Com o auge da busca desenfreada pela celebridade, a esfera privada ganha espaço e o homem “exerce feitos singulares” relativos à vida íntima. O indivíduo se priva das mais altas capacidades do homem, com o social e o político em plena decadência e o privado

exigindo visibilidade e não privacidade.

Nesse contexto, retomar o debate sobre literatura engajada parece relevante, porque se vive o extremo oposto do momento vivenciado por Mário de Andrade e, justamente por esse motivo, mais uma vez periclita a natureza humana. Os homens se privam das capacidades mais altas e executam ações sem refletir sobre elas. De sujeitos emancipados, transformam-se em objetos reificados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Sartre e Brecht, engajamento na literatura. *Cadernos de Opinião*, n. 2, pp. 28-37, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

_____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 34 Letras, 2003. Coleção Espírito Crítico.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*: Adorno. Textos escolhidos. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: 1999, Nova Cultural, pp. 65-108.

_____. *Palavras e sinais*: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.

_____. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*: música e verdade nos anos vinte. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?*: a preocupação social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo: Duas Cidades, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Bradesco Seguros, 2002.

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

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio; prefácio de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Introdução geral por Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1967.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, v.3.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. Obras escolhidas, v.1.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2v.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993a.

_____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993b.

_____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo:

Duas Cidades, 1995, pp. 235-264.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Edição comemorativa dos 40 anos de falecimento de Mário de Andrade. 3. ed. corrigida e aumentada. São Paulo: Hucitec, 1985.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAPPE, Anselm. O “Fim da Arte” segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord. In: *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, pp. 219-252.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LUCAS, Fábio. *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos; Porto: Escorpião, 1989.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O pai de família e outros estudos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

SIMON, Iumna. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 26, mar 1990, pp. 120-140.