

# Mário de Andrade: o transitório nas fronteiras do esteticismo

**Pedro Fernandes Galé**

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

## RESUMO

O ensaio busca apresentar as alternativas estéticas de Mário de Andrade na década de 20. Buscando marcar a noção de que em arte toda fixidez é perigosa, apresentamos uma faceta de Mário de Andrade que não é a mais apreciada: a de um autor de estética; mais que um agitador modernista o autor de *Macunaíma* foi um pensador das artes que marcou a reflexão e a produção artística no Brasil como, talvez, nenhum outro. O ensaio aqui apresentado busca indicar o nascedouro de uma estética transitória e incisiva em seus passos seminais.

## PALAVRAS-CHAVE

Mário de Andrade; modernismo; Brasil; estética.

## ABSTRACT

The essay aims to present Mário de Andrade's aesthetic alternatives in the early 20th century. In an attempt to highlight the notion that in art all standing stone is dangerous, we present a side of Mário de Andrade that is not the most appreciated: an author of aesthetics, rather than a modernist agitator, the author of *Macunaíma*, as an author and a thinker of the arts, marked reflection and artistic production in Brazil in an undeletable way. In the early industrial moment of São Paulo in the oncoming modernist aesthetics Mário's place as an art thinker is second to none. The essay presented here aims to show how this aesthetic was in its seminal stages.

## KEY WORDS

Mário de Andrade; modernism; Brazil; aesthetics.

*Com os docementes dos nanquins mais melancólicos*

*Brasil*

*Como será o Brasil?*

MÁRIO DE ANDRADE

(Manuel Bandeira – Variações sobre o nome de Mário de Andrade)

Ainda que Mário de Andrade seja renomado no âmbito da crítica e da história das artes, sua obra estética parece ter sido tratada com maior timidez pela fortuna crítica ao longo dos anos. Observar suas tentativas em direção do que poderíamos chamar de uma estética é a um só tempo perceber um autor que busca atualizar o cenário poético, plástico e pictórico nacional, e acompanhar um investigador comprometido com as profundezas de um elemento artístico nacional que se relacionaria com um passado figurativo em constante construção. Se pensarmos a possibilidade de uma estética em Mário de Andrade, deveremos dar conta do inacabado que a assola e buscar entender variegados filões encontrados, porém não exauridos. Modernista, o autor se colocou diante dos grandes embates artísticos do início do século XX.

O ensaio que ora apresentamos será circunscrito por um recorte que não é arbitrário: o dos textos de Mário de Andrade redigidos na década de 20. Época em que se faziam pressentir, sentir, urdir e até mesmo fabricar os impactos da *Semana de arte moderna*. Nesse período se colocavam algumas fundações da postura singular, em termos estéticos, por falta de palavra melhor, do autor de *Macunaíma*. Mário sempre foi um autor sobre o qual ulularam dualidades; afinado com os movimentos de vanguarda advindos da Europa, não deixou de ser nacionalista; ligado ao que havia de mais novo no campo das artes, não deixou de estudar os artífices do passado. Sem querer exigir dele uma estética que se preste a qualquer sorte de sistema, podemos, nos textos desta década, sentir um pensamento em formação (em sentido fraco) e movimento. Nesse período, subscrevendo Elisa Angotti-Kossovitch em seu magistral *Mário de Andrade Plural*, “o empenho, associado ao presente (intervenção) e o prazer, tendido para o futuro(imortalidade), são confrontados disjuntiva e angustiadamente, com a moral do artista na encruzilhada do transitório e o marmóreo” (Angotti-Kossovitch, 1990, p. 35).

Afinado ao que ocorria no mundo das artes na esfera internacional, Mário buscou compreender a carência de uma arte que se visse afinada a seu tempo em terras brasileiras. Diante de uma busca pelos caracteres nacionais, buscou entender o elemento brasileiro numa chave que não deixa de apontar para o seu dinamismo, Mário se viu, e a imagem é muito bem construída, sempre tensionado entre o *transitório* e o *marmóreo*. Não pensa o nacional como algo isolado nem o passado como algo circunscrito e afixado, sua busca por atualização envolve esse caráter internacional

de nossa nacionalidade ou nacionalismo, bem como a atualidade de um passado que se vê fundido e refundido, fundado e refundado. É na compreensão sempre transitória desse passado (marmóreo) que a questão da brasilidade se coloca:

Ora, ninguém negará que se um dia existir um espírito brasileiro, como existe um espírito egípcio, espírito grego, um espírito russo, esse brasileiro espírito será muito dissemelhante do francês. O que forma um *espírito*, muito mais que uma simpatia, mesmo generalizada, ou três ou quatro personalidades insuladas, é fundamento racial mais o clima, os aspectos e recursos da terra, o modo de viver. E nada mais dissemelhantes nesse ponto de vista que a França herdeira e o Brasil aventureiro e arrivista (Andrade, 2022, p. 216).

Trata-se de sorver aquilo que ocorre no hemisfério norte, mas sempre em vista do elemento nacional. Não se trata de pensar o nacional isolado ou autônomo na tessitura dos caracteres artísticos; quanto melhor se compreende o que ocorre no globo e no presente, melhor se percebe o elemento local, sua singularidade e mesmo o seu passado. Essa relação intensa com a produção intelectual de seu tempo marca esses esforços de Mário de Andrade, nas palavras de Telê Porto Lopez: “Relacionado como está com a atualidade artística de sua época através de revistas europeias, é natural que elas lhe trouxessem a contribuição de experiências como a brasileira” (Lopez, 1972, p. 203).

Sob esse aspecto de uma busca por um Brasil que se eleve por sobre as tentativas ufanistas do passado é que reside o modernismo na chave em que Mário de Andrade o compreendia. Ciente de que há de haver algo que, mesmo diante do que o mundo artístico dito civilizado e instruído traz de novo, “reflita as notas mais profundas da terra onde ocorre” (Lopez, 1972, p. 202), o autor sabe que não se trata de assumir o primitivismo como marca da produção artística brasileira, pois é afinando-se ao mundo que o “Brasil” viraria Brasil. Não se trata de assumir um grau de atraso que fosse compensado por instrução internacionalmente válida e de um ocultamento das origens, mas de emular as produções artísticas de seu tempo, repondo um Brasil que se lance no globo. Como escavador e fundador de passados, o ensaio sobre o Aleijadinho, esse “aborto luminoso”, Mário não deixou de apresentar essa faceta: “Me parece sobretudo evitar que lhe ajuntem à personalidade o epíteto de ‘primitivo’. Primitivo por quê? Em relação a quê? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como tutuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiuras”. (Andrade, 1975, p. 26-27)

Não devemos compreender essa busca pelo nacional como busca de um exotismo, de um ímpeto selvagem que se sublevaria no constelário artístico mundial; o primitivo não pode ser uma via: “Não quis também tentar primitivismo vesgo e

insincero. Somos na verdade primitivos de uma era nova”. (Andrade, 2022, p. 93) Estava em questão uma compreensão moderna de Brasil que se forjava no conhecimento da terra e na descoberta de um passado artístico que se faz ainda ecoar, bem como a posição singular adotada entre o que seria nacional e o que seria do mundo: “Mas abrasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue, ele vagava o mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo!”. (Andrade, 1975, p. 46) Longe de aderir a um barroco que se desvirtua por sua aplicação a coisas que não se igualam entre si, Mário parece fazer de Aleijadinho toda uma história da arte; no escultor mineiro Mário de Andrade percebe um mundo, cambiante e móvel, no qual o todo e a parte se fundem. Tomemos mais uma vez as palavras de Angotti-Kossovitch:

A deformação refere-se a um primeiro, não só no conceito, mas na própria produção: a forma (estilo) e, genericamente a norma constituem-se como o primeiro a ser submetido e, assim, transgredido, efeito que desloca a lição ultramarina ou o barroco, estilo genérico. O barroco, focalizado por Mário expressivamente, é vencido como unidade empírico-estilística: amplificado no sentido de atenuação, pois exprime ideias e sentimentos, prolifera no desvio – bizantismo, goticismo, realismo, renascentismo, classicismo, o próprio barroco, o próprio Expressionismo – esfacelando-se como seu produtor mulato, também sem unidade, mas em outro sentido, o de pré-nacional porque ‘desraçado’, e no de arauto malgrado do nacional. (Angotti-Kossovitch, 1990, p. 24)

Esse passado abortado e que se mobiliza deixa o Brasil na situação de um país que, em arte, precisa renascer de algum modo, ser constituído, instaurado e atualizado, pode ser que até mesmo um artista colonial sirva a esse modernismo primevo: “De fato Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Júniores posteriores, tão raros! são insuficientes para confirmar!” (Andrade, 1975, p. 45). Há aqui clara alusão ao presente, aliás, essa relação entre passado e presente, na obra de Mário de Andrade, é sempre tensa, nas palavras de Victor Knoll, surge, “tentacularmente, a tensão passado-presente e presente-futuro” (Knoll, 1983, p. 250); e mais adiante: “passado-presente e presente-futuro não são polos que regem a obra poética de Mário de Andrade, mas, antes setores do imaginário. Esses dois tempos pulsam espacialmente” (Knoll, 1983, p. 255).

Expandindo o âmbito poético de Victor Knoll, podemos dizer que sob essa tensão é que o passado é movente, é por essa tensão que Aleijadinho, numa espécie de delírio produtivo, se torna expressionista. Ou seja, Mário de Andrade parte das vanguardas da Europa do século XX para entender aspectos do nacional colonial e suas tensões raciais. Aleijadinho profetiza um devir nunca realizado de plasticidade tensa,

pulsando figurativamente no espaço em suas imagens. A tensão entre passado-presente e presente-futuro mostra como mesmo o registro histórico em suas relações prospectivas e perspectivas é também embevecido de transitoriedade e não se afixa a uma possibilidade exclusiva de presente. Tudo é movente e transitório no universo mental em que se entreteciam os primeiros esforços do nosso modernismo, nas palavras de Mário de Andrade: “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir” (Andrade, 1922, p. 35), como Moderno, é a esse passado que nós devemos voltar os olhos, um passado que ainda nos espanta e se constitui não como ruína, mas como presença: “Este é o passadismo de *Klaxon*: coisas boas ou más que ainda não perturbaram a sonolência “leda e cega” do Brasil” (Andrade, 2022, p. 184).

O passado deve ser atualizado, mas não restaurado, esse é um ponto crucial; se o autor não faz coro aos que queriam que se destruíssem os museus, como símbolo de autoridade artística, ainda assim deixa claro que os modernistas consideram, “a reconstrução de obras que o passado destrói ‘uma erronia sentimental’” (Andrade, 2022, p. 181). O que interessava era tentar, a partir de esforços múltiplos, mover e discorrer sobre os indícios do passado levando em conta as marcas distintivas que o tempo nos apresenta. Esse Brasil em construção, só pelo passado e pelo localismo é que se poderia surgir. Ao absorver os movimentos que a arte empreendia ao norte do mundo, inventa-se um Brasil, que não nasce de impulsos em direção a um absoluto, mas de sua mobilidade marcada numa convenção móvel e transitória. O local tem grande importância nesse trajeto, estamos diante de um momento especial desse modo de construir o passado. Tudo isso sema fixidez dos grandes sistemas disponíveis no mesmo norte. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza: “as conquistas eram em geral provisórias e não se apoiavam na segurança racional dos sistemas” (Souza, 2005, p. 70). É por isso que esse momento os interessa, para continuar com Gilda: “Mas, naquele momento de transição entre o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas, delineavam à nossa frente um recorte novo da realidade” (Souza, 2005, p. 70). Mário parece ter usufruído da liberdade que essa situação permitia. Como no caso do Folclore:

Já afirmei que não sou folclorista. O folclore é hoje uma ciência, dizem... Me interesse pela ciência porém não tenho capacidade de ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação para o músico e não, passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto (Andrade, 1983, p. 232).

Vemos que o esforço de Mário não é o da compreensão “científica” do passado. Não quer extrair dele regras e ajuntamentos que sirvam de pontos fixos a uma arte do presente que se visse embevecida na arte do passado, ou mesmo na arte folclórica ligada a suas tradições. A relação com a tradição não é das mais simples. Ela não

deve ser um horizonte normativo para a arte, aliás, nada deve. Nada pode ser pensado como fórmula nem de recepção ou impressão, nem de produção ou expressão nas artes. Disso é ilustrativo o caso da arte neocolonial, que o autor de *Macunaíma* tanto odiava, nela a relação com a tradição se apresentava de forma deturpada:

A tolice básica da arquitetura “neo-colonial” está nisso: pegaram, a maioria, nas formas decorativas coloniais, reduziram elas a fórmulas, que juntaram restaqueramente, dentro do espírito de arrivismo, que domina as partes progressistas do país. O resultado foi 89 por cento das feitas aleijões medonhos (Andrade, 1983, p. 25).

Nesse período em que os impactos atualizantes do modernismo e da semana de 22 se faziam sentir, percebemos que a postura de um de seus móveis é das mais variegadas; o autor de *Paulicéia desvairada* não deixou de ser também um crítico desse modo errático de operar de sua própria geração:

Porque adquirimos desde as prédicas iniciais da Semana de Arte Moderna o preconceito da liberdade. E mais o preconceito da sinceridade. E tudo isso foi sistematizado numa absoluta falta de critério. Botamos tudo em cima do jornal. Brousson e quase que até André Gide, se tivessem aparecido no Brasil não teriam sob este ponto-de-vista nem aparência de originalidade. Ou por outra: a única originalidade deles viria que são gente que sabe e estuda. Botamos tudo em cima do jornal e como o nosso espírito não dá para alcançar as riquezas do mundo nem adiantar nada às urgências do Brasil, caímos no diz-que-me-diz, no assunto tostão, no comadrismo mais curto, mais safadinho, mais fatigante [...] Liberdade, gente! Sinceridade! (Falta de critério! Falta de caráter!) Nós lavamos nossa roupa em público (Andrade, 1976, p. 83).

O trecho acima foi publicado em um texto de 11 de abril de 1929, pouco mais de sete anos depois da *Semana de arte moderna*. Além de que revelar um descontentamento no interior dos agentes do modernismo, mostra-nos mais uma vez as duas grandes preocupações de Mário de Andrade: as riquezas do mundo e as urgências do Brasil. Envolvendo-se tanto nas querelas locais como no que havia de na intelectualidade europeia, Mário esteve nas trincheiras estéticas de seu tempo, mas sem nunca ter sido afixado em um ponto no horizonte móvel no qual via nascer os arranjos de sua visão acerca da arte e de sua reflexão. A consciência do caráter movente tanto das teorias sobre arte quanto de seus objetos fez com que, afastado da tendência absolutista e dedutiva que algumas das teorias estéticas do início do século XX tinham a oferecer, o paulista se confrontasse com a mais variada sorte de objetos sem fazer deles escorrer nenhuma teoria esteticamente absolutista.

Longe do empenho num papel de quem diagnostica, afixa e deduz *do e para* o fato artístico de modo rígido e ressequido, o poeta estabelece como norte a própria mobilidade de uma estética tensionada entre as maravilhas do mundo e a precariedade de sua terra natal, sem pretender um viés absoluto qualquer uma das duas. Nas palavras de Gilda: “a ideia de que a transposição para os trópicos de um sistema de referências tipicamente ocidental não se harmonizava com a realidade brasileira é expressa por Mário de Andrade em vários trechos [de suas] anotações” (Souza, 2005, p. 63).

O escritor parece nos apresentar, dentre outras tópicas do Nacional, a precariedade dos ferramentais e o caráter sempre alusivo e por vezes elíptico de uma estética que busca renovar, fazer mover as artes diante de um público, no mais das vezes precário e desinteressado, mas que não sede à tentação sistemática de seu tempo. Prova disso nos dá o autor, a cada vez que nos debruçamos sobre esses textos dos anos 1920. Quando em suas crônicas em *Taxi*, busca apresentar o público diante do qual essas mudanças são sugeridas, e não deixa de nos apresentar o caráter precário de sua terra. Vejamos, a título de exemplo, o arquiteto fictício de um palacete dedicado à morada da nobreza local, que não titubeia em declarar o seguinte diante de um mármore que se finge madeira: “Nisso é que está a fantasia. Não é fazer essas loucuras que os arquitetos futuristas estão fazendo. Aliás nem sei o que eles estão fazendo porque não tenho nenhuma dessas revistas ou livros de agora” (Andrade, 1976, p. 70).

O lugar movente de polígrafo e de amante das artes com ímpetos de legislador benevolente nos dá um pouco de pistas do que se pode entender como um tom mais que moderno, *modernista* de Mário de Andrade. Mesmo que fixemos o seu lugar nas histórias e formações de nossa literatura, devemos ter em conta seu caráter singular, se o consideremos modernista, alguns cuidados devem ser tomados. Vejamos a seguinte passagem de *O turista aprendiz*:

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. [...] As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas, a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva (Andrade, 1983, p. 254).

A mobilidade, a vida interior parece ser o maior referencial do autor das linhas acima. Diante do modernismo ou da tradição, o que se coloca é o próprio caráter

de mobilidade e de transitoriedade diante de formas que, advindas do passado ou não, nos devem remeter à movimentação e a emulação com um passado que transforma ao passo que é transformado. Se o elemento artístico é sempre movente, a própria relação com os mestres do passado deve ser da ordem do transitório. Diante dos poetas parnasianos, antípodas do modernismo, Mário não pôde deixar indagar: “Quem são essas nuvens impassíveis que se aglomeram sobre o horizonte do futuro? Que são esses coriscos, não prenunciadores de tempestades fecundas, mas clarins de raios imobilizados e mortíferos?” (Andrade, 2022, p. 76).

O modernista inicial, que buscava realocar as colunas de Hércules das artes, não pôde deixar de sentir a asfixia da métrica fixa, dos versos alexandrinos que marcaram os poetas do final do século XIX e início do século XX. Sua defesa era de uma poesia de outra estirpe, uma poesia que se apresenta sem artificialismos: “Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas passaram a adorar” (Andrade, 2022, p. 99). Sem que nada se afixe de modo a impedir o dinamismo exigido pelo universo das artes, Mário de Andrade buscou dar conta do caráter transitório do que se intenta por uma estética dinâmica ou de um pensamento estético movente: “Cristo dizia: ‘Sou a verdade’. E tinha razão. Digo sempre: ‘Sou a minha verdade’. E tenho Razão. A verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética, transitória. Por isso mesmo jamais procurei ou procurarei fazer proselitismo” (Andrade, 2022, p. 97). Nesses termos, podemos pensar que Mário de Andrade seja filho do mundo moderno que se preconizava no início do século XX, ou tempos em que, nas palavras de Haroldo de Campos, “uma das características fundamentais da arte [...] é a da provisoriedade do estético” (Campos, 2010, p. 15).

Esse aspecto, provisório, traz em si demarcações de domínios ainda sem fronteiras para o campo artístico. Ainda que a obra de arte seja sempre filha de seu tempo, há algo nela que supera a duração de seu próprio tipo, algo que a faz perdurar no tempo, esse domínio sem fronteiras, dimensiona o lugar e o ofício das artes e ele não se contradiz com o reconhecimento de algo que se ligue a “certos valores permanentes na obra de arte, que a podem projetar para além do tempo histórico e das condições socioeconômicas em que ela foi criada” (Campos, 2010, p. 15). O transitório passa a ser aquilo que caracteriza a arte moderna e um produto da tensão entre passado-presente e presente-futuro que não se dissolve em rupturas, suspensões e sequestros.

O esteticismo, marcadamente ortodoxo de alguns autores do início do século XX – como pode nos ilustrar uma passagem do *Introdução a uma estética marxista* de Lukács, escrito décadas depois: “Não devemos perder de vista o fato de que cabe à estética como ciência descobrir leis o mais possíveis universais, e cabe à crítica aplicá-las às obras singulares (ou grupo de obras)” – não parece ter tido sobre Mário de Andrade um impacto decisivo (Lukács, 1970, p. 170). Para ele, a crítica não podia

ser a aplicação de regras advindas da estética pela simples razão de sua estética ser trazida à luz sob o signo do transitório, do inacabado: “todas as regras e leis que a inteligência consegue determinar a respeito da invenção artística, se não são completamente falsas, são metáforas puras, incontrolláveis. [...] As tentativas estéticas modernas estão arremetendo contra moinhos-de-vento” (Andrade, 1976, p. 129).

Longe de pensar na segurança oferecida por um sistema estético universalista que age na história, mas não foi gerado nela – tendo sua validade garantida por sobre qualquer manifestação singular e contingente –, Mário faz dessa espécie de insegurança, dessa mobilidade a marca de seu pensamento que se desdobraria em uma crítica e, por que não, em uma estética provisória. Se concordássemos com o pressuposto de Adorno (1982, p. 44) segundo o qual “os sinais de desorganização são o selo de autenticidade do modernismo”, ficaria patente o lugar *sui generis* de nosso autor. Estando o modernista num momento em que, como já apontamos e em conformidade com Gilda de Mello e Souza, a crítica e a estética se fazem sem a “segurança racional dos sistemas”, o moderno se viu livre até mesmo de sua própria mitologia. Adorno, mais amante de um grau de fixidez e ao pendor classificatório, apresenta o moderno nos seguintes termos: “O moderno é um mito voltado contra si mesmo, a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal” (Adorno, 1982, p. 44). Mário preferiu, no lugar de pensar no ímpeto trágico do moderno, se mover na possibilidade movente de uma estética que seja moderna no sentido da “formidável desordem” e da liberdade que esse mundo ainda não organizado e prestes a se tornar arruinado apresenta: “minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela, não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porquê verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a arte, são verdades. Tanto não abuso!” (Andrade, 2022, p. 135). Essa liberdade surgiu diante de uma arte que se via numa intensa relação com seu tempo e que buscava adentrar as potencialidades nem sempre trágicas do mundo moderno que se apresentava ao sul: “O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro de unilateralização da beleza” (Andrade, 2022, p. 102). Uma arte que se vê livre até mesmo da beleza entre seus Adágios é a prefiguração da liberdade a que nos inseriríamos diante de toda prova da transitoriedade do que se apresenta como arte, bem como de seus referenciais. Mais caros, sejam eles técnicos ou não.

Se pensarmos em um impacto disso, ou seja, um caráter certamente convencional da arte em relação à crítica, a questão ganha ainda mais contornos, pois não tratou Mário de Andrade de escamotear esse viés transitório com a parafernália discursiva de alguns críticos de sua época, vejamos a seguinte passagem de uma de suas colunas no *Taxi*:

Tal música é violenta, tal pintor é terno. Os quadros de Maria Laurencin nos encham de ternura, as músicas de Villa-Lobos no geral são violentas. Mas isso é vaguíssimo, paupérrimo, e não atinge a identidade das sensações e sentimentos da música e o quadro. Agora; se a gente quer ir mais longe ou cai na metáfora fantasista [...], ou faz uma análise metafórica incontrolável. Assim por exemplo quando a gente fala no “equilíbrio” dum quadro. Que significa isso? Por que agora um quadro de Hugo Adami é equilibrado e outro de Eliseu Visconti não é? E força é reconhecer que o passadista confundidor de sensação plástica com representação, achara que equilibrado é o quadro de Eliseu Visconti!” (Andrade, 1976, p. 129).

Vemos aqui a clara indisposição do modernista em relação aos artifícios da crítica e a uma estética de cunho relativista. Não se trata de pensar que a partir de uma mobilidade e transitoriedade dos termos, estaríamos diante de um *Deus nos acuda* “sensualista” e que todo observador pode dizer de tudo em relação às obras. Significa que diante de um arsenal que incorpora a transitoriedade, o crítico deve mover diante da obra e das convenções que estão em sua base, e somente por aí, suas imprecisas impressões se podem mover e diante do caso, transitório e até mesmo fugaz. Não devem sobrar vias de acesso que não partam da arte e de suas manifestações singulares, marcando sempre seu lugar de origem e seus móveis. Nas palavras de Lafetá: “ao romper com a poética que já não atendia às exigências do real e ao procurar no real as bases de sua nova poética, demonstrou possuir uma visão abrangente da arte, que a quer ao mesmo tempo estrutura estética, expressão do indivíduo e função social” (Lafetá, 2000, p. 184).

Não há nesse autor nacional qualquer sorte de esteticismo determinante, que por sobre a obra lance uma exigência de uma estrutura fixada no rol das ideias perenes e supra-históricas; sua matriz de pensamento é a da reflexão sempre móvel, transitória e inacabada. Diante do imenso e intenso (em suas consequências) universo particular que é a obra de arte e sua apresentação é que movemos o arsenal convencional, sempre lidando com a possibilidade de extinção futura, do crítico. Esse mundo infinito e transitório faz com que sejam necessárias ao menos duas tarefas cruciais, a da crítica de arte, de aplicação transitória e reflexiva, e a da construção de um passado histórico também transitório e formativo. Tanto o fomentador de futuros, quanto o escavador de passados, indicam na figura do poeta o caráter de transitoriedade do elemento artístico, já no célebre *Prefácio interessantíssimo*, que antecede o livro *Pauliceia desvairada*, podemos perceber essa tendência:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é o seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (O Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da

Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconsciente (a grande maioria foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa (Andrade, 1922, p. 18).

Retoma assim a tópica clássica, já expressa por Goethe de que os grandes artistas não poderiam “ter procurado algo parecido com o natural de modo a provocar equívocos, mas sim que saiba compreender e expressar o sentido da natureza” (Goethe, 1998, p. 623). O impulso mimético seria deformante em relação à natureza: “Fuja-mos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia!” (Andrade, 2022, p. 85). Há o elemento que se lança às bases do tirar pelo natural, uma imitação de dentro para fora, segundo a tópica clássica, mas também um elemento transitório que somente a arte pode trazer à tona. Mário de Andrade, mais do que se estabelecer diante da possibilidade imitativa que fizesse da arte um *análogo* da natureza e do mundo dos viventes buscou apresentar os limites desses dois campos: “Até princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o belo da arte era o mesmo belo da natureza” (Andrade, 2022, p. 102). Buscando dar conta desse fator transitório, este sim análogo aos seres da natureza, Mário de Andrade sugere que pensemos a arte sem submetê-la a grandes sistemas e aparatos que, muito em voga a seu tempo, faziam mais matar e sacrificar a arte em nome de uma estética do que encontrar os domínios de sua transitoriedade.

Claro que não devemos nos empolgar e traçar grandes vias que estabeleceriam uma conexão direta entre nosso conterrâneo e a teoria estética clássica, mas ainda que não seja a nossa intenção fazer tal conexão, não podemos deixar de pensar, diante de algumas passagens sobre a estética, que o autor conhecia os autores clássicos dessa disciplina filosófica; não nos esqueçamos que já em seu *Prefácio interessantíssimo* ele bradara sobre si: “não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte” (Andrade, 1922, p. 19).

Portanto, ainda que admita a desorganização como marca de seu tempo, não se fecha com ela, não dá a coisa por encerrada. Busca muitas vezes entender o que são os movimentos mais usuais de uma estética clássica, mas os subverte. Tenta desprender, por exemplo a sacralidade dos critérios estéticos da beleza: “A beleza penetra violentamente no espírito da gente feito uma amante decisiva que chegou da rua e vem impregnada das coisas lá de fora” (Andrade, 1976, p. 117). Pois a beleza não admite controles, e ela nunca se apresenta de modo puro e incorruptível: “Mas a beleza é questão de moda na maioria das vezes. As leis do belo eterno artístico ainda não se descobriram. E a meu ver a beleza não deve ser um fim” (Andrade, 2022, p. 102). Esse estético lida com a imposição do artífice e as convenções de seu tempo e não com uma beleza que seja pura e etérea.

É como se por sobre o manto do não estético estivessem a nascer, como bem destaca Leon Kossovitch, “duas relações com a sociedade: uma exterior, em que se dá como documento e é relegada a um mero testemunho desprovido de subjetividade; outra, interior, onde é tomada como expressão da vontade nacional” (Kossovitch, 1970, p. 87). A questão das artes, longe de se afeiçoar aos limites do estético e ou histórico, se faz pensar como ligada à expressão. O elemento de mediação entre uma relação com a sociedade e com o sujeito, que produz e recebe, as obras de arte, como nos mostram os textos sobre os poetas parnasianos, publicados no jornal do comércio, em 1921:

A estilização ou reprodução desses gestos primitivos [...] dirigiram-se acaso para o fim único da reprodução da beleza? Absolutamente não. Sem dúvida que se foi da crítica dos sentimentos iniciais manifestados que nasceram as artes [...] Mas, mais do que isso, foi o desejo de expressar sentimentos e pensamentos de significação lírica que levou o homem a criar as artes. Tanto assim que estas se dirigiram para liturgias singelas, toscas, com que o homem queria aplacar a cólera de Deus (Andrade, 2022, p. 62).

Podemos perceber uma clara desvinculação da arte em relação aos critérios de ordem mais classicizante. É no caráter mediador entre o sujeito, uma vida interior, uma vida das coisas e o material artístico que se efetiva a obra de arte. O problema da expressão se coloca como central à reflexão sobre as artes. Há de se mediar o que se percebe na alma ou na natureza com aquilo que ganha o mundo como realidade materialmente determinada e plasmada; se a beleza serve de meio nessa via da objetivação, não podemos dizer que ela determine tais manifestações sob o signo de um belo que seria transcendente: “a arte, a meu ver, é a expressão dos sentimentos e dos pensamentos por meio da beleza; e não foi, senão em tempos de confusão e desvio do seu destino, uma reprodução maninha do belo” (Andrade, 2022, p. 65).

A arte deve expressar, se expressa belamente, tanto melhor, mas não deve ser arte do belo ou que verse sobre o belo. Há de haver movimento, imperfeição e sentido para que a arte se torne o que ela pode ser; os parnasianos, caso de estudo de Mário de Andrade, não foram grandes artistas, sabem por quê? Eles “refrearam seus próprios sentimentos e inspiração pelo preconceito de realizar a beleza” (Andrade, 2022, p. 65). A arte deve ocupar o lugar que fica entre a impressão e a expressão.

Modular a subjetividade com a expressão artística é algo que caracteriza em grande medida o pensamento acerca das artes a partir do século XVIII. Oposições do tipo “regra e gênio”, “doutrina e estética”, “antigo e moderno” entre outras de mesma sorte, passam, desde meados do século XVII a trazer novos questionamentos e novas concepções ao debate em torno da obra de arte. As regras, ou ainda, os

preconceitos estéticos e poéticos dos parnasianos os afixaram qual pedra morta, deixando em seu caminho obras fixas cujo ordenamento preceptivo, em vias de suscitar beleza, é também fixo. Se a beleza é o que gera a fixidez das formas, incidimos em erro. Longe de uma imanência da beleza, o autor de *o Clã do Jabuti* indica uma beleza que não se vê afastada de sua manifestação contingente e que está sempre submetida a toda sorte de variação. A beleza “neste mundo não passa duma contingência individualista ou, no máximo, historicamente relativa”. Ou ainda, “a beleza é uma conclusão que tiramos imediatamente de nossa experiência sensível” (Andrade, 1976, p. 117).

É como se a própria transitoriedade se amparasse como antídoto à estética inamovível que fornecer legitimidade epistemológica à arte. Há em Mario de Andrade a clara intenção de se mover nesses lodaçais de oposições. Tanto que retoma a tópica do desinteresse, se para Kant o Belo é desinteressado, para Mario desinteresse e beleza estão em rota de colisão: “a beleza sendo um reflexo da vida exterior sobre a gente e o desinteresse um reflexo de nosso espírito sobre as coisas por meio do emprego do princípio de contradição, o desinteresse possuía um grau pelo menos mais fundamental de espiritualidade que a beleza” (Andrade, 1976, p. 121).

São várias as interpretações que dão a essa relação, entre a subjetividade e expressão, uma caracterização marcadamente moderna e que estabelecem a emergência da subjetividade como uma das heranças do que se convencionou chamar de luzes ou iluminismo. Embora esse debate possua de fato suas raízes no século dezoito, que assistiu ao surgimento do movimento dito pré-romântico do *Sturm und Drang*, a revolução copernicana de Kant, o Romantismo de Jena, o idealismo alemão entre outras manifestações da emergência da estética, não devemos ignorar que é também desses grandes esforços em torno da estética que Mário de Andrade quer se ver livre, pois da estética clássica, inamovível, surge sempre uma obra que é também fixa e clássica.

Malditos para sempre os mestres do passado! Que a simples recordação de um de vocês escravize os espíritos no amor incondicional pela Forma! [...] Que o Brasil seja infeliz porque vos criou! Que a terra vá bater na lua arrastada pelos vossos ossos! Que o universo desmantele porque vos comportou! Que não fique nada! nada! nada! [...] Melhor que tudo fique assim como está: nem o universo se desmantele, nem a terra vá bater na Lua, nem o Brasil seja infeliz. Mas que fique também o riso, a criança! O sr. Tristão de Ataíde já verificou, citando Hegel, que tudo isso é sintoma das épocas de transição. Viva o riso, a alegria, a *blague!* Estaremos nós por acaso em uma época de transição? (Andrade, 2022, p. 76-77)

É pelo riso que o Brasil pode se ver livre da tipologia perversa do moderno assumida por Adorno. Devemos ressaltar, com Mara Frangella, que em Mário de Andrade temos “Uma concepção de modernidade intensa, não como adesão anterior ao mundo contemporâneo, como o formalismo, mas como uma atitude ‘nova’ de perceber a realidade”. (2014, p. 105) Nessa concepção o riso, a alegria com seus pés fincados no transitório seriam antídotos à tragédia que ganhou o Norte. Assumir o transitório não é assumir a transição como condição, só pensaria assim quem no fundo se sua visão de arte e do mundo procurasse estabelecer qualquer sorte de fixidez. O Brasil em vias de formar-se e o mundo em transição: essas são vias que se tornaram estradas teóricas no século XX. Essas sendas expandidas sob o fulgor do sistema, nas quais o autor de *Amar, verbo intransitivo*, nunca quis entrar devido a seu caráter fixo. A intenção é romper com os mestres do passado da poesia e com as credences estéticas que se vinculam ao parnaso estético e ao estatuto de acabado e encerrado que mascaravam as vias de um certo esteticismo.

Na versão Brasileira essa discussão se move no sentido de permitir uma mobilidade, uma libertadora mobilidade de busca que os grandes sistemas e as vias por eles abertas, ainda que seguras, não permitiam. Em seu *A escrava que não é Isaura* o poeta escreveu: “Procuramos! Esforçamo-nos em busca duma forma que objetive esta multiplicidade interior e exterior cada vez mais acentuada pelo progresso material e na sua representação máxima em nossos dias. Que importa? Tende piedade dos inquietos!” (Andrade, 2022, p. 78). Nessa luta entre o sentimento e sua expressão é que Mário de Andrade ousou viver nas fronteiras do esteticismo. Estando fora do continente europeu que fez pulular tantas guerras e teorias estéticas na primeira metade do século XX, longe de se curvar diante da assunção da autoridade do esteticismo do norte, Mário intentou buscar entender o estatuto mesmo das artes, sem afixá-las e sem pretender ser a última palavra do debate:

Muitas opiniões há que divergem da minha. Mas não tenho com estas páginas a veleidade de repetir o que só o divino Rabi pôde exclaimar, por que era Deus: “Eu sou a verdade!” Minha ousadia está em manifestar “minha verdade”; quando parece que no Brasil só tem direito de falar verdade o conferencista louro e rubicundo que de longe vem! (Andrade, 2022, p. 65).

Em tempos em que o nacional, o Brasil e até o nacionalismo em sua reação aos produtos intelectuais advindos hemisfério norte se repropõem de tantos modos, muitos deles cunhados no mesmo continente do qual se dizem querer libertar, talvez seja o caso de revisitarmos a obra de Mário de Andrade, não para elegermos mais um ídolo em uma luta desigual, mas para observarmos os esforços em torno de uma identidade brasileira que se intentou forjar à sombra de um mundo que se via mudar

vertiginosamente. Nessa proposta de “Brasil”, o transitório e o movente trouxeram a suas construções um caráter muito diverso do dos grandes sistemas de formação que se veriam frutificar numa dialética que não nos pertenceria.

## Bibliografia

- Adorno, T. (1982). *Teoria estética*. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, M. (1975). *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins.
- \_\_\_\_\_. (2022). *Inda bebo no copo dos outros*. Org. Yussef Campos Belo Horizonte: Autêntica.
- \_\_\_\_\_. (1983). *O turista aprendiz*. Tele A. Lopez (org.). São Paulo: Editora Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. (1922). *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Táxi e crônicas do diário oficial*. Org. Tele A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades.
- Angotti-Kossovitch, E. (1990). *Mário de Andrade Plural*. Campinas: Unicamp.
- Campos, H. (2010). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- Frangella, M. (2014) *L'identità artistica nazionale. Ardengo Soffici e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras Modernas, FFLCH – USP.
- Goethe, J. W. (1998). “Myrons Kuh”. In: *Aesthetische Schriften 1806-1815*. Frankfurt am Main: Deutsche Kassiker Verlag.
- Knoll, V. (1983). *Paciente arlequinada*. São Paulo: Hucitec.
- Kossovitch, L. (1970). “As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método”. *Discurso*, v.1 , nº 1, p. 83-94. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1970.36378>. Acesso em: 7 dez. 2025.
- Lafetá, J. L. (2000). *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34.
- Lopez, T. P. A. (1972). *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lukács, G. (1970). *Introdução à estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mello e Souza, G. (2005). *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34.