"O Aviador e a Florista"

intersecções entre o crítico de poesia e o professor Mário de Andrade

Ricardo Gaiotto de Moraes *
Princeton University – FAPESP. E-mail: rgaiotto@gmail.com

Mário de Andrade em "O movimento modernista", texto proveniente de uma conferência apresentada na Casa do Estudante do Brasil em 1942, destacou os aspectos que caracterizariam o movimento deflagrado pela Semana de Arte Moderna de 1922: "[...] o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.".[1] A primeira dessas características, a "pesquisa estética", é exemplificada pela busca de uma língua escrita, de expressão brasileira, que deveria ser desenvolvida pelo artista a partir do treino constante. Os escritores que burlassem essa diretriz, acomodando-se, deveriam ser considerados desonestos, pois "[...] não bastaria criar o despudor da 'naturalidade', da 'sinceridade' e ressonar à sombra do deus novo. Saber escrever está muito bem; não é mérito, é dever primário. Mas o problema verdadeiro do artista é esse: é escrever melhor.".[2]

[1] Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, [195-?], p. 242.

[2] Ibidem, p. 246.

A "pesquisa estética", entendida aqui como a busca da experimentação constante visando a um apuro da expressão, era, assim, elevada do *status* circunstancial de legado modernista para o universal de um dos alicerces da ética do artista, pois distinguiria o "verdadeiro" do "falso". Estudar os elementos que comporiam a honestidade do artista e disseminá-los numa rede de gêneros textuais persuasivos que pudessem garantir o legado modernista tornara-se, para Mário de Andrade, anos antes de "O Movimento Modernista", uma verdadeira missão, cujo palco seriam os estudos mais extensos sobre literatura e outras artes, a vasta correspondência do autor, os textos circunstancias de crítica literária e também as aulas ministradas na Universidade do Distrito Federal.

É, sobretudo, nos dois últimos "palcos" que se pode verificar, entre o fim dos anos 1930 e início dos 40, período em que Mário de Andrade mudara-se para o "exílio" no Rio de Janeiro, quase dramaticamente o desenvolvimento da luta pela preservação da "pesquisa estética". A atuação de Mário de Andrade, que se estende da tentativa de intervenção indireta do crítico à direta do professor, faz-se presente nos textos, em tom muitas vezes de piada ou de conversa afiada, a partir da reflexão sobre os significados possíveis da noção de técnica e da aplicação desses princípios para avaliar a produção literária coetânea. O foco deste artigo será, portanto, o estudo dos sentidos e repercussões resultantes dessa escolha crítica de Mário de Andrade nos textos do rodapé "Vida Literária" – publicados entre março de 1939 e setembro de 1940, no *Diário de Notícias*, jornal carioca do qual Mário de Andrade se tornara crítico literário titular – e nos manuscritos que serviram de base para as aulas do "Curso de Filosofia e História da Arte" – ministradas na Universidade do Distrito Federal.

O primeiro artigo de Mário de Andrade na coluna "Vida Literária", "Começo de Crítica", publicado em cinco de março de 1939, apresenta, em tom de programa, critérios para as análises desenvolvidas na coluna. O autor se propõe criticar de maneira mais ou menos sistemática o "movimento literário do Brasil".[3] Essa crítica seria pautada no mesmo "utilitarismo" presente nas escolhas artísticas de sua obra ficcional. Assim, os juízos apresentados na coluna partiriam da ideia de que a beleza na "Arte" tem caráter social e se relacionaria, portanto, mais à "natureza coletiva humana" do que à genialidade individual, daí a necessidade de objetividade artesanal, ou seja, da técnica. Por um lado, seria importante analisar o desenvolvimento da técnica na produção literária do escritor.

[3] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993, p. 11.

Por outro lado, na continuação do artigo, Mário de Andrade também inclui como fundamento de seus juízos a preocupação em observar as contingências do momento em que um livro foi publicado. O autor cita, para ilustrar a função da crítica literária, a resposta que dera a um questionamento feito por Prudente de Moraes, neto, sobre a veracidade das explicações presentes no ensaio "Amor e Medo" de 1931:

> A crítica é uma obra-de-arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte é uma invenção sobre um determinado fenômeno natural. Tudo está em revelar o elemento que serve de base à criação, numa nova síntese puramente irreal, que o liberte das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita.[4]

[4] Ibidem, p. 14.

A crítica é assumida não apenas como um julgamento, ou mesmo como uma indicação de caminhos, mas também como uma invenção, uma "nova síntese" intuitiva como a obra-de-arte. Por se tratar de uma nova síntese, não poderia ser apenas pragmática – ou seja, baliza para indicar os caminhos literários possíveis – nem procurar somente a justeza da forma. Deveria inserir as obras na tradição literária, ou seja, no momento histórico do qual fariam parte. Nesse caso, ao se deparar com obras contemporâneas, o crítico deveria reconhecer o momento literário presente e, a partir dele, apontar caminhos, que, em todo caso, seriam transitórios. Assim, o crítico teria um papel de intérprete das tendências literárias contemporâneas, das relações destas com a tradição e de avaliador da ética do escritor, pois a compreensão e valoração de um texto literário dependeriam da observação criteriosa do conjunto da obra de seu autor. Nesse caso, a crítica seria pragmática por encetar caminhos, mas também estética, ao buscar o "essencial da obra de arte", o que parece não estar relacionado diretamente a questões extrínsecas, como a militância do escritor às várias tendências políticas e ideológicas do período, mas à técnica. São constantes nos artigos da coluna, portanto, reflexões sobre a fatura miúda do texto literário. Essa atenção ao detalhe foi notada por autores contemporâneos como Jorge Amado:

> Delicado e detalhista [Mário de Andrade] ficou atrás das palavras "falsas", dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música. Ouvido grã-fino e educadíssimo. Mas como o que, evidentemente, se procura num crítico é a compreensão para a obra criticada e como essa compreensão vem através toda a sensibilidade e não o ouvido simplesmente, resulta que a crítica do "mestre" é um fracasso. E o que é pior dá margens a trocadilhos miseráveis como este que está correndo os cafés e as livrarias:
>
> – Mário de Andrade está fazendo crítica de ouvido...[5]

[5] "O tempo que vai passando". *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro), n. 113, ano III, 12/08/1939, p. 5. Artigo atribuído a Jorge Amado, então editor da revista.

A motivação do comentário fora a publicação do artigo "A palavra em falso" na coluna "Vida Literária", no qual Mário de Andrade critica *Onda Raivosa* de Joel Silveira, também colaborador da *D. Casmurro*. Em tom paródico, o autor de *Jubiabá* ironicamente lamenta a posição de Mário de Andrade na crítica literária, pois, apesar do respeito conquistado da "gente moça" que o chamava de "mestre", de ter conseguido quase uma "totalidade de admiradores" e de sua raiz no "modernismo violento de *Paulicéia Desvairada* e da revista *Klaxon*" – sendo representante da "soma de valores mais apreciável daquele falecido movimento

literário" – teria resolvido, ao se instalar no Rio, abandonar o título de "mestre" para assumir posição de "esteta". Faria, assim, "crítica de ouvido", ou seja, estaria mais preocupado em identificar cacofonias que propriamente analisar a matéria dos livros.

O embate entre Jorge Amado e Mário de Andrade pode ser compreendido de maneira ampla como um conflito de gerações literárias. A atitude daquele poderia mesmo lembrar a atitude deste em 1926 quando escreveu um epitáfio a Monteiro Lobato. Luís Bueno levanta boa hipótese sobre a questão quando lembra uma frase de José Paulo Paes definindo que a crise 22/30 pode ser encarada como "uma relação conflituosa entre filhos e pais". Nesse sentido, os ataques dos autores da Geração de 30 representariam também demarcação de território da nova geração, revelando tanto índices de permanência da Geração de 22 nos anos 30,[6] quanto uma tomada de rumos distintos. De qualquer forma, o artigo de Jorge Amado não deixa de ser um indício da preocupação exacerbada de Mário de Andrade com os procedimentos da fatura do texto literário. Se uma leitura dos artigos de "Vida Literária", sob o prisma de Jorge Amado, poderia levar ao vislumbre de um crítico superficial preocupado com a abundância de antíteses dum Vinicius de Moraes, o verso livre monótono dum Murilo Mendes, a presença de rimas em agudas dum Tasso da Silveira, os ecos de Adalgisa Néri, ou a repetição de imagens-símbolos dum Augusto Frederico Schmidt, a análise dessa coluna, alinhando-a às preocupações de Mário de Andrade no período, revela não o crítico esteta, mas aquele preocupado com a ética da obra de arte e do artista.

[6] Bueno, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30.* São Paulo; Campinas: Edusp; Ed. da Unicamp, 2006, p. 50-1.

No artigo "Última Jornada", por exemplo, publicado a propósito do centenário do nascimento de Machado de Assis, Mário de Andrade faz uma distinção bastante profícua para a análise que desenvolverá. A poesia de mesmo nome do artigo fora publicada em *Americanas*, livro que faria parte da "fase de cuidadosa mediocridade" em que Machado de Assis ainda não teria encontrado sua "expressão original":

> Aliás esse período inicial, tanto da prosa como da poesia machadiana, se caracteriza menos pela procura da personalidade que do instrumento e do material. Antes de se querer criador, Machado de Assis exigia de si mesmo tornar-se ótimo artífice. É a perfeição da linguagem que o preocupa mais.[7]

[7] Andrade, Mário de. Op. cit., p. 59, passim.

Mário de Andrade retoma a divisão da obra de Machado de Assis em duas fases, como já fizera Sílvio Romero, destacando um primeiro período caracterizado mais pela busca do "instrumento e do material" que da expressão original, atingida plenamente em um segundo tempo. Machado primeiro teria treinado, com o intuito de ser "ótimo artífice", para somente depois se tornar criador. Por isso, para o crítico, apesar de os poemas de *Americanas* serem fracos enquanto concepção lírica, seriam de ótimo artesanato. À guisa de analisar essas afirmações, torna-se necessário explicar mais detidamente as noções de técnica, virtuosidade e artesanato para o crítico. Para tanto, seguindo pista de Moacir Werneck de Castro,[8] é necessário reportar ao texto "O Artista e o Artesão" – aula inaugural do "Curso de Filosofia e História da Arte",[9] ministrado por Mário de Andrade, na Universidade do Distrito Federal, em 1938. Nele, afirma que a técnica em Arte, abrangendo artes plásticas e poesia, seria dividida em três elementos: "artesanato", "virtuosidade" e "solução pessoal".

[8] Cf. Castro, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade:* exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 105-6.

O artesanato, elemento "ensinável", seria o indispensável domínio do material, que, em literatura, seria a palavra. Todo artista deveria ser, portanto, simultaneamente artesão. A virtuosidade seria o conhecimento e a prática das várias técnicas históricas da arte, ou seja, o entendimento dos usos da técnica na tradição que lhe é específica. Esse elemento seria

[9] Este texto encontra-se no Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP. Oito das doze aulas preparadas por Mário podem ser consultadas também em *Curso de Filosofia e História da Arte / Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* São Paulo: GFAU, 1955. (*mimeo*). O texto "O Artista e o Artesão" também foi publicado em *O baile das quatro artes.* São Paulo: Martins, [19--].

também "ensinável", no entanto deveria ser tomado com cuidado, podendo ser até prescindível, pois poderia levar, por um lado, ao tradicionalismo técnico "meramente imitativo" e, por outro, a uma falsa "virtuose". A solução pessoal, como a própria palavra sugere, seria individual e, portanto, "inensinável". Para Mário de Andrade este último elemento – solução pessoal – seria imprescindível, pelo menos a partir do Renascimento,[10] momento em que a beleza em si começaria a se impor como objeto de pesquisa principal para o artista. Deixaria de ser consequência secundária para se tornar finalidade. Com a pesquisa experimental da beleza e com o individualismo, a "técnica pessoal" não só teria tomado importância, como se tornado uma "verdadeira fatalidade" determinada, portanto, pelo "espírito do tempo".

Se a técnica pessoal é uma fatalidade imposta pelo tempo, há, portanto, uma contingência histórica que obrigaria o artista a se preocupar com sua técnica, pelo menos para aqueles "artistas criadores legítimos". Mesmo com todo o experimentalismo que poderia advir da busca infinita da técnica, esta não causaria uma situação caótica, pois seria "um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move."[11] Se o espírito não tem limites para criar, a matéria é o fato socializador, pois impõe limites. O problema do "caoticismo" não seria causado pela "técnica", mas sim pela falta de "atitude... 'mais ou menos' filosófica" do artista perante a arte.

> Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, se posso me exprimir assim. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.[12]

Mário de Andrade entende seu papel de professor de Filosofia e História da Arte como o de um comentador e limitador de teorias, no intuito de apontar aos alunos uma maneira de adquirirem uma consciência artística que passa pela percepção da técnica e, está claro, pela necessidade do artista se tornar artesão. Não será outro o seu papel na crítica na coluna "Vida Literária". No texto sobre Machado de Assis, Mário de Andrade havia afirmado que o primeiro período fora o da busca da perfeição do artesanato. Assim,

> Como arte, ele [Machado] foi o maior artesão que já tivemos. E esta é a sua formidável vitória e sua maior lição. Ele vence, ele domina tudo, pelo artista incomparável que soube ser. Tomando a sério a sua arte, Machado de Assis se aplicou em conhecê-la com uma técnica maravilhosa. É impossível se imaginar maior domínio do "métier". Fonte de exemplo, fonte de experiência, treino indispensável, dador fecundo de saúde técnica.[13]

Relembrando a afirmação de que o artesanato é necessário para a conquista da técnica pessoal, pode-se notar a coerência em considerar a longa caminhada do aprimoramento técnico de Machado de Assis como um exemplo a ser seguido. O poema "Última Jornada" é considerado pelo crítico um dos únicos de *Americanas* no qual se pode flagrar "beleza altíssima", pois o "mestre" teria encontrado sua expressão pessoal. Dessa maneira, a análise cuidadosa dos processos empregados na fatura apresenta, de certa forma, um exemplo de construção poética. Isso se confirma pelo fato de que Mário de Andrade parece dissecar o poema lentamente em um movimento que vai do domínio do artesanato e conhecimento da tradição até a solução pessoal. Primeiro observa no ritmo do poema uma fusão da tradição da linguagem castiça (levemente arcaizante) com a metrificação romântica (4ª. e 8ª. tônicas). Seriam versos

[10] "Ora, no Renascimento, especialmente já no alto Renascimento [...] A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode mais decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou se esta é uma consequência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro". (Andrade, Mário de. O artista e o artesão. Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP).

[11] Andrade, Mário de. O artista e o artesão. Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP.

[12] Ibidem.

[13] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 58.

admiráveis como beleza formal, cuja utilização profícua de lugares-comuns asseguraria ao poema "sabor tradicional de boa linhagem".[14]

[14] Ibidem, p. 59.

O crítico passa, então, a descrever a "ideação" do poema. Uma aparente contradição seria que, apesar de se tratar de um casal de índios, o poema apresentaria uma divisão cristã de céu e inferno, explicada em seguida pelo fato de que a inspiração para criar "Última Jornada" teria sido o canto V do "Inferno" de Dante – canto que, aliás, já servira de inspiração ao próprio Mário de Andrade.[15] Se por um lado, a intuição do crítico parece sugerir a semelhança com o círculo dantesco, de outro na tentativa de abalizar seus comentários com dados empíricos, afirma que Machado de Assis tinha conhecimento da *Divina Comédia*, pois traduzira o Canto XXV. A crítica, então, passa a se desenvolver de modo a traçar os paralelos entre as coincidências ou reminiscências presentes no texto de Machado de Assis, dentre elas: imagens próximas, analisadas a partir da comparação dos versos de Dante e de Machado; utilização do mesmo corte estrófico de Dante, ou seja, o terceto. Para afastar a ideia de coincidência, Mário de Andrade afirma que esta disposição dos versos é pouco usada na tradição portuguesa e pelos nossos românticos; a imagem principal seria a mesma nos dois poemas – dois corpos de casais voando pelos ares (mesmo no caso dos índios, haveria a divisão corpo e alma/céu e inferno) – em Dante somente Francesca fala, em Machado só o guerreiro – o silêncio do companheiro apresentaria um "ilogismo", que é um "golpe magistral de tragédia", sendo, portanto, da "maior força poética". Apesar das reminiscências, o "coeficiente machadiano" da poesia em questão seria que os dois seres são maus, enquanto em Dante, bons.

[15] Em "Carnaval Carioca", do *Clã do Jaboti*: "Onde andou minha missão de poeta, Carnaval? / Puxou-me a ventania, / Segundo círculo do Inferno, / Rajadas de confetes / Hálitos diabólicos perfumes / Fazendo relar pelo corpo da gente / Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca. / Milhares de Julietas! / Domitilas fantasiadas de cowgirls, / Isoldas de pijama bem francesas, / Alsacianas portuguesas holandesas... // Eh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar! / Levou a breca o destino do poeta, / Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela..." (Andrade, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--], p. 124)

O "coeficiente machadiano" daria a essência do poema e mostraria como a expressão se ligaria à realidade psicológica, pois o caso seria derivado de "um transe lírico que consegue abstrair e que cria livremente, fora de qualquer continuação logicamente vital".[16] Nasce, portanto, da intuição e não se limita a uma realidade fenomênica. Encontra, assim, a solução pessoal, demonstrando consciência artística. Essa é a lição necessária de Machado de Assis que poderia ser extraída de "Última Jornada".

[16] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 63.

No entanto, para o crítico, a lição do "mestre" Machado parecia não ter sido seguida pela maioria da geração contemporânea de escritores, sobretudo de poetas. Num ensaio de título sugestivo "Calar é ouro", diante de vários livros, Mário de Andrade tem como objetivo procurar a consciência técnica dos artistas. Como ponto de partida transcreve um trecho de um poema de Tiana Amarante e concorda em parte com o primeiro verso: "Falar é prata, calar é ouro!". O crítico, então, informa, em tom irônico, mas também de advertência, que a maioria dos livros constantes da resenha, "com alguma boa vontade", seriam de poetas, apenas quando se considerasse a ampla definição do dicionário *Petit Larousse* de que "poesia é a arte de fazer versos". Esses autores, na verdade, publicariam procurando a solidariedade alheia. Este tipo de sentimento seria, de acordo com o crítico, ridículo e pretensioso, pois a publicação deveria ser feita a partir de um mínimo de consciência técnica. Isso não teria acontecido pois, na maioria desses livros, seria observado um ecletismo de processos composicionais que denotaria falta de cuidado artesanal, o que ofuscaria a possibilidade de definição da personalidade do poeta: "Ora, como a técnica, no seu mais alto sentido, é uma resultante da personalidade, fica-se bastante à procura de seres característicos no meio desta multidão".[17] Retomando as lições do "Curso de Filosofia e História da Arte", nega que exista simplicidade em técnica e compara o "arte fazer" ao trabalho do lenhador, afirmando que assim como este, só o poeta virtuose, palavra tomada aqui em seu sentido mais positivo, em seu ofício poderia ser "natural e espontâneo", ou seja, poderia chegar à expressão de uma verdade pessoal.

[17] Ibidem, p. 101-3, passim.

Se em "Calar é ouro", Mário de Andrade observa com maus olhos a falta de cuidado com o artesanato, responsável pela despersonalização, em "Belo, forte, Jovem", Vinicius de Moraes é visto como um poeta que está no caminho certo justamente por procurar uma solução pessoal, flagrada em sua capacidade de ousar. O poeta teria conseguido se afastar, em *Novos poemas*, da regularidade de seus três primeiros livros,[18] nos quais se perceberia fidelidade à doutrina estética de Otávio de Faria. Vinicius de Moraes não se limitaria a transformar sua poesia numa constante receita a ser desenvolvida. Entregar-se-ia, ao contrário, a novas pesquisas e influências. Como exemplo dessa busca, Mário de Andrade percebe influência espiritual de Manuel Bandeira,[19] assinalada, por exemplo, em "Balada para Maria".[20] Há, então, uma longa lista de críticas com relação à fatura dos poemas, como o abuso das antíteses de fácil construção e a obsessão pela coreografia e infantilismo. Uma das restrições que mais chamam atenção são as observações feitas sobre a retomada por Vinicius de Moraes do soneto, cujas chaves de ouro seriam apresentadas de maneira banal. Em nota marginal, da edição da biblioteca de Mário de Andrade, ao "Soneto de Agosto", que parece dar gênese ao artigo, está anotado ao lado da chave de ouro: "O final é um grande engano, à maneira de Bilac. Ainda não pegou bem o sutil que é a substância do soneto. Verso de Ouro."

Diante disso, resta notar que ao mesmo tempo em que Mário de Andrade faz uma crítica minuciosa, apontando erros de fatura e concepção, também reconhece a atitude artística de Vinicius de Moraes como uma valorização da busca do artesanato. Aproveita ainda para contrastar sua atitude com a de outros poetas da geração contemporânea, apontando, como fizera em "Calar é ouro", a falta de pesquisa artística destes. De acordo com sua concepção ética do trabalho artístico, Mário de Andrade vê como problema da nova geração a imitação de fórmulas poéticas em detrimento da busca da técnica pessoal, cujo primeiro passo seria o trabalho com o artesanato.

A função do crítico, portanto, está diretamente relacionada à indicação de rumos para a nova geração de poetas, como se vê em "Belo Forte, Jovem". Essa postura didática ostensivamente adotada passa do lamento à repreensão e chega ao tom de conversa jogada fora em alguns artigos. Essa maneira mais leve de iniciar um debate sobre determinada obra literária confere aos artigos aparência de ensaio, cujo foco, aos poucos, incide sobre determinado aspecto da obra. Em uma dessas "conversas" de começo de crítica Mário de Andrade afirma que o "problema poético do sr. Murilo Mendes, em muitas partes, deixa de ser pessoal, para se confundir com o problema da poesia". A frase de efeito incita uma dúvida que dá a diretriz do texto, ou seja, espera-se resolver ao longo dele em que medida o problema poético de Murilo Mendes se confunde com o da poesia. A primeira pergunta suscitada pelo artigo, portanto, levanta um problema que exige uma explicação advinda não só de *A Poesia em Pânico*, mas da própria definição do que seja poesia: "É que, de início, tanto a poesia como o trocadilho, o jogo de espírito e a piada são parentes por bastardia, derivando todos eles, junto com a ciência, de uma contemplatividade profundamente intuicionante e definidora."[21]

A explicação de Mário de Andrade, portanto, é de que para os povos primitivos, a poesia, o jogo de espírito, a piada e a ciência não se distinguiriam. Estas formas derivariam de uma "contemplatividade" advinda da intuição e do caráter definidor, e a poesia e a ciência seriam confundidas com encantação e magia. Enquanto a ciência, ligada intimamente ao raciocínio lógico, teria se particularizado com a civilização; poesia e "jogo de espírito" ainda se confundiriam. Em linhas gerais, seria esse também o "problema" de Murilo Mendes, ou seja, a confusão entre poesia e "jogo de espírito".

[18] *O caminho para a distância*, 1933; *Forma e exegese*, 1935; *Ariana, a mulher*, 1936.

[19] *Novos Poemas* tem como epígrafe o verso de "Poética" de Manuel Bandeira: "Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis".

[20] Na edição de trabalho, ou seja, da biblioteca pessoal de Mário de Andrade conservada no Instituto de Estudos Brasileiros, USP (Moraes, Vinicius de. *Novos Poemas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938), dos *Novos Poemas*, Mário de Andrade fez uma chave e escreveu, "M. Bandeira da Estrela da Manhã", ao lado dos seguintes versos: "Maria... / Cantar-te-ei brasileiro: / Maria, sou teu escravo! / A rosa é a mulher do cravo... / Dá-me o beijo derradeiro? / – Cobrir-te-ei de pomada / Do pólen das flores puras / E te fecundarei deitada / Num chão de frutas maduras // Maria... e morangos, quantos! / E tu que adora morango! / Dormirás sobre agapantos... / – Fingirei de orangotango!"

[21] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 17, passim.

Além do caráter didático apresentado pela clareza expositiva e a preocupação com a contextualização do assunto, uma leitura cuidadosa da apostila do "Curso de Filosofia e História da Arte" pode apontar para o fato de que as definições elaboradas pelo crítico já se apresentavam como preocupações do professor acadêmico. Na primeira aula do curso, "Das Origens da Arte: 1ª. Parte: Os primitivos", Mário de Andrade busca as origens da arte do primitivo. A arte surgiria justamente da necessidade deste de explicar os fenômenos que o cercam. O primitivo não faria isso, no entanto, de maneira lógica, já que não possuiria raciocínio fácil – causa e efeito –, mas sim por meio de uma explicação "paralógica", que seria a simples substituição de fenômenos por palavras. "Suas explicações paralógicas [dos primitivos] são simples substituição de fenômenos por frases, pouco importando que essas frases não expliquem nada."

Do caráter "verbalista" da explicação "paralógica" dos primitivos é que surgiria tanto a ciência quanto o jogo de palavras, a frase feita, a poesia, o provérbio. Sobre este último, na mesma aula, Mário de Andrade aponta:

> O Provérbio = o dito, a frase feita, quase sempre em prosa mas de natureza poética.
> Provérbio, a oração muitas vezes até ritmados e rimados.
> Seu caráter de intuição definidora imediata.
> Seu caráter anticientífico, intuitivo e não dedutivo. A experiência serve apenas pra um definir-se contemporâneo. Prosa: provérbios que se contradizem.
> Não tem perenidade científica. Falta curiosidade enquanto sobra de não-conformismo explicativo.[22]

[22] Andrade, Mário de. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP, passim.

Em primeiro lugar, observe-se que os paralelos estabelecidos não apontam para uma utilização *ipsis litteris* dos conceitos do curso, mas sim para a elaboração escrita na crítica desses conceitos, como forma de ensinar, mas também como base para a explicação dos processos envolvidos no texto em questão e posterior juízo de valor. Retomando o que foi afirmado acerca do provérbio, este teria uma natureza poética já que aquilo que define não está relacionado ao raciocínio lógico e sim à intuição.

No artigo "Do Conformismo", por exemplo, dentre os vários livros criticados, Mário de Andrade salienta que o problema de *Poemetos à feição do Oriente*, de Austen Amaro, é a constante e numerosa construção de poemas regidos por relações de causa e efeito. Ao se utilizar desse processo composicional, o autor contrariaria a ideia de que a poesia é intuição, pois a legaria ao campo do pensamento lógico muito mais propício à dedução. Se em "A poesia em pânico", o crítico apresentou as origens coincidentes da ciência e da poesia, neste artigo delimita a diferença da intuição e do pensamento lógico e, em consequência, poesia e prosa:

> Ora quando eu me refiro [...] a ser a poesia uma intuição eminentemente definidora das coisas e dos elementos psíquicos do ser, não quero dizer com isso que ela seja uma, embora lírica, sempre fácil explicação de efeitos. Creio mesmo que o "porque", da mesma forma que o "por isso" são muito mais próprios da prosa, e se relacionam com essa outra forma de conhecimento, de curiosidade (não intuição) definidora, que é a ciência. São elementos orgânicos do pensamento lógico e não da intuição, no sentido croceano desta palavra. São propriamente dedutivos, e não intuitivos.[23]

[23] Ibidem, p. 40.

Mário de Andrade faz questão não só de esclarecer a distinção prosa e poesia, mas também de apontar uma de suas fontes para tanto: Benedetto Croce. O exemplar de Mário de Andrade,

do *Breviário de Estética*, do autor italiano, tem a passagem que distingue prosa e poesia destacada com dois riscos paralelos ao lado:

> [...] Guiar-nos-emos pois com critério mais íntimo, que é aquele que já esclarecemos, da imagem e da percepção, da intuição e do juízo; poesia será a expressão da imagem e prosa a expressão do juízo ou conceito. Mas, com efeito, as duas expressões, como expressões, são da mesma natureza, e têm ambas o mesmo valor estético, porque, se o poeta é o lírico dos seus sentimentos, o prosador é também lírico dos seus sentimentos, isto é, poeta, seja embora dos sentimentos que lhe nascem da indagação ou na indagação do conceito.[24]

[24] Croce, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução R. d'Almeida; pref.: Fidelino Figueiredo. Lisboa: Livraria Classica Ed., 1914, p. 145. A edição citada conta também na biblioteca pessoal de Mário de Andrade.

Se as afirmações de Mário de Andrade e Croce não se apresentam nos mesmos termos, mantêm uma semelhança com relação à identificação entre poesia e intuição, pois ambas expressam uma imagem e não um raciocínio. Por outro lado, os dois consideram que tanto intuição quanto dedução têm uma natureza comum: a necessidade de expressar. Dando prosseguimento ao texto, Mário de Andrade será ainda mais cuidadoso na explicação, lançando mão de um exemplo para elucidar o conceito apresentado:

> Imagine-se, por exemplo, a distância entre um aviador perfeitamente ao par do seu avião e uma florista, ambos chegando à mesma definição: "máquina de voar". O aviador, nobremente, com toda a nobreza da inteligência, terá relacionado uma porção de leis. Mas, para ele, o emprego da palavra "voar" é simplesmente uma deficiência de vocabulário. A florista, em vez, relacionou experiências, analogias e sustos (e ambições...); e para ela, a palavra 'voar' está em toda a riqueza do seu sentido. O aviador está no fim de um raciocínio, está no fim, na última palavra da aviação, conclusivamente. A florista está no início, não conclusivamente, mas criadoramente, como um deusinho adivinhador. Enfim, ela está naquele mesmo momento inicial, poético, intuitivo e definidor, de que nasceram todas as leis que tiveram entre os seus resultados, a aviação. Da sua definição, a florista, se abandonar a colaboração de todo o seu ser e se fixar apenas no domínio intelectual, por intermédio de 'porquês' e de 'por issos', poderá muito bem chegar à lei da queda dos corpos, por exemplo. Mas então será ciência, será prosa interessada, será pensamento lógico. No momento, ela está em plena poesia.[25]

[25] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 40-1.

Florista e aviador estão, portanto, em momentos diferentes do processo de definir, para aquela "máquina de voar" expressa uma intuição, uma imagem, e para este expressa um conceito. Continuando com o raciocínio, se a Florista, após o primeiro passo intuitivo, seguisse os processos do pensamento lógico, conseguiria também chegar à definição dedutiva do aviador. Nessa sequência de naturezas de definição há, se não uma inspiração, uma reminiscência do sistema de Croce, no qual haveria uma ordem entre síntese estética (feita pela florista), síntese lógica (feita pelo aviador) e síntese prática, esta última não exemplificada no texto de Mário de Andrade. Este longo trecho foi recortado não só por apontar essa outra aproximação com o *Breviário de Estética*, mas também porque ilustra a dimensão do crítico que ensina os conceitos nos quais acredita para depois prevenir o artista de trilhar caminhos que não considera profícuos.

Nesse caso, também se pode assinalar uma aula[26] do "Curso de Filosofia e História da Arte", em que, após separar os processos de conhecimento em "dedutivos" ("dedução"; "causa e efeito"; "pensamento lógico") e "intuitivos" ("intuição"; "Croce"; "De Bruyne", "experiência fisio-psíquica"), aponta como exemplo: "Avião: máquina de voar"; "O aviador e a florista". Em seguida, liga o primeiro processo à prosa e o segundo à poesia. Por esse apontamento pode-se perceber mais uma vez, além da aproximação entre o professor e o crítico, a maneira como certos conceitos de Mário de Andrade se mostram coerentes não só com o problema específico imposto pela crítica de circunstância, mas como são constituintes do olhar de Mário de Andrade para as artes de uma forma geral. Gilda de Mello e Souza[27] assinala que os dois momentos de maior sistematização da estética de Mário de Andrade seriam o "Curso de Filosofia e História da Arte" e *O Banquete*; no entanto, estariam também desenhados de maneira fragmentária no conjunto de pequenas observações presentes na crítica de artes e em toda sua obra, mesmo a de ficção, representada pela metalinguagem característica da enorme consciência artesanal e do papel do artista. Não há como esquecer, nesse sentido, a larga correspondência, na qual, como aponta Marcos Antonio de Moraes, em *Orgulho de jamais aconselhar*,[28] desenvolve-se o projeto pedagógico do escritor por meio de um "contrato" baseado no "princípio de camaradagem" e "igualdade", composto pela figuração das máscaras do remetente e na indicação nada "professoral" de caminhos a serem seguidos na procura do destinatário no desenvolvimento de sua própria personalidade artística.

Além disso, é possível verificar que a extensão dos conceitos apontados sobre a natureza da poesia pode ser vislumbrada na crítica de Artes Plásticas, numa comparação que Mário de Andrade faz entre o desenho e o provérbio popular em "Do desenho",[29] texto cuja escrita parece ter se dado ao mesmo tempo que a do Curso:

> E ele [o desenho] assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio. Digo "poética" porque o provérbio, mesmo quando fixado em linha de prosa, é pura poesia: emprega os processos essenciais da manifestação poética, é da natureza eminentemente definidora da poesia, e não da natureza descrevedora e contemporaneamente raciocinante da prosa. Todo conceito, todo grito, toda oração, todo fim verbalizado de experiência fisio-psíquica, é poesia. E com efeito, os livros sagrados, os provérbios, as frases-feitas, as máximas, orações e ritos, são sempre fortemente materiais da poesia, as metrificações e a rima. [...] E assim o provérbio é muito mais a definição de uma verdade transitória, mansa como a reflexão de um chim, que uma verdade eterna, filosoficamente provável.[30]

Retornando a "Do Conformismo", Mário de Andrade, ao se recordar de uma conversa com Ronald de Carvalho, conta a alegria deste ao chegar ao verso "Céu Azul". Isso porque em meio a tanta pesquisa poética, característica de sua geração modernista, teria retornado à fase inicial, à da intuição. E esse retorno teria sido possível graças a uma insatisfação e a poesia seria tanto mais intuitiva quanto mais partisse de uma insatisfação: "E [o grito] era principalmente um não-conformismo. Em princípio, toda intuição definidora, toda poesia deriva de uma insatisfação, de um não-conformismo".[31] Tasso da Silveira é advertido quanto ao incômodo do uso de processos lógicos na poesia. Em "O Canto Absoluto", apesar de considerar o livro homônimo como uma das melhores realizações do poeta, identifica como uma de suas fragilidades a poesia nascer do intelectualismo e da necessidade de pensamento lógico. Afinal, se poesia é intuição, o pensamento lógico a prejudicaria:

[26] "Arte e Sociedade: Da natureza do desenho".

[27] Cf. Mello e Souza, Gilda. *A Idéia do Figurado*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2005, p. 9.

[28] Cf. Moraes, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar:* a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2007.

[29] Os originais de "Do desenho" encontram-se em parte nas 4 caixas do *Curso de Filosofia e História da Arte*, Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, IEB-USP.

[30] Andrade, Mário de. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP, passim.

[31] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 40.

> Ficamos sabendo demais; o que, a meu ver, prejudica aquele estado de "empatia", de identificação, de transferência, em que continuamos vivendo em nós as ideias e os sentimentos, quando transformados em arte pela beleza transfiguradora.[32]

Além de uma descrição de leitura, há nesse trecho uma definição do efeito da poesia. Segundo Croce, quando se desperta no espectador um pensamento crítico, este é transportado para o terreno da percepção,[33] ou seja, para além dos limites da intuição. Nesse sentido, Mário de Andrade também adverte Adalgisa Néri, em "A mulher Ausente", por utilizar rima dispersa entre versos brancos. Isso soaria como deslize da poeta, excitando, no leitor, um pensamento crítico e, portanto, transportando-o a campo oposto ao da intuição.

Se o cuidado de distinguir poesia e prosa é tão importante para a busca da técnica, há outro elemento, mencionado no texto "A Poesia em Pânico", que deveria ser observado na elaboração poética, ou seja, o lirismo. No início do artigo, além da explicação da gênese histórica da poesia, há, a exemplo do que acontecera em "Belo, forte e jovem", a preocupação com o "destino do poeta": "Tendo estreado já com uma coleção importante de poemas, foi possível em seguida perceber que o sr. Murilo Mendes não estava ainda muito fixo no seu destino."[34]

Murilo Mendes se destacaria na literatura contemporânea como um pesquisador de poesia. No entanto, somente no sentido de buscar uma essência para esta. Essa procura, segundo Mário de Andrade, estaria ligada ao "essencialismo", no qual o poeta mineiro havia embarcado por conta de sua amizade com Ismael Nery.[35] Depois desse primeiro movimento, o poeta soçobrara no "jogo do espírito" e "na piada", o que também não definiu seu caráter. O que definiu o caráter de Murilo Mendes fora, para o crítico, a religião. Seria justamente este o traço definidor de *A poesia em pânico*.

Mário de Andrade se sente incomodado com o catolicismo de Murilo Mendes porque nele faltaria o universal, já que fixaria a religião romana no tempo e espaço. Haveria uma confusão de sentimentos religiosos e profanos que culminaria na apresentação da Igreja como uma mulher. O poeta percebe que seu catolicismo não é a religião dos padres, sendo, portanto, rejeitado pela Igreja. Isso o leva ao desespero, proporcionando o tratamento erotizante da própria igreja. Também estariam frequentemente presentes, "justificados pelo estado de delírio em que a poesia é concebida", jogos verbais e trocadilhos. Se a poesia surge desta tensão, nada mais natural que a utilização do trocadilho "esplendidamente confusionista" e "vibrantíssimo", Mário de Andrade conclui reconhecendo que a "grande poesia negativa" de Murilo Mendes se conservaria "mais lirismo que poesia".[36]

Se até agora foram destacados os pontos em que Mário de Andrade chama atenção para a necessidade do cuidado com a técnica, ou seja, com a "expressão", para que se entenda a distinção lirismo/poesia, é necessário sublinhar outro lado, ou seja, o "sentimento". Essas duas categorias juntas, "expressão e sentimento", são definidas pelo professor acadêmico nas aulas do "Curso de Filosofia e História da Arte"[37] como "o valor vital da arte".

[32] Andrade, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955, p. 90.

[33] "[...] tão logo daquela idealidade se desenvolvem a reflexão e o juízo, a arte dissipa-se e morre: morre no artista, que de artista passa a crítico de si mesmo; morre no espectador ou ouvinte, que de arrebatado contemplador da arte se transforma em observador cogitabundo da vida" (Croce, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução R. d'Almeida; pref.: Fidelino Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1914).

[34] Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993, p. 17.

[35] No exemplar de *A Poesia em Pânico* (Mendes, Murilo. *A Poesia em Pânico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938), de Mário de Andrade, está escrito na margem, (p. 81): "De fato, tanto Ismael Neri como Murilo Mendes são poetas sacrificados: este pela paixão por Berenice, aquele pela paixão pelas esquisitas lucubrações intelectuais que fizeram dele o tirano. No seu isolamento desdenhoso, I. Neri só aceitava os que se entregavam a ele, Murilo, Berenice, Antonio Bento, que foram tiranizados pelo estranho fulgor desse tirano morto a tempo para não se tornar um simples representador do 'incompreendido'". No texto do artigo essa observação se transforma em: "Assim, o primeiro livro não fora ainda uma definição, como serão logo em seguida as pesquisas teóricas bem mais sérias do 'essencialismo'. O que definiu o sr. Murilo Mendes, a meu ver, foi a religião, que ele herdou desse amigo tirânico que foi Ismael Néri. A religião dando função ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo da poesia. A não ser que ele queira afirmar que foi o 'essencialismo' a conduzi-lo para a religião – o que me parece, no mínimo, abusivo". (p. 18).

[36] Andrade, Mário de. Op. cit., p. 17.

[37] Em especial na aula "Sentimento e Expressão – Fases Históricas Comparadas".

O sentimento, de caráter crítico, seria definido como "um estado afetivo-nocional determinado pelo valor x que atribuímos a uma coisa". O professor dá como exemplo de coisa uma pescadinha, nada mais prosaico. Segundo ele:

> Si, dada a mesquinhez desta coisa, em geral nós, civilizados, alimentados, teremos diante desse peixe apenas um sentimento de indiferença; já uma pessoa de olfato aprimorado ou snob, fazendo do cheiro o valor x, terá um sentimento de repulsa; um miserável esfomeado fazendo da carne o valor x, terá um sentimento de amor (apropriação) etc. Ora o artista, como artista, também reagirá por um sentimento, que é porém de natureza toda especial, essencialmente corretiva, que por este caráter corretivo, chamaremos 'sentimento crítico'.

A grande diferença do sentimento crítico do artista seria o fato de não ser generalizável, mas particular, singular e individual. A pessoa de olfato delicado sentiria repulsa por qualquer "pescadinha", o esfomeado também poderia se satisfazer com qualquer uma. No entanto, para o artista: "[...] tal pescadinha (tal ser humano, tal amor) despertará a necessidade de artefazer, e tal outra pescadinha não. O valor x, si concordado pelo artista, é individualmente imposto por cada coisa em particular."

A necessidade de artefazer é não-conformista, porque com ela o artista quer criar um outro peixe, "em proveito de uma nova síntese". Esta será pertencente a um mundo ideal, contemplativo. O sentimento artístico é que – segundo Mário de Andrade, em outros momentos chamado de "'inspiração', 'estado lírico'" – exigiria a criação de uma "nova síntese" "corrigidora". E para tanto, o artista se vale da expressão, pautada pelo Belo. E aqui, mais uma vez, o professor cita Croce, para explicar como essa nova síntese se aproxima da definição deste de intuição:

> Na verdade é a nova síntese, um ideal, um novo peixe que vai ser expresso. Enfim, mais ou menos, aquilo que Benedito [sic] Croce apelidou de "intuição", ao afirmar que a obra-de-arte tem por função exprimir não "um gênero ou uma técnica, nem mesmo uma sensação ou comoção parcial, mas a intuição indizível de uma personalidade completa" como diz Charles Lalo na sua explicação. De Bruyne esclarece ainda que o estado nocional "no seu aspecto afetivo é chamado sentimento, e considerado na sua forma representativa é chamado intuição".[38]

[38] Andrade, Mário de. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP, passim.

A técnica (expressão) seria, portanto, o elemento socializador da arte. Se a poesia de Murilo Mendes é mais lirismo, é porque há uma inflação do artista, do sentimento e não da obra de arte, da técnica. Com isso, o autor de *A Poesia em Pânico* teria retornado a estágio anterior ao da poesia, ou seja, ao "rapsodismo das rezas inventadas".[39] E por isso ficaria mais fácil entender porque na contracapa do volume de trabalho do livro mencionado, o leitor crítico chega a chamar o autor de romântico:

> Uma dor rebelada, angustiosa, tão [ilegível] como nunca foi expressa assim em nossa língua. Nisto M. M. é romântico. Está em pura fase de desequilíbrio. Há um tom de sinceridade quase irrespirável, porque não dominado pela graça da arte. Graça no sentido religioso.[40]

[39] Afirmação de maior importância neste artigo, porque o autor, no início deste, traça um paralelo entre a função análoga da poesia/"jogo de espírito" e da ciência. Originaram-se do anseio humano de definir. Porém apesar de a ciência se distinguir mais acirradamente com a Civilização, a poesia e o jogo de espírito ainda seriam confundidos.

[40] Trecho assinalado com uma cruz de Santo André.

Mário de Andrade faz algumas observações técnicas, como a despreocupação com o ritmo do verso livre, para mostrar que o artesanato não foi muito trabalhado. No entanto, o lirismo de Murilo Mendes teria força e uma "exatidão magnífica". O descuido do artesanato em *A Poesia em Pânico* ficaria justificado pela confluência da expressão com a "fatalidade psicológica" individual de Murilo Mendes e por isso ele não deveria ser imitado.

Outro livro cuja limitação técnica é justificada pela individualidade do poeta é *Estrela Solitária*, de Augusto Frederico Schmidt. Sobre este, Mário de Andrade escreve dois artigos na coluna "Vida Literária". No primeiro, "Estrela solitária I", lamentando não estar com os livros anteriores do autor em mãos, aponta que a mais "abusiva receita" do poeta é o processo musical de repetição. Se nos livros anteriores este se dava pela repetição de um verso, no mais recente, seria mais frequente, sistematizando-se na repetição de "imagens-símbolos", "versos-refrão", "frases pequeninas no interior do verso" e "palavras". O crítico passa, então, a constatar essa hipótese com exemplos, utilizando-se para isso até mesmo do método de contagem de palavras repetidas. O mais digno de nota dentre esses processos – por não ser apenas uma constatação técnica, mas uma delimitação da "fisionomia do poeta" – seria a repetição de imagens-símbolos. Por serem estas de número diminuto, dariam a impressão de "receita", "pobreza de invenção" e "monotonia".

No entanto, se por um lado a repetição de imagens-símbolos constituiria uma pobreza de artesanato, por outro, seria por meio dela que o poeta conseguiria expressar de maneira original o trágico. No segundo ensaio, "Estrela solitária I", o crítico passa a focalizar um poema, analisando como, apesar de ser um católico, Augusto Frederico Schmidt conseguiria uma concepção que extrapolaria a doutrina cristã de vida eterna, ou seja, a ideia de que a vida seria finita. Isso seria fundamental porque possibilitaria a construção do verdadeiro trágico, tributário direto da ideia da inevitabilidade da morte.

O que chama atenção diante das análises de *A Poesia em Pânico* e *Estrela Solitária* é que a tentativa de identificação dos erros de concepção do catolicismo dos poetas não é visto como um desvio em relação às crenças do próprio crítico na doutrina católica, mas uma forma de vislumbrar como os autores conseguem superar suas convicções religiosas de homem para, na poesia, singularizarem suas máscaras de poetas de maneira a intensificar o sentimento. Pode-se notar por isso que a necessidade de traçar o caráter do artista não advém de um interesse meramente biográfico, e sim, num primeiro momento, como já visto, de vislumbrar o progresso da técnica e num segundo de surpreender a fatalidade psicológica do poeta. É bom que se assevere, do poeta e não do homem. E não é só na literatura que Mário de Andrade busca a singularização do sentimento do artista. Sobre a pintura de Lasar Segall, por exemplo, afirma:

> [...] Ora o que marca mais profundamente a biografia plástica de Lasar Segall na procura da expressão própria, é um contínuo desprender-se de seus sofrimentos pessoais, de seus prazeres, de seus "hobbies", de suas vaidades; enfim, esse despojar-se gradativo dos caracteres e da insolubilidade do indivíduo, com que o grande artista afinal se encontrou no homem.[41]

[41] Andrade, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas* no Brasil. São Paulo: Martins, 1965, p. 49.

Portanto, a maneira como Augusto Frederico Schmidt consegue singularizar um sentimento e extrapolar suas crenças de homem para deixar mais trágica a intuição poética é a grande qualidade vista pelo crítico. Se esta é produtiva no poeta em questão não significa que seja uma receita de poesia a ser imitada, pois parte do sentimento individual. A crítica de Mário de Andrade se insurge, portanto, contra aqueles poetas novos que, em vez de desenvolverem

seus próprios procedimentos literários, estrariam, na visão do crítico, facilitando suas obras a partir da imitação de outros.

Se na dimensão de crítico, Mário de Andrade não pôde admitir a divisão estanque em escolas literárias, taxonomia que considerava falsificadora e útil somente para "fichário", na dimensão de poeta, crítico e professor seria igualmente inadmissível a sistematização de supostos cacoetes como impulso para a força criadora. Além disso, persegue sempre, nos artigos de crítica, a noção de que o poeta deve buscar a grande poesia, embora não deva se preconceber grande poeta, ou seja, não deva buscar o brilho. Essa lição de humildade para os novos poetas corresponde à lição aos alunos do "Curso de Filosofia e História da Arte",[42] no qual, na aula inaugural, lembra que sem a pesquisa da obra de arte, o artista faz com que esta se torne "apenas o veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação", a "imposição de uma outra suposta verdade".

[42] Andrade, Mário de. O Artista e o Artesão. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP.

> Em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é uma vaidade de ser artista. [...] Não pesquisam, em verdade, sobre o material. Não pesquisam sequer sobre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar. E o resultado é esse engano de descobrirem, descobrirem não, de imporem uma ou outra suposta verdade. E imporem, afirmarem essa verdade numa obra de arte, que não é mais o objeto de uma pesquisa, mas apenas o veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação. Um grande, um doloroso, um verdadeiramente trágico engano.[43]

[43] Ibidem.

Haveria uma inflação do artista, de tal forma que o objeto de arte não é mais a arte e sim o artista, afirmação frequente nas críticas do *Diário de Notícias*. A atitude do artista deve ser a busca da obra de arte, que é social, e não expressão particular do artista. Nota-se que, por essa afirmação, é possível dizer que, para Mário de Andrade, a arte não se socializa estritamente pelo assunto. Assim, não é o bastante escrever sobre a guerra, os retirantes, sobre o Amor, a Beleza para se buscar o "essencial da Arte".

> E si um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra.[44]

[44] Ibidem.

As aproximações entre Mário de Andrade professor e crítico possibilitam afirmar que, se não ocupa o lugar de esteta de ouvido anunciado por Jorge Amado, também não ocupa a posição de "elemento regulador da nossa produção literária".[45] Na verdade, é um professor preocupado com a dimensão ética da literatura, cuja significação se dá pela busca da técnica pessoal determinada pela fatalidade pessoal e pelas contingências históricas da arte.

[45] Andrade, Rodrigo M. F. Precisa-se de um Crítico. Apud: Leite Filho, Barreto. Críticos. *Diário de Notícias*, 26/03/1939.

Referências

Amado, Jorge. O tempo que vai passando. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: n. 113, ano III, 12/08/1939.

Andrade, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

Andrade, Mário de. *Curso de Filosofia e Historia da Arte*. Coleção Mário de Andrade. Série Manuscritos, Pasta 37, IEB-USP, [1938?].

Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins, [195-?].

Andrade, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955.

Andrade, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.

Andrade, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993.

Andrade, Rodrigo M. F. Precisa-se de um Crítico. Apud: Leite Filho, Barreto. Críticos. *Diário de Notícias*, 26/03/1939.

Bueno, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Ed. da Unicamp, 2006.

Castro, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade:* Exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Croce, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução R. d'Almeida; pref.: Fidelino Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1914.

Mello e Souza, Gilda. Sobre O Banquete. In: Mello e Souza, Gilda. *A Ideia do Figurado*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2005.

Mendes, Murilo. *A Poesia em Pânico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

Moraes, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar:* a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2007.

Moraes, Vinicius de. *Novos Poemas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.