

RICARDO GAIOTTO DE MORAES

MÁRIO DE ANDRADE NO *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*:  
O MÉTODO E A CRÍTICA CIRCUNSTANCIAL

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA.

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO ARNONI PRADO

CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
FEVEREIRO DE 2007

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

M791m Moraes, Ricardo Gaiotto de.  
Mário de Andrade no Diário de Notícias : o método e a crítica circunstancial / Ricardo Gaiotto de Moraes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Antonio Arnoni Prado.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Mario de, 1893-1945 - Crítica e Interpretação. 2. Crítica. 3. Modernismo - Brasil. 4. Literatura Brasileira. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

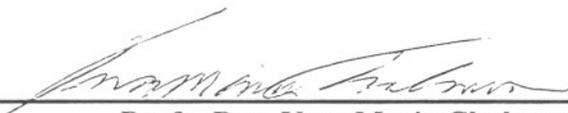
oe/iel

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado



---

Profa. Dra. Vera Maria Chalmers



---

Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

---

Profa. Dra. Orna Messer Levin

---

Profa. Dra. Maria de Lourdes Eleutério

---

IEL / UNICAMP 27 de fevereiro de 2007

200721937

## RESUMO

Os anos de 1939 e 1940 marcam não só o "exílio" de Mário de Andrade no Rio de Janeiro, mas também uma nova etapa em sua atividade intelectual: a crítica de circunstância. Entre março de 1939 e setembro de 1940, com periodicidade semanal, o autor de *Macunaima* passa a ser responsável pela coluna "Vida Literária" no jornal carioca *Diário de Notícias*. Os artigos desta coluna foram publicados em livro de maneira esparsa em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943) e *O Empalhador de Passarinho* (1944), ambos organizados pelo próprio autor, e em *Vida Literária* (1993), livro comentado e reunido por Sonia Sachs.

A partir da leitura do conjunto da coluna "Vida Literária", pode-se perceber que a crítica não se estabelece por uma entrada obrigatória e metódica para os diferentes gêneros literários, mas sim pela mobilização de certas categorias que, muitas vezes, perpassam vários artigos. Longe de estabelecer um critério fechado, essas categorias permitem flagrar não só as preocupações do crítico em relação à produção literária contemporânea, mas também as elaborações estéticas caras a ele. Nesse sentido, o fio condutor da crítica parece ser a tentativa de identificar a realização daquilo que considera o essencial da obra literária, ou seja, a técnica. Esta preocupação aparece também em sua atividade de professor do "Curso de Filosofia e História da Arte", na Universidade do Distrito Federal. A crítica de "Vida Literária" tem notável repercussão entre os autores contemporâneos, o que, em parte, já aponta seu caráter polêmico e, em certa medida, didático.

Assim, por meio de uma criteriosa análise da contribuição de Mário de Andrade na coluna em questão, buscou-se tratar das linhas mestras da crítica, levando-se em consideração a especificidade do rodapé literário, a totalidade de textos críticos do autor, outros estudos estéticos – como as aulas do curso supracitado – e o respectivo panorama literário.

## ABSTRACT

This dissertation examines Mario de Andrade's literary criticism published as "Vida Literária", in the Carioca newspaper *Diário de Notícias*, from March 1939, to September 1940. These articles were also published in book form as *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943) and *O Empalhador de Passarinho* (1944), and then posthumously as *Vida Literária* (1993) with commentaries by Sonia Sachs.

Via a careful analysis of Andrade's newspaper criticism within the context of his vast intellectual output (and within the demands of the particular sub-genre known in Portuguese as the "rodapé literário"), this dissertation argues that Andrade's criticism is not based on genre, but on the mobilization of certain categories that can thematically run through several articles at a time. He is particularly preoccupied with questions of technique, which he considers essential to the literary work. These same interests also show up in his "Curso de Filosofia e História da Arte", produced concomitantly while a professor at the Universidade do Distrito Federal.

*A meus pais,  
Nelson e Eliana*

## AGRADECIMENTOS

O tempo determinou o ponto final de mais um estudo. A insatisfação com a versão, nem última, nem definitiva, apenas impressa, reaparece no começo e no fim de cada leitura. Apesar do isolamento necessário, as (re)leituras e (re)escritas não foram produto de trabalho solitário, sempre pude contar com diálogos, às vezes complacentes, às vezes duros, mas sempre sinceros, com amigos preocupados comigo, com o projeto, com o Mário, com a literatura. Não poderia deixar aqui de agradecê-los.

Ao Antonio Arnoni Prado, amigo e orientador, presença confiante no trabalho crítico.

Aos professores Luiz Roncari, Vera Chalmers e Maria Eugênia Boaventura pela leitura crítica e atenciosa da dissertação.

Ao professor Marco Antonio de Moraes, pelas atenciosas intervenções. A Tele Porto Ancona Lopes e Maria Augusta Fonseca, pelos diálogos uspianos. A Mônica do Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP, sempre pronta a ajudar nas incursões pelo arquivo.

A todos os professores do IEL com quem a convivência contribuiu de maneira fundamental em minha formação. Em especial ao professor Carlos Berriel, à professora Marisa Lajolo, Denise Braga, Márcia Abreu e ao professor Eric Sabinson.

A meus amigos Kátia Chiaradia, Lívia Grotto, Pablo Simpson, Marcus Vinícius, leitores de primeira hora e atentos revisores das “marionadas” em minha escrita. Também à Verônica Bulácio, Davis Jr., Felipe Bettim, Liliane Negrão, Monalisa Valente, Júlio Vale, Célia Tamura, Rubiana Barreiros, Kátia Araújo, Thaís Albieri, Adilson Biazotto, Simone Souza, Rodrigo Guimarães leitores quando não dos trabalhos, das angústias que dele advêm.

A meus pais, Nelson e Eliana, cuja confiança sempre é apoio fundamental. A minha irmã Inez, ao Padrinho, Carolina, Natália, Leonardo, pelo carinho. E a Lourdes e Sélio (*in memoria*) pelo apoio de sempre.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que financiou este estudo.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	4
AGRADECIMENTOS.....	6
0. APRESENTAÇÃO.....	9
1. A VIDA LITERÁRIA DE “VIDA LITERÁRIA”.....	15
1.1. “Vida Literária”: Do jornal ao livro.....	15
1.2. “Começo de Crítica”: O crítico, a crítica e a obra de arte.....	20
1.3. “Vida Literária”: Alguma Crítica.....	23
2. ENTRE TOSTÕES, LIRISMOS E POESIA: PROFESSOR.....	27
2.1. Machado de Assis, o Curso e o Artesanato.....	27
2.2. Prosa e Poesia.....	39
2.3. “A Volta do Condor”.....	49
3 – ANÁLISE DE PROSA DE FICÇÃO: A COSTRUÇÃO E A MINÚCIA.....	56
3.1. A Realidade da Invenção.....	56
3.2. Língua Nacional Literária.....	69
3.3. A Minúcia da palavra.....	75
4. MODERNISMO E CRÍTICA.....	81
4.1. O Modernismo “em Análise”.....	81
4.2. A Crítica em Ação.....	89
5. ANEXOS.....	95
6. BIBLIOGRAFIA.....	109



## 0. APRESENTAÇÃO

Os textos de crítica literária estão fartamente presentes na produção intelectual de Mário de Andrade. Tais textos não se constroem apenas a partir de análises e resenhas de obras de autores do passado ou contemporâneos, mas por meio de prefácios e comentários que definem quais seriam as escolhas formais e temáticas das obras de sua própria autoria. Em alguns momentos, o intuito é sinalizar por qual sensibilidade estética o leitor deveria se pautar para conseguir fazer uma leitura contemporânea do texto; em outros, os apontamentos críticos nascem como verdadeiros manifestos dos novos rumos da arte moderna, muitas vezes teorizando e definindo as direções de uma certa Literatura Modernista.

A crítica como manifesto das novas tendências da arte tem início na obra de Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, em 1922, que abre *Paulicéia Desvairada*. O estilo telegráfico deste prefácio já adianta, de maneira coerente, o conteúdo apresentado, qual seja, a defesa da poesia moderna, sintetizada a partir da fórmula que Mário aproveita de Paul Dermée: “Lirismo + Arte = Poesia”. É, no entanto, num artigo de maior fôlego, intitulado “A Escrava que não é Isaura”, que se apresentam, dessa vez de uma forma mais didática e detida, as bases do que seria a lírica modernista.

Além desses manifestos, a partir de 1922, destaca-se a atividade crítica de Mário de Andrade em revistas modernistas como *Klaxon* (1922), *Estética* (1924-25), *A Revista* (1925-26), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista Nova* (1931-32). No entanto, a sua atuação não se limita às publicações especializadas, está presente também na imprensa de público menos específico. Destacam-se, neste caso, artigos esporádicos e circunstanciais. Já em 1921, data anterior à Semana de Arte Moderna, é publicado no *Jornal do Commercio* o

artigo “Mestres do Passado”<sup>1</sup>. Em 1923, colabora com alguns artigos para o *Correio Paulistano* e *A Manhã* – edição de São Paulo. Entre 1927 e 32, publica algumas crônicas sobre literatura por ocasião de sua atuação no *Diário Nacional*. Além disso, publica artigos no *Diário de São Paulo* (1933); em *O Estado de São Paulo* (1936) e, no mesmo ano, no *Diário da Manhã* – edição de Recife. Entre 1939 e 1940 torna-se responsável pela coluna “Vida Literária” do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, que será o objeto desta dissertação.

“Vida Literária” coincide com um período de grande turbulência na vida pessoal. Impulsionado pelo afastamento político do Departamento de Cultura, como conta Paulo Duarte<sup>2</sup>, Mário de Andrade resolve “exilar-se” no Rio de Janeiro, em 1938. Fora convidado para ser diretor do Instituto de Artes e professor catedrático de Filosofia e História da Arte, na Universidade do Distrito Federal. Apesar de não se adaptar ao “exílio”, o autor considera um período de profícuos estudos e sistematização.

A necessidade financeira fora, nas palavras de Mário de Andrade, um dos fatores que o levaram a iniciar os trabalhos na coluna “Vida Literária”. Moacir Werneck de Castro, um dos escritores “moços” de quem o poeta paulista torna-se amigo, no livro *Mário de Andrade, exílio no Rio*, lembra de uma carta que Mário escreve ao “tio Pio”<sup>3</sup>, dizendo que estava “futilizado numa crônica de crítica literária sem a menor profundidade”, “por lhe faltarem livros”, pois haveria levado apenas uns “500 dos dez mil de sua biblioteca” (p. 105). O primeiro artigo, “Começo de Crítica”<sup>4</sup>, de 05 de março de 1939, é iniciado por uma

<sup>1</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. “Mestres do passado” In BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*.

<sup>2</sup> Cf. DUARTE, Paulo. “Departamento de Cultura, vida e morte de Mário de Andrade”. Depoimento publicado pela primeira vez na *Revista do Arquivo Municipal*, Ano XII, Vol. CVI. São Paulo, Departamento de Cultura, Janeiro – Fevereiro, 1946. Posteriormente, no livro *Mário de Andrade por ele mesmo*.

<sup>3</sup> Pio Lourenço Corrêa (1875-1957), primo ao qual Mário chamava de tio. Foi na fazenda do “Tio Pio”, em Araraquara, que Mário conta ter escrito *Macunaíma*.

<sup>4</sup> “Começo de Crítica” (05/03/1939). In: *Vida Literária* (que a partir de agora passo a denominar “VL”), p. 11.

breve apresentação do autor por parte da redação do *Diário de Notícias*. Segundo esta, o autor paulista – indicado por Rosário Fusco, antigo responsável pela seção, afastado por problemas pessoais – aproveitar-se-ia de sua vasta capacidade de interpretação e recursos de cultura literária para, com a coluna, inaugurar uma nova etapa de sua carreira intelectual: a crítica literária sistemática<sup>5</sup>.

Pode-se perceber certa regularidade nas linhas interpretativas e juízos presentes em grande parte dos artigos de “Vida Literária”. Isto faz com que seja possível atestar a existência de critérios de análise mais ou menos sistemáticos que, observados em conjunto, poderiam levar ao esboço de um método crítico, entendido não como diretriz rigorosa, mas como um ponto de partida comum. Do primeiro ao último artigo é possível dizer que a principal direção é a ênfase na busca da “técnica”, cujo domínio levaria o artista a uma sinceridade para com sua expressão e seu público.

João Luís Lafetá, em *1930: A crítica e o Modernismo*, ao comparar a crítica literária de Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Octávio de Faria e Mário de Andrade no decênio de 1930, afirma que este último foi aquele que melhor representou a tensão do momento histórico, pois se preocupou em ajustar numa posição única, porém conflituosa, a “revolução estética e ideológica” representadas pelo Modernismo. Lafetá baseia-se na idéia de que, no período iniciado pela Revolução de 1930, há um deslocamento de ênfase no Modernismo, do “projeto estético” ao “projeto ideológico”. Nessa época, portanto, seria mais comum a preocupação com o engajamento social e com uma tomada clara de posição ideológica<sup>6</sup> que propriamente com as novas tendências formais, causando muitas vezes nos escritores um certo retorno às técnicas anteriores ao movimento de 1922.

---

<sup>5</sup> “[...] o ilustre escritor paulista inaugura agora, na crítica literária que pela primeira vez vai exercer de modo sistemático, uma nova fase da sua carreira.” (ANDRADE, Mário de. “Começo de Crítica” In *Vida Literária*, p. 11)

<sup>6</sup> É assim que entendo a palavra ideologia, neste texto, no par antagônico ênfase estética, ênfase ideológica.

Além dos ficcionistas, alguns críticos deste período, de acordo com o estudo supracitado, também ignoravam a especificidade da linguagem literária como critério de análise. Dentre os pesquisados no livro em questão, Agripino Grieco seria representante de uma crítica impressionista, alheia às inovações modernistas e “acompromissada” com os “velhos modelos” da literatura. Em Tristão de Athayde, apesar de conhecedor do Modernismo, a especificidade literária seria subjugada pelos critérios baseados na posição ideológica. O mesmo aconteceria com Octávio de Faria, diferindo apenas pelo desprezo às técnicas modernistas. Nesse sentido, somente Mário de Andrade representaria a “boa” crítica para o período, pois em seus escritos a tensão estética/ideologia estaria representada sem apagamento de nenhuma das duas, já que a literatura seria pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares: “enquanto se organiza em obra de arte (enfoque estético), enquanto expressa a vida psíquica individual (enfoque psicológico), e enquanto participante da vida social (enfoque sociológico)”<sup>7</sup>.

A análise comparativa apresentada por Lafetá não nos interessa enquanto julgamento do procedimento crítico mais adequado, mas pela constatação de que Mário de Andrade, em suas críticas do decênio de 1930, utilizava, como um dos critérios, a especificidade do fato estético, o que, grosso modo, poderíamos chamar de preocupação com a “técnica”. Esta dissertação tenta justamente desenvolver, observando o programa crítico esboçado em “Vida Literária”, como a defesa programática da técnica é tratada como elemento essencial na formação do verdadeiro artista brasileiro, ou seja, aquele capaz de participar autenticamente no desenvolvimento da literatura nacional.

Para identificar o método e a postura crítica de Mário de Andrade, é importante que se olhe também para a especificidade de “Vida Literária”, no contexto do *Diário de*

---

<sup>7</sup> LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*, p. 155.

*Notícias*, um dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro, num período histórico de tensões advindas, no panorama brasileiro, da ditadura de Getúlio Vargas e, no panorama mundial, da Segunda Guerra. Não é de se estranhar que os ânimos sejam acirrados pela defesa das mais diferentes posições ideológicas.

Levando em consideração as observações acima, o cerne desta pesquisa é, por meio de uma análise da contribuição de Mário de Andrade na coluna “Vida Literária”, buscar reconstituir os traços de seu método crítico, levando em consideração tanto a especificidade da crítica circunstancial, quanto outros textos ensaísticos do autor, com destaque para a crítica mais ligeira dos jornais, os ensaios de maior fôlego sobre manifestações artísticas variadas e ao texto que serviu como base para a disciplina ministrada na Universidade do Distrito Federal.

A pesquisa de um rodapé literário impõe um esforço de síntese, oriundo da diversidade de assuntos, livros e aspectos tratados. Para melhor organizar o texto, optou-se pela eleição dos artigos considerados mais relevantes e a comparação de suas linhas mestras com outros artigos da coluna. Ainda assim, era necessário dividir os conjuntos de artigos em blocos temáticos. Seguindo essas diretrizes, a dissertação ficou assim dividida:

O primeiro capítulo, de caráter introdutório, contextualiza o momento de “Vida Literária” na produção de Mário de Andrade, os percursos dos artigos do jornal ao livro e esboça um panorama do rodapé literário na imprensa de então. No segundo, ganham corpo, majoritariamente, as relações entre os tópicos abordados na crítica de poesia, as aulas do “Curso de Filosofia e História da Arte” – ministradas na Universidade do Distrito Federal – e outros textos de Mário de Andrade que apresentam reflexões sobre poesia no período recortado. No terceiro capítulo, é discutida a maneira como Mário de Andrade trata a prosa literária de então, destacando-se a ênfase dada para os procedimentos de construção do

romance. No último capítulo, é apresentada uma reflexão acerca dos diálogos nem sempre amistosos entre Mário de Andrade e os escritores contemporâneos, com destaque para o apaixonado debate com a chamada “Geração de 30”. Diálogos que, em certo sentido, levam o autor a uma problematização do legado modernista. Como balanço do estudo, serão apresentadas as considerações sobre crítica feitas ao longo de outros artigos, numa tentativa de retomada da reflexão sobre o papel do intelectual brasileiro.

## 1. A VIDA LITERÁRIA DE “VIDA LITERÁRIA”

### 1.1. “Vida Literária”: Do jornal ao livro

Os anos de 1939 e 1940 marcam não só o "exílio" de Mário de Andrade no Rio de Janeiro, mas também uma nova etapa em sua atividade intelectual: a crítica circunstancial regular. Entre março de 39 e setembro de 40, com periodicidade semanal, o autor de *Macunaíma* se torna responsável pela coluna dominical "Vida Literária" no jornal carioca *Diário de Notícias*.

O *Diário de Notícias*, o jornal de “maior circulação no Distrito Federal”<sup>8</sup>, considerado por Nelson Werneck Sodré<sup>9</sup> um dos únicos a não se corromper diante da ditadura de Vargas, contava, no período em que Mário a coluna “Vida Literária”, com espaço considerável para a discussão do panorama da literatura. O caderno “1º Suplemento” abrigava, nos finais de semana, além do rodapé literário<sup>10</sup> de Mário de Andrade, uma coluna dedicada à crítica de textos estrangeiros, chamada “Textos Alheios”, escrita por Tasso da Silveira. Figuravam também neste caderno resenhas de romances, poesias, contos e críticas de cultura. Dentre os colaboradores estavam: Guilherme Figueiredo, Sérgio Milliet, Câmara Cascudo, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Beatrix Reynal, Theophilo de Andrade, Antonio Bento, Octávio de Freitas Júnior,

<sup>8</sup> A informação vem de fonte duvidosa, o próprio *Diário de Notícias*, que na edição de 14/01/1940 (p. 3) afirma nos dias úteis vender 53.000 exemplares, 20.000 a mais que seu concorrente mais próximo o *Correio da Manhã*. Apesar da desconfiança da fonte, o anúncio traz uma justificativa graciosa: se os números fossem falsos, os concorrentes é que deveriam reclamar.

<sup>9</sup> Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. p. 382.

<sup>10</sup> Chamo a coluna de “rodapé” por ter como assunto de crítica, em sua maioria, textos e tendências literárias contemporâneas. Esse aspecto não se restringe aos textos de Mário de Andrade, mas se estende ao de seu predecessor, Rosário Fusco, e sucessor Sérgio Buarque de Holanda. “Vida Literária” se filia, portanto, à tradição tão em voga nos jornais do século XIX (Cf. Alexandre Eulálio, “O Ensaio Literário no Brasil”) de reservar um espaço nos finais de semana para a crônica sobre literatura. No entanto, como se verá no estudo, a coluna ultrapassa o comentário ameno típico do século XIX.

Hermes Lima, Astrojildo Pereira, Osório Borba – um dos mais assíduos – e Barreto Leite Filho.

Os artigos de *Vida Literária* foram publicados em livro de maneira esparsa. Em *Aspectos da Literatura Brasileira*, 1943, são apresentados 7 artigos da seção – organizados pelo próprio autor – condensados em dois textos: “Machado de Assis”<sup>11</sup> e “A Volta do Condor”<sup>12</sup>; em *O Empalhador de Passarinhos*, 1944, encontram-se publicados outros 32 artigos. Os outros 34 textos, constituintes da pasta “Crítica-Rio”<sup>13</sup>, guardados por Mário, foram organizados e tiveram versão final estabelecida por Sonia Sachs, em *Vida Literária*. Segundo a pesquisadora, esses artigos poderiam constituir o projeto de um outro volume.

A divisão dos artigos de “Vida Literária” em volumes diferentes pode, à primeira vista, apontar para uma necessidade de adaptar os textos a uma limitação editorial. Isso em parte se confirma, pois em carta a Manuel Bandeira<sup>14</sup>, Mário de Andrade anuncia o envio de três volumes, dois de crítica ainda sem título definido e um de crônica, *Os filhos da Candinha*, para que fossem entregues a Álvaro Lins que publicaria um deles na Coleção Joaquim Nabuco – Americ-Edit, coleção pela qual era responsável. Dentre os livros indicados por Mário para publicação, Álvaro Lins preferira o de crítica literária. No entanto, o volume já composto – intitulado *Aspectos da literatura brasileira* – dividido em duas partes: “uma primeira com os ensaios mais longos e uma segunda com artigos críticos feitos pra jornal” – era muito extenso. Por isso, Mário de Andrade resolve reparti-lo em dois volumes: um de maior fôlego (*Aspectos da Literatura Brasileira*); outro com artigos

<sup>11</sup> Compilação de “Machado de Assis – [I]”, “Última jornada – II”, “Machado de Assis – III”, respectivamente de 11, 18 e 25 de junho de 1939.

<sup>12</sup> Reunião de “Estrela solitária – I”, “Estrela solitária – II”, “Lume de estrelas” e “A volta do condor”, de 9, 16, 23 e 30 de junho de 1940

<sup>13</sup> Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Crítica-Rio”, IEB-USP. Além daqueles da coluna “Vida Literária”, outros textos também compõe a pasta.

<sup>14</sup> Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 20/04/1942. In: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. pp. 660-662. *passim*

mais ligeiros (*O Empalhador de Passarinho*). Mário de Andrade prossegue a carta pedindo para que seu destinatário decidisse se era necessária ou não a inclusão, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, do artigo “Manuel Bandeira”<sup>15</sup>, visto que este, apesar das alterações de escrita, trazia ainda muito do estilo e do “espírito de combate” com o qual foi escrito. Optou-se pela supressão<sup>16</sup>, pois o artigo não aparece no livro, cuja primeira edição data de 1943. Essas considerações parecem reforçar a idéia de que somente parte da preocupação era de natureza exclusivamente editorial, pois tanto a divisão em dois volumes como a dificuldade na inclusão do artigo citado se pautavam na consciência e função do tipo de crítica apresentado:

“Quanto ao livro de crônica de crítica literária vai mais pro Álvaro Lins escolher entre ele e o de ensaios. Tem a vantagem de uma contemporaneidade bem maior que a dos ensaios.”  
(p. 662)

A distinção “crônica de crítica literária” e “ensaios” indica o caráter mais circunstancial no primeiro caso e o de maior elaboração do segundo. Diante dessas considerações não seria absurdo afirmar que para Mário de Andrade, “Machado de Assis” e “A Volta do Condor”, publicados em *Aspectos da Literatura Brasileira*<sup>17</sup> e advindos da junção de vários artigos, seriam os ensaios de caráter mais bem acabado de “Vida Literária”. O primeiro talvez por conter a revisão da obra e da fortuna crítica de Machado, considerado por Mário “o maior artesão que já tivemos”<sup>18</sup> e uma espécie contraditória de exemplo para a futura geração de escritores, contraditória pois apesar de manter certa

<sup>15</sup> Artigo publicado na *Revista do Brasil*. São Paulo, vol. XXVI, nº 107, ano IX, 11/1924.

<sup>16</sup> Em carta, de 09/06/1942 (*Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*) a Murilo Miranda, Mário comenta a exclusão do artigo de Manuel Bandeira: “[Manuel Bandeira] Releu o artigo e argumentou violento quando estive aí [Rio de Janeiro], que não! que eu não podia tirar o ensaio e deu as razões. Algumas plausíveis, certas observações críticas que fui o primeiro ou único a revelar a ele sobre si mesmo. Mas não interessa argumentar. O sacrifício aí é puramente de valor meu pessoal, porque o artigo é detestável como espírito de concepção e estilo. Mas não quero dar um descontentamento ao Manuel e me sacrifico gostoso.” (p. 113)

<sup>17</sup> Os outros títulos sugeridos por Mário de Andrade para o volume foram: *Ensaio literários; Arte literária; Literatura, vício velho; Temas literários; Dez ensaios, ou dez ensaios literário*. (Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 20/04/1942 In: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. p. 662.)

<sup>18</sup> “Machado de Assis” (11/06/1939). VL, p. 58.

discordância em relação às “atitudes do homem”, concordaria com o “exímio artesão” que teria levado “a técnica ao seu mais alto grau”. A importância do segundo ensaio, por sua vez, estaria no traço que esboça os descaminhos da nova geração da poesia do final da década de 30, alertando para o perigo representado de um lado pela retomada dos temas altos característicos do Condoreirismo e, de outro, pela despreocupação com a técnica, cujo melhor exemplo seria o uso inadvertido do verso livre e do versículo bíblico.

Nessa direção esses dois ensaios de “Vida Literária” parecem sistematizar as preocupações dos artigos da coluna, qual seja, o necessário cuidado que os “novos” escritores deveriam ter com a técnica e auto-reflexão, para não se tornarem apenas repetidores da “moda” literária vigente. A função de *Aspectos da Literatura Brasileira* reafirmaria os objetivos da coluna: ultrapassar a descrição e análise estética, ou o comentário do panorama literário, para atingir uma função didática<sup>19</sup>.

Em *O Empalhador de Passarinho*, por sua vez, segundo afirma em carta a Murilo Miranda<sup>20</sup>, Mário de Andrade teria selecionado, dentre as crônicas publicadas no *Diário de Notícias* e no *Estado de S. Paulo*,

“apenas as “interiças”, falando de uma pessoa só, e só romancistas e poetas, mais algumas de assuntos gerais como a ‘A Raposa e o Tostão’, ‘Psicologia de Açãõ’ e ‘de Análise’ e outras assim.” (p. 75)

<sup>19</sup> João Luís Lafeté, em *1930: A Crítica e o Modernismo*, propõe certa complementaridade na disposição dos artigos do livro em questão, sendo que o cerne desta seria a tensão do artista entre as “exigências da arte” e a “participação social”. Assim, no caso dos artigos citados, contrapõe “Machado de Assis” e “Castro Alves”: “Castro Alves é o poeta engajado, cantor de causas sociais, mas recusado como paradigma por ser um ‘satisfeito’, um otimista infantil e ingênuo em sua generosidade ideológica e um artista autocomplacente, incapaz de pesquisa e sutileza; por outro lado, Machado de Assis é o grande autor de obra genial, individualista a quem, no entanto, faltam essa mesma generosidade e esse mesmo otimismo, e a quem recusa exatamente por constituir uma influência negativa capaz de levar aos ‘desamores da imobilidade’” (pp. 201-202). Lembro que a figura de Machado se vista, por um lado, como um contra-exemplo pela atitude – nas palavras de Mário não seria um amigo com quem “gostaria de privar” –, por outro, é um exemplo de estudo da técnica. Marcos Antonio de Moraes, em *Orgulho de jamais aconselhar*, vê na posição conflituosa de Mário de Andrade em relação a Machado de Assis uma aproximação psicológica dos dois escritores pelo “complexo de inferioridade orgulhosíssimo” (Cf. pp. 35-38).

<sup>20</sup> Carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda de 15/03/1941. In: *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. pp. 72-76.

A confirmação desse anseio se dá na percepção de que o traço distintivo dos artigos provenientes de *O Empalhador de Passarinho* em relação aos posteriormente incluídos em “Crítica-Rio”<sup>21</sup> é, justamente, a quantidade de livros abordados: enquanto a maioria dos artigos do primeiro é de caráter monográfico, os do segundo tratam geralmente de livros de autores diversos<sup>22</sup>. Esse dado quantitativo indica uma preocupação com a natureza mais ou menos circunstancial das críticas e, por extensão, com a consciência de Mário de Andrade de que, ao tentar aproximar livros diferentes num mesmo artigo, poderia correr o risco de fragilizar a análise. Ainda na carta a Bandeira, como para reforçar a consciência dos diferentes tipos de ensaio literário dispostos nos livros, confessa:

“É estranho: principiei esta carta em estado simples mas agora me sinto num tal ou qual estado de tristeza... Deve ser essa sempre angústia de querer o melhor... Me fica assim como uma sensação de leviandade, de estar praticando um ato de leviandade dando estas coisas para a impressão em livros. Uma aspiração fatigada de refazer tudo isso, pensando ‘livro’ e não, pensando ‘artigo’ com que tudo isso foi escrito. Valerá à pena?... Valerá a pena, meu Deus!...” (p. 662)

A preocupação de Mário com os critérios que balizam sua crítica passa pela dúvida daquilo que seria circunstancial, ou seja, específico para publicação em periódicos e o que é próprio do livro, por seu caráter mais duradouro. Poderíamos aqui levantar como hipótese desse questionamento uma espécie de vaidade em publicar somente o que fosse útil e que tivesse alcançado algum amadurecimento.

A dicotomia entre escritos de caráter mais circunstancial e mais duradouro também aparecerá, nos artigos de crítica, transfigurada na necessidade de diferenciar a natureza do romance e do conto: este seria “um romance pra revista”<sup>23</sup>, dado seu caráter mais instantâneo. Pode-se supor que os artigos de “Crítica-Rio” também fossem, assim como os

<sup>21</sup> Os artigos da coluna em questão, publicados em *Vida Literária*.

<sup>22</sup> Por artigo monográfico entendo aquele cujo foco é um livro, o que não significa que durante o artigo Mário não cite outros livros; Análise quantitativa: *O Empalhador de Passarinho*: 28 artigos monográficos e 3 abordando vários livros; *Crítica-Rio*: 10 e 23, respectivamente.

<sup>23</sup> Cf. “Contos e Contistas”, originalmente publicado no *Estado de S. Paulo*, 13/09/1938.

contos, considerados, *mutatis mutandis*, de “caráter mais instantâneo”. Justamente por isso, talvez Mário de Andrade tivesse deixado tal volume temporariamente guardado<sup>24</sup>, alcançando apenas publicação póstuma. Estas “crônicas literárias”, como talvez deveriam ser mais propriamente denominadas, trariam observações críticas próprias para jornal não só devido à referência a vários livros, mas também porque o espaço destinado aos escritores, conforme o próprio Mário afirma em “A Raposa e o Tostão”<sup>25</sup>, seria proporcional à importância dos escritos.

Nos artigos de maior fôlego publicados em *O Empalhador de Passarinho*, estaria, portanto, a análise dos livros mais significativos do período, os quais assumiriam um caráter utilitário maior no projeto de crítica do autor de *Macunaíma*.

## 1.2. “Começo de Crítica”: O crítico, a crítica e a obra de arte.

Em cinco de março de 1939, substituindo Rosário Fusco, Mário de Andrade publica o primeiro artigo da coluna “Vida Literária”: “Começo de Crítica”<sup>26</sup>. Neste há uma espécie de programa do rodapé encabeçado pelo autor: criticar de maneira mais ou menos sistemática, “[o] movimento literário do Brasil”. O artigo se inicia com uma espécie de *mea culpa*; o autor reconhece, talvez numa falsa modéstia, que sua obra ficcional foi ditada por

<sup>24</sup> Não se pode esquecer, porém, que as atualizações e alterações de escrita feitas nos originais podem indicar preparo para publicação. Cf. artigos em Mário de Andrade, *Série Manuscritos*, “Crítica-Rio”, IEB-USP.

<sup>25</sup> “E uns se desiludem porque não lhes dou logo ao primeiro livro as honras de um inteiro rodapé, e outros se ofendem porque vou lhes tirar das obras os exemplos que me servem pra desenhar as falhas do tempo atual. / É certo que pratico assim. Há um peso em minha crítica que impõe rodapés inteiros a figuras já feitas ou para a raridade de um estreante como Luís Jardim. Mas seria injustiça vesga dizer que não dou uma palavra de explicação de qualquer das figuras tratadas mesmo de passagem.” (“A Raposa e o Tostão”, 27/08/1939, *O Empalhador de Passarinho*, p. 104)

<sup>26</sup> “Começo de Crítica” (05/03/1939). VL, pp. 11-16.

certo “utilitarismo”. E, se por um lado, afirma sentir alguma satisfação por isso, por outro, ressentente-se um pouco pela recepção de *Macunaíma*, que fora lido não como a “sátira inflamada que era”, mas como um “sussurro de imoralidade”. Ao mesmo tempo em que responde a certa crítica de *Macunaíma*, também assinala aquilo que será uma das linhas mestras da recepção posterior de sua própria obra, ou seja, a noção de que esta foi marcada pela necessidade de polarizar as propostas do Modernismo. É como se ao invés de se dedicar a uma obra ficcional que pudesse alcançar lauréis da crítica contemporânea, optasse por uma adesão total à mudança proposta pelo Modernismo da Semana de 22, em detrimento da satisfação pessoal.<sup>27</sup> O reconhecimento do “utilitarismo” que teria definido os rumos da obra ficcional também será admitido como um dos princípios para a crítica.

Para apresentar os pressupostos de análise que seguirá na coluna, Mário de Andrade faz um paralelo entre sua crença em Deus<sup>28</sup>, mas não na religião, e nas obras de arte, mas não nos gênios que as criaram. Lega, portanto, à “Arte”<sup>29</sup> um caráter coletivo, ligado mais à natureza humana que à genialidade particular de um indivíduo. Da mesma forma que a fé em Deus sem intermediários representaria a crença naquilo que é essencial na transcendência, acreditar nas obras de arte representaria a crença no “essencial” humano. A partir dessas definições procuraria em primeiro lugar nos livros criticados o “essencial da Arte” e somente quando se deparasse com este, é que interromperia a sua busca pragmática

---

<sup>27</sup> Estamos diante, portanto, de um autor de elevada consciência acerca de sua própria obra, o que parece mesmo redundante destacar. O interessante, por outro lado, é que essas reflexões apresentam ao estudioso de Mário de Andrade uma dificuldade a mais, pois sempre se incorre no risco de apenas repetir com palavras, às vezes mais novas, as observações críticas do próprio autor.

<sup>28</sup> Em carta a Murilo Miranda, depois de censurá-lo por este ser contra a inclusão do artigo “Tristão de Athayde” em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário de Andrade afirma que a entrada do artigo do crítico católico tinha a mesma dimensão de honestidade que sua afirmação de crença em Deus no início de “Vida Literária”: “A dignidade mesma da minha consciência de ser exige que eu ponha o ensaio sobre ele no livro, da mesma forma com que, até forçadamente, que acreditava em Deus. Si eu retirasse o ensaio pra agradar, por pragmaticamente (oh!) não ser o momento de expor minha estima intelectual por Tristão, então vocês que me mandassem à puta que o pariu.” (Carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda de 09/06/1942 In: *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. p. 115).

<sup>29</sup> As maiúsculas são do autor.

por aquilo que valorizasse a obra como “essencial humano”. Além disso, seria dado pouco espaço à classificação e à síntese, pois o autor se opõe a esses processos por considerá-los somente necessários para a inútil formação de “fichários mentais”, que obviamente não revelariam o “essencial da arte”<sup>30</sup>. O programa para a coluna seria, sintetizando, a busca do “essencial da Arte”, encontrado, sublinhe-se, nas obras e não nos autores.

Mário de Andrade cita ainda, para definir o que é crítica, a resposta que dera a um questionamento feito por Prudente de Moraes Neto sobre a veracidade das explicações presente no ensaio “Amor e Medo”<sup>31</sup>:

“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<sup>32</sup>. 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. ‘Mais’ perfeita não quer dizer a perfeita, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea.” (p. 14)

A crítica é assumida não só como um julgamento, ou mesmo como uma indicação de caminhos, mas também como uma invenção, uma “nova síntese”, intuitiva também, assim como a obra-de-arte.

“E não está nisto justamente a mais admirável finalidade da crítica? Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória das identidades ‘mais’ perfeitas, que ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem.” (pp. 14-15)

A crítica não poderia ser só pragmática, conceito que por extensão pode ser comparado ao que Mário afirma sobre sua própria obra, no início do artigo, ao dizer que se pautou para construí-la no “utilitarismo”. Como uma nova síntese, a crítica não poderia ser somente pragmática – ou seja, baliza para indicar os caminhos literários possíveis – e nem

<sup>30</sup> Essa convicção é da mesma natureza da que levará Mário de Andrade, no artigo “Fábrica de Fantasmas”, a rechaçar as Histórias Literárias escritas no Brasil, por serem mais elencos de biografias de literatos fantasmas, que propriamente Histórias da formas literárias.

<sup>31</sup> Um dos ensaios de *Aspectos da Literatura Brasileira*, anteriormente publicado por Mário de Andrade na *Revista Nova*, nº 3, ano 1, 15/09/1931.

<sup>32</sup> A definição parece estabelecer determinada noção de que a crítica é transitória, uma interpretação marcada pelas injunções do presente da mesma. A definição de arte, porém, contempla a idéia de imitação da natureza.

procurar apenas a justeza da forma. Deveria, por outro lado, inserir as obras na tradição literária, 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, termina o artigo denunciando os malabarismos da literatura contemporânea – já lhe desenhando, portanto, “uma imagem” – dividida entre “a timidez de uns vagos socializantes, os berros verdes e estuporados de uns fachistizantes mais audazes apenas, a fragilidade moral de quase todos”. Compara, então, o momento cultural brasileiro ao louva-deus, inseto que só aparenta valentia, pois seu gesto belígero é tão covarde que é confundido com uma “louvação a Nosso Senhor”.

### 1.3. “Vida Literária”: Alguma Crítica

A coluna de Mário de Andrade receberá em sua curta existência várias críticas, o quê de certa forma mostra o peso dos artigos do autor de *Macunaíma*, já na maturidade, e também a movimentada vida literária da capital do país. Para não perder o fio de “Começo de Crítica”, destaco o artigo de abertura de participação de Sérgio Buarque de Holanda, sucessor de Mário de Andrade na coluna “Vida Literária”: “Poesia e Crítica”<sup>33</sup>. Sérgio Buarque enfatiza como um dos valores de Mário de Andrade sua visão de poeta, que possibilitaria a ele não cair no engodo representado pela tentativa didatizante, impulsionada pelo “intelectualismo excessivo” do século XX, de separação estanque entre crítica, atividade da inteligência, e poesia, atividade da espontaneidade criadora. Para o autor de

---

<sup>33</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Poesia e Crítica” (15/09/1940) in: *O Espírito e a Letra*. pp. 271-275.

*Raízes do Brasil*, o primeiro passo da crítica estaria “na própria elaboração poética” e os demais estariam “nos reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar no público”. Poderíamos pensar que nessa visão a crítica partiria também da “invenção”, nos termos de Mário de Andrade. O mais interessante é que a partir da intuição, para Sérgio Buarque:

“[...] A grande função da crítica, sua legitimação até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar para esse esforço de recriação. Ela dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora.” (p. 273)

Traçando um paralelo, pode-se dizer que a concepção de crítica para Sérgio Buarque de Holanda, de acordo com seu primeiro artigo, também contempla a tentativa de, por meio de uma nova “síntese”, construir a imagem de uma época. Embora a comparação seja rápida para definir um paralelo mais consistente, o que levaria a uma pesquisa aprofundada também do outro crítico, é possível enxergar uma noção crítica avessa ao esteticismo:

“Em Mário de Andrade o crítico esteve sempre à altura do poeta. Figura das mais complexas e importantes em nossa literatura, na prosa como no verso, nos trabalhos de ficção como nos de pura erudição, ele tem a rara capacidade de interessar-se suficientemente nos problemas mais vários e de poder abordá-los com conhecimento de causa. Convidado para substituí-lo, aceito ainda hesitante a proposta na expectativa, não sei se fundada, de que esta substituição seja apenas temporária e breve.” (p. 275)

Barreto Leite Filho, por sua vez, também comenta a coluna de Mário de Andrade. Em “Críticos”<sup>34</sup>, 26/03/1939, publicado no próprio *Diário de Notícias*, faz uma síntese da crítica brasileira do período. Apesar de não primar pela justeza das observações, o artigo é interessante pela visão panorâmica. Nele, Barreto Leite Filho recorda-se de uma afirmação de Rodrigo Melo Franco de Andrade feita no artigo “Precisa-se de um Crítico”, segundo a qual estava para vir um crítico que ocupasse um lugar de autoridade como exercera no passado Tristão de Athayde. Um crítico que dispusesse dos mecanismos indispensáveis

<sup>34</sup> LEITE FILHO, Barreto. “Críticos”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/03/1939. *passim*

para o ofício, ou seja, “precisão, acuidade e senso interpretativo”, e que ao mesmo tempo fosse uma espécie de “elemento regulador da nossa produção literária”. Apesar da constatação do autor de *Velórios*, ele mesmo podendo ter ocupado o lugar de crítico proposto, retirou-se logo para a ficção. O articulista destaca, então, outros críticos que poderiam ocupar a posição referida e apresenta as ressalvas que impossibilitariam o exercício desta: Octávio Tarquínio de Souza seria muito delicado nas críticas; Pedro Dantas (Prudente de Moraes Neto) seria uma das maiores promessas, pois é como se ele “realizasse a mesma obra do autor às avessas, se encaixando pois na posição de crítico tal qual definiu Augusto Meyer – “[...] O crítico parte da obra para o autor, ilustrando a análise de ambos com as condições sociais que os explicam.”<sup>35</sup> Apesar disso, tanto Pedro Dantas quanto Sérgio Buarque de Holanda, outro possível candidato, sofreriam de um problema comum à intelectualidade contemporânea, a escassez de artigos. Por outro lado, Rosário Fusco, o inaugurador do rodapé “Vida Literária”, ainda seria muito jovem para a autoridade. Para completar o quadro Barreto Leite Filho afirma que “se há vários críticos, ‘o’ crítico ainda não se impôs.” Esse papel só caberia a duas pessoas, a Tristão de Athayde e a Mário de Andrade:

“[...] Sem compromissos que o cerquem de uma atmosfera interessada e cheia de parcialidades o sr. Mário de Andrade, independente de suas aptidões naturais e dos recursos de cultura que formam o material indispensável do trabalho de um crítico, dispõe de uma comodidade maior para julgar. Mas, se me for permitido arriscar algumas impertinências em um assunto no qual não me possa mover sem muitas cautelas, e pedindo desculpas aos entendidos, como realmente faço neste momento, direi que para chegar à plenitude da sua função, o sr. Mário de Andrade precisa também terminar a liquidação dos resíduos que lhe ficaram dos tempos heróicos do modernismo e que hoje prejudicam a nitidez da sua obra. [...] Dedicou-se, assim, a colecionar uma série de modismos das mais variadas regiões do Brasil, para construir com aquilo um estilo que lhe parecia muito mais rico. O resultado foi chegar a um convencionalismo tão cheio de artifícios como aquele da pureza da linguagem das gerações anteriores. [...] Há no cultor do “Macunaíma” uma espécie de Ruy Barbosa às avessas. [...] De qualquer modo, pelo menos para a quadra atual, temos não apenas um crítico, mas dois. [...] Qual deles poderá vencer o outro, é o que só as aptidões de cada um, em face das circunstâncias, poderão responder.”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Augusto Meyer foi citado pelo próprio Barreto Leite Filho.

<sup>36</sup> LEITE FILHO, Barreto. “Críticos”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/03/1939.

Mário de Andrade, como se viu, pelo menos de acordo com seu programa crítico, não tenta por meio de seus artigos em “Vida Literária” alcançar um posto de autoridade reguladora das artes nacionais. Basta para tal discernimento lembrar como aponta a transitoriedade da crítica. É mais um professor – como se verá adiante – que propriamente um ditador implacável de poética.

A repercussão da coluna “Vida Literária” ultrapassa até mesmo as fronteiras do Brasil e se, para Barreto Leite Filho, Mário de Andrade ainda precisaria superar alguns obstáculos para ocupar uma posição de crítico, segundo o periódico *Itinerario de América*<sup>37</sup>, a presença do autor de *Macunaíma* teria superado uma deficiência das letras nacionais:

“Supliendo la deficiencia lamentable de críticos literarios que realmente ejercen con equilibrio e independencia su misión, asumió el cargo de redactor semanal de la crítica literaria del *Diário de Notícias*, de Río de Janeiro, el escritor Mario de Andrade, el mayor y más seria personalidad intelectual del momento, poeta, novelista y ensayista.”

---

<sup>37</sup> “Brasil: Crítica Literária”, publicado em *Itinerario de América*, A. 1, nº 9. Buenos Aires, outubro de 1939. p. 23. Arquivo Mário de Andrade, Recortes, IEB-USP.

## 2. ENTRE TOSTÕES, LIRISMOS E POESIA: PROFESSOR

### 2.1. Machado de Assis, o Curso e o Artesanato

“- Mário de Andrade está fazendo crítica de ouvido...”<sup>38</sup>

Segundo Jorge Amado, eram desse tipo os “trocadilhos miseráveis” suscitados pelas críticas de Mário de Andrade na coluna “Vida Literária”. Isso se deveria ao fato de que ao invés de o autor de *Macunaíma* criticar os textos utilizando toda sua sensibilidade, estaria atrás apenas de palavras<sup>39</sup> que não soassem bem, fazendo, portanto, “crítica de ouvido”.

Um passar d’olhos rasteiro, talvez imposto por outras preocupações, poderia realmente vislumbrar na coluna um crítico esteta 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. Mas a questão é que a crítica à fatura da poesia não se apresenta na coluna por si mesma, mas se enquadra numa visão particular do que é a arte e também de qual é a função do crítico. No artigo “Última Jornada”<sup>40</sup>, por exemplo, publicado a propósito do centenário do nascimento de Machado de Assis, Mário de Andrade faz uma distinção bastante profícua para análise de sua posição crítica. A poesia de mesmo nome do artigo foi publicada em *Americanas*. Sobre este livro, afirma:

“As *Americanas*, como concepção lírica, são no geral muito fracas. Pertencem àquela fase de cuidadosa mediocridade, em que o gênio de Machado de Assis ainda não encontra a 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.” (p. 59)

<sup>38</sup> Artigo sem indicação de autor, segundo Mário de Andrade, Jorge Amado. Publicado na revista *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Ano III, no. 113, 12/08/1939.

<sup>39</sup> Jorge Amado se refere ao ensaio “A Palavra em Falso” (06/08/1939), VL, p. 22.

<sup>40</sup> “Última Jornada” (18/06/1939), VL, p. 59.

Ora, a divisão da obra de Machado de Assis em duas fases, longe de ser original, já aparece em Sílvio Romero<sup>41</sup>. No entanto, o interessante é que, para Mário de Andrade, esta se daria por meio de um primeiro período caracterizado mais pela busca do “instrumento e do material” que da expressão original, que será atingida plenamente em um segundo tempo. Machado primeiro teria treinado no intuito de ser “ótimo artífice”, para somente depois se tornar criador. Por isso, apesar de as poesias de *Americana* serem fracas enquanto concepção lírica, são de ótimo artesanato. O mais surpreendente seria que ao chegar próximo à perfeição técnica em *Ocidentais*, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* abandona a poesia para os outros – os parnasianos – a degenerarem, na confusão feita por eles entre forma e fôrma. O crítico relaciona o abandono da poesia a uma possível inadequação entre a psicologia<sup>42</sup> do poeta e a forma expressional poesia. É interessante perceber que Mário de Andrade não considera técnica como virtuosismo de forma, já que distingue a poesia de Machado da dos parnasianos.

À guisa dessas 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<sup>43</sup>, nos reportaremos ao texto “O Artista e o Artesão” – aula inaugural do “Curso de Filosofia e História da Arte”<sup>44</sup>, ministrado por Mário de Andrade, na

<sup>41</sup> Cf. ROMERO, Sílvio. “Machado de Assis” In: *História da Literatura Brasileira*. pp. 1500-1501.

<sup>42</sup> “[...] À sua inteligência já formada, terrivelmente realista, à sua desilusão guardada no humorismo à sua nenhuma ingenuidade ante os homens e a vida, a poesia mais confiante, primordialmente e por essência com os joelhos atados ao confessionário, não interessava mais.” (“Última Jornada”, VL, p. 59)

<sup>43</sup> “Esses artigos [de “Vida Literária”], a que de início deu pouca importância, marcaram época na história literária no Brasil. O autor dominava um corpo de idéias com princípios estéticos cuja aplicação àquela etapa literária resultaria profícua. Eram princípios elaborados e pensados nas aulas de Filosofia da Arte na Universidade do Distrito Federal, e já agora maduros para trocá-los em miúdos no jornal, partindo da obra de um autor, ou de um livro, de um modismo, de eventos em destaque no mundo literário.” (CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. pp. 105-106)

<sup>44</sup> 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” foi publicado também em *O Baile das Quatro Artes*.

Universidade do Distrito Federal, em 1938. Nele, o professor afirma que a técnica em Arte, abrangendo artes plásticas e poesia, se dividiria em três elementos: artesanato, virtuosidade e solução pessoal.

O artesanato, elemento “ensinável”, seria o necessário para se pôr em movimento o material, que em literatura é a palavra. Todo artista deve ser simultaneamente artesão, tendo em vista que o artesanato é indispensável:

“Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.” (p. 6)

Por outro lado, a virtuosidade seria o conhecimento e prática das várias técnicas históricas da arte, ou seja, o entendimento dos usos da técnica na tradição que lhe é específica. Este elemento seria também “ensinável”, no entanto tem que ser tomado com cuidado, podendo ser até prescindível, já que pode levar de um lado ao tradicionalismo técnico “meramente imitativo” (“passadismo ou academismo”) e, de outro, o artista pode se tornar

“uma vítima de suas próprias habilidades, um ‘virtuose’ na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidades pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro.” (p. 8)

A solução pessoal, por sua vez, como o próprio nome diz, seria individual e, portanto, “inensinável”. Faria parte do “talento” de cada um, não sendo embora todo ele. A imitação desta seria prejudicial, pois não passaria de “macaqueação desonesta”. Mário de Andrade argumenta, então, no sentido de mostrar como este último elemento – solução pessoal – seria imprescindível. Segundo ele, nas artes, a partir do Renascimento, a beleza em si começa a se impor como objeto de pesquisa principal para o artista, deixando de ser conseqüência secundária para se tornar finalidade. A beleza assumiria, portanto, para o artista, uma dimensão experimental e materialista, e, nesse caso, seria resultado de um

trabalho individual. Se de um lado ocorre a despragmatização da arte por esta não ser mais fruto direto de uma função social imediata, por outro, o individualismo passa a ser elemento intrínseco do artista.

“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 conseqüência da materialização da beleza, ou se esta é uma conseqüência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro.” (p. 14)

Com a pesquisa experimental da beleza e com o individualismo, a “técnica pessoal” não só teria tomado importância, como se tornado uma “verdadeira fatalidade”. A busca da “técnica pessoal” faz parte, portanto, do “espírito do tempo”.

“Ora, com essa pesquisa experimental da beleza e com esse individualismo, que se impuseram na arte desde o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade. [...] É verdadeiramente dramático, é sobre todos trágico o aspecto da arte contemporânea, sob este ponto de vista.” (p. 15)

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 pode advir da busca infinita da técnica (como exemplo, as Vanguardas), esta não causaria caoticismo, pois “é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move”<sup>45</sup>. 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. O papel do curso de Mário de Andrade seria justamente desenvolver essa atitude e, para tanto, previne que será “mais um comentador que um teórico”, almejando não restringir uma estética a ser seguida, mas sim limitar conceitos.

---

<sup>45</sup> “O Artista e o Artesão”. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP. p. 16.

“Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, si posso me exprimir assim. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.” (p. 17)

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, como vimos, 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”. Retomando o texto sobre Machado de Assis<sup>46</sup>, relembremos que o primeiro período foi 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.” (p. 58)

Se pensarmos na necessidade do artesanato para a conquista da técnica pessoal, não é à toa que Mário de Andrade vê a longa caminhada do aprimoramento técnico de Machado de Assis como um exemplo a ser seguido. O poema, “Última Jornada”<sup>47</sup>, é considerado pelo crítico um dos únicos de *Americanas* no qual se pode flagrar “beleza altíssima”, pois o “mestre” teria encontrado sua expressão pessoal “numa ideação lírica e forma poética tão lapidar”<sup>48</sup>. Dessa maneira, a análise cuidadosa dos processos empregados na fatura apresenta, de certa forma, um exemplo de construção poética. E isso se assevera 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 (4<sup>a</sup>. e 8<sup>a</sup>. tônicas). Seriam versos admiráveis como

<sup>46</sup> “Machado de Assis” (11/06/1939). VL, p. 58.

<sup>47</sup> “Última Jornada” (18/06/1939), VL, p. 59.

<sup>48</sup> “Última Jornada” (18/06/1939), VL, p. 60.

beleza formal, cuja utilização profícua de lugares-comuns asseguraria ao poema “sabor tradicional de boa linhagem”.

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, divisão que terá mais tarde sua origem revelada. Em seguida, Mário de Andrade aponta um terceto muito “apropositado” em que o poeta anteciparia o fim da história, libertando o leitor da medíocre curiosidade pelo fim do caso<sup>49</sup>. Outro destaque é o ritmo ternário dos adjetivos, um “verdadeiro achado de expressão”, pois marca uma “afobação em qualificar”<sup>50</sup>, integrando expressão e idéia. 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<sup>51</sup>. 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 traduziu 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 do italiano e do brasileiro; utilização do mesmo corte estrófico de Dante, ou seja, o terceto. Para afastar a

---

<sup>49</sup> Não é a primeira vez que Mário de Andrade aponta que a curiosidade pelo fim não deve ser a mola propulsora da grande literatura. No artigo “Diálogos” (16/04/1939, VL, p. 29), afirma sobre o livro de Cruz Cordeiro: “Se quase todos os capítulos são de si muito valiosos, *Uma sombra que desce* pertence a esse gênero de livros que a gente precisa saber como acabam, embora não caia na sub-literatura”. Ora, portanto, a curiosidade pelo final – o que pode caracterizar uma leitura com finalidade de passatempo prazeroso – seria marca de uma sub-literatura. O Croce do *Breviário de Estética* concordaria com Mário de Andrade, pois, para aquele, por ser intuição, a literatura não deve ter como finalidade o prazer, já que não deve ser utilitária.

<sup>50</sup> Referência para os termos entre aspas deste parágrafo: “Última Jornada” (18/06/1939), VL, p. 60.

<sup>51</sup> 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 / Hábitos diabólicos perfumes / Fazendo relar pelo corpo da gente / Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca. / Milhares de Julietas! / Domitilas fantasiadas de cow-girls, / 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...” (In: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. p. 124)

idéia 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 nas duas poesias – 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 dois seres são maus, enquanto em Dante, bons. O “coeficiente machadiano” daria a essência da poesia e mostraria como a expressão se liga à realidade psicológica, pois o caso deriva de “um transe lírico que consegue abstrair e que cria livremente, fora de qualquer continuação logicamente vital”<sup>52</sup>. 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 pode ser extraída de “Última Jornada”:

“Agora, mais do que nunca, neste período de domínio do espontâneo, do falso e do primário espontâneo técnico em que vivem quase todos os nossos artistas, teríamos que buscar em Machado de Assis aquela necessidade, pela qual todos os grandes técnicos são exatamente forças morais.” (p. 58)

No entanto, para o crítico, a lição do “mestre” Machado parece não ter sido seguida pela maioria da geração contemporânea de escritores, sobretudo de poetas<sup>53</sup>. Num ensaio de título sugestivo “Calar é ouro”<sup>54</sup>, diante de vários livros, Mário tem como objetivo procurar a consciência técnica dos artistas. Como ponto de partida transcreve um trecho de uma poesia de Tiana Amarante e concorda em parte com o primeiro verso:

“Falar é prata, calar é ouro!” (p. 101)

<sup>52</sup> “Última Jornada” (18/06/1939), VL, p. 63.

<sup>53</sup> Para não haver dúvidas sobre isso, basta conferir o ensaio “A elegia de abril”, publicado pela primeira vez na revista *Clima*, em 1941, e posteriormente em *Aspectos da Literatura Brasileira*.

<sup>54</sup> “Calar é ouro” (03/09/1939), VL, p. 101.

Concorda em parte porque ao contrário da “ideação” geral do poema, a qual sugere que não se pode calar, o autor de *Macunaíma* afirma que não se deve silenciar em prosa, diante dos crimes sociais, mas

“[...] Em arte [...] tenho para mim que o provérbio ainda é muito verdadeiro e que às mais das vezes calar é ouro. Não se estará publicando muita poesia demais pelo Brasil?...” (pp. 101-102)

O crítico informa, em tom irônico, mas também de advertência, que a maioria dos livros constantes da resenha, “com alguma boa vontade”, seriam de poetas, se levássemos em consideração a afirmação do dicionário *Petit Larousse*, “pela qual poesia é a arte de fazer versos”. Esses autores, na verdade, publicavam procurando a solidariedade alheia. Este tipo de sentimento seria, ao mesmo tempo, “bastante ridícul[o] pela facilidade com que julgamos bem dos nossos próprios versos e nos acreditamos úteis ao mundo só porque os nossos poemas são úteis a nós mesmos.”<sup>55</sup> Se buscar a solidariedade alheia seria, pelo menos, mais honesto que buscar o brilho, ainda assim não se justificaria a publicação, já que esta deveria ser feita a partir de um mínimo de consciência técnica. Isso não aconteceu pois nesses livros, com algumas exceções, Mário de Andrade observa um ecletismo de processos composicionais que denotam falta de cuidado de artesanato, o que tornaria difícil a 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.” (p. 103)

Retomando as lições do “Curso de Filosofia e História da Arte”, nega que exista simplicidade em técnica e compara o “artefazer” ao trabalho do lenhador, afirmando que assim como este, só o poeta virtuoso, palavra tomada aqui em seu sentido mais positivo, em seu ofício pode ser “natural e espontâneo”, ou seja, pode chegar à expressão de uma verdade pessoal.

<sup>55</sup> “Calar é ouro” (03/09/1939), VL, pp. 101-102.

“Será possível tirar algumas considerações gerais de todos estes livros lidos com atenção? Antes de mais nada, vejo uma tendência bastante geral que me parece boa: busca-se principalmente a solidariedade alheia e não o aplauso. São quase todos poetas intimistas, escrevendo com simplicidade, às vezes mesmo um bocado simplórios pela confusão entre simplicidade do ser e simplicidade técnica. Ora, eu nego que haja simplicidade técnica. A técnica, o artesanato, têm de ser desenvolvidos ao máximo, e este máximo é de enorme complexidade. Fazer poesia, objetivamente, não difere de tocar piano ou rachar lenha. E só o virtuose do seu ofício consegue ultrapassar o canhestro e o mal feito; só o virtuose pode ser natural e espontâneo, como um bom lenhador. Ou um bom poeta.”<sup>56</sup>

Neste trecho, Mário de Andrade destaca a necessidade de pesquisa e treino para que se alcance a complexidade da realização técnica da poesia. João Luiz Lafetá, em *1930: A Crítica e o Modernismo*, afirma que o autor nas suas críticas do decênio de 1930 utiliza como um dos critérios a especificidade do fato estético, o qual já estava bastante definido, como lembra, em “A Escrava que não é Isaura”. Neste ensaio, cuja redação é completada em 1923<sup>57</sup>, Mário afirma que a poesia não é uma simples fotografia do subconsciente, mas sim “a inspiração é que é subconsciente, não a criação. [...] A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia”<sup>58</sup>. A partir disso, Lafetá conclui que a técnica é um procedimento especificamente estético que, para Mário de Andrade, distingue a poesia. E é justamente esta preocupação que aparece na sentença supracitada, na qual fica indicado o ofício do poeta.

A necessidade de treino e, portanto, constante cuidado com a técnica para a elaboração poética leva Mário de Andrade a afirmar, no artigo “Dona Flor”<sup>59</sup>, que os artistas novos deveriam se dedicar ao gênero epistolar. Porque era nas cartas que se podia treinar e enviar aos amigos, e como não publicadas, não ganhariam a dimensão de um livro. Era necessário saber quando publicar.

<sup>56</sup> “Calar é ouro” (03/09/1939), VL, pp. 101-102.

<sup>57</sup> CRONOLOGIA de Mário de Andrade In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 36, p. 252.

<sup>58</sup> “A Escrava que não é Isaura” In *Obra Imatura*, p. 243.

<sup>59</sup> “Dona Flor” (19/05/1940). VL, p. 188.

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”<sup>60</sup>, Vinicius de Moraes é visto como um poeta que está no caminho certo justamente por procurar uma solução pessoal.

Com a citação de dois versos do “Poema para todas as mulheres”<sup>61</sup>,

“Homem, sou belo, macho, sou forte, poeta, sou altíssimo / E só a pureza me ama, e ela é em mim uma cidade e tem mil e uma portas.” (p. 15)

é apontada uma das principais características do autor: a juventude. Apesar de não considerá-lo um “altíssimo poeta”, o crítico considera *Novos Poemas* um livro que colocaria o “poeta moço” como um daqueles que aspira à “poesia altíssima”. Isso porque o conjunto deste volume apresentaria uma irregularidade, que mostraria uma personalidade mais profunda e humana, mais “realidade pessoal”. Pois já na mocidade, com uma notável capacidade de autocrítica, Vinicius de Moraes se afastara da regularidade dos três primeiros livros<sup>62</sup>, nos quais se percebia “uma personalidade que se retratava pela doutrina estética”, cujo mentor em muita medida seria Otávio de Faria, possuidor de “visões muito honestas mas estreitamente doutrinárias”<sup>63</sup>.

Pode-se perceber aqui o destaque dado à importância do trabalho com o artesanato, numa atitude de experimentalismo técnico, para se libertar de influências de escolas, que nada mais seriam que um virtuosismo<sup>64</sup> de imitação banal. Vinicius de Moraes não se

<sup>60</sup> “Belo, Forte, Jovem” (12/03/1939), EP, p. 15.

<sup>61</sup> “Belo, Forte, Jovem” (12/03/1939), EP, p. 15.

<sup>62</sup> *O caminho para a distância*, 1933; *Forma e exegese*, 1935; *Ariana, a mulher*, 1936.

<sup>63</sup> “Belo, Forte, Jovem” (12/03/1939), EP, p. 15. O trecho a que me refiro neste parágrafo é: “Porém, a personalidade demonstrada por Vinicius de Moraes nos livros anteriores, era, senão falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades interiores. O que há de admirável no poeta é justamente, em plena mocidade, ter conseguido autocrítica bastante pra reconhecer o descaminhamento, ou melhor o perigo em que estava, e tentar se enriquecer de mais profunda, mais humana, mais pessoal realidade.”

<sup>64</sup> Sentido de “virtuosismo” tal como definido em “O Artista e o Artesão”, já mencionado neste estudo.

limitaria a agradar sua crítica representada pelo aplauso de Otávio de Faria<sup>65</sup>, não se sujeitando a transformar sua poesia numa constante receita a ser desenvolvida. Entrega-se, ao contrário, a novas pesquisas e influências. Como exemplo dessa busca, Mário de Andrade percebe influência espiritual de Manuel Bandeira<sup>66</sup>. Esta é, no geral, benéfica, mas em alguns momentos é perigosa, pela forte marca pessoal do autor de *Libertinagem*. O crítico chama atenção para trechos que se diriam escritos por Manuel Bandeira como a primeira estância de “Amor nos três Pavimentos”, imitação da mais dolorosa invenção de *A Estrela da Manhã*. Esse tipo de imitação também aparece em “Balada para Maria”<sup>67</sup>. Além disso, haveria certos preciosismos de linguagem que cairiam bem a Manuel Bandeira, mas não tão bem ao autor de *Novos Poemas*. Há 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 do soneto por Vinicius de Moraes. Se essa retomada em alguns casos é bem sucedida, em outros não. Sobre o “Soneto de Agosto” afirma:

“Olavo Bilac não o teria feito pior, com a exposição das idéias sistematicamente de dois em dois versos, com a brutal antítese do último verso, que, ainda por cima, não passa de um violento e barulhento verso-de-ouro, um enorme engano.” (p. 19)

Chamo atenção para a crítica acerca do “violento e barulhento” verso de ouro. No parágrafo seguinte, Mário de Andrade indica que o erro teria como causa a “poderosa sensualidade que dominou toda a poesia do poeta”<sup>68</sup>. Essa sensualidade exacerbada levaria

<sup>65</sup> Mário de Andrade faz referência a um estudo de Otávio de Faria sobre Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, provavelmente: *Dois poetas: Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes*, de 1935.

<sup>66</sup> Mário de Andrade não fala, mas *Novos Poemas* tem como epígrafe o verso de “Poética”: “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”.

<sup>67</sup> Na edição de trabalho 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!”

<sup>68</sup> “Belo, Forte, Jovem” (12/03/1939), EP, p. 19.

a notas de mau gosto e brincadeiras que não teriam o menor valor essencial. Note-se que Mário de Andrade não transcreve os trechos de mau gosto, aqui transcrevo:

Tu me levaste, eu fui... Na treva, ousados  
Amamos, vagamente surpreendidos  
Pelo ardor com que estávamos unidos  
Nós que andávamos sempre separados.

Espantei-me, confesso-te, dos brados  
Com que enchi teus patéticos ouvidos  
E achei rude o calor dos teus gemidos  
Eu que sempre os julgara desolados.

Só assim arrancara a linha inútil  
Da tua eterna túnica inconsútil...  
E para a glória do teu ser mais franco

Quisera que te vissem como eu via  
Depois, à luz da lâmpada macia  
O púbis negro sobre o corpo branco.

Em nota marginal 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”.

O interessante é perceber que nesse ponto Mário de Andrade faz uma crítica de boa conduta, na qual considera que o poeta, além de seguir sua “fatalidade psicológica”, tem que tirar dela o que é essencial, o que não seria representado por uma chave de ouro de “mau gosto”. No entanto, faz uma ressalva para que não se pense que esse essencial seria a escolha do tema elevado.

“Creio que Vinicius de Moraes tem que tomar bastante cuidado pra, na maior largueza de sua visão poética de agora, não esquecer aquela boa lição, tanto insistida por Otávio de Faria, que é a busca do essencial. Aliás, ainda aqui, temos que nos entender: Acho que o essencial, em poesia, não é o Amor, a Vida, Deus, e outras maiúsculas, mas a própria poesia, a indefinível poesia, que faz a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, como o “Pingo de Água”, de Ribeiro Couto, serem igualmente essenciais. Haverá sempre o essencial mesmo na poesia que, integralmente poética, trate do rabo do gato. [...]” (p. 20)

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:

“[...] acho mesmo que as novas gerações vão bem mal quanto à poesia. Desapareceram os artistas do verso, e o que é pior, poesia virou inspiração<sup>69</sup>. Uma rapaziada ignorantíssima da arte e da linguagem, sem a menor preocupação de adquirir um real direito de expressão literária das idéias e dos sentimentos, se agarrou à lenga-lenga das compridezas, que, si era uma necessidade expressiva pra os que lançaram entre nós o versículo bíblico (ou claudeliano, si quiserem) não representa, para aqueles, a menor necessidade, a menor fatalidade lírica. Representa, pura e simplesmente, um processo de não se preocupar com a arte de fazer versos. Neste sentido, quase todos os nossos poetas novos, e alguns veteranos, são uns desonestos. Ora, a poesia é uma arte também, e isso de cantar como sabiá, só fica bem para os sabiás do mato. Aliás, não deveria lembrar o sabiá, que é um grande lírico, mas citar apenas qualquer um dos pássaros imitadores do canto alheio – que outra coisa não fazem, quanto à feitura do verso, os nossos poetas novos.” (p. 18)

O grande problema da nova geração seria confundir a busca do artesanato com a imitação de receita já pronta, o verso claudeliano. Com isso o estudo da técnica é abandonado e a poesia parece se transformar somente em inspiração. Esse esquecimento da poesia faria deles cantadores dos sentimentos que não têm, portanto uns desonestos.

## 2.2. Prosa e Poesia

Quando se destaca o papel de professor de Mário de Andrade não é só pela preocupação em orientar os rumos da nova geração de poetas, como se vê em “Belo Forte, Jovem”, mas também pela maneira didática como o autor de *Paulicéia Desvairada* expõe sinteticamente, numa prosa coloquial, conceitos estéticos que lhe são caros. Em uma dessas conversas de começo de crítica afirma, por exemplo, que:

“O problema poético do sr. Murilo Mendes, em muitas partes, deixa de ser pessoal, para se confundir com o problema da poesia.” (p. 17)

---

<sup>69</sup> “A Poesia virou inspiração”, porque se copia: “virtuosidade” exagerada e “artesanato” deixado de lado.

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. O texto segue satisfazendo a necessidade imposta pelo o que foi dito inicialmente.

“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.” (p. 17)

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

Por ora não interessa aprofundar ou questionar essas explicações, mas sim chamar atenção para o caráter didático que elas apresentam. Como se não bastasse a clareza expositiva e a preocupação com a contextualização do assunto iniciado, 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<sup>70</sup>, Mário de Andrade busca as origens da arte no primitivo. A arte surgiria justamente da necessidade deste de explicar os fenômenos

---

<sup>70</sup> “Das Origens da Arte: 1ª. Parte: Os primitivos.”. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP. *passim*

que o cercam. O primitivo não faria isso, no entanto, de maneira lógica, já que não possui raciocínio fácil – causa e efeito –, mas sim por meio de uma explicação paralógica, que é 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, como o jogo de palavras, a frase feita, a poesia, o provérbio. Sobre este último, na mesma aula, Mário 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.”

Em primeiro lugar, observe-se que os paralelos estabelecidos não apontam para uma utilização *ipsis litteris* dos conceitos do curso, mas sim da 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. Bem da verdade é que essas elaborações podem ser mais tributárias ainda do “Curso de Filosofia e História da Arte” se pensarmos nas explicações dadas oralmente pelo professor Mário de Andrade em suas aulas. Retomando o que foi dito acerca do provérbio, este teria uma natureza poética já que aquilo que define não está relacionado ao raciocínio lógico e sim à intuição. Aqui se abre outra questão delicada, e para explorá-la é necessário reportar a outro texto.

No artigo “Do Conformismo”<sup>71</sup>, dentre os vários livros criticados, Mário de Andrade salienta que o problema de *Poemetos à feição do Oriente*, de Austen Amaro, é a

<sup>71</sup> “Do Conformismo” (30/04/1939), VL, p. 39.

constante e numerosa construção de poemas regidos por relações de causa e efeito. Ao se utilizar desse processo composicional o autor contrariaria a idéia 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”<sup>72</sup>, o crítico apresentou as origens coincidentes da ciência e da poesia, aqui delimita a diferença da intuição e do pensamento lógico e, em consequência, poesia e prosa:

“Ora quando eu me refiro, como já fiz nestas crônicas, 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.” (p. 40)

Mário faz questão não só de esclarecer a distinção prosa e poesia, mas também de apontar uma de suas fontes para tanto: Benedetto Croce. É interessante notar que o exemplar de Mário de Andrade, do *Breviário de Estética*<sup>73</sup> 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.” (p. 145)

Se as afirmações de Mário 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

<sup>72</sup> “A Poesia em Pânico” (09/04/1939), VL, p. 17.

<sup>73</sup> Textos de Croce presentes na biblioteca de Mário de Andrade (IEB-USP):

- *Breviário de Estética*. Lisboa: Livraria Classica Ed., 1914. Tradução R. d’Almeida; pref.: Fidelino Figueiredo.

- “On the nature of allegory”. Com: François Vilon / Richard Aldington -- A note on classical / H. P. Collins. p. 405-412. Separata de: *The Criterion*, London, abr. 1925. London: s.n., 1925.

prossequimento 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 ‘porques’ 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.” (pp. 40-41)

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 seqüência de naturezas de definição há, se não uma inspiração, uma reminiscência do sistema de Croce<sup>74</sup>, 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 enquanto exemplo ilustrativo assevera 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<sup>75</sup> do “Curso de Filosofia e História da Arte”, em que após separar os processos de conhecimento em “dedutivos” (“dedução”;

<sup>74</sup> Cf. “O lugar da arte no espírito e na sociedade contemporânea”. In: CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Lisboa: Livraria Classica Ed., 1914.

<sup>75</sup> “Arte e Sociedade: Da natureza do desenho.” Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP.

“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 professor e crítico, a maneira como certos conceitos de Mário de Andrade se mostram coerentes não só ao problema específico imposto pela crítica de circunstância, mas como são constituintes do olhar de Mário para as artes de uma forma geral. Para Gilda de Mello e Souza<sup>76</sup>, os dois momentos de maior sistematização da estética<sup>77</sup> 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, da larga correspondência do escritor, na qual, como aponta Marcos Antonio de Moraes<sup>78</sup>, 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

---

<sup>76</sup> Cf. MELLO E SOUZA, Gilda. “Sobre *O Banquete*” In: *A Idéia do Figurado*. p. 9.

<sup>77</sup> Estética descritiva e não normativa. Lembrar do que o próprio Mário afirma: “[...] A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, não a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser” (“O Artista e o Artesão”. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP. p. 19)

<sup>78</sup> Cf. MORAES, Marcos Antonio de. “*Orgulho de jamais aconselhar*” (*epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico*).

que Mário de Andrade faz entre o desenho<sup>79</sup> e o provérbio popular em “Do desenho”<sup>80</sup>.

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 fisiopsíquica, 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.” (p. 77)

Retornando a “Do Conformismo”, Mário de Andrade, ao se recordar de uma conversa com Ronald de Carvalho, conta a alegria que este teve 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.” (p. 40)

Por outro lado, Tasso da Silveira é advertido quanto ao incômodo do uso de processos lógicos na poesia. Em “O Canto Absoluto”<sup>81</sup>, 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 prejudica:

“Ficamos sabendo demais; o que, a meu ver, prejudica aquele estado de “empatia”, de identificação, de transferência, em que continuamos vivendo em nós as idéias e os sentimentos, quando transformados em arte pela beleza transfiguradora.” (p. 90)

<sup>79</sup> Lembrar que o desenho será definido também em “Pintor Contista” (21/05/1939), EP, p. 53.

<sup>80</sup> 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. Este texto foi publicado em *O Baile das quatro artes*.

<sup>81</sup> Esse artigo foi fundido em *O empalhador de Passarinho* a outro sobre o mesmo autor, no entanto foram publicados separadamente na coluna “Vida Literária”. “Tasso da Silveira II” [“O Canto Absoluto”] (11/08/1940), EP, p. 89.

Aparece aqui uma descrição de leitura, mais que isso uma definição do efeito da poesia. Segundo Croce, quando se desperta no espectador um pensamento crítico, este é transportado para o terreno da percepção<sup>82</sup>, ou seja, para além dos limites da intuição. Nesse sentido, Mário de Andrade também adverte Adalgisa Néri<sup>83</sup> 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 a distinção poesia e prosa é tão importante para a busca da técnica, voltando ao texto “A Poesia em Pânico”<sup>84</sup>, podemos perceber, conforme já foi apontado, que há um outro elemento que participa da poesia, ou seja, o lirismo. No início do ensaio, 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.” (p. 17)

Murilo Mendes se destacaria na literatura contemporânea como um pesquisador de poesia. No entanto, somente no sentido de buscar uma essência<sup>85</sup> para esta. Essa procura, segundo Mário, estaria ligada ao “essencialismo”, no qual o poeta mineiro havia embarcado por conta de sua amizade com Ismael Nery.<sup>86</sup> Depois desse primeiro movimento, o poeta

<sup>82</sup> “[...] 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. *Breviario de Estética*. Lisboa: Livraria Classica Ed., 1914)

<sup>83</sup> Cf. “A Mulher Ausente” (21/04/1940), EP, p. 227.

<sup>84</sup> “A Poesia em Pânico” (09/04/1939), VL, p. 17.

<sup>85</sup> A busca da essência da poesia de Murilo Mendes é a busca da essência de assunto e não, como para Mário de Andrade, a busca da técnica pessoal.

<sup>86</sup> No exemplar de “A Poesia em Pânico”, de Mário de Andrade, está escrito na marginalia, (p. 81): “De fato, tanto Ismael Nery como Murilo Mendes são poetas sacrificados: este pela paixão por Berenice, aquele pela paixão pelas esquisitas locubrações intelectuais que fizeram dele o tirano. No seu isolamento desdenhoso, I. Nery 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 representante 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

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. Por outro lado, se manifestariam freqüentemente, “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 conclui reconhecendo que a “grande poesia negativa” de Murilo Mendes se conservaria

“mais lirismo que poesia.” (p. 20)

Essa afirmação é de grande importância para o que foi dito até aqui. Se até agora destaquei 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 destacar um outro lado, o “sentimento”. Essas duas categorias juntas, “expressão e sentimento”, são definidas pelo professor acadêmico nas aulas do “Curso de Filosofia e História da Arte”<sup>87</sup> como “o valor vital da arte”.

O sentimento, de caráter crítico, seria definido como

“um estado afetivo-nocional determinado pelo valor x que atribuímos a uma coisa”

---

religião – o que me parece, no mínimo, abusivo.” (p. 18).

<sup>87</sup> “Sentimento e Expressão – Fases Históricas Comparadas” Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP. *passim*

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 que não é generalizável, é particular, singular e individual. A pessoa de olfato delicado sente repulsa por qualquer “pescadinha”, o esfomeado também pode 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”<sup>88</sup>. 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’”.

---

<sup>88</sup> “Sentimento e Expressão – Fases Históricas Comparadas” Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP.

A técnica (expressão) seria justamente, como já dissemos, o elemento socializador da arte. Se a poesia de Murilo Mendes é mais lirismo, é porque há um 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”<sup>89</sup>. E por isso fica mais fácil entender por que 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.”<sup>90</sup>

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.

### 2.3. “A Volta do Condor”

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<sup>91</sup>, lamentando não estar com os livros anteriores do autor em mãos<sup>92</sup>, aponta que a mais “abusiva receita” do poeta é o processo

---

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> Trecho assinalado com um “X”.

<sup>91</sup> “Estrela Solitária I” (09/06/1940), VL p. 205.

<sup>92</sup> “[...] Infelizmente não tenho aqui comigo, jogado como estou na estreiteza de um apartamento malaconselhado, os livros anteriores do sr. Augusto Frederico Schmidt” (“Estrela Solitária I”, 09/06/1940, VL p. 205.)

musical de repetição. Se nos livros anteriores este se dava pela repetição de um verso, no mais recente se estenderia e sistematizaria a 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, é por meio dela que o poeta conseguira expressar de maneira original o trágico. No segundo ensaio<sup>93</sup> o crítico passa a focalizar um poema, analisando como, apesar de ser um católico, Augusto Frederico Schmidt consegue uma concepção que extrapola a doutrina cristã de vida eterna, ou seja, a idéia de que a vida é finita. Isso seria fundamental porque possibilitaria a construção do verdadeiro trágico<sup>94</sup>, tributário direto da idéia da inevitabilidade da morte. Mário de Andrade já afirmara sobre *Três tragédias à sombra da cruz*, de Otávio de Faria, que o verdadeiro trágico é incompatível com a idéia cristã de vida eterna, já que a morte, mesmo a de maior sofrimento, teria uma recompensa no *pós-mortem*:

“[...] felizmente, para a poesia, uma força de maior confissão pessoal, faz o poeta blefar singularmente a sua catolicidade, e nos oferecer um sentimento da morte bem mais fatal,

<sup>93</sup> “Estrela Solitária II” (16/06/1940), VL, p. 210.

<sup>94</sup> Mário de Andrade já afirmara sobre *Três tragédias à sombra da cruz*, de Otávio de Faria, que o verdadeiro trágico é incompatível à idéia cristã de vida eterna: “Aqui, novo problema intervém: é possível o verdadeiro trágico dentro do assunto tematicamente cristão? O autor, no seu prefácio, prova inquieto que os poetas do Cristianismo fugiram sempre das tragédias à sombra da cruz, ao passo que retornaram assiduamente aos temas trágicos da Antigüidade. Isso não derivará de ser impossível, ou pelo menos difícilimo, com o santo, com o herói cristão, infundir horror e piedade? A fatalidade, na tragédia, domina o limitado humano, de forma que o desenlace, o que vai suceder e sucede mesmo, NÃO TEM COMPENSAÇÃO. Não pode ter compensação, porque si tiver, deixa de ser exatamente trágico, não inspira horror nem piedade.” (Caixa alta do próprio autor; “Do Trágico”, 10/09/1939, EP, pp. 112-113)

bem mais trágico que o cristão. Talvez seja mesmo isto o que enfraquece muito a possibilidade do trágico, ao finalismo cristão: serem as desgraças humanas meras transições para uma vida melhor... O que faz a densidade humana da arte, seja esta materialista ou espiritualista, é ser ela justamente essa aspiração de uma vida melhor, o propor de uma nova síntese, uma correção do real, uma aspiração ao perfeito na própria terra. Deste ângulo, o Cristianismo se apresenta pobrememente conformista, aceitando a vida como um tirocínio, uma experiência que, levada a bom porto, nos oferece essa vida melhor. Ora, no conceito do mesmo trágico, está implícita a impossibilidade dessa vitória futura, a fatalidade da predestinação terrível. E é justamente na obediência a este conceito que o sentimento do trágico, tão admiravelmente expresso agora nos poemas do sr. Augusto Frederico Schmidt, escapole da lição cristã.” (p. 211)

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 ao que o crítico acredita da doutrina romana<sup>95</sup>, 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 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.”<sup>96</sup>

Portanto, a maneira como Augusto Frederico Schmidt consegue singularizar um sentimento e extrapolar suas crenças de homem para deixar mais trágica a intuição poética

<sup>95</sup> Mário de Andrade está longe – como já afirmou João Luís Lafetá em *1930: A Crítica e o Modernismo* – da crítica cuja especificidade literária é subjugada pelos critérios baseados na posição ideológica, como no caso dum Tristão de Athayde.

<sup>96</sup> “Lasar Segall”. In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, p. 49.

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 preocupação com a honestidade, representada pela busca da técnica pessoal na poesia, forma que não deve ser confundida com fôrma<sup>97</sup>, pode ser percebida no artigo “A Volta do Condor”<sup>98</sup>, publicado após “Estrela solitária I”, “Estrela solitária II e “Lume de estrelas”, sobre livro homônimo de “Alphonsus de Guimaraens Filho”<sup>99</sup>.

No artigo “A Volta do Condor”, Mário adverte que a poesia da nova geração de poetas católicos representaria uma ameaça de imposição de “um novo e falso condoreirismo de escola à nossa poesia contemporânea”. Como poética, o Modernismo conseguira ótimas conquistas: “libertação do pensamento lógico”, “as pesquisas feitas para realizar o subconsciente”, “destruição do tema poético dirigido e desenvolvido”<sup>100</sup>. Mas, “as pesquisas sobre rítmica, e principalmente as mais espirituais, sobre a coisa brasileira e veracidade de linguagem”<sup>101</sup> levaram a poesia modernista a um “empobrecimento”, gerado sobretudo pela “pesada objetividade no emprego da palavra”<sup>102</sup>. Note-se aqui uma preocupação em olhar de maneira crítica o próprio Modernismo do qual fizera parte, para também perceber a atitude artística de sua geração<sup>103</sup>. Para superar o “empobrecimento” pela objetividade coube à geração posterior – cujos representantes máximos, segundo

---

<sup>97</sup> Conforme o próprio autor adverte: “Seria simplesmente coxo intelectual que imaginasse eu esteja pregando qualquer volta ao formalismo parnasiano. O Parnasianismo foi muito frágil exatamente pela sua confusão entre forma e fôrma. Destruíram a fluidez da palavra que virou puro valor martelado e silábico. (“A Raposa e o Tostão”, 27/08/1939. EP, p. 104)

<sup>98</sup> “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220.

<sup>99</sup> “Estrela Solitária I” (09/06/1940), VL, p. 205; “Estrela Solitária II” (16/06/1940), VL, p. 210; “Lume de Estrelas” (23/06/1940), VL, p. 215; “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220 e mais um artigo publicado em 1941, segundo “Advertência”, de Mário de Andrade, foram posteriormente reunidos e publicados sob o título “A Volta do Condor”, no volume *Aspectos da Literatura Brasileira*.

<sup>100</sup> “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220.

<sup>101</sup> “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220.

<sup>102</sup> “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220.

<sup>103</sup> Os juízos sobre o Modernismo presentes nos artigos de “Vida Literária” parecem marcar a gênese do famoso balanço sobre o movimento proferido em 1942 na Casa do Estudante do Brasil. Texto mais tarde publicado em *Aspectos da Literatura Brasileira*.

Mário de Andrade, são Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Jorge de Lima – tentar integrar a palavra em sua fluidez lírica, libertando-a do “objetivismo” de outrora. Apesar de isso ter sido realizado com certo exagero, como é comum quando se trata de uma reação, estes poetas teriam elevado a poesia. Porém, o problema maior não é esse, apesar das ressalvas com relação às técnicas composicionais feitas por Mário nos artigos já citados, mas o fato de que essa tentativa de fluidez lírica foi aproveitada para a criação de uma “escola condoreira, mais falsa e confusionista que a romântica”<sup>104</sup>.

Esse “novo Condoreirismo” traria como característica a sistematização errônea, sob o ponto de vista de Mário de Andrade, da retomada das grandes imagens-símbolos essenciais<sup>105</sup>, dos assuntos “enormes” (altos), do tom invocatório e oratório da poesia oração, emprego do versículo (“verso claudeliano”), das antíteses abundantes. Estes processos, se estavam bem realizados em Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes e Jorge de Lima por se originarem da verdade psicológica destes poetas, não poderiam se estender sem prejuízo aos demais. O crítico afirma que o grande problema desse novo grupo seria a “preguiça-lírica que em vez de auscultar e se traduzir mais atentamente, se satisfaz em voltar à mesma e eterna simbólica.”<sup>106</sup> Na conclusão do artigo, Mário afirma:

“Com efeito: onde iremos parar com esta nova eloquência, que nem sempre usa frases retumbantes, usa sempre uma imagística que retumba da mesma forma? Onde iremos parar com este novo convencionalismo do profundo, que tudo reduz à Morte, a Deus, à Amada Ausente, num novo encurtamento irônico do assunto ao tema? Se trata, na verdade, de uma escola literária, nada mais. Se os criadores se salvam pela forte organização lírica que possuem, está se alastrando pelo Brasil um grandioso livresco e de escrivania: uma detestável macaqueação do profundo, do essencial, do eterno, sem nenhum contato mais com a realidade. Quem não traz Deus, a Morte e a amada na sacola, não pode mais distribuir versos nesse mundo. Escamoteou-se do conceito da poesia a modéstia do ser. E criou-se em substituição o preconceito de que fazendo grande poesia fica-se grande poeta. Um condoreiro engano.” (p. 224)

<sup>104</sup> “A Volta do condor” (30/06/1940), VL, p. 221.

<sup>105</sup> Cf. o que foi dito a respeito de Estrela Solitária”, de Augusto Frederico Schmidt.

<sup>106</sup> “A Volta do condor” (30/06/1940), VL, p. 224 e 225.

Se na dimensão de crítico, Mário não pôde admitir a divisão estanque em escolas literárias, taxonomia que considerava falsificadora e útil somente para “fichário”<sup>107</sup>, 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, nas crônicas, a noção de que o poeta deve buscar a grande poesia, no entanto não deve se preconceber grande poeta, ou seja, não deve buscar o brilho. Num texto sobre Tasso da Silveira, Mário ilustra bem essa questão:

Estou me lembrando daquele engano pelo qual Graça Aranha se deixou fotografar, quando iniciou a composição da “Viagem Maravilhosa”. Ninguém toma da pena pra escrever uma obra-prima. Acontece, porém, às vezes, que uma obra fica obra-prima. Da mesma forma, é esteticamente inútil a intenção da grande poesia só por si, pra tornar alguém um grande poeta. E si Tasso da Silveira é um poeta admirável, ele o é apesar da grande poesia que incontestavelmente fez. A sua atitude foi moral, e nisto ela não auxiliou de forma alguma a Beleza. Apenas, como a Beleza aprecia muito particularmente as atitudes morais, ela concedeu com freqüência a este poeta lhe descobrir as formas sempre moças.<sup>108</sup>

Essa lição para os novos poetas corresponde à lição aos alunos do “Curso de Filosofia e História da Arte”, 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.”

“Em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é uma vaidade de ser artista. Em vez de uma atitude artística, é uma atitude sentimental. De forma que pra eles a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu. 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.”<sup>109</sup>

<sup>107</sup> “[...] As classificações, a meu ver, são meros verbalismos; palavras vãs, máscaras ocas com que certa crítica sumária substitui artistas e obras, na incapacidade de explicá-los. As classificações, enfim, só têm valor bibliográfico para efeito de fichários. E eu renego os fichários mentais” (“Começo de Crítica”, 05/03/1939, VL, p. 14).

<sup>108</sup> “Tasso da Silveira” 30/07/1939, EP, p. 89.

<sup>109</sup> “O Artista e o Artesão”. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP. p. 21.

Há uma inflação do artista, de tal forma que o objeto de arte não é mais a arte e sim o artista, afirmação freqüente 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 de arte.” (p. 5)

As aproximações entre Mário professor e Mário crítico possibilitam afirmar que se Mário não ocupa o lugar de esteta de ouvido anunciado por Jorge Amado, também não ocupa, como queria Rodrigo M. F. de Andrade, a posição de “elemento regulador da nossa produção literária”<sup>110</sup>. Na verdade é, ao mesmo tempo, um pouco das duas coisas e nada das duas, como se verá no decorrer desta dissertação.

---

<sup>110</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. “Precisa-se de um Crítico”. Apud: LEITE FILHO, Barreto. “Críticos”. In: *Diário de Notícias*, 26/03/1939.

### 3 – ANÁLISE DE PROSA DE FICÇÃO: A COSTRUÇÃO E A MINÚCIA

#### 3.1. A Realidade da Invenção

Em artigo de mesmo nome<sup>111</sup>, Mário de Andrade afirma que o livro “*Riacho Doce*” não se destacaria individualmente dentro do universo da obra de José Lins do Rego. Por outro lado, teria valor em agregar todos os traços mais relevantes da ficção deste escritor: “valor documental”, “significação crítica”, “força novelística” e “belezas” formais. A introdução do artigo apresenta os aspectos da fatura a serem analisados, cuja significação se desassombra pelas explicações posteriores. As categorias de análise que à primeira vista parecem rotineiras vão, com o desdobramento das questões, se particularizando e apontando para as preocupações particulares da posição crítica assumida. Esse lugar da crítica não difere muito dos outros artigos da coluna e se não se destaca do conjunto, como diria o próprio crítico a respeito de Lins do Rego, corrobora pontos de vista já apresentados.

Desta forma, se, sobretudo na poesia, a obra em seu conjunto é tomada para se vislumbrar a “fatalidade psicológica” de um Murilo Mendes ou Vinicius de Moraes, na prosa, de maneira análoga, José Lins do Rego seria um desses artistas cuja obra “só adquire toda a sua significação” se levado em consideração o seu conjunto. Participaria, na visão do crítico, de certo grupo de autores – assim como Proust e Dickens – “dotados como que de uma fatalidade genial que os obriga a encontrar assuntos inteiramente conformes às suas qualidades pessoais”. Em oposição a esses autores estariam os artistas sempre à procura de um assunto que os valorizasse “integralmente”. Como exemplo deste outro grupo, é citado Flaubert e Aluísio Azevedo, autores que, na ótica de Mário, possuem uma obra irregular.

---

<sup>111</sup> “Riacho Doce” (12/11/1939). EP, p. 137.

Essa distinção perpassa outros artigos da coluna, como por exemplo, “Dona Flor”, em que, ao comentar o livro de contos de mesmo nome de Francisco Inácio Peixoto, afirma que este ainda não teria encontrado o seu assunto, estaria longe, portanto, de contistas como “Kipling, Machado de Assis, Maupassant, Monteiro Lobato, Afonso Arinos”. Estes apresentariam uma espécie de “variação do tema”, constituído de “certos elementos, por assim dizer, estáticos”<sup>112</sup>, que permaneceriam, através de todos os contos, e que não deixariam de ser, para Mário de Andrade, numa visão personalista de literatura, uma espécie de “variação de si mesmo”.

O conceito de variação é distinto ao de cópia dos mesmos procedimentos, e isso se explica se pensarmos, por exemplo, no artigo “Saga”<sup>113</sup>, no qual Mário aponta que o livro de Érico Veríssimo apresentaria alguns processos, sobretudo a construção de personagens e a movimentação destes no enredo, que foram aproveitados de outros livros do autor, no entanto, não foram desenvolvidos em busca de melhor artesanato. Ao fim do artigo Mário pede ao autor um maior cuidado para desenvolver sua personalidade, além disso, sugere ironicamente pela menção ao título de outra obra (*Um lugar ao Sol*) suposta acomodação de Érico Veríssimo em repetir seus procedimentos para manter seu público rotineiro. Chama atenção a utilização das palavras “amealhar”, ou seja, poupar ninharia, e “rendimento”, ligadas ao campo semântico dos negócios, sugerindo uma espécie de troca comercial:

Estou convencido de que o autor de “Um lugar ao Sol” é um grande romancista, possuidor de qualidades absolutamente excepcionais. Mas eu creio que já é tempo de Érico Veríssimo buscar saber a quanto montam as riquezas literárias que amealhou, e conseguir delas maior rendimento.” (p. 255) [destaques meus]

---

<sup>112</sup> Mário de Andrade aponta como exemplo desses elementos: “o rural, o urbano, o suburbano; a prevalência do indivíduo ou do caso; o realismo ou a fantasia; a maior ou menor reação sentimental ou intelectual do criador, produzindo o trágico, o dramático, o normal, o cômico” (“Dona Flor”, 19/05/1940, VL, p. 190).

<sup>113</sup> “Saga” (01/09/1940). EP, p. 249.

Em “A Raposa e o Tostão”<sup>114</sup>, por outro lado, o crítico chama atenção para o problema advindo da acomodação dos escritores à recepção de suas obras em busca de aplauso da crítica elogiosa. A palavra “tostão”, ligada também ao campo dos negócios, pode sugerir uma troca aqui entre repetição de procedimentos e gosto da crítica<sup>115</sup>. Poderíamos pensar, então, que a sutileza de análise é suficiente para distinguir a noção de cópia da de estilo. Este abrangeria, além da “técnica pessoal”, a conformidade entre a “fatalidade psicológica” e sua relação com a “expressão”, ou como está definido no “Curso de Filosofia e História da Arte”, segundo o qual estilo seria “uma concepção estética que baseada na técnica, a ultrapassa e domina por imperativos de ordem espiritual”<sup>116</sup>. A distinção entre estilo e cópia de procedimentos é destacada nos primeiros parágrafos de “Riacho Doce”. Mário afirma que o livro em questão, apesar de não repetir os outros romances, repete tudo o que o romancista é:

“O escritor de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestina; o mais fecundo inventor de casos e de almas” (p. 137).

Lins do Rego teria encontrado, portanto, uma técnica própria, cuja realização estaria de acordo com a sua personalidade. Ele não teria se tornado virtuose<sup>117</sup> de si mesmo, ou seja, os procedimentos na fatura da obra particularizariam seu estilo e não evidenciariam receita para uma literatura, cujo objetivo único seria agradar a crítica e o público. Lins do Rego seria um escritor honesto, o que poderia se perceber, por extensão, na própria escolha do assunto do romance como já se destacou, isso porque o autor de *Riacho Doce* se enquadraria naquele grupo cuja escolha do assunto está conforme a sua personalidade.

<sup>114</sup> “A Raposa e o Tostão” (27/08/1939). EP, p. 101.

<sup>115</sup> “A Raposa e o Tostão” receberá tratamento individualizado mais adiante.

<sup>116</sup> “Curso de Filosofia e História da Arte”, p. 41.

<sup>117</sup> Seguindo aqui a acepção de Mário para “virtuosismo” (“Curso de Filosofia e História da Arte”), uma das três componentes da técnica: artesanato, virtuosismo e técnica pessoal.

Dentre as características apontadas por Mário, duas ganharam destaque e explicação pormenorizada no artigo: Lins do Rego “inventor” e “documentador”.

Para continuar a crítica ao romance de Lins do Rego, Mário passa a definir o que entende por invenção. Discorda de certa crítica que considera a ficção do romancista paraibano presa às suas reminiscências do Nordeste. Para o autor de *Macunaíma*, como não poderia deixar de ser, inventar não é criar uma situação absolutamente nova, afastada da realidade próxima, mas sim a capacidade de escolher dentre as reminiscências e lembranças<sup>118</sup>. Essa questão, num momento em que se discute muito a voga das biografias<sup>119</sup>, é corrente na crítica da época.

Osório Borba, em coluna no *Diário de Notícias*, ao construir um diálogo fictício<sup>120</sup>, coloca na voz de um de seus participantes, uma crítica ácida àqueles que esperam da ficção uma invenção isolada:

“- Mas o regionalismo é ou pode ser considerado tudo que de maior já se escreveu no mundo.  
- Isso diz você. Não os críticos que querem a literatura fora do tempo e do espaço, desligada de todo interesse humano. Inutilmente você considerará que não há criação artística absolutamente desinteressada.  
Que Shakespeare, Goethe, Camões, Cervantes, Molière, Balzac são homens do seu tempo e do seu meio. Que a marca do gênio criador, na obra de arte, não está em fugir do contingente e do local, mas imprimir-lhes um interesse humano e universal: em transcender pela transformação artística, do local e do temporal do motivo.”

Mais adiante, o colunista lembra que sobre a questão da invenção o crítico do *Diário de Notícias*, Mário de Andrade, já havia dito “umas coisas justíssimas” no artigo anterior, no caso<sup>121</sup> “Riacho Doce”. Na análise de Mário, Lins do Rego seria um grande

<sup>118</sup> “Aliás tudo em nós é de alguma forma reminiscência; e a invenção, a invenção justa e legítima não se prova pelo seu caráter exterior de ineditismo e sim pelo poder de escolha que, de todas as nossas lembranças e experiências sabe discernir nas mais essenciais, as mais ricas de caracterização e sugestividade.” (p. 138)

<sup>119</sup> O próprio Mário de Andrade tem um artigo sobre o assunto: “Os Heróis Inconseqüentes” (09/07/1939), VL, p. 75.

<sup>120</sup> Cf. BORBA, Osório. “Diálogos” in: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 19/11/1939.

<sup>121</sup> “[...] Sobre o assunto o crítico do *Diário de Notícias* [Mário de Andrade] disse no último artigo [“Riacho Doce”, 22/10/1939] umas coisas justíssimas. Qual é a grande obra literária que não tem alguma coisa de autobiográfica, que não condensa, transformadas pela criação artística as reminiscências a experiência humana do autor?” (p. 8)

inventor não pela pitoresca Suécia criada, a qual não passaria de “fragilidade de invenção”, mas sim por ter escolhido dentre as pessoas com quem convivera em sua própria terra aqueles traços que poderiam ser percebidos por todos, ou seja, aqueles que são normais a todos, mas que nunca chamaram atenção, aqueles que nunca foram reinventados na dimensão artística. A idéia de invenção está relacionada a conceitos presentes no “Curso de Filosofia e História da Arte”<sup>122</sup>, principalmente àquele de que a arte seria a criação de uma nova síntese, numa singularização particular do artista. Essa singularização seria melhor, quanto mais o artista tivesse a capacidade de mobilizar traços particulares de sua “experiência” numa síntese de caráter universal<sup>123</sup>. Nessa esteira, voltando a Lins do Rego, Mário afirma:

“[...] quando o grande romancista escolhe e separa dentre as vidas de indivíduos nordestinos com quem privou, que apenas viu ou lhe contaram, os elementos que lhe deram o homem que criava o bode em “Pedra Bonita” ou o modestozinho Doutor Silva que se empobrece na esperança do petróleo nacional [*Riacho Doce*]; [...] quando soma, separa, escolhe elementos psicológicos de um, dois ou mais indivíduos observados, pra compor o seu personagem Nô e a sua Edna [*Riacho Doce*]; em todas estas escolhas previamente não-inventadas é que ele fez prova do seu enorme poder de invenção. Porque todas estas criações eram imprevisíveis. O Conselheiro Acácio, Babitt sempre existiram. A grandeza inventiva dos romancistas escolhedores do Conselheiro Acácio e de Babitt consistiu justamente em não pretender tirar do nada, mas antes tirar do tudo, do sabido de todos, do experimentado, profundamente por todos: escolher de dentro de todos nós e do eterno da vida social, elementos-reminiscências normais a todos. Apenas nós ainda não lhes déramos, a esses elementos, a verdadeira, a “criadora” atenção. Ainda não os inventáramos. Ainda não os escolhêramos, e por isso eles eram imprevisíveis.” (pp. 138, 139)

A singularização na construção das personagens de Lins do Rego é comparada em pé de igualdade a grandes personagens da literatura mundial como Conselheiro e Acácio

---

Osório Borba também acusa os críticos de recriminarem Luís Jardim (a mesma crítica também seria feita a Lins do Rego), pois o autor de *Maria Perigosa* usaria reminiscências de infância como material de construção de seus contos do livro supracitado.

<sup>122</sup> Cf. Capítulo 2 desta dissertação.

<sup>123</sup> A idéia de invenção é bem definida quando Mário compara o texto literário à crítica, em “Começo de Crítica”: “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. ‘Mais’ perfeita não quer dizer a perfeita, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea.” Os termos são os mesmos que os do “Curso de Filosofia e História da Arte”.

Babitt, o que agrega valor ao romance brasileiro e enceta um dos traços da crítica de Mário, ou seja, a aproximação de obras e autores não é dada pela tradicional divisão naturalista, mas sim pela aproximação dos procedimentos de construção ficcional, tanto de autores estrangeiros como brasileiros. Por agora, é importante frisar a preocupação constante em “Vida Literária” de Mário de Andrade com a construção de personagem. Em “O Traço Característico”<sup>124</sup>, por outro lado, o crítico discute o processo de descrição de personagens, por meio do “traço característico”, utilizado na maior parte dos romances brasileiros, segundo suas palavras, como maneira de dar um colorido fácil, pitoresco, no intento mais de identificar, que de caracterizar a personagem:

“[...] Personagem de romance não precisa Assim pode-se afirmar que a obra de arte usa uma caderneta de identidade. Não é o traço identificador que interessa, mas sim o traço que caracteriza. Em arte a definição me parece muito menos importante que a análise (seja esta, embora, análise em ação); e estou que a grande maioria dos nossos romancistas ainda se movem em pleno ginasianismo criador, satisfazendo-se em definir seus heróis e descrever suas anedotas, sem conseguir aquela maturidade em que a profundidade da análise nos dá uma noção muito mais íntegra da vida.” (p. 180)

A descrição “pura e simplesmente” pela “cor local” seria, para Mário de Andrade, uma facilidade de criação um tanto quanto infantil, “ginasiana”. Em “Três Novos”<sup>125</sup>, Mário adverte justamente esse tipo de comportamento observado em “certos romances ‘realistas’” contemporâneos, os quais estariam confundindo a descrição pitoresca recheada de descrições sensuais numa linguagem decorada com termos da cor local, com descrição documental. Conclui afirmando que estes livros, cujos autores se gabariam de não pertencer ao gênero policial, seriam na verdade piores que os policiais por somente manterem no rótulo a idéia da descrição dos costumes, quando na verdade fariam parte do mesmo “infeliz sensualismo epidérmico, sem nenhuma elevação, sem nenhuma força conceptiva.”

A construção de personagens em Lins do Rego, estaria nas antípodas dessa falta de

<sup>124</sup> Cf. “O Traço Característico” (28/04/1940). VL, pp. 179-83.

<sup>125</sup> “Três Novos” (08/10/1939), VL, pp. 112-115.

maturidade. Superando os ensinamentos de mestre-escola estaria também a descrição em *Salomé*<sup>126</sup>, romance de Menotti del Picchia, no qual, apesar da concepção sintética de personagens, a escolha de seus traços os encaixam bem “como formas psicológicas representativas da sociedade” cuja intenção era descrever. Nesse caso, portanto, o traço característico teria sido muito bem empregado.

Ainda sobre esta questão, no último artigo de “Vida Literária”, “Saga”<sup>127</sup>, Mário flagra influência no romance homônimo de Érico Veríssimo de Aldous Huxley: assim como este, aquele apresentaria suas personagens em contraponto, ou seja, é como se cada uma, apesar de cruzar com outras, vivesse isoladamente seus conflitos. Apesar da tentativa, o grande problema de Érico Veríssimo seria não conseguir individualizar suas personagens, como o autor inglês que “desenha sempre indivíduos”, ao invés disso, generalizaria as suas, criando um “jogo de caracteres psicológicos”. Com clareza didática – que pode ser notada inclusive pela forma com que é introduzida a questão: “E creio distinguir aqui quais as falhas do processo de criação...” – Mário admite que é possível perceber, como numa espécie de classificação taxonômica, grupos de indivíduos com traços psicológicos e que podem ser assim “ajuntamentos generalizáveis”. Assevera, porém, que o fenômeno da criação novelística consistiria justamente:

“em dar a um destes caracteres uma tal força de independência e liberdade (mais de independência e liberdade que de originalidade exatamente), que o personagem se individualiza. É o que faz com que um molóide sem sangue se torne o Carlos de Melo, do Ciclo da cana de Açúcar; é o que faz com que a Capitu seja indissolúvelmente “a” (artigo definido) Capitu. [...] Mas o mal é que o autor [Érico Veríssimo] não consegue partir da generalização do tipo para a unidade do indivíduo” (p. 251)

O problema de Érico Veríssimo seria não conseguir singularizar os traços marcantes da personagem, ou como já afirmado, não caracterizar bem aquilo que a personagem tem

<sup>126</sup> Cf. “Salomé” (28/07/1940), EP, pp. 243-7.

<sup>127</sup> “Saga” (01/09/1940). EP, p. 249.

de mais comum, mas que nunca tinha sido inventado; e por isso a “liberdade” da criação não estaria diretamente ligada à originalidade. Se lembrarmos as definições do “Curso de Filosofia e História da Arte”, o autor não teria conseguido cumprir bem aquilo que é a própria dimensão principal da arte, ou seja, a intuição “inventiva”. A comparação com Lins do Rego torna claro o aproveitamento de uma categoria, pois diferentemente de Érico Veríssimo, aquele autor teria conseguido a singularização pretendida. No caso específico deste último, o grande problema seria essa deficiente individualização de personagem se tornar um processo, posto que já estava presente em romances anteriores da sua obra.

Voltando ao texto sobre Lins do Rego, Mário retoma uma entrevista contemporânea ao artigo em que Lins do Rego se levantara contra a crítica que destaca o papel de documento de seus romances. Discordando do levante de Lins do Rego, Mário afirma que o escritor de certo não entendera a dimensão da palavra documento. Isso porque, para o crítico, o romance não pode fugir da necessidade de caracterização da cor local, usa como exemplo o nome das personagens suecas de *Riacho Doce* – Edna e Sigrid e não Araci e Tanakaoca –, mesmo não sendo obra de “antropogeografia”. O argumento utilizado para justificar a questão pode ser também encontrado no “Curso de Filosofia e História da Arte”, aliás, se ao discorrer sobre a invenção Mário se ancorara na noção de que a arte é uma nova síntese, aqui outra noção introduzida na mesma aula e em seguida pode ser também vislumbrada: trata-se da noção do que vem a ser a crítica, não o gênero, mas a noção. Para Mário de Andrade, dentre as manifestações artísticas ficcionais, o romance seria juntamente o gênero mais ligado ao raciocínio lógico:

“O romance não pode, como permanência do seu conceito, fugir à cor local, ao valor de qualquer forma documental. Porque, de todas as manifestações artísticas da ficção, é a que mais se aproxima, mais se utiliza necessariamente da inteligência consciente e da lógica. Apenas por ser arte, tem de ser, também necessariamente, uma transposição da vida, uma síntese nova da vida (e daí o seu valor crítico), por mais analítico que seja. Lawrence não

poderia nunca fazer, dos seus personagens, tapuios amazônicos, está claro. E o romance, por mais arte que seja e desinteressado imediatamente, é sempre um valor crítico, um valor documental. E mesmo quando uma exclusiva análise de almas, como em Proust, ainda assim mesmo, ele persevera documental como síntese nova (e por isso transposição obrigatoriamente crítica) de uma sociedade situada dentro do tempo. Nem mesmo as psicologias sínteses, os “heróis” psicológicos de ordem crítica, destacáveis do tempo histórico, tais como um Otelo ou um Sancho, escapam a essa fatalidade documental de ordem eminentemente crítica, como documentos humanos que são. (p. 140)”

O romance, portanto, é a criação de uma “realidade” que, apesar de ideal, é feita a partir da singularização realizada pelo artista de aspectos baseados no mundo histórico. O documental do romance, para Mário, seria justamente o limite entre criação ficcional e história. Nesse contexto, a palavra crítica assume um sentido peculiar, pois deixa de assumir um caráter apenas de denúncia, designando também a posição particular do artista ao observar o mundo que o cerca. No final de ensaio, Mário de Andrade conclui afirmando que a corrida pelo petróleo presente no enredo do romance, na verdade, é figuração do momento brasileiro. Clareia assim, a distinção levantada no início do ensaio de como um aspecto particular pode ser, na literatura, universal. Nesse caso, universal ao momento brasileiro de então, o que também justificaria a noção de documento levantada, pois a crítica estaria, justamente, no poder de escolha e na recriação executada pelo romancista:

“Em *Riacho Doce* Lins do Rego nos dá a sua visão possante dos desequilíbrios sociais e dos dramas humanos individuais e coletivos, provocados pelo problema do petróleo em Alagoas. Tudo decorre deste trágico problema da nossa vida contemporânea. As marés sucessivas de entusiasmo, de desapego às tradições, provocados pelo engodo da riqueza, e das desconfianças supersticiosas e cóleras nascidas das decepções naquela mansa terra de pescadores, são descrições de psicologia coletiva das mais vivas e reais que o romancista já fez. A psicologia de Edna, a fraqueza supercivilizada do engenheiro sueco, a mãe Aninha que é a melhor análise de psicologia supersticiosa já feita pelo romancista, são todos seres de vida empolgante. De *Nô* se dirá a mesma coisa, talvez a figura de mestiço, ou melhor, talvez a figura popular mais delicada, mais impressionantemente exposta em todas as incongruências e males de sua condição, da nossa literatura. Não será mais humana, mais profunda que a do moleque Ricardo, mas é de uma delicadeza incomparável.” (pp. 140, 141)

Assim, pode-se afirmar que a obra de arte, pelo menos em sua manifestação literária não pode ser totalmente desinteressada, pelo menos na visão do Mário de Andrade de

“Vida Literária” e do “Curso de Filosofia e História da Arte”, pois a própria seleção operada pelo artista sobre os elementos do momento histórico que o cercam é crítica, não no sentido panfletário, mas no sentido da escolha de um certo ponto de vista, de tentativa de recriação de um mundo ficcional diferente daquele que é captado pela lente do escritor.

Se no artigo em questão, Mário centra sua análise na escolha de assunto e nos temas da criação ficcional, “Repetição e Música”<sup>128</sup>, continuação do anterior, prioriza o processo de análise psicológica, que marcaria a maneira de fazer romance do escritor paraibano:

“Se trata, mais profundamente, de uma característica essencial do escritor, a qual distingue a sua própria mentalidade, a sua maneira de pensar romances. Essa característica consiste especialmente no uso infatigável, com verdadeira aparência de cacoete, do elemento de repetição” (p. 143).

Prevenindo o leitor que poderia considerar a repetição de frases inteiras como um elemento indicativo de primarismo na composição, afirma que Lins do Rego não pode ser acusado de tal coisa, tamanha capacidade de plasmar a “psicologia social da complexa região nordestina”. Se o romance lhe agrada, a posição supostamente defensiva que Lins do Rego assumira em uma entrevista a Brito Broca não lhe traz a mesma impressão. Mário aponta que o autor teria se insurgido contra a forma, confundira “forma com as regras de fazer romance ditadas por Bourget”. Além disso, seria canhestra a maneira como o autor distinguira “criar”, ato ligado à força, masculinizado, e “compor”, relacionado a quem tem paciência, nessa perspectiva, “ato feminizado”. Mário de Andrade, ironicamente, vê nessa “lição de estética” um ato reprovável, pois se por um lado seria auto-defesa, porque, como se verá mais adiante, ele considera a própria obra de Lins do Rego composição, de outro, para se livrar de críticas contra sua própria obra, teria confundido ainda mais o panorama cultural num país já carente de distinções nessa área.

---

<sup>128</sup> “Repetição e Música” (19/11/1939). VL, pp. 143 .

“[...] Nessa página [conversa com Brito Broca], por muitas partes lamentáveis, Lins do Rego se insurge contra a forma, considera a forma requinte; confunde forma com as regras de fazer romances ditadas por Bourget [...]. Felizmente nada disso denota incultura propriamente, mas apenas sentimentalismo confusionista que ora entende forma no sentido de receita, ora no sentido de estilo e termina com um ginasiano abuso de conceituação totalitária das palavras, pela qual ‘criar’ fica assim como um ato monossexual exclusivamente masculino, e ‘compor’ uma espécie de sinônimo de fazer tricô. Tais afirmativas apenas conseguiram dar a todos a sensação irresistível de que o romancista estava apaixonadamente argumentando PRO DOMO SUA e pretendendo ocultar suas próprias falhas. [...] Mas para se defender dos seus possíveis adversários e possíveis críticos, Lins do Rego não hesitou em lançar mais confusão e dar mais elementos de justificação para a ignorância, a levianice, o apressado, na literatura do seu país, que ainda não tem cultura tradicionalizada e cujo despolicimento intelectual é enorme. Só posso lastimar essa atitude acorvadada e tola do grande romancista.” (p. 144).

Duas preocupações são muito relevantes neste trecho: a confusão de conceitos para a qual Mário de Andrade sempre chama atenção entre forma e receita (fôrma<sup>129</sup>) e a preocupação com o papel formador do intelectual, que deveria tomar cuidado com suas afirmações para não confundir. A propósito, a responsabilidade do intelectual sempre aparece destacada nas críticas. No artigo de nome sugestivo, “Noção de Responsabilidade”<sup>130</sup>, Mário de Andrade considera Sérgio Milliet figura que se sobreleva “pela segura noção de responsabilidade com que organizou sua literatura”, ou seja, pela consciência com que teria apresentado sua própria obra. No artigo “Portugal”<sup>131</sup>, faz dura crítica à suposta individualidade exacerbada dos escritores brasileiros de seu tempo:

“Eu afirmo que os nossos escritores “cuidados”, são indivíduos que se abarrotam de saber, sem conseguir nunca atingir a verdadeira cultura. Tão sabichões que se tornam incapazes de sabedoria. Tão “cuidados” que caem no bizantismo de só cuidarem de si mesmos, esquecidos da principal, da única coisa pela qual valem e para qual devem valer, a coletividade.” (pp. 243-4)

Apesar das críticas a certa atitude intelectual, Mário de Andrade não deixa o tema central do artigo se perder e, retomando-o, afirma que as repetições, não só de idéias, mas de imagens e palavras, são a característica não só presente de maneira abundante em sua

<sup>129</sup> Para Mário de Andrade o Parnasianismo teria confundido forma e fôrma: O Parnasianismo foi muito frágil exatamente pela sua confusão entre “forma e fôrma”. Destruíram a fluidez da palavra que virou puro valor martelado e silábico (“A Raposa e o Tostão”, 27/08/1939, EP, p. 103).

<sup>130</sup> “Noção de Responsabilidade” (19/03/1939), EP, p. 23.

<sup>131</sup> “Portugal” (18/08/1940), VL, p. 242.

ficção, mas sim aquela que marca a própria psicologia de Lins do Rego. Seria algo distinto da mera repetição de um fato marcado para reavivar a memória do leitor. Nesse sentido, o processo de repetição, em Lins do Rego, estaria próximo à criação musical. Se por um lado, afirma Mário de Andrade, a base da criação popular é a repetição puramente “rítmico-melódica”, por outro, na culta, constitui “simultaneidade de repetições de várias espécies. Melódicas, rítmicas, polifônicas” (p. 145).

“Tal é, inesperadamente, o processo de criação intelectual de Lins do Rego romancista. As mesmas idéias, imagens, palavras se repetem, se entrelaçam, ora idênticas, ora francamente iguais; dão origem a novos episódios; fazem nascer idéias novas que se contrapontam às já existentes. Não contraponto de almas que, em última análise, é o princípio mesmo de qualquer entrecho, mas contraponto de noções, de noções curtas, perfeitamente identificáveis às imagens temáticas da música.” (p. 145)

Se do ponto de vista da seleção do assunto, Lins do Rego pertence ao grupo de escritores que magistralmente realizam variações sobre o mesmo tema, na microestrutura do romance, Mário também vislumbra as repetições às vezes de palavras que acabam por criar variações, compondo dessa maneira novos episódios. Nesse caso, é possível traçar um paralelo entre este processo de elaboração e aquele que Gilda de Mello e Souza pontuou como um dos processos de criação do próprio *Macunaíma*, ou seja, o princípio da *variação* que consistiria em:

“repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade”<sup>132</sup>.

Mário de Andrade, num exemplo raro de análise minuciosa, se debruça sobre treze páginas de *Riacho Doce*, mostrando como três idéias centrais são repetidas várias vezes ao longo das páginas, numa construção cujo efeito advém da perda de sentido intelectual das palavras repetidas, que ganham outro valor: tornam-se “legítimas entidades sonoras e

<sup>132</sup> MELLO E SOUZA, Gilda. *O Tupi e o Alaúde*, p. 19.

rítmicas sem sentido consciente específico, da mesma forma que os nomes de cidades e pessoas....” (p. 147). Assim,

“É processo rítmico-musical comum aos aedos e rapsodistas, a um Homero como a um Manuel Riachão, e aparece com frequência o canto nordestino. E de fato, quando se lê capítulos como esse e o seguinte em que Edna (já agora uma mulher culta) vem estudada pelo mesmíssimo processo (o que prova não ter querido o romancista caracterizar o ser inculto Nô), a gente fica embalado na polifonia magnífica, na mesma semiconsciência deliciosamente entorpecida de quando escuta um coco de praia ou qualquer canto de feiticeiro, centenas de vezes repetido.”

A repetição no romance de Lins do Rego faria com que a palavra excedesse seu referente para apresentar um valor musical. O processo seria similar ao dos rapsodos e ao canto popular nordestino. Mais uma vez, no próprio *Macunaíma*, como apontou Gilda de Mello e Souza, as repetições mnemônicas também comparecem para compor esse intuito. E coerente a isso, no trecho abaixo, componente das caixas do “Curso de Filosofia e História da Arte”, encontra-se um dos supostos motivos para a valorização tamanha de *Riacho Doce*:

“Enfim, mais impura de todas as artes é a Literatura, cujo material é a palavra, e que portanto tem como material o próprio material da inteligência, o qual, sempre, em todos os tempos e em todos os povos, pensa por meio de palavras. Portanto na Literatura o assunto que é a palavra não pode evitar absolutamente que esta se confunda com o Bem e a Verdade. Si eu digo essa maravilhosa palavra nossa que é “alma”, eu tenho uma sensação estética, uma comoção de beleza derivada exclusivamente derivada desse grande *A* aberto que logo se dilui, se liquefaz no *l* vaporoso para em seguida se acalmar numa sílaba muda em que os lábios se fecham no *m* como uma asa que repousa. “Alma” é como um sopro sublime, um dos sons articulados mais admiráveis que a humanidade já criou. Mas esse sopro suavíssimo não fica em sua beleza de articulação, pois tem um sentido que a minha inteligência compreende; “alma” quer dizer alguma coisa e o sopro se confunde inteiramente com um dado da inteligência lógica. Portanto o assunto som se confundiu com o assunto intelectual da Verdade e do Bem – si é que é um Bem e não um Mal [palavra ilegível] esta alma que nos faz tanto sofrer. Esta é a impureza essencial fatal das artes literárias, das artes da palavra, que faz com que o seu assunto se confunda imediatamente com os assuntos da inteligência, os assuntos do Bem e do Mal, os assuntos da Verdade e do Erro.”<sup>133</sup>

A prosa de Lins do Rego está mais próxima à poesia e, portanto, à finalidade da Arte, ou seja, o Belo. Ainda aqui podemos lembrar da passagem em que Mário, na *Escrava*

<sup>133</sup> CAIXA 4 – “Curso de Filosofia e História da Arte” - 4ª. Conferência – 6ª. Aula: “Artes Puras e Impuras”

*que não era Isaura*, define que a palavra na poesia deve vibrar, na distinção que faz entre poesia rítmica e melódica:

“A maneira de Lins do Rego é antiliterária, não há dúvida. Mas a ele pessoalmente não lhe causa nenhum mal. Porque o grande romancista justifica a sua maneira, não com os seus argumentos de articulista, mas pelo seu poder criador. Que é enorme.” (p. 148)

### 3.2. Língua Nacional Literária

A análise minuciosa da fatura do romance se estende ao uso da linguagem. Em “Diálogos”<sup>134</sup>, analisando vários romances e livros de conto, para introduzir a categoria com a qual trabalhará, Mário de Andrade conta uma piada de português:

““Desaforo, esse peralta do meu filho intimar-me com um telegrama destes (voz áspera de intimação) ‘Mande-me dinheiro!’, pois não o terá! Devia pedir-me com mais delicadeza (voz suave de pedido): ‘Mande-me dinheiro’””. (p. 25)

A anedota destaca não só como a sutileza da pontuação seria decisiva para a compreensão da piada, mas também a importância da escolha vocabular na construção de diálogos. Os demais livros analisados são divididos em 5 grupos de acordo com a natureza de seus diálogos, quais sejam: “diálogos da vida”, “diálogos traduzidos”, “diálogos regionais”, “diálogos distantes no tempo” e “diálogos reflexivos”. Nos dois últimos grupos de livros, os diálogos seriam regidos por regras particulares: os “reflexivos” por uma espécie de “seriação de monólogos”, já os “distantes no tempo” pela diferença cronológica, e neste caso, “quanto mais artificial, mais natural”. Aos “diálogos da vida”, “traduzidos” e “regionais” é dada maior atenção. Neles os cuidados seriam maiores justamente porque sua “naturalidade” estaria ligada à fluência com a qual é representada a língua nacional em uso.

<sup>134</sup> “Diálogos” (16/04/1939), VL, p. 25.

As categorias de análise do crítico, como se vê, ultrapassam os limites impostos pela circunstância da resenha para atingirem uma generalização quase normativa no que se refere à maneira de construir diálogos. A minúcia de análise serve para discutir duas questões interligadas: tanto os princípios da invenção literária que, no romance, operariam a partir da seleção e singularização dos caracteres aproveitado da vida; quanto a representação da língua nacional nos diálogos que, evidentemente, também fazem parte deste material.

Sobre *Ritmo do Século*, de Alvarus de Oliveira, Mário recorta um diálogo e vislumbra um problema de pontuação que prejudicaria a “naturalidade”. A expressão “quem sabe”, que em voz alta seria constrangida em função da pausa obrigatória sugerida pela pontuação, e “sucumbisse” teriam sido uma forma de artificializar o texto:

“- Talvez fosse a mãe do Silvinho que desse um outro acesso de loucura. Ou – quem sabe? A dona Linda que sucumbisse, pois há muito está enferma sem haver meios de arranjar um hospital onde se internar... (sic)” (p. 25)

No livro *A casa de areia*, de Antonio Constantino, ambientado numa pequena cidade paulista próxima a Minas Gerais, Mário flagra na inculta linguagem das personagens um diálogo em que o colorido dá uma sensação de “literariamente verdadeiro”. Essa sensação de proximidade entre a expressão ficcional e o diálogo do cotidiano poderia ser percebida sobretudo pela utilização de “frases-feitas e lugares comuns”, assim como dos vários “erros gramaticais” (as aspas são de Mário) – representados sobretudo pela confusão da concordância entre “você” e “tu” (“Sai da minha frente, não quero ver você nem pintada! Sai anda!”). No entanto, o crítico adverte que a dificuldade de representação do diálogo na língua escrita, longe de estar somente relacionada à falta de habilidade técnica do prosador, seria tributária do grande distanciamento entre língua escrita e falada. Esse

afastamento seria decisivo para um “grave problema”: o fato de o português, supostamente, não ser “uma língua literariamente culta”. Assim:

“[...] Se se conserva a unidade de pronome, a naturalidade, o estilo perde bastante aquele caráter literário de linguagem escrita que deve ter.” (p. 27)

A afirmação de que o português não é uma língua “literariamente culta” leva, nesse caso, a pensar que não se constitui como tal porque a representação literária possível nessa língua não atingiria as mesmas possibilidades que em outras consideradas literariamente cultas. Mário de Andrade lembra que Antônio de Alcântara Machado tentara sistematizar uma forma de driblar esse problema que consistira em “acertar gramaticalmente” quando era o discurso do narrador e “errar livremente” na fala dos personagens. No entanto, o problema ainda continuaria. É importante marcar que mesmo quando Mário de Andrade critica as traduções lançadas no mercado editorial, nos artigos “Traduções I” e “Traduções II”<sup>135</sup>, procura em muitas delas a naturalidade pela qual os diálogos em língua estrangeira são vertidos para a língua nacional. Com isso repõe a importância da construção do diálogo e também marca, de certa forma, sua posição com relação à tradução. Esta deveria levar em consideração a língua nacional, buscando aproximar a obra da expressão comum ao leitor.

No artigo “Feitos em França”<sup>136</sup>, ao analisar *Anthologie de quelques conteurs brésiliens*, volume de contos brasileiros traduzidos para o francês, organizado pela Academia Brasileira de Letras, Mário de Andrade encontra algumas narrativas curtas em que a versão teria ficado melhor que o original, isso se daria pelo “prestígio da língua” francesa e também pelo fato de esta já ter atingido o *status* de língua literária culta, ou seja, a expressão na língua escrita teria um parâmetro com normas fixas reconhecidas pela tradição literária. No caso do português, nem a língua literária do Brasil nem a de Portugal

<sup>135</sup> Cf. “Traduções [I]” (13/08/1939), VL, pp. 96-100 e “Traduções [II]” (07/07/1940), VL, pp. 226-229.

<sup>136</sup> “Feitos em França” (26/03/1939), EP, pp. 30-37.

teriam chegado a essa normalidade, por assim dizer, o que teria levado a certo “individualismo” na expressão, pois não haveria “uma claridade normalizada de expressão”, mas cada um construiria o claro a partir da sua própria concepção de língua. Nesse sentido os grandes escritores seriam obrigados, além de criar uma técnica, a criar sua própria “expressão lingüística”:

“Entre José Régio e Aquilino Ribeiro, entre José Lins do Rego e Gilberto Freire, entre Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto há diferenciações profundas de dizer, há um acomodar-se aos trambolhões, entre sacrifícios doloridos, dentro de uma mesma língua, que são outras tantas linguagens: onde isso na clara e nítida língua francesa?” (p. 36)

A falta de normalização, portanto, faria com que os bons escritores destacados – os exemplos apresentam nomes caros a Mário de Andrade, o que sugere a importância do problema para ele – não dispusessem de uma expressão lingüística capaz de mostrar o verdadeiro valor de seus escritos. O problema – que se agravaria no caso de iniciantes devido à falta de parâmetros lingüísticos normais – seria a dupla necessidade criativa e também o fato de que a necessidade de invenção de uma língua literária faria com que a linguagem do escritor se individualizasse, a ponto de chegar à falta de clareza e à falta de parâmetro para ser julgado. Na França isso não aconteceria, porque a tradição literária autorizaria uma certa expressão como sendo a correta e, na visão do crítico, tanto um principiante quanto um autor experiente estariam em pé de igualdade:

Em compensação, toda a gente que escreve em França, escreve bem, e um principiante pouco se distingue ou nada, lá, dos veteranos, quanto à felicidade do bem dizer. Em verdade todas as nossas fantasmagóricas riquezas lingüísticas redundam numa indigência geral; e não saberemos nunca o que de ainda maior teriam escrito um Eça de Queiroz e um Castelo Branco, um Aluísio de Azevedo e um Euclides da Cunha, si para construírem as suas criaturas não tivessem conjuntamente que tirar, quase do nada, as suas línguas também.” (p. 36)

A maneira como a língua francesa é tomada como modelo e o trecho em tom profético (iniciado pela expressão “Em verdade...”) em que afirma serem todas as riquezas

lingüísticas da literatura brasileira “indigência[s] geral[is]” poderiam causar estranheza quando se lembra do papel atuante do modernista Mário de Andrade, na década de 20, relatando ao amigo Manuel Bandeira a grandeza da descoberta da utilização do “pra”, ao invés de “para”, ou então nas invenções lingüísticas marcantes de *Macunaíma*, como por exemplo a utilização abundante de palavras de várias regiões para compor uma língua brasileira e na colocação pronominal inconfundível. A estranheza, no entanto, é de superfície porque o projeto de criação de uma língua nacional literária normalizada ainda é muito semelhante.

Mesmo preferindo denominar a língua em uso no Brasil de língua nacional<sup>137</sup> e não mais de “língua brasileira” – como fizera em outros tempos mais radicais –, Mário de Andrade ainda sustenta, na coluna “Vida Literária”, um projeto voltado à pesquisa da língua nacional próximo àquele da década de 20<sup>138</sup>. A questão não era, como afirmou várias vezes, a abolição de toda e qualquer regra, mas sim a adoção de uma que correspondesse mais à fala brasileira. Mesmo nos originais de “Crítica-Rio”, do fim da vida do escritor, é possível observar, como demonstrou Sonia Sachs em *Mário de Andrade: Crítica – Rio: edição crítica*, a insistência com que Mário corrigia os originais extraídos do jornal para serem publicados sem os cortes do editor e apresentarem os “pra” e colocações pronominais características de seu estilo lingüístico. Se retomarmos o artigo “Diálogos” é exatamente a grande distância entre fala e escrita uma das causas que aponta como

---

<sup>137</sup> No artigo “Língua Nacional” (14/04/1940 – VL, pp. 175-178), Mário de Andrade considera a impossibilidade de chamar a língua em uso no Brasil de “língua brasileira”, pelo fato de que esta ainda apresentaria semelhanças sintáticas estreitas com a língua de Portugal, Mário prefere adotar, por isso, a denominação “Língua Nacional”: “Ora Rui Barbosa, mesmo como linguagem, é um valor brasileiro. Se a sua sintaxe era escravizadamente lusitana, sempre é certo que justo pela sintaxe é que a expressão nacional menos se afasta das normas gerais da língua. Talvez mesmo seja esta a razão que mais nos impede, por enquanto, de chamar à linguagem falada deste lado do Atlântico, de “língua brasileira”, como bem observa o professor Antenor Nascentes nos seus Estudos filológicos.” (p. 176). Mário prefere adotar, por isso, a denominação “Língua Nacional”.

<sup>138</sup> Projeto da década de 20 que o levou às anotações para o volume incompleto *Gramatiquinha*.

dificuldade na construção dos diálogos, e essa distância viria desde as primeiras obras da tradição literária lusófona:

“Mas sempre é certo que o diálogo ainda não atingiu entre nós uma solução literária satisfatória, e isto me parece derivar da enorme distância que medeia entre a língua nacional falada e a escrita. Nossos maiores, uns tantos frades de cela<sup>139</sup> ou profanos de torre, andaram por aí construindo uma gramática e uns estílinhos que já se distanciaram bem da linguagem falada. E a distância aumentou quando a língua atravessou o mar, provou mandioca e azeite de dendê. Teremos que esperar...” (p. 30)

Para Mário de Andrade já não seria mais possível retomar um projeto de língua literária como o dos modernistas. Os escritores “moços”, por outro lado, deveriam tomar como exemplo a língua utilizada por Machado de Assis<sup>140</sup>, que seria a mais próxima de um português culto, pois se encontraria a utilização de uma língua “desestilizada”, livre talvez dos “trambolhões” de outros escritores:

“[...] Si conseguirmos qualquer espécie mais constante de unidade nacional, de Machado de Assis deverá partir, creio, a sistematização da nossa língua escrita. Não nos competia aos do meu tempo lhe estudar a lição e continuá-la, porque não há nada de mais incompreensível e velho cedeu, mas o que estão fazendo esses moços, que mais uma vez não se revoltam contra nós! É no velho Machado que irão encontrar aquela claridade, aquela pureza, aquela elegância esquecida, aquela desestilização e a fonte legítima da uniformidade infatigável. E então, não precisaremos mais ser refeitos em França, pra que até a mediocridade possa de alguma forma, pacatamente agradar.” (p. 36)

A falta de uma língua literária normalizada poderia levar os “moços” a copiarem estilos somente legítimos a seus criadores. Além deste papel pedagógico, a crítica alcança tom de justificativa para o esforço do Modernismo de primeira hora de forjar uma “língua brasileira”. Essa espécie de *mea culpa* é freqüentes nos artigos de “Vida Literária”, basta

<sup>139</sup> No artigo “Machado de Assis” [III] (25/06/1939 – VL, pp. 65-69), Mário de Andrade aponta alguns nomes dos “frades de cela”: Bernardes e Frei Luís de Souza.

<sup>140</sup> Na resposta de Álvaro Lins ao “Inquérito da *Revista do Brasil* sobre tendências atuais da Literatura Brasileira”, organizado por Aurélio Buarque de Holanda na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro, Ano III, 3ª fase, nº 21, março de 1940. pp. 110-111) também trata Machado de Assis como um modelo de língua literária: “Como nenhuma grande literatura surgiu de improviso, também a nossa se vai apoiando no passado, para se realizar, no futuro, integralmente. Os melhores escritores de um país nunca são os ignorantes, mas os que conhecem e estudam os clássicos da sua língua. Se, no Brasil, não temos uma grande tradição literária, temos, pelo menos, algumas figuras e obras isoladas com as quais será preciso contar. O que se está fazendo com Machado de Assis é bem um exemplo de que a nossa literatura atual procura – entre o espírito novo e o espírito velho. É dos dois que estamos hoje vivendo e realizando literariamente.”

lembrar “Começo de Crítica”, no qual Mário assinala aquilo que será uma das linhas mestras da recepção posterior de sua obra, ou seja, a noção de que esta foi marcada pela necessidade de polarizar as propostas do Modernismo e por isso, ao invés de se dedicar a uma obra ficcional que pudesse alcançar lauréis da crítica contemporânea, teria optado por uma adesão total à mudança proposta por certo Modernismo em detrimento da satisfação pessoal.

Um desses “sacrifícios” pessoais teria sido justamente a criação de uma expressão literária nova, beirando por vezes à artificialidade, que se já na década de 20 era tomada com certa reserva mesmo pelo grupo da Semana de Arte Moderna, no fim dos anos 30 é apresentada não raramente como ressalva ao estilo do escritor. No artigo “Críticos”<sup>141</sup>, por exemplo, publicado no próprio *Diário de Notícias*, no mesmo dia de “Feitos em França”, Barreto Leite Filho afirma, depois de traçar um panorama da crítica brasileira contemporânea, serem Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade os mais preparados para a função. A única restrição ao último seriam os “resíduos modernistas” de sua linguagem, cujo “convencionalismo” transformaria Mário numa espécie de “Ruy Barbosa às avessas”.

“[...] para chegar à plenitude da sua função, o sr. Mário de Andrade precisa também terminar a liquidação dos resíduos que lhe ficaram dos tempos heróicos do modernismo e que hoje prejudicam a nitidez da sua obra. [...] Dedicou-se, assim, a colecionar uma série de modismos das mais variadas regiões do Brasil, para construir com aquilo um estilo que lhe parecia muito mais rico. O resultado foi chegar a um convencionalismo tão cheio de artifícios como aquele da pureza da linguagem das gerações anteriores. [...] Há no cultor do *Macunaima* uma espécie de Ruy Barbosa às avessas.”<sup>142</sup>

### 3.3. A Minúcia da palavra

<sup>141</sup> *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/03/1939.

<sup>142</sup> *Diário de Notícias*, 26/03/1939.

Ao colocar os livros de contos de Joel Silveira, Elias Davidovich, Amadeu de Queirós e Newton Sampaio numa mesma crônica, Mário de Andrade define como traço de interseção das análises “A Palavra em Falso”<sup>143</sup>, ou seja, os descuidos na escolha vocabular que resultariam numa perturbação da leitura. Para começo de análise escolhe o livro de Joel Silveira, *Onda Raivosa*, por se tratar de contos que apresentam “unidade conceitual” e nos quais se poderia flagrar o “senso poético das coisas”, o que proporcionaria uma leitura embalada pelo “suave encanto” da linguagem poética. O prazer estético advindo da atmosfera criada pela narrativa seria interrompido, no entanto, pelo trocadilho inadequado suscitado pelo adjetivo “perdida” para qualificar uma moça que amara todos seus amantes com uma “sinceridade roceira”:

“- Não tenho mais jeito. No dia em que eu estiver velha o que vai ser? Tenho que pedir esmola. Sair de mochila pelas ruas pedindo esmola. – Soluçava como uma perdida” (p. 90)

O adjetivo poderia sugerir um trocadilho “grosseiro”, descabido à figura da personagem descrita no romance. Por isso teria causado no leitor Mário de Andrade um “sobressalto desagradável” pois “aquele estado de fusão estética, aquela ‘empatia’ em que se está” na leitura, esta teria sido interrompida repentinamente, despertando o senso crítico. Dessa forma, a “palavra em falso” privaria momentaneamente a “passividade encantada em que a beleza artística melhormente” se realizaria. Mário continua o texto afirmando que a beleza não advém somente dessa atividade passiva de contemplação. No humorismo, por exemplo, para a criação se realizar em “sua integridade” seria necessário justamente o despertar do senso crítico para a compreensão do trocadilho. Seria este o caso de *Uns homens que eram deuses*, de Elias Davidovich, no qual, no conto “Eu e meu barbeiro”, o trocadilho é bem empregado por se tratar de uma situação tragicômica em que,

<sup>143</sup> “A palavra em Falso” (06/08/1939), VL, pp. 90-95.

após seduzir e tomar a mulher do cliente e depois de constatar a perda definitiva do freguês traído, indica a ele um outro barbeiro com a seguinte frase:

“procure o Almeida, do Salão Esperança, é bom rapaz e tem a mão muito leve...” (p. 91)

Segundo Mário, para o infeliz homem que perdeu a esposa para o amigo barbeiro, as expressões “mão leve” – eufemismo para “roubo” – e o nome da barbearia seriam “palavras em falso” muito bem utilizadas. Obviamente, esse não seria o caso da “palavra em falso” do conto de Joel Silveira, causada por um “cochilo” de artesanato. O crítico chama atenção, portanto, para uma “falha” de construção que leva a um efeito contrário ao esperado. Da mesma forma, Mário de Andrade em “A Mulher Ausente”<sup>144</sup>, ao criticar o livro de poesia homônimo de Adalgisa Néri, afirma que a rima não sistemática utilizada excita no leitor “um qualquer pensamento crítico”, percebido como “ressonância desatenta do artista, como eco desagradável”, evidenciando, portanto, um descuido de escrita.

Ainda em “A Palavra em Falso”, Mário de Andrade percebe certa desatenção também em relação à representação escrita da fala, o que poderia remeter à questão da língua nacional, mas o caso aqui seria mesmo descuido com o manejo da língua. Em *Contos do Sertão*, de Newton Sampaio, por exemplo, causaria incômodo a frase: “... pergunto que horas são, me respondem que são duas horas e quinze...”. A repetição do segundo horas soaria “em falso”, além de ser inútil. Além disso, os “ecos desleixados” de Joel Silveira “VoltaRIA e não seRIA eu que iRIA, comenTÁRIO diÁRIO...” seriam mais graves ainda. Note-se aqui que o eco sugere uma rima, onde não deveria existir. Pode-se pensar que por ser expressivo onde não deveria, desperta no leitor uma estranheza desnecessária.

<sup>144</sup> “A mulher ausente” (21/04/1940). EP, p. 227-230.

Além das já apresentadas, Mário ainda identifica um outro tipo de “palavra em falso”: aquelas que se caracterizariam pela não observância das restrições de sentido imposta pela acepção restrita de um termo. Em *Onda Raivosa*, o uso do termo “assoviar” na expressão “assoviando como uma cigarra” teria gerado uma comparação falsa pelo fato de que os dois timbres seriam “inassimiláveis” e, além disso, o inseto em questão produziria seu som por percussão e não por sopro. Em *Uns homens que eram deuses* o problema seria com a expressão “Viemos depois para a sala e ela tocou uma serenata para eu ouvir”, na qual a palavra em falso seria a “serenata”, isso porque, como está dita, implicaria “ar livre, canto, instrumentos portáteis”. Nesses casos parece que o crítico colocou muito peso em sua avaliação, a sensibilidade para os termos denota seu grande conhecimento no campo musical, o que faria com que estivesse muito mais sensível a esse tipo de desleixo. O interessante é que em todo momento ele reitera que se trata de “sua” leitura. Isso fortalece a sensação de que a crítica se torna, muitas vezes, lição para a nova geração de escritores, o que justificaria a observação tão meticulosa e mesmo excessiva no artesanato e, do mesmo modo, salientaria a necessidade do crítico em identificar um programa para a literatura nacional a partir daquilo que acredita ser um plano possível. Se Mário não tem um “método crítico” *tout court*, nem por isso deixa de criticar dentro de um programa, que não está só na dimensão da estética, mas também em sua ampla concepção de formação da literatura nacional.

Para o estabelecimento dessa literatura seria necessário sobretudo que os escritores refletissem sobre seus próprios trabalhos, para que não repetissem “receitas” próprias ou ditadas pelo gosto literário médio. A literatura não poderia ser apenas movida pela repetição de processos de escritores que obtiveram êxito com seus escritos. Nesse sentido, na crônica em questão, e talvez na maioria delas, está claro que Mário se levanta contra a

idéia de que basta escolher um assunto de cunho social para se fazer um romance, mesmo que sem preocupação com o artesanato. Nesse sentido, ao final de “A Palavra em Falso”, ele traz à tona a exaltação que Jean Cocteau teria feito à “prosa branca” – aquela composta em um estilo que passasse despercebido pelo leitor, “deixando em desimpedida vibração a idéia – para relativizá-la”. Segundo Mário, nas artes plásticas e na música, a beleza é uma “realidade objetiva” diretamente apreendida, o que faz com que a forma e o estilo sejam indispensáveis na percepção do espectador. Na literatura, por outro lado, a forma e o estilo não seriam apreendidos diretamente, mas dependeriam da sensibilidade fina do leitor. Essa sensibilidade seria mais essencial na prosa, já que nesta “o assunto, a exposição e desenvolvimento da idéia prevalecem sobre os demais elementos da composição”. Se não se tomasse, portanto, o devido cuidado, a forma e o estilo poderiam passar despercebidos. Isso não significaria simplicidade na fatura, pois como a “sensação total final de beleza”, seria uma soma de estados de consciência sucessivos:

“Em todo caso, já principio imaginando que, como nas artes do movimento, a sensação total final de beleza é uma soma de estado de consciência sucessivos (todos de ordem estética evidentemente): o estilo pode muito bem ser aquela prosa despercebida, aquela adequação tão humilde e exata do dizer à idéia, que só na sensação final a gente se apercebe da sua beleza branca, sem palavras em falso que nos arranquem da perfeita comunhão com a idéia. Porque forma significa especialmente o mecanismo que realiza com perfeição absoluta a finalidade ideal da coisa.” (p. 93)

No entanto, o problema estaria em pregar a simplicidade como ideal da perfeição literária, já que isso só seria legítimo quando se tratasse de uma finalidade no desenvolvimento pessoal do artista. Como exemplo da busca da simplicidade estilística ideal, cita *Memorial de Aires*, de Machado de Assis e *Os Casos de Carimbamba*, de Amadeu de Queirós:

“Não é a simplicidade que deva-se recomendar e elogiar à bessa, como ideal de escritura. Isso é simplorismo, é curteza de vista, é comodismo, é impor sua economia pra micagem dos outros. É um academismo também. É falta de objetividade também. O ideal, digo mais:

a lei moral do artista digno, é o fazer melhor, o esforço contínuo de se realizar cada vez melhor em sua personalidade. E não dormir conformisticamente sobre um quarto de dúzia de coisinhas de mestre-escola sem verificá-las a cada passo de evolução de sua personalidade. O quartanista ginasiano bem comportado, também escreve simples. Não por atingimento porém: por incapacidade.” (p. 94)

O texto “A palavra em falso” foi um dos que causou uma das maiores polêmicas dos tempos de “Vida Literária”.

## 4. MODERNISMO E CRÍTICA

### 4.1. O Modernismo “em Análise”

Contra “A Palavra em Falso” logo reagiu Jorge Amado na revista *D. Casmurro*<sup>145</sup>. No primeiro número sob sua direção<sup>146</sup>, lamenta ironicamente a posição de Mário de Andrade na crítica literária, isso porque, 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”, tentando ocupar o lugar de “pontífice da crítica”, outrora pertencente a Tristão de Athayde. Dessa forma, desmereceria a alcunha a ele atribuída pela nova geração de escritores:

“Os moços que lhe conferiram o título andam cabisbaixos, de orelha murcha, desiludidos como o ‘mestre’ sem acompanhar a marcha do tempo, do ‘mestre’ voltando a galope para o modernismo agora sem violência.’ Os mais moços que já vieram após o título conferido, estavam muito dispostos a chamarem o poeta pelo seu título glorioso. Desistiram e estão se rindo dele, talvez um pouco apressadamente é verdade, mas estão se rindo.”

Mário de Andrade não teria “acompanhado a marcha do tempo”, porque no artigo “A Palavra em Falso”, ao invés de procurar nos vários contistas a “mensagem que os seus livros traziam para os homens”, teria, “delicado e detalhista”, ficado atrás das palavras que soavam em falso:

<sup>145</sup> Artigo sem título publicado na coluna “O Tempo que vai”. *D. Casmurro*. Rio de Janeiro, nº 113, 12/08/19939.

<sup>146</sup> Direção antes exercida por Marques Rebelo.

“[...] 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.”

Como se vê, o tom do artigo, cuja motivação é evidentemente a crítica ao livro *Onda Raivosa*, de Joel Silveira, também colunista da *D. Casmurro*, é ácido e, não seria demais dizer, maldoso. Jorge Amado utiliza-se de trocadilhos constituídos por expressões tipicamente utilizadas por Mário de Andrade, note-se, por exemplo “gente moça”, “totalidade de admiradores”, “ligeireza da própria mocidade”, “soma de valores mais apreciável”, “estão se rindo dele” – esta última, expressão inesquecível de *Macunaíma*. Na visão do editor chefe da *D. Casmurro*, para que Mário de Andrade se redimisse, seria necessário abandonar o caráter de “esteta” com que ocupara o lugar de “pontífice da crítica”. Para tanto, não bastaria voltar às raízes do Modernismo, já que este falecera, mas, por outro lado, preocupar-se com a “mensagem” da obra literária. A suposta inadequação de atitude não estaria, portanto, numa incoerência entre o modernista e o “esteta”, mas numa necessidade de valorização de uma literatura que primasse pela escolha do assunto atual, da denúncia e não do cuidado com a forma. Mário de Andrade deveria, portanto, mudar de rumo.

O Movimento Modernista, para Jorge Amado, assim como para vários escritores de sua geração<sup>147</sup>, seria marcado sobretudo pela quebra de paradigmas no que concerne à forma literária. Se fora vitorioso na maneira de questionar o *status quo* do gosto médio ditado no início do século por um Coelho Netto ou um Olavo Bilac, não teria construído pelo caráter belicoso uma tendência literária, mas sim aplainado o terreno para que outros

---

<sup>147</sup> “Lugar do Romance de 30” In: CAMARGO, Luís G. B. *Uma história do romance brasileiro de 30*. pp. 46-93.

escritores pudessem se libertar dos modelos literários outrora vigentes. Numa entrevista<sup>148</sup> concedida ao *Jornal da Noite*, de Porto Alegre, em 01/04/1937, Jorge Amado proclama:

“Nos encontramos num momento angustioso. E transformamos a revolução puramente literária dos modernistas num movimento de literatura social.”

A idéia arraigada, entre os autores de 30, de que a Geração de 22 teria simbolizado mais um movimento crítico caracterizado pela destruição do paradigma literário anterior que propriamente a construção de um novo modelo, é sintomática e aparece com grande pungência no “Inquérito da *Revista do Brasil* sobre tendências atuais da Literatura Brasileira”, organizado por Aurélio Buarque de Holanda na 3ª fase do referido periódico, em 1940<sup>149</sup>. Lúcia Miguel Pereira responde, por exemplo, à pergunta “O modernismo representou um movimento crítico ou criador?” concordando com a maioria dos entrevistados, mas ponderando que o caráter crítico foi parte integrante da produção artística do Modernismo:

“Essa pergunta implica a preexistência de uma outra: que é o modernismo? Culto do moderno, da novidade, como o nome o indica. Mas fazer do novo, da eterna mudança, uma escola literária, é quase um paradoxo. O novo dura um instante, enquanto novo. O modernismo não teria passado de uma efêmera capela literária, de portas fechadas se fosse só modernismo. Foi-o na técnica, que deu alguns grandes poemas e logo se enrijeceu em maneirismos estereotipados. Esse movimento, em que predominaram os poetas, valeu sobretudo por haver exigido uma revisão de valores – revisão de temas e de tabus – e um reajustamento à realidade brasileira. Podemos dizer por isso que foi crítico? A crítica de tendências e idéias é mordente para a criação. Foi criticando que o modernismo criou.” (p. 107)

O embate entre Jorge Amado, Joel Silveira e Mário de Andrade pode ser entendido, nas entrelinhas, como um conflito de gerações literárias. A atitude de Jorge Amado lembra mesmo a atitude de Mário em 1926, quando escreveu um epitáfio a Monteiro Lobato. Luís Gonçalves Bueno de Camargo levanta boa hipótese sobre a questão, quando lembra uma

<sup>148</sup> APUD: TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. p. 92.

<sup>149</sup> Inquérito do qual participaram intelectuais como Jorge de Lima, Lúcia Miguel-Pereira, Astrojildo Pereira, Álvaro Lins, Mário de Andrade, Jorge Amado, Almir Andrade, Jayme de Barros, Octávio Tarquínio de Souza e Guilherme Figueiredo.

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 seriam também uma espécie de demarcação de território da nova geração. No entanto, ainda para Luís Camargo, se estes ataques, “podem ser lidos como índices de sua permanência [Geração de 22] nos anos 30”<sup>150</sup>, também marcam uma tomada de rumos distinta. É possível perceber que a tentativa de definir o papel do Movimento Modernista, esboçada nas páginas da coluna “Vida Literária” sistematizada em “O Movimento Modernista”, conferência de 1942, é motivada não só pelo compromisso da auto-avaliação, mas também como resposta às críticas feitas, por vezes, de maneira extremamente aguda.

Voltando aos desdobramentos de “A Palavra em Falso”, em 27/08/1939, Mário de Andrade responde ao artigo de Jorge Amado com “A raposa e o tostão”<sup>151</sup>. O texto, em tom não paródico, mas igualmente contundente, inicia com a afirmação de que o Brasil estava num “dos períodos mais brilhantes de sua criação artística”, com grande destaque para a literatura. No entanto, não haveria riqueza sem “trocós miúdos”, sem “moedinhas de tostão”. O papel da crítica honesta, por isso, seria “chamar o tostão pelo seu modesto nome de tostão”, uma vez que “crítica e condescendência são coisas divorciadas”. O autor anuncia, depois disso, que a crítica era geral, mas obviamente originada do texto de Jorge Amado<sup>152</sup> e também de uma carta recebida, naquela mesma semana, de um “moço”, já redator de jornal literário, que dentre outras coisas afirmava:

“Só não compreendemos é quando você fala no valor essencial da forma e quando cata defeitos de linguagem, porque isso nos desnor-teia”<sup>153</sup>

<sup>150</sup> “Lugar do Romance de 30” In: CAMARGO, Luís G. B. *Uma história do romance brasileiro de 30*. pp. 55-56.

<sup>151</sup> “A Raposa e o Tostão” (27/08/1939), EP, pp. 101-107. *passim*

<sup>152</sup> Mário de Andrade elencou no inquérito da *Revista Acadêmica*, de 1939, *Jubiabá*, de Jorge Amado, o que pode indicar isenção da crítica. (*Revista Acadêmica*, nº 45. Rio de Janeiro, 08/1939. pp. 1-2. Publicado no volume *Entrevistas e Depoimentos*).

<sup>153</sup> “A Raposa e o Tostão” (27/08/1939), EP, p. 102.

Mário retoma o trecho no qual afirmara, em “Começo de Crítica”, o programa de sua coluna:

“Quais os princípios da minha atitude crítica? Na crônica inicial desta série, eu me dizia crente da arte, mas regido pelo princípio de utilidade, só cedendo este princípio diante do “essencial” que porventura viesse a encontrar. E terminava: “E não está nisto justamente a mais admirável finalidade da crítica? Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória das identidades ‘mais’ perfeitas, que ULTRAPASSANDO AS OBRAS, BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE A IMAGEM.”<sup>154</sup>

A caixa alta do próprio autor não deixa dúvidas de que não tem como programa ser somente esteta, mas revelar a imagem de um momento cultural. Daí talvez a grande importância que será dada à tentativa de filiação dos vários livros a uma tradição literária nacional e também à grande importância à série de artigos que compõe “A Volta do Condor”<sup>155</sup>, visto que figuram entre os ensaios mais bem acabados de *Aspectos da Literatura Brasileira*.

A literatura brasileira estaria numa fase apressada<sup>156</sup>, em que o essencial da arte fora esquecido e substituído por outros artifícios e, ao lado das obras maiores – cuja abrangência atingiria o plano do absoluto –, haveria também as menores (os tostões) – com papel relativo. O problema seria que “moços de talento” se esqueceriam do cuidado com a forma:

“O Modernismo abriu certas portas à liberdade da criação, mas eis que se puseram a derruir todas as muralhas.” (p. 103)

A revolta do Modernismo não teria se insurgido contra o apeço à forma, mas à confusão de forma com “fôrma” do Parnasianismo. A técnica, portanto, continuaria essencial na fatura da obra de arte. Parece haver aqui menção às afirmações de Jorge

<sup>154</sup> “A Raposa e o Tostão” (27/08/1939), EP, p. 102.

<sup>155</sup> “Estrela Solitária I” (09/06/1940), VL, p. 205; “Estrela Solitária II” (16/06/1940), VL, p. 210; “Lume de Estrelas” (23/06/1940), VL, p. 215; “A Volta do Condor” (30/06/1940), VL, p. 220 e mais um artigo publicado em 1941 constituem “A Volta do Condor”, publicado em *Aspectos da Literatura Brasileira*.

<sup>156</sup> “Embedados de glória, com as cabeças alcoolizadas de esperanças fáceis e já se imaginando outros tantos Érico Veríssimo ou Jorge de Lima, os moços escrevem e publicam, célebres de antemão. Pois Marques Rebelo também não é célebre? Por que não o serei também! E uns se desiludem porque não lhes dou logo ao primeiro livro as honras de um inteiro rodapé, e outros se ofendem porque vou lhes tirar das obras os exemplos que me servem pra desenhar as falhas do tempo atual.” (“A Raposa e o Tostão”, 27/08/1939, EP, p. 103.

Amado de que Mário se esquecera do Modernismo. É importante anotar que a preocupação com a técnica é uma constante na obra do autor de *Paulicéia Desvairada*, já presente aliás no “Prefácio Interessantíssimo”. Mário de Andrade passa, então, a explicar sua definição do que seja forma e qual a importância do cuidado desta para a obra de arte: “Não há obra-de-arte sem forma e a beleza é um problema de técnica e de forma”. Citando Charles Lalo, afirma que o “sentimento técnico” é o único a ser diretamente estético por si mesmo. A literatura por ter como material a palavra seria um caso mais complicado. Isso porque, diferente da música e da pintura, o material de que é feita levaria mais para o interesse do assunto, que para a beleza.

“Que o assunto seja, principalmente em literatura, um elemento de beleza também, eu não chego a negar, apenas desejo que ele represente realmente uma mensagem, como na obra de um Castro Alves. Quero dizer: seja efetivamente um valor crítico, uma nova síntese que nos dê um sentido da vida, um aspecto do essencial. Apenas garanto que esta nova síntese, que é o próprio propósito da arte, ou desaparece ou fica em meio, si o artista não dispõe dos elementos formais necessários que a realizem com perfeição.” (p. 106)

O problema estaria no fato de que, muitas vezes, a beleza seria confundida com o assunto, quando, na verdade, o que tornaria uma obra universal seria a técnica. Discorda, portanto, de Jorge Amado que afirmara ser necessário destacar de uma obra, a mensagem. Estamos diante, portanto, de duas posições distintas, a noção de literatura com fins pragmáticos e sociais e de literatura enquanto obra-de-arte, cuja especificidade é a técnica.

Mário termina o artigo lembrando um trecho de um livro de David Garnett, “A Mulher que virou Raposa”, em que “o marido se apercebe que não é apenas ele que se esforça em dar bons costumes de gente à sua raposinha adorada, mas que esta começa a exigir dele tomar os maus costumes dos raposos”. Mário de Andrade sugere ser este caso semelhante aos escritores muito elogiados pela crítica. Acabariam sempre repetindo as mesmas receitas da mocidade, pelas quais eram reconhecidos, não cumprindo, portanto, a curva do destino. O papel de sua crítica seria justamente mostrar esses descaminhos.

A questão criticada por Mário seria, portanto o “apressado” na escrita de ficção, ou em outras palavras, seguir a receita do Romance de 30 sem o cultivo da técnica ou sem a consciência crítica do autor em relação a seu próprio trabalho. Essa inconsciência levaria a um virtuosismo. Rosário Fusco, que ocupara, em 1938, a função de crítico de “Vida Literária”, também chamou a atenção para isso no artigo “Letras de 1938”<sup>157</sup>:

“[...] E talvez num conjunto de ‘leis de imitação’ presida o curso fácil da literatura de 1938. Há predominância do romance, há maior interesse pelas pesquisas objetivas. Ante a escolha de uma ‘atitude’ (quero dizer, entre o *parti-pris* psicológico e o sociológico) intelectual, ninguém vacila para ficar coerente com o ‘moderno’. O moderno, aqui, é no sentido de ‘de acordo com a moda’. Porque esta também passará. Então nesse dia o crítico futuro poderá, historiando as atividades literárias de 1938, mostrar até onde e como as vocações dos escritores de hoje foram puramente um ‘fenômeno de imitação’. É mais fácil o sucesso si eu escrever romance? Então deixarei de ser poeta.... Fórmula cômoda, que traz o sinal dos tempos, prova a exacerbação romanesca de nossos dias e a falsidade de tantos nomes que campeiam por aí.” (pp. 18-19)

“A Raposa e o Tostão” ainda receberá tréplica de Jorge Amado no artigo “A solidão é triste”<sup>158</sup>. Deste, chamo a atenção para o seguinte trecho:

“[...] O que nós discutimos é o seguinte: No momento atual do mundo a questão “forma na obra de arte” não é evidentemente a questão primordial. Que seja importante é coisa que absolutamente nem discutimos. É claro que é importante e em determinados momentos do mundo, momentos calmos e felizes, pode até ser estudado como a mais importante. Mas nesse momento terrível ela passa para um palco absolutamente secundário. O importante é a mensagem do artista, o conteúdo da sua obra, muito mais que a sua forma.” (p. 2)

Mais uma vez, volta a questão das diferentes preocupações em relação ao objeto literário, o social e a técnica. Joel Silveira na mesma edição publica, em sua coluna “Podia ser pior”, um artigo que tocará neste ponto. Trata-se de “Fala um tostão”<sup>159</sup>. No entanto, neste a questão descamba para o lado mais pessoal. O autor, em tom sarcástico, faz uma comparação entre as dificuldades financeiras por que passou e o suposto “grã-finismo” de Mário de Andrade. Afirma que se lhe falta o estudo da técnica, é porque teve que lutar com a vida:

<sup>157</sup> In: FUSCO, Rosário. *Vida Literária*. São Paulo: S.E. Panorama, 1940.

<sup>158</sup> “A Solidão é Triste”. In: *Dom Casmurro*, Ano III, nº 116, 02/09/1939. p. 2.

<sup>159</sup> SILVEIRA, Joel. “Fala um Tostão”. In: *Dom Casmurro*, Ano III, nº 116, 02/09/1939. p. 2.

“[...] o sr. Mário de Andrade com óculos, cultura, espírito e tudo, inclusive fichário e biblioteca, representa a gordíssima soma de cinquenta contos de réis em cédulas novinhas do banco do Brasil. Eu, com toda a palidez, com todos os intestinos arruinados por uma alimentação deficiente, com toda a ignorância, ousadia e burrice, valho simplesmente um tostão, um microscópico tostão sem utilidade. Como se vê, a distinção é sábia”. (p. 2)

Graciliano Ramos comenta “A Raposa e o Tostão” e a resposta de Joel Silveira no artigo “Os Tostões do sr. Mário de Andrade”<sup>160</sup>. Considera justa a preocupação de Mário de Andrade com a necessidade de conhecimento técnico para a produção literária, mas pondera que ao “dar etiquetas” aos escritores poderia “tornar antipática a boa causa que defende”. No caso de Joel Silveira, Graciliano critica a maneira como ele se assume um “tostão”, pois isso poderia levar escritores medíocres a considerar que não haveria necessidade de estudo, pois se o autor de *Onda Raivosa* recebia elogios por seu livro, então qualquer um poderia também alcançá-los.

Além disso o artigo “Mário de Andrade e os rapazes”, publicado no *Suplemento Literário Diretrizes*, em outubro de 1939, critica mais uma vez a atenção dada à técnica por Mário de Andrade, em “A Raposa e o Tostão”. O autor de *Macunaíma* responde no mesmo periódico, no mês seguinte, com a “Cuia de Santarém”. O crítico, em tom de conversa e de piada, conta as alterações pelas quais passara a cuia na cultura indígena: de instrumento basicamente útil, à enfeite inútil, mas belo. Retomando o “cavalo de batalha” da coluna “Vida Literária” afirma que a cuia só permaneceu como objeto de admiração artística porque o artesão por ela responsável teria empregado cuidadosamente técnica elaborada:

Nos museus, o sociólogo observará também as cuias sem enfeite e as mais enfeitadas. daquelas verificará talvez um estágio mais primário de civilização. E das mal enfeitadas denunciará a decadência de uma mentalidade coletiva. Porque arte é coisa social; e si um indivíduo, com as idéias confusas por ignorância ou preguiça de pensar, enfeita mal suas cuias sob pretexto de pressa ou utilitarismo, a sua imperfeição se reflete na coletividade, atua aos poucos sobre ela, a maltrata, a desencaminha, a conspurca e sangra. E a coletividade se enfraquece por isso [...] e decai. (p. 9)

<sup>160</sup> Cf. RAMOS, Graciliano. “Os tostões do sr. Mário de Andrade”. In: *Linhas Tortas*.

## 4.2. A Crítica em Ação

Além da dimensão auto-reflexiva pulverizada nos diversos artigos da coluna, é possível perceber no conjunto de *Vida Literária* a preocupação de Mário de Andrade com a função das várias facetas dos estudos de literatura no panorama cultural de seu tempo. Nesse caso, além da crítica de rodapé, são alvos de análises as histórias literárias e ensaios de maior fôlego, monográficos ou não. Se do escritor ficcional é exigido um compromisso ético para o desenvolvimento da própria técnica, e, por extensão, para com a tentativa de desenvolvimento da literatura nacional, aquele que estuda a literatura deveria preocupar-se com o papel decisivo da crítica na formação desta mesma literatura.

Artigo que exemplifica esta preocupação é “A Fábrica de Fantasma”<sup>161</sup>. Neste, o primeiro movimento do crítico é apontar como Bezerra de Freitas, em sua *História da Literatura Brasileira*, dá ênfase a grandes painéis com características vagas de uma época ou de uma escola, com grande preocupação em descrever os movimentos literários franceses. Mário de Andrade reivindica do autor maior objetividade nas análises e menos espaço à literatura francesa, num livro sobre a produção brasileira. Esta orientação, de cunho nacionalista e contrária ao virtuosismo de análise, preocupa-se em garantir à análise literária sua especificidade, ou seja, à crítica caberia a fatura das obras.

Na visão do crítico seria também descabida a reserva de mais páginas a Santa Rita Durão que a Gonçalves Dias. Este teria maior significado pelo acabamento pessoal que dá a sua obra e por sua importância na “evolução da mentalidade” nacional, ou seja, para a tradição da cultura brasileira. Somente este aspecto justificaria, numa história literária, maior ênfase de análise. Nesse sentido, para Mário de Andrade, o enfoque das histórias

---

<sup>161</sup> “A Fábrica dos Fantasmas” (02/07/1939), VL, pp. 70-74.

literárias deveria ser a tentativa de delimitar a relação entre o desenvolvimento dos gêneros literários e o movimento social:

“[...] Não seria possível escrever uma verdadeira História da Literatura, que não fosse, como todas são até agora, história dos literatos? Quero dizer: uma descrição e crítica histórica do aparecimento, do desenvolvimento, do espírito, da morte das formas literárias, da técnica de escrever, das idéias e tendências humanas que se revestiram com essas formas e se serviram dessas técnicas diferentes. Ao mesmo tempo, está claro, seriam expostas as condições de diversa ordem social que levaram a inteligência à criação dessas formas e técnicas e ao abandono delas. Só assim se fará uma legítima história da literatura. Uma história da literatura. Uma história da literatura em que só de passagem seriam nomeados os escritores, alguns escritores apenas, aqueles que de um ou de outro jeito tiveram qualquer destino geral na evolução estética da literatura.” (p. 71)

As histórias literárias só cumpririam sua função quando fossem menos uma enumeração de literatos e mais uma tentativa de descrever e abordar criticamente a história do desenvolvimento das formas literárias, cuja importância estaria no papel exercido por elas dentro do movimento geral de uma determinada literatura. Não é de se estranhar, portanto, a importância dada por Mário de Andrade à *História Breve da Literatura Brasileira*, do português José Osório de Oliveira, no artigo “Literatura Nacional”<sup>162</sup>. Isso porque o critério do autor português para classificação não foi a ordem cronológica pautada nos movimentos europeus, mas sim a conquista do caráter nacional específico. Nessa direção, José Osório de Oliveira distinguiu dois tipos de literatura no Brasil: aquela cuja dinâmica é exterior ao meio e aquela identificada com o meio. Cabe distinguir que a definição de meio aqui não é a mesma dos naturalistas. Como destaca Mário de Andrade, apesar dos trechos emprestados de Sílvio Romero, a distinção é clara:

“Mais do que a natureza, influi na psicologia da população brasileira a terra modificada pelos homens. Mais do que as raças: portuguesa, ameríndia ou africana, influi na formação do Brasil o estilo de vida que essas raças adotaram ou a que foram sujeitas, com o seu conseqüente caldeamento. E esse estilo de vida próprio, brasileiro, é que é o fator principal da literatura do Brasil” (p. 166)<sup>163</sup>

<sup>162</sup> “Literatura Nacional” (03/12/1939), EP, pp. 165-168.

<sup>163</sup> APUD OLIVEIRA, José Osório. *História Breve da Literatura Brasileira*, p. 22.

Mário de Andrade sintetiza o critério afirmando que, para José Osório, a Literatura Brasileira só pode ser considerada como tal a partir do momento que passa a obedecer não à cultura literária média, que era baseada no estrangeiro, mas a partir da fusão da expressão com o dinamismo da cultura brasileira, ou melhor,

“à cultura no sentido antropológico ou sociológico da palavra, isto é, aquilo que caracteriza o povo brasileiro.” (p. 166).

Mário de Andrade concorda com a importância que o autor português atribui, em nossa poética, à originalidade brasileira da “modinha”. O que poderia parecer um comentário indireto de auto-elogio, já que a fonte de José Osório de Oliveira são os estudos de música do próprio crítico, apresenta-se, antes, como um ponto coerente em seu programa de colocar em evidência a preocupação com a técnica. Isso porque na *História Breve da Literatura Brasileira*, afirma-se que Domingos Caldas Barbosa seria melhor que seus contemporâneos porque teria alcançado o “tom poético” que mais corresponderia ao “sentimento lírico-erótico do povo brasileiro”<sup>164</sup>. Assim, estaria preocupado com a expressão, enquanto forma, e não somente com a temática.

Em outro artigo, “Portugal”<sup>165</sup>, Mário de Andrade chega a afirmar que José Osório de Oliveira teria sido o primeiro crítico português a conceber a Literatura Brasileira como

“[...] entidade unida e independente, um corpo lógico e tradicional em movimento evolutivo [...]” (p. 242)

A capacidade de síntese, pautada na noção de organicidade, apresentada na *História Breve da Literatura Brasileira*, faria desta uma tese capaz de gerar polêmicas no panorama nacional. Apesar disso, o crítico pondera que em nossa literatura não seria possível encontrar um “índice de nacionalidade” absoluto, porque este seria mais próprio das

<sup>164</sup> Cf. OLIVEIRA, José Osório de. *História Breve da Literatura Brasileira*. p. 44.

<sup>165</sup> “Portugal” (18/08/1940), VL, pp. 242-246.

literaturas dos países de civilização própria, já que, no caso das colônias, o “estilo da vida social” se desenvolveria muito mais por “acrescentamento” que por evolução natural. No entanto, ainda com essa ressalva, o livro de José Osório seria indiscreto ao dar um passo à frente das histórias da literatura brasileira, as quais ainda não teriam, de acordo com Mário de Andrade, superado Sílvio Romero por serem mera enumeração cronológica centrada na vida dos autores.

Na continuação do artigo “A Fábrica dos Fantasmas”, o crítico relata que ao ler *Poesia a Jorge de Lima*, de Manuel Anselmo, encontrou uma citação de Paul Valéry que concordava com aquilo que achava ser uma verdadeira história literária, ou seja, “uma história do espírito naquilo em que ele produz e consome literatura”. Mário de Andrade, a contrapelo de Manuel Anselmo, não acredita que o texto de Valéry exclua a necessidade da biografia para o estudo da obra literária, seria necessário apenas diferenciar a ênfase dada à biografia de acordo com o tipo de estudo a ser desenvolvido. Assim, “a história ou a crítica dos literatos”, cuja informação biográfica teria importância essencial, seria muito mais própria “das monografias, dos ensaios, das conferências, que dos livros de história geral”. Isso porque a arte e as sensações estéticas não seriam jamais “a idéia, um trecho de romance ou o conceito contido num soneto”, mas sim a “forma e técnica em que essas idéias, esses trechos e conceitos se expressam”. Retoma aqui, portanto, a preocupação com a técnica desenvolvida, por exemplo, em “A Raposa e o Tostão”, quando afirma que a obra de Castro Alves, por exemplo, perdurou não pelo assunto, mas pela forma.

Mário de Andrade aproveita ainda para criticar *O romance brasileiro e José Lins do Rego*, de Lia Correia Dutra e *Vozes de Ariel*, de Manuelito de Ornelas. Nestas monografias não teria sido dada ênfase à técnica literária dos artistas-alvo: Telmo Vergara, Érico Veríssimo, Lins do Rego e Jorge de Lima. Segundo o crítico, depois de ler os ensaios, os

escritores estudados passariam por seus olhos como “vultos amados [...] destituídos de seus corpos”. A crítica não passaria assim de uma mera “fábrica de fantasmas desencarnados”, cuja forma foi ignorada.

Depois de desvendado o título do artigo, Mário de Andrade adverte que sem um olhar mais técnico para a literatura, a crítica brasileira estaria perdendo seu valor pedagógico. Retomando aqui a importância do artesanato, do conhecimento histórico da literatura para o desenvolvimento da técnica pessoal, é possível perceber que o papel do crítico, para Mário de Andrade é também o de professor. E, se afirma a importância da intuição na construção da crítica, nova síntese transitória sobre uma determinada obra de arte, nem por isso deixa de lado o papel pragmático que essa nova síntese deveria assumir. Aliás, a preocupação com a técnica é, para Mário de Andrade, a diretriz moral do crítico cuja nova síntese deveria intuir sua função no panorama cultural subjacente.

Nos anos de *Vida Literária*, a função do crítico seria chamar a atenção para a técnica, não para retornar ao preciosismo, mas para resguardar, conforme se veria mais tarde sintetizado em “O Movimento Modernista”<sup>166</sup>, a necessidade de “pesquisa estética permanente”, para que o escritor não repetisse fórmulas que agradassem ao público e à crítica. Nesta “atualização da inteligência artística brasileira”, Mário condena até mesmo a utilização sem reflexão do verso-livre e de outros cacoetes, a “estabilização de uma consciência criadora nacional”. Este último ponto merece destaque porque é justamente por essa necessidade que condena a crítica literária que não assumisse um papel estético.

Podemos mais uma vez vislumbrar a interseção entre a dimensão do crítico e do professor. Na aula, “O Artista e o Artesão”, de apresentação do curso de “Filosofia e História da Arte”, Mário de Andrade entende seu papel de professor como um comentador e

---

<sup>166</sup> “O Movimento Modernista”, 1942. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. pp. 231-255.

limitador de teorias, no intuito de apontar aos alunos – destaque-se aqui que se tratava de um curso para formar artistas – uma maneira de adquirirem uma consciência do *métier* que passa pela percepção da técnica e pela necessidade do artista se tornar artesão. Não será outro seu papel, seu “pragmatismo”, na crítica da coluna “Vida Literária”.

A posição do crítico, se não definida, é ilustrada em uma carta do próprio Mário a sua aluna Oneyda Alvarenga<sup>167</sup>:

“Mas, minha amiga, sou professor. Já escrevi uma vez que ‘a palavra *tem* de servir’ e que destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma causa ou alguém. Depois dos tempos em que escrevi esses ditames é certo que não os tenho seguido muito não, a minha pena já devia ter quebrado várias vezes. Mas sempre existe essa atitude fundamental em mim. Tenho alma de professor. Ora si a descrição da minha compreensão de um artista ou de uma obra poderá auxiliar, aprofundar mais e porventura totalizar a compreensão de alguns outros, isso não adianta muito como aproveitamento, como rendimento didático da crítica. Será o seu lado mais elevado, mais criador, não discuto, mas insensivelmente sou levado a lecionar. É curioso quando eu escrevo uma crítica estou sempre pensando no artista criticado e nos outros artistas da mesma arte. Só penso no público nos casos puramente pragmáticos de impor um artista que admiro caso, a força, a intenção que predomina em mim não é o público mas o artista. Quero dizer: não visio iluminar um público, mas salvar o artista. O impor, lhe dar meios provenientes da consagração, pra viver.

Com estas minhas tendências é natural que eu insista conscientemente nos dados de conhecimento técnico, que são por natureza didáticos. É refletindo sobre eles, é chamando a atenção pra eles, que a crítica rende como ensinamento pros outros artistas do mesmo ofício.” (pp. 281-282)

---

<sup>167</sup> Carta de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga datada de 14-IX-40, cópia na caixa “Curso de Filosofia e História da Arte”. Publicada em *Cartas Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

## 5. ANEXOS

### I

Artigo em resposta ao “A palavra em falso”, atribuído a Jorge Amado. Publicado no periódico *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro, Ano III, no. 113, 12/08/1939).<sup>168</sup>

Tristeza de ler Mário de Andrade nas manhãs de domingo”, disse um literato outro dia na porta da José Olympio. Disse sem maldade, disse mesmo com uma voz melancólica de quem tinha perdido um amigo precioso. E os do grupo, que pertenciam a vários grupos literários, baixaram a cabeça num triste assentimento. Poucos no meio intelectual brasileiro têm conseguido uma totalidade de admiradores como Mário de Andrade. Veio do modernismo e do modernismo violento de “Paulicéia Desvairada” e da revista “Klakson” cercado de admiração da gente moça que enxergava no criador de “Macunaíma” o homem que traria a soma de valores mais apreciável daquele falecido movimento literário. Chamaram-no de “mestre” e é de notar que não o chamaram apressadamente, com essa ligeireza própria da mocidade. Chamaram com confiança e tiveram o apoio até dos mais velhos, mesmo daqueles a quem Mário de Andrade combatera. E o mestre publicou naquele período que foi de 1930 até há uns dois anos antes um livro notável de contos e bons ensaios e realizou uma obra utilíssima no Departamento de Cultura de São Paulo. Eis que o nome de “mestre” parecia mesmo definitivo e era para Mário de Andrade se orgulhar dele já que a classificação não implicava em o considerar “medalhão” ou um “acadêmico”. Porém vindo para o Rio parece que o mestre resolveu abandonar o título, talvez enjoado

---

<sup>168</sup> Acervo da Biblioteca Nacional, seção de Obras Raras, Rio de Janeiro, Microfilme.

dele, talvez achando-o pouco estético. Vago que estava o lugar de “pontífice da crítica”, depois que o sr. Tristão de Ataíde deixou a literatura, Mário de Andrade resolveu ocupá-lo. Resultado: “tristeza de ler Mário de Andrade nas manhãs d [sic] edomingo”, como disse o literato-velho-admirador na porta da José Olímpio. Os moços que lhe conferiram o título andam cabisbaixos, de orelha murcha, desiludidos como o “mestre” sem acompanhar a marcha do tempo, do “mestre” voltando a galope para o modernismo agora sem violência. Os mais moços que já vieram após o título conferido, estavam muito dispostos a chamarem o poeta pelo seu título glorioso. Desistiram e estão se rindo dele, talvez um pouco apressadamente é verdade, mas estão se rindo.

No artigo do último domingo, sobre vários contistas, Mário de Andrade na sua crítica não foi procurar neles a mensagem que nos seus livros traziam para os homens. Delicado e detalhista ficou atrás das palavras “falsas”, dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música. Ouvido gran-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...

Por falar nessa tristeza toda onde anda o livro sobre “folk-lore” nordestino que Mário de Andrade anuncia há tanto tempo? Parece que será um livro notável e definitivo, um desses livros decisivos para a cultura de um povo. Todo o passado intelectual de Mário de Andrade é uma garantia disso. E nessas manhãs de inverno tão boas para se escrever o quase “ex-mestre” perde o tempo e o título atrás das “palavras falsas” para os seus rodapés de crítica...

## II

Artigo em resposta ao “A Raposa e o Tostão”, atribuído a Jorge Amado. Publicado no periódico *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro, Ano III, no. 116, 02/09/1939)<sup>169</sup>.

### A SOLIDÃO É TRISTE

Sempre nos mereceu Mário de Andrade a maior simpatia intelectual e o maior respeito. É uma das mais notáveis expressões da nossa cultura e tem sido amado como dos mais honestos também. Baseados nessa simpatia e nesse respeito é que comentamos a atitude crítica dos seus últimos rodapés, dizendo da nossa estranheza diante da posição de guarda-civil da linguagem com que o grande de *Macunaima* se transformava num sub-Wilde mestiço. Assim foi Mário de Andrade de profunda injustiça quando (na crônica em que respondendo ao nosso comentário, definiu a sua posição de crítico) afirmou que a observação que fizemos foi “maldosa por motivos que ignoro”. Grave injustiça de Mário de Andrade contra o comentarista, injustiça ainda maior se, em verdade, ele sabe que este comentarista numa vida intelectual movimentada, discutida e tantas vezes combatida e boicotada, tem colocado sempre acima dos seus interesses e amizades o amor à verdade, a admiração por tudo que é grande e que, em nenhum dos trabalhos intelectuais a que se entregou, foi jamais levado por qualquer espírito maldoso e, sim, procurou sempre citar com admiração e um máximo de compreensão mesmo aqueles que em determinados

---

<sup>169</sup> Acervo da Biblioteca Nacional, seção de Obras Raras, Rio de Janeiro, Microfilme.

momentos (como agora Mário de Andrade) aparecem com [sic] adversários num terreno intelectual. Injustiça que ainda dói ao comentarista porque parte de um Mário de Andrade. O comentarista conta as injustiças às dúzias...

Eis que Mário de Andrade volta a definir a sua atitude crítica. Um longo artigo, bem escrito e bem pensado como soem ser os seus artigos. “Ela (a sua atitude crítica) não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades “mais” perfeitas que [” (sic)] ULTRAPASSANDO AS OBRAS BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE O ESPÍRITO” (o grifo é de Mário). “Todo um programa” mas... que não tem sido cumprido. Porque se a crítica de Mário de Andrade não tem sido exclusivamente estética tem sido quase sempre estética, e, quando deixa de ser, fica bastante discutível. O que não é “estética” neste mestre da forma nem sempre é certo, nem sempre é definido e claro. Mário de Andrade na discussão das idéias tem, nessa sua última atividade crítica, caído em erros mais que lamentáveis. Mas não é isso que queremos discutir aqui. O que nós discutimos é o seguinte: No momento atual do mundo a questão “forma na obra de arte” não é evidentemente a questão primordial. Que seja importante é coisa que absolutamente nem discutimos. É claro que é importante e em determinados momentos do mundo, momentos calmos e felizes, pode até ser estudado como a mais importante. Mas nesse momento terrível ela passa para um palco absolutamente secundário. O importante é a mensagem do artista, o conteúdo da sua obra, muito mais que a sua forma. Basta citar o repetido exemplo do modernismo: movimento falhado porque se trouxe uma fabulosa renovação na forma ele era absolutamente conservador no conteúdo. Se fôssemos classificar os movimentos literários e os livros em função do sexo, teríamos que o modernismo [linha ilegível] com a roupa, enquanto, por exemplo, o movimento de ensaios

e romances post-modernistas foi um movimento “macho”, preocupado com o conteúdo. Cai o crítico de certa maneira na “arte pela arte” que é, realmente, o que se encontra por trás do esteticismo de Mário de Andrade. Esse esteticismo, esse amor pela forma, em detrimento do conteúdo, que anda a apaixonar tanta gente, é apenas, em última análise, uma reação contra o social na obra de arte. É o preconceito “modernista” contra os “primários” que vieram após eles, desligados dos problemas da forma e preocupados com o problema do conteúdo. A atitude crítica de Mário de Andrade no Brasil corresponde à de João Gaspar Simões em Portugal. Mário de Andrade, no seu artigo fala nessa “vaga (e aliás facilmente intimidável) intenção social”. O parêntese dá bem a idéia do desprezo do crítico pela intenção. O crítico nessa sua última fase tenta uma volta desesperada à torre de marfim. O espetáculo tão triste do mundo guerreiro horroriza a fina sensibilidade de esteta e ele não pensa que talvez sua inteligência pudesse ser útil para melhorar os homens enlouquecidos. Foge para a sua torre de Marfim. Eis o que, em verdade, discutimos e combatemos na crítica de Mário de Andrade. Um sujeito da importância e da projeção desse escritor não tinha direito a essa atitude. A atitude de Mário, essa tendência à fuga, está perfeitamente definida no final do seu artigo último: “Tudo é possível neste mundo vasto, mas também é incontestável que somente [sic] a solidão encontraremos o caminho de nós mesmos.” Mário de Andrade esquece que o verdadeiro criador, o verdadeiro artista, tem de olhar a vida cara a cara, se misturar com os homens, gozar com eles, sofrer com eles e sofrer por todos. Só em função da humanidade pode existir a grande obra de criação. O mais são tristezas, mesquinhas tristezas.

Artigo (fragmentos) em resposta de Joel Silveira. Publicado no periódico *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro, Ano III, no. 113, 12/08/1939)<sup>170</sup>.

### FALA UM TOSTÃO

“[Após apresentar o comentário de Mário de Andrade com relação à palavra em falso, no livro *Onda Raivosa*, escrito pelo próprio Joel da Silveira, este explica:] Ora eu me espantei também. E me espantei precisamente porque o sr. Mário de Andrade tomou o bonde errado. Explico: ao Norte, pelo menos em minha terra, pelo menos em Aracaju, a gente diz que uma pessoa “chorava como uma perdida”, como se dissesse que ela “chorava como uma sem salvação” ou, ainda, “chorava desenfreadamente”. Eu não quis dizer que minha adorada Margarida estava “perdida” nas lágrimas. Eu quis dizer que Margarida chorava muito, chorava como uma sem salvação, “chorava como uma perdida”. Além de tudo, quem ler minhas crônicas reunidas no livro, verá logo que eu não seria capaz de maltratar a minha melhor personagem. [...] Mas o sr. Mário de Andrade é de São Paulo e eu sou de Sergipe. O sr. Mário de Andrade conhece profundamente o folc-lore, mas o folc-lore que está colecionado nos livros. Eu falo a linguagem da minha terra e esta linguagem não está completamente abafada pela linguagem da terra estranha.

Eu li a crítica do sr. Mário de Andrade e gostei. Gostei principalmente porque ele foi justo. Não reconheceu em mim nenhuma dessas “estréias excepcionais”, mas reconheceu que havia uma certa honestidade nas cenas e nos personagens descritos [...].

---

<sup>170</sup> Acervo da Biblioteca Nacional, seção de Obras Raras, Rio de Janeiro, Microfilme.

Ora, mas acontece que o Jorge Amado não ficou satisfeito com o artigo de Mário de Andrade. Com Jorge Amado acontece uma coisa interessante e rara entre nós: ele gosta de dar a sua opinião própria, gosta de estrilar quando vê qualquer coisa errada ou descabida. [...] Seguindo este caminho antigo, Jorge Amado escreveu num dos últimos números de “Dom Casmurro” um comentário acerca da crônica de Mário de Andrade. O comentário em questão refuta a teoria do crítico do “Diário de Notícias” é um comentário meio melancólico que grita: Mário de Andrade de ontem, onde estás que não respondes? (Aliás, Mário de Andrade já foi interrogado várias vezes dessa maneira. Me lembro perfeitamente de um manifesto de Rubem Braga sobre ele em que a pergunta era feita: Onde andas, Mário de Andrade, Mário de Andrade de ontem?) Ora, Mário de Andrade estava perto e respondeu. Respondeu no rodapé de domingo último. Mas respondeu como? Respondeu desta maneira: começou dizendo logo que sabia quem era o autor do comentário [...]. Depois separou os valores reais e os falsos valores, definição aliás muito antiga. Estes valores reais o sr. Mário de Andrade chama de cinquenta contos de réis; os falsos valores são os tostões. Exemplos: o sr. Mário de Andrade com óculos, cultura, espírito e tudo, inclusive fichário e biblioteca representa a gordíssima soma de cinquenta contos de réis em cédulas novinhas do banco do Brasil. Eu, com toda a palidez, com todos os intestinos arruinados por uma alimentação deficiente com toda a ignorância, ousadia e burrice, valho simplesmente um tostão, um microscópico tostão sem utilidade. Como se vê, a distinção é sábia. Há os Crespis da literatura e há os tostões os João Ninguém. Há os Matarazzos do ensaio, do romance, da crítica e da poesia, e há os trocos. Há o capitalismo e há o proletariado – a velha história de sempre. Ora, muito sábio e hábil o sr. Mário, sr. Mário de Andrade, bem alimentado e bem instalado na vida, não iria illogicamente voltar-se na sua defesa contra os cinquenta contos de réis. Voltou-se contra os tostões. Quem escreveu o

comentário contra ele foi um Crespi da literatura. Mas os tostões pagam o pato. Os tostões nada podem fazer contra o sr. Mário de Andrade.” [...]

#### IV

Artigo sem assinatura publicado no periódico suplemento literário de *Diretrizes* (10/1939, Ano I, n. I, p. 14)<sup>171</sup>.

#### “MÁRIO DE ANDRADE E OS RAPAZES”

A pequena polêmica entre *Don Casmurro* e Mário de Andrade, o artigo que Affonso Arinos publicou no suplemento d’*O Jornal* sobre “O hermetismo artístico” e a resposta de Carlos Drummond de Andrade ao inquérito cultural de *Diretrizes* dão margem a algumas observações acerca de nossa atualidade literária e, sobretudo, da posição do nosso [sic] homens de letras em face dos problemas do país e do mundo. A crítica de *Don Casmurro* sobre Mário de Andrade é inteiramente justa. Franca a resposta que lhe deu Mário de Andrade. “É incontestável – disse ele – que somente na solidão encontraremos o caminho de nós mesmos” Tristeza de se ler coisa assim, principalmente quando saídas da pena de um escritor grande sem dúvida, como é o autor de *Macunaíma*. Já não é, aliás, a primeira vez que Mário de Andrade, navegando inconscientemente, talvez, na águas manhosas do sr. Luiz Câmara Cascudo, endereça aos jovens esse apelo à evasão, convidando-os a voltar à torre de marfim, para que não lhes perturbem os ouvidos as “palavras falsas” das lutas e dos

<sup>171</sup> Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), IFCH-UNICAMP, Campinas.

sofrimentos dos homens. Compreendemos, entretanto, o drama de Mário. Nas épocas como a atual, de mutações imprevistas e brusca, em que rolam pelo chão desfeitos em pó as criações mais caras dos “homens de pensamento”, em que a ação substitui a contemplação e não há mais lugar para o *suave mari magno* dos estetas puros, é natural no clérigo cujo espírito não se deformou nos embates da vida esse desespero, esse medo da tormenta, essa alucinada e até um certo ponto comovente ânsia de fuga. Já Goethe nos dizia esse horror que lhe inspirava “a inquietação que vem da margem esquerda do Reno”, como se lê no seu *Diário de campanha*. E em Goethe era maior a tragédia, porque era um gênio e sabia estar nascendo “uma nova época na história do mundo”, sabia que os seus velhos deuses já começavam a desertar como na véspera de Actium os ídolos de Antonio.

Mário de Andrade o que sente é a saudade dos bons tempos dos “hominhos gambás”, como os torneios de poesia modernista no salão de “Nossa Senhora do Brasil”, com Gofredo Telles, o poeta de “La mer de la nuit”, dormindo sob um Picasso incompreendido, e Cendrars contando mentiras para “ces idiots des sud-américains”, e o sr. Paulo Prado rocando [sic], e a vida tão boa, tão gozada, com muita anedota e muita “descoberta”! Naqueles bons tempos, Mário escrevia cartas líricas para Manuel Bandeira, que lhe respondia com poemas cheios de trocadilhos e *trouvailles*. E, nas horas vagas, lia “Amour de l’art”. *Suave mari magno...*

Mas, depois, o mundo deu muitas voltas. Os espectadores, nas torrinhas, vaiaram os “artistas”. O pano baixou às pressas. E, agora, como havia de ser? No seu camarim, Mário soluça sobre as ruínas de Cartago. Já não entende as vozes que vêm de fora. Os homens estão falando uma linguagem bárbara e incompreensível. Já não aplaudem somente ou se retiram roubados, mas satisfeitos: pateiam, dizem desaforos, traçam a companhia, querem “o seu dinheiro”.

Mário pensa, então, que já não tem mais nada a fazer ali, onde não se respeita a Arte. Irá, portanto, para a sua solidão, para o seu mundo interior, tocar viola. Por que não se risca o Reno do mapa?

Mário, contudo, não tem razão. Não está vendo bem. Não está compreendendo que os moços o querem perto e não longe de si. Que os moços não querem que ele se retire para a sua solidão desesperada e impaciente, mas o querem com eles, na luta, deles batalhando, comandando, vencendo. Um grande artista como é Mário de Andrade não pode perder-se nas retiradas vergonhosas dos filisteus, nem muito menos esconder-se nas torres dos pensamentos secretos dos Cascudos. A fuga não será uma solução para o seu caso. A solução para o seu caso está em aproximar-se do povo, em tomar contato com o povo, com as angústias e as inquietações dos homens, vendo-as de perto, sentindo-as, comunicando-as aos que ainda lhes são alheios ou indiferentes. Não se quer um Mário de Andrade – touro Ferdinando. O que se quer é em Mário de Andrade – Macunaíma. Leia Mário o que Affonso Arinos lucidamente escreveu sobre o nosso “hermetismo artístico”. E medite estas verdades profundas ditas por Carlos Drummond de Andrade em resposta ao nosso inquérito cultural:

- “O afastamento do povo importa em uma debilidade enorme para a poesia, como aliás para qualquer gênero de produção literária ou artística”.

- “Como na Europa, muitos poetas do Brasil se refugiaram em ilhas aonde não chega o menor ruído humano e aí cultivam um hedonismo desesperador”.

- “Fazer arte pela arte é muito feio”.

- “O artista mais puro, aquele que se julga impermeável às necessidades e interesses do tempo, está, sem o saber, e passivamente, servindo a determinados interesses e necessidades”.

- “Nos tempos que correm, então, aquela atitude é simplesmente impossível, porque as questões do mundo invadem a nossa casa, o nosso sono”.

Não está aí, Mário de Andrade, uma mensagem nova? Não está aí todo um programa de renovação literária? Não é por isso que se batem os rapazes de *Dom Casmurro*, que todos nos batemos?

Como poderá você ir para a solidão servir de pasto aos urubus do conformismo, você que não é só um grande artista, mas também um homem de coração simples e sincero? Todo um passado convencional pesa sobre a sua consciência e a sua afetividade. Ele lhe pôs nuvens nos olhos, cor de rosa, mas nuvens. Não vacile, pois, um só momento: pegue o touro Ferdinando que lhe está atrapalhando a vida e a literatura, ponha-o num engradado e despache-o para o dr. Paulo Prado e o Guilherme de Almeida. Com um bilhete à velha moda portuguesa.

## V

Artigo de Mário de Andrade, publicado no periódico suplemento literário de *Diretrizes* (11/1939, Ano I, n. II, p. 9)<sup>172</sup>.

### “A CUIA DA SANTARÉM”

A noite em que alguns rapazes de *Diretrizes* vieram me convidar para esta colaboração, assim que eles saíram, meu pensamento estava bem parado. Por nossas

---

<sup>172</sup> Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), IFCH-UNICAMP, Campinas.

conversas, eu decidira colaborar, mas não era humildade falsa reconhecer que a revista me atacara bem. E a indecisão me angustiava outra vez, uma como falta de ar...

Distraidamente peguei na minha linda cuia de Santarém e me abanei com ela. Mas vento não vinha e caí em mim: Ah... cuia de Santarém não serve de abano. Naturalmente, de primeiro, os índios estavam precisando de recipientes, repararam no fruto de casca dura, criaram a primeira cuia. Mas era áspera por dentro e facilmente atacada do bicho. E os índios levaram anos, centenas de anos, com a cuia servindo mal, até que um dia descobriram o verniz de cumatê. E a cuia envernizada apresentava agora um bonito polido negro e era objeto duradouro, impossível de bicho atacar. A cuia servia. Integralmente!

Mas um diabo de piaga interessado quis contentar melhor o Curupira escondedor da caça; ou foi um rapagão mais amoroso que com a prova de maior habilidade quis render depressa a virgem; ou índia malandra que, adormentado o filho, quis matar o tempo, quem foi?... certo é que um dia a cuia aparece com uns rabiscos de cor e uns sulcos que a pedra cortante fizera, destruindo em sua passagem o verniz. Agora até que o objeto servia menos porque os bichos atacavam a cuia pelos sulcos sem verniz. Mas nunca que o homem largasse mais daqueles enfeites, que faziam a cuia, além de útil, bonita. E a índia malandra, o rapaz amoroso, o pajé assustado, isso buscavam mais cores, mais desenhos para os sulcos, penavam muito pra desenvolver a técnica do enfeite, com que fim! mas com que fim! si a cuia até servia menos!... Não servia menos, servia mais, porque a beleza é também exigência social.

Foi perigoso o dia em que um fazedor de cuias apareceu todo lampeiro, porque fizera a cuia mais bonita de todas. Enfeitadíssima, tinha penduricalhos e *joujoux*, e além dos sulcos, era perfurada em recortes sinuosos, por onde se via o verde do mato e se

escutavam as águas gementes. Mas todos se afastaram do artífice com grande risadas, porque a cuia não servia mais.

Então os chefes chamaram o artífice e lhe pespegaram um enorme pito: - Você fez foi besteira, fazedor! nem tanto nem tão pouco! assim a cuia não serve mais! Você só pensou em si, nos esqueceu! Em vez dessa coisa inútil, antes você cuidasse da segurança do traço, desenvolvesse a verdade técnica das cuias. Olhe este sulco: a faca escapou e o risco avançou muito. Você quis gravar a palavra “pareci” que significa “mano”, “amigo”, mas trocou as vogais e escreveu “poracê” que significa “festaça”, ficou uma palavra em falso, não se vive só de festa não! Vá embora, fazedor! – E o fazedor foi esquecido.

Pois dessas tradições complexamente humanas, deriva a cuia de Santarém. A cuia serve para infinitas, materiais e simbólicas coisas. Na cuia se guarda o acassá como se esconde o pedacinho do escrito alheio que prejudicava o nosso ataque. E pela posse desta linda cuia de Santarém, os que me buscam sentem mais prazer de estar aqui, e mais espertada a tendência a solidarizar comigo. E nada, nunca mais impedirá que para as gentes do Rio de Janeiro ou de Boston, que já têm recipientes mais lógicos e duráveis, entre uma cuia feia e outra linda, a linda seja a preferida, a conservada, a mais capaz de despertar a comoção, a convicção, a solidariedade.

Nos museus, o sociólogo observará também as cuias sem enfeite e as mais enfeitadas. daquelas verificará talvez um estágio mais primário de civilização. E das mal enfeitadas denunciará a decadência de uma mentalidade coletiva. Porque arte é coisa social; e si um indivíduo, com as idéias confusas por ignorância ou preguiça de pensar, enfeita mal suas cuias sob pretexto de pressa ou utilitarismo, a sua imperfeição se reflete na coletividade, atua aos poucos sobre ela, a maltrata, a desencaminha, a conspurca e sangra. E a coletividade se enfraquece por isso [...] e decai.

Nas vitrinas do museu o lugar melhor será para a cuia mais linda. Mais linda porque mais perfeita... A beleza das criações humanas (e até das naturais...) deriva da sua perfeição. Até da perfeição prática, pela qual o objeto serve. E toda a população do Rio ou de Boston deixará de ver as cuias mal enfeitadas, para só contemplar a cuia linda e lhe sentir a influência. Os colecionadores se disputarão a cuia linda. As civilizações e nacionalidades só se orgulharão da cuia linda. Só esta será bem cuidada, bem guardada, bem defendida do tempo e viverá eternamente. É que só ela, na verdade, é representativa do Homem. Porque não representa o Homem, nem a curvatura decadente da velhice, nem a puerilidade primária da infância, mas a ereção do corpo viril.

Não. A minha cuia de Santarém servirá pra muitas coisas. Até pra abano ruim. Mas eu não a trocaria pelo melhor dos abanos, mesmo nesta hora indecisa em que o ar me falta. Hei de guardar contra tudo e todos, a minha linda cuia de Santarém.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### Obras de Mário de Andrade

*Amar verbo intransitivo*. Rio de Janeiro. 19ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

*Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

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

*O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, s/d.

*Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Orgs. Silviano Santiago e Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

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

*Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

*Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000.

*Curso de Filosofia e Historia da Arte*. Coleção “Mário de Andrade”. “Série Manuscritos”. Pasta 37. IEB-USP.

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

*Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz Edit., 1983.

*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica organizada por Telê Ancona Lopes. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da

Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

“Manuel Bandeira”. In: *Revista do Brasil*. São Paulo: vol. XXVI, nº 107, ano IX, 11/1924. pp. 214-223.

*Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Org. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968.

*Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

*Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Org. Marcos Antonio de Moraes. Belo Horiaonte: Ed. UFMG, 1995.

*Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Jorge Coli. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

*Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

“Osvaldo de Andrade”. In: *Revista do Brasil*. São Paulo: vol. XXVI, nº 105, ano IX, 09/1924.

*Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

*Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

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

### **Outras obras**

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio/SCET –CEC, 1974.

ANDRADE, Rodrigo M. F. “Precisa-se de um crítico”. Apud: LEITE FILHO, Barreto.

- “Críticos”. In: *Diário de Notícias*, 26/03/1939.
- AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência racional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRS, 1998.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. “A Uiara Enganosa” In *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma História do romance brasileiro de 30*. Tese de doutorado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2001.
- CANDIDO, Antonio. “Jornada heróica”. Publicado originalmente na *Folha da Manhã*, 30/05/1943. In: *Literatura e Sociedade – revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada USP*. São Paulo, 2000, nº 5.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*, 2a ed. São Paulo, Ática, 1989.
- CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COLI JR., Jorge Sidnei. “Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. *Revista do IEB-USP*, São Paulo: nº 12, p. 111-36, 1972.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução R. d’Almeida; pref.: Fidelino Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1914.
- DOYLE, Plínio. *História de Revistas e Jornais Literários*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1977.

- EULÁLIO, Alexandre. “O Ensaio Literário no Brasil”. In: *Escritos*. Organizado por Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e l'esprit-nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra*. Organização, notas e introdução de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Dimensão da Noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam” In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A crônica*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921. In: *De São Paulo: Cinco Crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Senac, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979, v. VII.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *A idéia do figurado*. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O tupi e o alaúde*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2003.
- MENDES, Murilo. *A Poesia em Pânico*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

- MORAES, Eduardo Jardim de. “A Estética de Mário de Andrade” In FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: A Morte do Poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MORAES, Marcos Antonio de. “*Orgulho de jamais aconselhar*” (*epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico*). Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.
- MORAES, Vinicius de. *Novos Poemas*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- OLIVEIRA, José Osório de. *História Breve da Literatura Brasileira*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1939.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Dimensão Crítica da Formação”. In: SERNA, Jorge Ruedas de la (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fund. Memorial da América Latina, Imprensa Oficial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *1922: Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAMOS, Graciliano. “Os tostões do sr. Mário de Andrade”. In: *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1962.
- ROMERO, Sílvio. “Machado de Assis” In: *História da Literatura Brasileira*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotismo”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SACHS, Sonia. “O crítico no Rio: um dos trezentos, trezentos e cinquenta Mários”. In:

*Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: V. 51, jan/dez 1993.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: subsídios para seu estudo e para a História das suas relações*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. *A Sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda Maria. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/ EDUSP, 1984.

SIMÕES, Neusa Quirino, O. D. N, *Estudando a Marginália de Mário de Andrade e a ficção brasileira 1920-1944*. V. 1-2. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. Dissertação de Mestrado.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*, vol. IV. São Paulo: Herder/USP, 1971.

### Periódicos

*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Rio de Janeiro, 1939-1940. (Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.)

*DOM CASMURRO: Hebdomadário de Arte*. Rio de Janeiro. 06/08/1939 e 02/09/1939. (Acervo da Biblioteca Nacional, Coleção de Obras Raras, Rio de Janeiro.)

*REVISTA DO BRASIL*. 3ª Geração. Rio de Janeiro, 1939-1940. (Acervo de Periódicos – Biblioteca IEL – UNICAMP, Campinas.)

*REVISTA ACADÊMICA*. Rio de Janeiro, 1939-1940. (Acervo do AEL – UNICAMP, Campinas)

*SUPLEMENTO LITERÁRIO DIRETRIZES*. Rio de Janeiro, 1939-1940. (Acervo do AEL – UNICAMP, Campinas)

### Arquivos

Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), IFCH-UNICAMP.

Coleção Mário de Andrade, Série Manuscritos, “Curso de Filosofia e História da Arte”, IEB-USP.

Coleção Mário de Andrade, Série Recortes de Jornal, IEB-USP.