ABSTRACT: *The article approaches a inédited text of Mário de Andrade about the critique exercise, establishing some principles. The historical text interest lies in determining how the critique activity was considered by one of the most important leaders of the modernist movement.*

KEY WORDS: Critique, art critique in Brazil, modernism, Mário de Andrade, brazilian culture.

RESUMO: *O artigo aborda um texto inédito de Mário de Andrade sobre o exercício da crítica, estabelecendo algumas normativas. O interesse histórico do texto está em vermos como era pensada a atividade crítica por um dos maiores líderes do movimento modernista.*

PALAVRAS-CHAVE: Crítica, crítica de arte no Brasil, modernismo, Mário de Andrade, cultura brasileira.

JOSÉ AUGUSTO
AVANCINI

Mário e a crítica de arte: a propósito de uma "normativa de crítica"

Nos anos 30 e 40, a crítica de arte no Brasil começa a se definir como uma atividade cada vez mais especializada e novos críticos, com formação mais sólida, começaram a atuar no meio artístico, trazendo um aporte vinculado às ciências sociais. A implantação de Faculdades de Filosofia aceleraram essa definição de perfil, tanto em São Paulo, como posteriormente no Rio de Janeiro e em várias cidades de província. A atuação das Faculdades de Filosofia se fizeram sentir a partir dos anos 40, com uma crítica mais voltada para a sociologia. Após a II Guerra, com os novos meios de comunicação, como o cinema a cores, os diapositivos coloridos e a melhor qualidade das edições de livros de arte, tivemos a expansão do que Malraux chamou de "Museu Imaginário". O mundo ficou menor e as comunicações aceleraram as mudanças no gosto e nos padrões artísticos. Essa passagem se dá precisamente entre o final dos anos 30 e a instalação dos Museus de Arte de São Paulo e Rio de Janeiro, com repercussões em outros centros do país que inauguraram seus museus locais de arte moderna ou contemporânea, variando o nome mas não o conteúdo do programa ou das intenções, e o novo ciclo aberto pelas Bienais. No início dessa passagem que significou mudança de qualidade na crítica de arte e em sua prática, encon-

tramos algumas figuras centrais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado que se empenharam em extenso e intenso debate político, nos jornais, nas revistas, e mesmo em livros sobre questões como: arte moderna, figuração e abstração, sobre técnica e artesanato. Nesse curto período de grandes transformações no país e no mundo, os críticos refletiram de diversos modos esse momento de reviravoltas e mudanças profundas de atitude e formas de pensar a arte. Um dos momentos mais acesos do debate mediou entre 1938 e 1943, principalmente vinculado pela imprensa do centro do país, e por revistas como "Clima", que circulou entre 1941-4, lançando novos autores e críticos como Lourival Gomes Machado e Antonio Candido.

Merece atenção um pequeno texto inacabado de Mário de Andrade (1982), recentemente divulgado¹ e que demonstra por parte desse crítico a preocupação em estabelecer uma "Normativa de Crítica", que orientasse a atividade dos críticos em geral e os de arte em particular. O texto datilografado foi encontrado no arquivo de Yedda Braga Miranda, viúva de Murilo Miranda, diretor da Revista Acadêmica e amigo pessoal de Mário desde 1934. Fazia parte dos grupos de amigos jovens que Mário prezava cultivar. Apesar de considerá-lo incompleto e fraco, Mário de Andrade o encaminhou ao

amigo para possível publicação, fato que não ocorreu, certamente devido ao caráter de esboço do texto, o qual deve ter sido terminado entre 1941, quando do retorno de Mário a São Paulo, e fevereiro de 1944, quando ele iniciou a série de "O Banquete", na Folha da Manhã de São Paulo, onde desenvolveu muitas idéias ali contidas.

O interesse e a curiosidade desse texto está em que é uma das primeiras tentativas de ordenar a atividade crítica, dando-lhe diretivas para um desempenho seguro, tanto do ponto de vista ético, como do epistemológico. Mário tentou elaborar uma espécie de código da crítica. Do ponto de vista de uma teoria da crítica e portanto de sua epistemologia, centra o debate sobre o que chamou de uma *"crítica em absoluto ou crítica de relação"*. A primeira atitude implica que *"o crítico deveria se libertar de quaisquer pragmatismos transitórios. (...) A relatividade será de julgamento, e não de **atitude de julgamento**"*. Outra modalidade dessa atitude é quando o crítico não possui doutrina própria, mas aceita *"uma doutrina filosófica de crítica de arte"*, exigindo com isso uma atitude crítica que deverá ser *"relativamente em absoluto"*. O crítico deve demonstrar adesão a *"todo um sistema filosófico, que ele deverá honestamente expor, praticar e impor. A relatividade aqui, continua apenas de julgamento e não de atitude"*.

O crítico exerce uma relatividade de julgamento diante de um "idealismo", um sistema de idéias que ele optou e que deve, segundo Mário, disseminar como o mais *"útil Pragmatismo idealista"*. Essa seria a segunda modalidade de exercício de uma *"crítica em absoluto"*. A primeira é a de quem elaborou seu próprio sistema e a segunda é a de quem segue a de outrem. Partindo de um conjunto de idéias estabelecidas previamente o crítico atua, julga dentro dos limites bem determinados. O que extrapola os cânones é condenado ou lançado ao limbo. Essa atitude rígida e inflexível prende o crítico e a crítica, impedindo um conhecimento e aproximação mais verdadeira aos fenômenos artísticos que cabe analisar. Não é a obra que fala mas as idéias preconcebidas que atam a interpretação a um conjunto já estabelecido sobre o que deve ou não deve ser considerado na apreciação artística.

A essa atitude, Mário de Andrade contrapõe uma outra modalidade que chamou *"crítica de relação"* que não pressupõe nenhuma doutrina filosófica ou teórica sobre a arte, mas que se estriba numa atitude plenamente ética, pois o que importa *"é determinar e firmar fixamente quais as espécies de relatividade que ele obedecerá para que sua crítica exista como tal, isto é, como crítica"*. Para tal, Mário afirma que o crítico tem de ser preliminarmente moral. Quer dizer: *"praticar o Bem"*. Como esse

bem é relativo e para que não se caia no impressionismo e na amoralidade *"esse Bem visado tem de ser preliminarmente estabelecido"*. É necessário, segundo nosso crítico, organizar um *"Sistema do ser"*, uma *"procura de um Bem"*.

Conclui a argumentação sumária, afirmando: *"o mal, a safadeza, a mesquinhez não é imoral, é ser amoral, bafejado por impressionismos de mil e um ventos e brisas"*.

É a partir da terceira atitude e segunda modalidade que Mário pergunta pelos *"processos de moralização do crítico. Isto é: como ele pode praticar o Bem"*. A partir dessa questão central levanta várias pequenas questões sobre quatro temas que julga fundamentais: o da Arte, o do Belo, o da Crítica e o do Crítico. Em cada um desses temas tenta circunscrever as tarefas e os limites da atividade e as características do crítico que faz *"crítica de relação"*.

Esses delineamentos nos proporcionam uma idéia aproximada do que Mário pensava no início dos anos 40, quando o debate crítico andava muito animado, nos meios jornalísticos do eixo Rio-São Paulo e demonstra, também, um esforço para pensar com mais cuidado a atividade crítica, elevando-a a uma maior precisão terminológica e conseqüentemente maior coerência teórica por parte de quem a exercia. Lembremos que já havia ocorrido o inci-

dente com Jorge Amado (1972) do qual resultou a crônica "A Raposa e o Tostão" e que levou Mário a desistir da atividade crítica sistemática, optando por fazer apenas uma crítica apologética de amigos e obras que gostasse.

Contudo, Mário procurou extrair lição da experiência sofrida e da prática acumulada. Sua "Normativa de crítica" é o exemplo inicial de um processo que se concluiria com a série "O Banquete". Nele os conceitos seriam mais delimitados e precisados. Contudo, essa longa reflexão sobre arte e suas bases teóricas, ficou inconclusa com a morte do crítico.

Vejamos como nesse texto inconcluso ele examinou os quatro pontos que salienta para atividade crítica. Sobre o primeiro item, Da Arte, teríamos a destacar alguns quesitos que elaborou para discutir temas quase permanentes na literatura artística sobre arte, perguntando se *"a arte é eterna ou é uma função vital como qualquer outra"*, questionando se *"é um processo de conhecimento ou é um processo de divertimento gratuito"*. Na primeira pergunta contrapõe duas posições, uma metafísica - a da eternidade da arte - e outra que poderíamos chamar de base materialista, biológica, nos remeteria à discussão da historicidade da arte, conectada à questão seguinte do valor epistemológico da arte e de sua centralidade ou não, no conjunto das atividades humanas. Mário ainda nos traz o

preconceito de que divertimento não é uma forma de conhecimento; marca acentuada por um pensamento positivista do século XIX que excluía o prazer, a alegria e o jogo das atividades fundamentais do homem.

A terceira questão é a da "veracidade" da arte, tão destacada pelos artistas e pensadores da primeira metade do século; questão que não escapou como central ao debate para nosso arlequim paulistano. Arte como *"uma mentira da vida ou uma nova síntese da vida?"*. Também aqui ele respondeu pelas duas opções mostrando que elas não se opõem e/ou excluem. Não podemos esquecer que o poeta de "Noturno de Belo Horizonte", qualificou sua atividade de uma "mentirada gentil" e que o crítico várias vezes enfatizou o caráter cognoscitivo e potencializador da atividade artística e da obra de arte. E que devemos compreender esse caráter como fenômeno social. Fenômeno que Mário perguntava se é *"meramente individualista"*, é *"simplesmente livre"* ou é *"socializado"*? Em sua resposta considerou apenas as duas últimas hipóteses.

Por arte livre entendeu a opção entre três polaridades, elaboradas em forma de proposições, que levariam o teórico e o artista a se defrontarem com as seguintes questões: 1º) *"a proposição artística (a obra de arte) do artista tem de ser original, ou pode ser tradicional?"* O confronto se dá entre *"coincidência"* e *"incorporação"* e indo além pergunta se originalidade não é um *"ultrapassamento"* das origens; 2º) *"a posição do artista tem de ser essencial para a humanidade ou (...) pode ser particular, transitória, episódica?"*. Eis aí uma questão polêmica para Mário, que sempre disse fazer uma arte transitória e caduca, utilitária com forte sentido moral. Isso o frustrou em alguns momentos por não ter tido a oportunidade de realizar uma arte que ficaria e que permaneceria ao longo dos séculos; 3º) *"a proposição do artista tem de ser humana, ou pode ser desumana, por ser divina?"*. Pondera que se a arte quer ser humana, *"deve trazer uma contribuição para a humanidade enquanto vida quer na transcendência da vida terrestre, quer na relatividade da vida histórica, isto é, do momento"*. O tema da transcendência é central para Mário caracterizar a humanidade da arte e julgar sua "utilidade" para o momento do homem.

Se aceita sua realidade de ultrapassamento, a arte pode ao mesmo tempo nos remeter para um espaço livre, do sonho e do projeto para o plano espiritual e também imediato da intervenção social, para o *"amilhoramento"* dos homens e das sociedades. Quando se pergunta pela arte socializada, ou dirigida, ainda mantém a visão dicotômica da arte, tal como a enunciou ao longo de sua vida e pela qual se viu dilacerado entre a realização de uma arte que buscava a eternidade através

Se aceita sua realidade de ultrapassamento, a arte pode ao mesmo tempo nos remeter para um espaço livre, do sonho e do projeto para o plano espiritual e também imediato da intervenção social, para o *"amilhoramento"* dos homens e das sociedades. Quando se pergunta pela arte socializada, ou dirigida, ainda mantém a visão dicotômica da arte, tal como a enunciou ao longo de sua vida e pela qual se viu dilacerado entre a realização de uma arte que buscava a eternidade através

de valores eternos e a *"arte de combate"* transitória, respondendo a questões do momento. Mário custou a compreender a falsidade dessa divisão, pois foi realizando muitas vezes *"arte de combate"* que chegou a perenidade que almejava.

Outra questão fundamental para nosso crítico foi a do Belo, ou melhor, o significado da beleza na obra de arte. Perguntava sempre em seus ensaios por essa questão que considerava uma das centrais de sua reflexão estética, ainda eivada por conceitos de marcada tradição clássica.

A beleza seria *"um complexo objetivo-subjetivo ou apenas um fenômeno objetivo"*, ou ainda a questão que sempre lhe acudia em vários textos, a da beleza *"ser um fim ou uma consequência da arte"* ou seria *"uma circunstância permanente da arte"*. A questão da beleza se justapunha no entender de Mário à função e ao sentido da técnica artística. Essa questão lhe ocupou o pensamento nos anos finais de vida e a ele dedicou vários textos. Buscava na técnica o elemento moralizador da arte principalmente num país com pouca tradição cultural, com rarefeita penetração da cultura erudita nas camadas populares.

A pergunta que se fez e que já havia, em parte, respondido na célebre e importante carta a Oneyda Alvarenga de 14/09/40, é a de quais seriam as relações da técnica com a obra de arte,

levantando três perguntas complementares que indicariam posturas diferentes diante do problema:

a) o crítico deveria falar em técnica ou apenas quando essa fosse deficiente na obra?

b) o conhecimento técnico auxiliaria na compreensão da obra de arte?

c) e por fim, a *"consideração técnica auxilia ou prejudica o progresso do artista"*? Poder-se-ia recorrer a ela só quando necessário ou em qualquer caso?

Na citada carta a Oneyda, Mário pondera que não era necessário qualquer conhecimento técnico para uma correta e boa apreensão da arte. Esse conhecimento auxiliaria mas não seria indispensável ao espectador. Mas já para o artista, esse deveria ser senhor do repertório técnico de seu metiê; só depois de dominá-lo poderia "esquecê-lo", pois já teria incorporado esse conjunto de saberes. Se o conhecimento técnico não é visto como essencial para a apreciação, ele é para quem produz obras de arte. Já para a crítica e para quem se orienta por ela, o conhecimento técnico não é encarado ao mesmo modo do artista, mas complementa o exercício da atividade.

O tema da técnica se recoloca nesse texto-esboço de Mário, a questão inicial do tipo de crítica a ser exercida, uma vez que ambas recebem dele uma visada moralizadora. Contudo, não deixa de se perguntar pelo estatuto da crí-

tica, se seria ciência ou arte, ou as duas coisas ao mesmo tempo. É uma pedagogia, se tal, para quem e quando é dirigida, qual o sentido social dessa pedagogia e como deve variar a visada do crítico, de acordo com o público-alvo.

Por fim pergunta como se deve organizar e estruturar uma crítica. As indicações que aponta, quase todas em tom de dúvida, são decorrência da relação que vê essencial entre a sociedade e o crítico, entre essa e o artista e do público com a obra de arte.

Contudo, não deixa de se perguntar pelo estatuto da crítica, se seria ciência ou arte, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

Na primeira relação aponta a possibilidade de "um comentário geral inicial", introduzindo o tema a ser estudado; na segunda relação é a questão da análise psicológica e dos elementos biográficos do artista, se deve participar da avaliação crítica e em que medida; e na terceira relação coloca um dilema talvez falso entre uma análise formal da obra ou a mediada pelo ângulo da psicologia pessoal do artista. E novamente enfatiza como deveria se dar o julgamento crítico, resumindo na pergunta: "*Deve ser um **julgamento** ou deve ser um **convite** à compreensão?*" Uma opção entre uma atitude autoritária e sectária ou a busca através do diálogo, do avanço paulatino do conhecimento e da fruição das artes que comporiam o conhecimento racional e intuitivo da vida e das realidades que envolvem o homem.

A crítica como diálogo, na busca da compreensão, se coloca para Mário como um ato de Charitas, e só dessa forma ele a compreendeu. Em parágrafo revelador ele fez seu auto-de-fé na crítica, diálogo na busca da compreensão ampla da obra e de toda a atividade artística: "*Não tenho a menor intenção de praticar paralelismos, mas é in-*

dispensável que si o crítico pretende a Justiça, a crítica é uma fé. Si apenas a justiça, a crítica é apenas uma Esperança; si uma ato de charitas, a crítica é ape-

nas uma Caridade, isto é, um ato de Amor. Confesso que o terceiro caso me parece mais humano, mais fecundo. É o único que realmente se acomoda com as relatividades, os pragmatismos, as acomodações". Assim estabelece o que entende por uma "crítica de relação", a única que admite como verídica e exequível nos tempos modernos e por fim elabora um esboço de um decálogo do perfil do crítico que melhor estaria em consonância com a busca e o exercício de uma "crítica de relação". Nesse decálogo de oito itens destacamos algumas orientações gerais e outras bem precisas, tais como entre estas últimas, a de se o crítico deve freqüentar os artistas que critica, ou ainda "*deve ler críticas alheias ou não*"; deve aceitar "*presentes*" dos artistas; "*deve ouvir a opinião de outras pessoas que pesem, ou*

*apenas **pode ouvir**, ou não deve, não pode ouvi-las de maneira nenhuma?"*

Entre as orientações fundamentais, está a de conhecer praticamente a arte que critica ou apenas na teoria; ou ainda *"é absolutamente necessário ao crítico saber a técnica da arte crítica?"*. E por fim, mas não por último, uma verdadeira ascese é projetada ao crítico quando pergunta Mário, quais as qualidades temperamentais que ele *"deve desenvolver: treinar em si mesmo"* como afirma no texto em exame. Entre elas enumera a coragem física e moral, a paciência, o entusiasmo, a independência, a humildade, o orgulho, a delicadeza, a curiosidade e a indiferença. Enfim, um conjunto amplo e complexo de características e qualidades que formariam o caráter moral do crítico, já visto mais como um orientador, um formador de gostos e personalidades.

A ele, como ao intelectual em geral, Mário atribuiu um papel diretor e iluminador, claramente missionário e às vezes até autoritário em relação ao meio que atuaria. Contudo, sua atitude básica de diálogo, busca de compreensão, fundamento de sua crítica de relação, nos abriu e abre uma perspectiva ampla, inovadora, democrática e permanentemente inacabada de dizer, de avaliar o trabalho artístico.

A crítica é vista não como um julgamento exterior e autoritário, definitivo, mas sim como uma ação dialógica, parte integrante do processo de conhecimento e prazer que a arte nos proporciona, sempre aberta a novas leituras e interpretações. Essa a grande novidade do ensinamento de Mário de Andrade para aqueles que buscam na crítica uma aproximação com a arte e com a vida.

NOTA

¹ Todas as citações são extraídas do texto indicado (ANDRADE, Mário de. Normativa de crítica. *Travessia*. Florianópolis, v.3, n.5, p.75-80, dez. 1982).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Normativa de crítica. *Travessia*. Florianópolis, v.3, n.5, p.75-80, dez. 1982.

AMADO, Jorge. A Raposa e o Tostão. In: _____. *O Empalhador de Passarinho*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972. p.101-7.

JOSÉ AUGUSTO AVANCINI. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em História e Professor Orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.