

JOSÉ AUGUSTO AVANCINI

Mário de Andrade: crítico de Arte

A situação da crítica de arte na ensaística de Mário de Andrade é de forte importância no conjunto de sua obra, uma vez que entre os 20 volumes das Obras Completas, organizadas pelo crítico, três são especificamente de artes visuais – Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, O Baile das Quatro Artes e Pe. Jesuíno do Monte Carmelo – que juntados a mais quatro volumes dedicados à música e dois dedicados à literatura, formam um conjunto de nove obras de crítica, demonstrando, pois, o apreço e o cuidado com que Mário tratava essa atividade.

O que ressalta na produção crítica de Mário de Andrade, seja na literatura, na música, sua área de formação básica e nas Artes Visuais é uma constante unidade de propósitos e a discussão recorrente a um grupo de conceitos e temas que dirigiram o crítico ao longo de sua atividade, desde os inícios, nos começos da década de vinte, até sua morte em 1945. Foram portanto, quase vinte e cinco anos consecutivos de prática crítica, quase sempre periodística, tranposta em parte para volume, filtrada pelos interesses e preocupações com a criação de uma arte brasileira atualizada que pudesse conviver sem traços de subalternidade, no “*concerto das nações mais cultas e desenvolvidas*” da época, dando a contribuição original brasileira à cultura universal; também estava presente a preocupação com as origens culturais no passado colonial e a busca das fontes populares e folclóricas que alimentariam e enriqueceriam a arte culta e moderna produzida pelos modernistas, outro moto constante no trabalho e nas realizações de Mário de Andrade.

A crítica praticada por Mário foi sempre de caráter seletivo, isto é, ela obedecia a orientações precisas estabelecidas pelos princípios gerais apontados, que norteavam sua ação como intelectual e pesquisador. Logo, ela adquiriu um caráter de busca histórica de um passado onde pudesse se

assentar a prática artística contemporânea preocupada em fixar a nacionalidade, e também onde a atividade crítica encontrasse um apoio para exercer sua ação judicativa e orientadora. O resgate do passado colonial foi uma constante ao longo de toda a vida do crítico.

O ano de 1924 foi um marco importante na história do modernismo. É o momento em que Mário e Oswald de Andrade se deram conta que a simples atualização cultural que o movimento propunha não era suficiente para colocar o país em compasso com “*as grandes nações civilizadas*”. Perceberam que o nosso atraso tinha suas razões particulares e que uma corrida para atualizar o “relógio império da literatura nacional” no dizer de Oswald, era simples figura de retórica. Os fatos que os levaram a tais conclusões foram entre outros, o contato mais amigável com a Europa, a revolta militar de julho – a Isidora, e principalmente a experiência com o carnaval carioca e a Semana Santa em Minas. A situação política nacional onde era crescente o descontentamento dos estratos médios urbanos com a República Oligárquica fazia estalar protestos e revoltas por toda a parte do país. A politização do momento atingiu os literatos que foram paulatinamente posicionando-se ora à direita, ora à esquerda. Mário de Andrade como Oswald, tendeu com mais vagar que este, para uma posição cada vez mais de crítica à situação imperante e tornou-se consciente da necessidade de buscar no passado nacional as bases para seu empreendimento político-cultural. Começa muito cedo essa busca com a primeira viagem a Minas Gerais em 1917, quando Mário conta então 24 anos. É a descoberta do Barroco mineiro e principalmente do Aleijadinho que vão impulsioná-lo para a pesquisa do passado colonial e dar a Mário a medida da necessidade de se pensar o Brasil a partir do balanço desse passado por mais pobre e desconexo que parecia numa primeira observação, para quem o encarasse com olhos europeus. Outras viagens Mário realizou a Minas, uma provável, de confirmação incerta, em 1920 e outra em 1924, acompanhado de um grupo de intelectuais modernistas e do poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Entre a primeira e a última há sem dúvidas o amadurecimento do crítico pelos estudos realizados, pela sensibilidade e pelo olho crítico trabalhados.

Nesse período de sete anos Mário tomou contato com diversas novas realidades culturais além do Barroco mineiro, a começar com a obra “revolucionária” para a época, de Anita Malfatti e por meio dessa com o expressionismo alemão e a cultura alemã em geral, que serviram de antídoto contra o excesso de servilismo nacional ao cosmopolitismo da cultura francesa, padrão de gosto e refinamento, índice de civilidade e contemporaneidade. Só que essa cultura francesa, importante nessas províncias de

ultramar, que eram então as repúblicas latino-americanas, era um conjunto de formas e temas naturalistas, realistas e parnasianos, com leve toque de decadentismo art-nouveau. Excesso de refinamento, de cosmopolitismo, de afetação e de artificialidade, enfim tudo contra o qual se levantaram as vanguardas européias e o nosso modernismo, acrescido do vezo nacionalista e no caso de Mário e Oswald de Andrade de um caráter crítico e perturbador ao status quo sócio-cultural vigente.

A busca da brasilidade foi se impondo a esses intelectuais como uma necessidade cada vez mais imediata, pois só através dela, acreditavam eles, é que conseguiríamos afirmar nossa especificidade cultural no conjunto das culturas do ocidente de maneira a sermos respeitados e considerados. Era preciso esse mergulho no nacional para depois sermos cosmopolitas. Mergulho que foi feito de duas maneiras pelos modernistas, primeiro o resgate do passado colonial: história, hábitos, costumes, tradições, fato que notamos tanto na pesquisa de caráter científico como na produção literária, principalmente a poesia, onde alguns temas e técnicas do período colonial são retomadas no fazer artístico; segundo, a criação de uma visão utópica, anterior ao “pecado” da colonização, onde floresce uma mitologia tupi lendária, completamente fora da história real, principalmente na poesia com Oswald, Mário, Raul Bopp e Cassiano Ricardo e também na prosa, de maneira mais restrita e da qual Macunaima é exemplo. Mário participou dessas duas faces do modernismo, contudo como crítico de arte ele acentuou o primeiro enfoque que abriu caminhos para os estudos de ciências sociais sobre a realidade brasileira. Seus estudos históricos sobre o Aleijadinho e a arquitetura colonial rastream-se na tradição humanista do ensaio, onde estão presentes preocupações literárias que este tipo de trabalho envolve juntamente com a busca da precisão, do conceito justo, da orientação a ser seguida. Os ensaios de Mário reúnem os aspectos de pesquisa: científica e de programa político-cultural. Mário optou pela forma ensaio não só, pela tradição cultural que recebeu em seu tempo de formação, como também porque o ensaio possibilita a abrangência das abordagens, incluindo nela vários aspectos: o histórico, o social, o psicológico e o formal. Tendo o ensaio a forma literária presta-se a citações tão criadoras quanto às de uma obra de arte.

O primeiro comentador e crítico de Mário de Andrade, como crítico de arte, foi Lourival Gomes Machado que em dois ensaios pioneiros chamou a atenção para o fato que a crítica marioandradina ao se referir ao presente possuía um caráter apologético, aproximando-a da crônica e rígorosa quando tratava do passado. Perfeita simbiose de sentimento e dúvida crítica, onde a influência de Montaigne e dos humanistas está presente de

forma viva na formação, nos escritos e na forma de ver o mundo de alguns dos modernistas, em particular de Mário e Sérgio Milliet. Visão de mundo ou tipo de sensibilidade, se assim podemos dizer, onde toda a reflexão sobre o mundo é ao mesmo tempo uma reflexão sobre si próprio. A busca da compreensão de si passa pela do mundo. Logo, essa função de sentimento e razão, tão presente nos escritos de Mário e de forma mais velada nos de Sérgio Milliet, são um testemunho do empenho crítico dessa geração inaugural.

A forma ensaio encontrada pelo crítico do Aleijadinho apontou o caminho certo para a reflexão sobre si e sua época que Mário exerceu com tanta acuidade, partindo de um fato cultural decisivo de nossa história passada. Essa busca pertinaz pela identidade cultural brasileira era movida pelo propósito de encontrar a própria identidade pessoal, como se uma pressupusesse a outra. Para Mário a reflexão crítica nunca se fez independente e distante do sentimento que o problema lhe suscitava. Aliás, para ele só houve reflexão sobre questões apaixonantes. Sempre teoria e vida estavam intimamente unidas, sendo indissociáveis uma da outra. Prova desse liame profundo é a vasta correspondência que nos deixou e começou a ser divulgada por Manoel Bandeira em 1958 e cuja divulgação teve impulso maior na última década. Nessa correspondência esparramou-se longamente em comentários sobre as interrelações entre vida e trabalho artístico. Esse caráter vital e empenho de seus escritos críticos foi encontrar no ensaio a forma expressiva aberta, inconclusa, com caráter de inacabado, do que poderia ser acrescentado, do que seria transitório, pedindo freqüentes revisões. Escrito e vida se misturavam, um assumindo a feição do outro. A vitalidade das idéias e questões tratadas nos ensaios é acompanhada de uma consistência teórica séria e de abrangência ampla no enfoque, o que permitiu ao crítico não “fechar questões” em torno dos temas que discute. Mário esteve sempre aberto às reformulações e as fez constantemente. É uma obra na qual cada escrito corrige e amplia o anterior. E nisso Mário é profundamente moderno. Nada do que disse o fez pela última vez e nem o tinha como definitivo. Esse caráter aberto e flexível dos ensaios sobre artes visuais, exige do leitor atual um certo tempo para apreender a localizar nos diversos textos, os principais pressupostos desse exercício crítico. Eles estão esparsos ao longo de alguns textos de crítica e da correspondência de Mário, além, é claro dos textos de ensaística, em que aparecem de forma explícita ou implícita. Mário nunca chegou a alinhavá-los de forma sistemática e sintética. Sua crítica recebia dele próprio uma permanente “vigilância estética” que correspondia ao “*direito permanente de pesquisa estética*”, expresso na famosa conferência

sobre “O Movimento Modernista”, de 1942. Esse movimento bipolar e complementar foi constante em toda a obra ensaística de Mário. Experimentava novas abordagens e maneiras de cercar o objeto de sua análise, mas sempre acompanhada do extremo cuidado ao fazê-la.

Pautou sua crítica por clara intenção didática, acentuando o seu caráter explicativo para que os leitores pudessem acompanhar e compreender os valores estéticos em discussão. Realizou uma crítica fundamentalmente analítica, visando dar a conhecer os elementos essenciais do “artefazer” e da própria história da arte.

Foi uma crítica informativa e formativa de opinião. Associou ao exercício crítico uma decidida atuação social com caráter “pedagógico”. Vinculou de maneira inequívoca o aspecto estético – tanto do assunto de sua reflexão, como de sua própria escritura – ao aspecto ético pelas escolhas temáticas e os objetivos que pretendeu atingir visando à uma pretensão maior, que foi a de contribuir para a criação de uma arte moderna e nacional no Brasil. A relação passado/presente se dava para Mário sempre tendo como meta a concretização dos objetivos culturais de atualização estética e de fixação e normalização da “entidade nacional”. Dentro disso, escolhe estudar o Aleijadinho e a arquitetura barroca, assim como fazer longo e proveitoso estudo sobre a arte inglesa (sem nunca ter ido à Europa) visando a compreender as relações entre os elementos locais e estrangeiros na constituição de uma arte nacional.

A eleição que fez Mário de Segall e Portinari como artistas exemplares encaixava-se dentro dessa preocupação, melhor seria dizer, obsessão. Os vários estudos e ensaios que Mário lhes dedicou desde que teve conhecimento de suas obras – da de Segall em 1923 e da de Portinari em 1931 – dão provas de que encontrou nos dois pintores o que procurava desde os anos vinte, isto é, a conjunção de preocupações estéticas e sociais (éticas), reveladas na temática e na maneira de tratá-las. A preocupação com os sofrimentos humanos em Segall, os temas essenciais de vida, morte e amor, e temas recorrentes: a guerra, a fome, a doença, fizeram de Segall o grande exemplo de pintor comprometido, que aliava às intenções temáticas uma forte e criativa busca formal, revelada por seu apuro técnico e domínio de todos os materiais. A questão da técnica – o elemento estético – ao lado da intenção social fizeram da obra de Segall um dos grandes paradigmas de arte na opinião do crítico-poeta. Junto ao elemento técnico e social, incluir-se-ia na análise que Mário fez de Segall, o elemento psicológico com a valorização da sensibilidade do artista como filtro a elaborar, de forma peculiar e pessoal, os dados do mundo e os da arte. Sem essa contribuição essencial da sensibilidade individual do artista

nada se faria, pois ele é visto como o fator ativo no processo de criação artística. Poderemos dizer que o “eu” do criador assumiu muitas vezes para Mário, o caráter de elemento catalizador, fazendo com que para uma dada visão da poética marioandradina se caracterizasse essa como psicologista (Schwartz, 1981). Contudo a questão é controversa e podemos afirmar com Lafeté e calcados na produção crítica e ensaística de artes plásticas de Mário que ele tentou encontrar o equilíbrio entre os elementos constituidores de sua poética e de sua crítica. Assim as categorias que indica: a estética, que se organiza em obra de arte, a psicológica que expressa a vida psíquica, e a sociológica, que exprime a vida social, estariam embasadas firmemente na análise do momento histórico e, no caso das artes plásticas, do período estilístico em exame (Lafeté, 1974).

Não haveria uma sobreposição de uma categoria às outras, mas uma constante remissão de uma a outra durante o exercício da crítica. Caso exemplar é a análise que Mário fez de Portinari, do Aleijadinho e de Segall. Em “O Aleijadinho” é através da abordagem da condição social – o mulato e a mestiçagem – que coordena as demais instâncias na interpretação do fato histórico. Na análise de Segall predomina a questão técnica e expressiva, sem, contudo, se suprimir as demais categorias explicativas. E, no ensaio sobre Portinari, todas as questões estão realçadas com a mesma ênfase, tendo como pano de fundo a relação da obra do pintor com o passado artístico ocidental e com o presente social brasileiro. Num segundo longo ensaio realizado em torno de 1943/44 sobre Portinari e só publicado recentemente, Mário retoma sua interpretação de 1939 e vai mais longe, ao afirmar a genialidade do artista de Brodóski, elegendo-o como o paradigma maior da arte brasileira, encarnação do ideal do artista moderno, portanto, atualizado e comprometido socialmente com o seu tempo e o seu lugar, integrando um todo pessoal e social que lembraria os grandes artistas e intelectuais renascentistas (Andrade, 1984).

A crítica praticada por Mário teve caráter revolucionário para a época, pois foi o primeiro a abordar o fenômeno artístico a partir de vários ângulos de visão, sem privilegiar nenhum. Fazia uma “crítica de relação” como ele próprio a denominou, deixando que o objeto dirigisse num primeiro momento seu ângulo de abordagem, para, num segundo momento de análise, ir integrando a categoria diretora da análise às demais, numa busca sistemática de uma visão totalizadora do fato artístico.

Para orientar seus passos de crítico de artes plásticas, Mário chegou a escrever uma “Normativa de Crítica”, só recentemente publicada e que era na verdade um esboço que deixou em mãos de Murilo Miranda por volta de 1941/44. Nesse esboço trata de cinco itens gerais que envolveriam toda a crítica de arte. No primeiro item, aborda a própria natureza da

crítica, encarando-a como “crítica em absoluto” ou “crítica de relação”. A primeira requeria do crítico ou a adoção de uma “doutrina pessoal” de interpretação, estando ele “pronto a abandoná-la em qualquer tempo, se a reconhecer falsa”; ou não tendo o crítico uma “doutrina pessoal” aceitaria “uma doutrina filosófica de crítica de arte” de outrem. Contudo, tanto num como noutro caso, o caráter da crítica seria sempre em absoluto, uma vez que o crítico teria uma “atitude de julgamento” condicionada por todo um repertório teórico anterior que lhe dirigiria o juízo e orientaria a interpretação (Andrade, 1982).

Haveria nisso uma pré-determinação na atuação do crítico e no juízo por ele emitido acerca do fato artístico em exame. Tratar-se-ia de uma crítica rígida, presa a esquemas e conseqüentemente, a preconceitos, também. A esse tipo de crítica, Mário opunha o que ele chamou de “crítica de relação”. “Se a crítica não tem nenhuma doutrina filosófica nem sua nem alheia a aplicar ou querer aplicar, o seu processo de crítica não deve (nem pode!) ser ‘em absoluto’. Ele só pode praticar uma crítica de relação. O que importa agora e decisoriamente é determinar e firmar fixamente quais as espécies de relatividade a que ele obedecerá para que a sua crítica exista como tal, isto é, como crítica” (Andrade, 1982 p. 76).

A partir desse ponto de vista firmado, o crítico tem diante de si uma grande empresa a realizar, qual seja, escolher a atitude moral a adotar, uma vez que o Bem a alcançar não é dado previamente, como no caso da “crítica em absoluto” em que este é uma decorrência dos pressupostos adotados. Essa outra postura crítica deixa o crítico em disponibilidade; ele deve fazer opções, para poder “ser preliminarmente moral”. Para tal, o crítico deve estabelecer com antecedência o que é este Bem a que visa. Na busca da realização de um “sistema do ser” (como Mário definiu todo um tipo de atuação e vida) é necessário “estudar os processos de ‘moralização’ do crítico. Isto é: como ele pode praticar o bem” (Andrade, 1982, p. 77). Para tanto, Mário indicou nesse esboço de “Normativa de Crítica” algumas questões sobre arte, beleza, crítica e crítico. Vejamos como tratou os dois últimos pontos.

Indicando perguntas e problemas, mais que afirmativas, podemos depreender que questões Mário julgou fundamentais no exercício da crítica, e em que as idéias de participação e de responsabilidade pública são as mais fortes: “*Peso social*” da crítica: *Visa o público, visa o artista, visa o crítico? Em que circunstâncias deve variar a visada do crítico?* Ou ainda questões como: “*Quais os elementos que devem aparecer normalmente numa crítica? A sociedade em função do: crítico – 1º deve haver um comentário geral inicial situando a manifestação artística que se vai estudar?*”? Outras questões colocou em função do artista e da obra de

arte, questões em que a mesma oscilação entre os pólos sociológico e psicológico e formal é evidenciada. Para concluir, pergunta ao se referir a função do julgamento crítico: *“Qual a relatividade e a intensidade do elogio e da censura? Deve ser ‘julgamento’ ou deve ser um ‘convite’ à compreensão?”* Conclui, por fim com a seguinte pergunta e sua conseqüente resposta, que foi a posição do crítico Mário de Andrade, tanto teórica como prática. *“É humanamente possível ao crítico praticar a Justiça? ou apenas a justiça? ou a crítica é um ato de Charitas? Não tenho a menor intenção de praticar paralelismos, mas é indiscutível que se o crítico pretende a Justiça, a crítica é uma Fé, se, apenas a justiça, a crítica é apenas uma Esperança; se um ato de Charitas, a crítica é apenas 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. Mas por outro lado é porta aberta a todas as fraquezas e... safadezas”*. (Andrade, 1982 p. 80).

Nessa resposta a sua própria pergunta, Mário se posiciona e aponta as vantagens e os riscos de uma “crítica de relação”, uma crítica cujo exercício exigia um constante reexame de posições, conceitos e opções. Seria manter uma “vigilância permanente” em relação a si próprio e ao seu trabalho de crítico, reavaliando cada passo e cada afirmação. Seria o verdadeiro exercício de “Charitas”. (Andrade, 1983), exigindo de quem a praticasse total envolvimento e uma atitude de humildade intelectual, pouco usual naqueles tempos de pouca tradição na prática da crítica de arte.

No item referente ao “Crítico” apresenta oito perguntas que vão desde se *“o crítico deve freqüentar os artistas que critica?”* Até *“quais as qualidades temperamentais que o crítico deve desenvolver, treinar em si mesmo?”*, passando por duas questões essenciais e que o ocuparam longamente em outros textos: *“O crítico deve praticar a arte que critica, ou melhor sabê-la apenas teoricamente?”*; e esta que dá continuidade à anterior: *“É absolutamente necessário ao crítico saber a técnica da arte que critica?”* Aqui está presente a preocupação com a técnica, o saber técnico, na avaliação da obra de arte, questão que abordou na já famosa carta de 14 de setembro de 1940 a Oneyda Alvarenga, na qual conclui ser desnecessário o conhecimento técnico para o apreciador, apesar de útil na formação geral do gosto e da cultura artística de cada pessoa.

Contudo, Mário nunca deixou de chamar atenção para a necessidade do domínio técnico específico a cada atividade artística, como salientou em textos conhecidos como “O Artista e o Artesão” e “A Elegia de Abril”. Essas recomendações são também de grande serventia para o

exercício da crítica, em que o conhecimento teórico das técnicas é básico para o competente desempenho do crítico, sem ser suficiente, pois, o pleno exercício da atividade crítica exigia um conjunto de atributos que compreendiam além dos conhecimentos teóricos, da sensibilidade apurada por uma prática exaustiva, um envolvimento apaixonado de “todo o Ser” do crítico. Como o próprio Mário afirmou em certa ocasião, em crônica jornalística, “*não pode haver crítica clarividente sem amor*”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. de. Candido Portinari. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 20, p. 64-93, set./out. 1982.
- . *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- . Normativa de crítica. *Travessia*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 75-80, dez. 1982.
- LAFETA, J. L. A Consciência da linguagem. In: — . *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- SCHWARTZ, Roberto. O Psicologismo na poetica de Mário de Andrade. In: — . *A Sereia e o Desconfiado*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

JOSÉ AUGUSTO AVANCINI Mestre e doutorando em Filosofia, área de Estética, pela USP; Prof. de Cultura Brasileira do Departamento de História do IFCH/UFRGS.