

UM “PARADOXO IRRESPIRÁVEL” (ou o papel do artista e do intelectual segundo Mário de Andrade)

Valter Cesar PINHEIRO
UFS – Universidade Federal de Sergipe
valterpinheiro@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo deste estudo é retomar a leitura dos principais ensaios de Mário de Andrade escritos ao longo da década de 30, com o intuito de compreender melhor o posicionamento do autor em relação a uma questão crucial: qual é o papel do artista e do intelectual no mundo contemporâneo? Qual é a sua função social? Os textos foram abordados na ordem cronológica: o primeiro, “A poesia em 1930”, foi publicado em 1931, e o último, “O artista e o artesão”, data de 1938. A opção por textos escritos durante a década de 30 não é fruto do acaso: nunca, na história da cultura brasileira, a preocupação com o papel social do intelectual e do artista se fizera tão premente. Aliás, é importante dizer que essa discussão estava mesmo no bojo do projeto modernista, o que reforça ainda mais a sua delimitação cronológica. A releitura dos artigos que servem de base aos grandes ensaios escritos na década de 40 (entre os quais se destacam “A elegia de abril” e “O movimento modernista”), nos quais aparecem de forma sistemática conceitos desenvolvidos ao longo da década anterior (como “consciência artística”, “artesanato” e “traição”, entre outros), é, portanto, de importância capital.

Palavras-chave: Mário de Andrade, modernismo, intelectual, poesia, engajamento.

O objetivo é retomar alguns ensaios de Mário de Andrade escritos ao longo da década de 30 com o intuito de compreender seu posicionamento em relação à seguinte questão: qual é, de fato, o papel do artista e do intelectual no mundo contemporâneo? Qual é sua função social?

Os textos serão abordados na ordem cronológica: o primeiro, “A poesia em 1930”, foi publicado em 1931, e o último, “O artista e o artesão”, data de 1938. Ressalte-se que neste intervalo, entre 35 e 37, Mário de Andrade dirigiu o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, o que explica, em grande parte, a mudança de perspectiva do primeiro para o segundo momento. A opção por textos escritos durante a década de 30 não é arbitrária, mas se justifica historicamente: na história da cultura brasileira, a preocupação com o papel social do intelectual e do artista nunca se fizera tão premente. Aliás, é importante dizer que essa discussão estava mesmo no bojo do projeto modernista, o que reforça ainda mais sua delimitação cronológica. Além disso, acredito que seja importante a releitura dos artigos que servem de base aos grandes ensaios escritos na década de 40, nos quais aparecem de forma sistemática conceitos desenvolvidos na década anterior (como “consciência artística”, “artesanato” e “traição”, entre outros).

Na produção crítica do autor de *Macunaíma*, João Luiz Lafetá assinala, no já clássico *1930: a crítica e o Modernismo*, duas fases: na primeira, dos anos 20, predominaria o aspecto estético sobre o ideológico, e na segunda, que se inicia na década de 30 e se prolonga até o final da vida do autor, sobressairia o aspecto ideológico. Nos textos dos anos 30, no entanto, o aspecto estético não é negligenciado: é sob o prisma da forma que Mário de Andrade aborda a complexa questão do engajamento artístico.

Essa perspectiva pretende diferenciar a função da arte da de outras formas de expressão – intelectuais, mas não necessariamente artísticas: ensaios, manifestos etc. Com efeito, Mário fazia essa distinção, insistindo, aliás, nos perigos aos quais ficavam sujeitos os que se propunham cegamente a fazer “arte engajada”.

É preciso dizer, todavia, que a maior parte dos críticos se refere em seus estudos basicamente aos escritos da década de 1940, nos quais justamente a questão do engajamento aparece de forma mais contraditória. Eis porque optei por apresentar artigos escritos na década de 30, anteriores aos conhecidos ensaios dos anos 40: são nesses primeiros textos que a intrincada questão do papel do artista e do intelectual é tratada de forma menos ambígua, podendo, por conseguinte, esclarecer melhor a posição de Mário de Andrade em relação a essa discussão tão importante.

“A poesia em 1930” (*Aspectos da Literatura Brasileira*, p.27-45)

Tem por objetivo analisar as quatro obras que seriam os principais livros de poesia daquele ano: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt; e *Poemas*, de Murilo Mendes. A maior qualidade dessas obras era o fato de que elas constituíam frutos de artistas maduros, conscientes do *fazer poético*. Inexperiência de vida, inexperiência estética: o mau uso que os jovens faziam do verso livre era a constatação mais visível da “envolucamento precipitada” – erro grave em que incidiam os jovens autores. Mário redefine o conceito de verso livre (“aquisição de ritmos pessoais”), opondo-o ao “encanto socializador” do verso medido. Sendo o verso livre “uma vitória do individualismo”, o seu uso por parte daqueles que não têm experiência de vida nem a técnica necessária para a composição da obra de arte levaria ao triste quadro que se via naquele momento: a publicação daquele “monturinho sapeca de livros de moços, coisa inútil”.

Ressalte-se que isso não é uma crítica ao emprego do verso medido: “Nunca fui contra metro nem rima, adoro o soneto e o rondó, nem considero tudo isto um atraso. Mas pode muitas vezes significar alheamento, bem pior que atraso”. O uso do verso livre não assegura a qualidade do poema, tal como o emprego do verso medido não é sinônimo de poema ruim. Voltamos à questão do *fazer poético*: são o conhecimento do artesanato e da virtuosidade e a solução pessoal que o poeta imprimirá à sua obra que definirão a qualidade e o valor de um poema, não a sua forma tomada isoladamente do conjunto.

Quanto maiores forem os traços individuais de um poema (nos níveis da forma e do conteúdo, sendo as escolhas permeadas pela *consciência artística* do poeta), maior será sua força, maior será seu efeito na sensibilidade do leitor – maior será sua universalidade. Por outro lado, quanto menos marcas houver do indivíduo criador em sua poética (também nos planos da elaboração formal e do assunto), menor será a profundidade de sua obra. Nesse caso, o poeta daria ao leitor, quando muito, provas do seu virtuosismo, sem nenhuma *contribuição individual*: estaria fazendo *arte conformista*.

Mário, no entanto, não consegue resolver a contradição que se estabelece entre a necessidade de engajamento do criador (no caso, o poeta) e o necessário caráter individual e livre da obra artística (a poesia). Admite o caráter específico da poesia, mas parece não reconhecer a especificidade do poeta em relação a outros artistas e intelectuais: ao referir-se à “inutilidade pessoal” do poeta e às “exigências da vida social contemporânea”, indica a necessidade de participação social dos poetas. Por outro lado, não aceita que a poesia se submeta a qualquer tipo de compromisso: “Porque, vamos e venhamos, a Poesia não pode permanecer neste compromisso de facilidades sentimentais e didáticas em que quase exclusivamente se confina entre nós”.

Mário tenta, assim, conciliar conceitos e ideias: parece distinguir “conformismo” de “engajamento” – o primeiro, atrelado ao *fazer poético* e à consciência artística do poeta; o segundo, relacionado à participação do criador na sociedade – e insiste na diferença entre prosa e poesia – que se dá não no plano da forma, mas em seu fundo: a primeira, de cunho intelectual, “desenvolve noções”, “associa ideias”; a segunda, “livre da inteligência”, submete-se às impulsões líricas do criador. Sua reflexão, entretanto, para neste ponto: reconhece a necessidade de engajamento, mas não sabe exatamente de que forma o poeta pode “descer à rua” sem trair o caráter específico da poesia.

“Intelectual I-II” (*Táxi e crônicas no Diário Nacional*, p.515-520)

Esses artigos têm por eixo a discussão do papel do intelectual na sociedade contemporânea e pretendem mostrar quão alienados são os intelectuais brasileiros. Assim começa o primeiro artigo da série, “Intelectual I”:

Aqui neste *paraíso de inconsciência que é o Brasil*, no geral os grandes fatos sociais passam sem grande repercussão, em branca nuvem. Aquela imagem excelente de Olegário Mariano, do homem brasileiro tendo por único incômodo da sua existência a saudade, da qual ele se vinga “tocando viola de papo pro ar”, não é apenas o retrato do homem brasileiro comum, do burguês, do proletário, ou do sertanejo: é u’a imagem que se dilata espantosamente, e vai servir até como reprodução do homem culto brasileiro, do chamado “intelectual”. (p.515)

Nem mesmo as conquistas do Modernismo teriam sido capazes de mudar esse estado de coisas. Para Mário, o “estado de consciência” do intelectual brasileiro não sofrera nenhuma alteração desde os tempos dos “fazedores de Academias celestiais”, como Machado de Assis, Joaquim Nabuco ou José Veríssimo. O que marca os intelectuais daquele período (e marcaria os intelectuais de seu tempo também) é a total falta de “paixão pela vida”, a “nenhuma generosidade intelectual”. E a falta de consciência dos intelectuais se refletia na má leitura de obras como *Os sertões* e *La trahison des clercs*, de Julien Benda:

E nisso nós estamos inda agora. Enternecimentos estéticos, cajuadas de recolhimento reflexivo, torre-de-marfim, nos vingando da saudade. O famoso *Trahison des clercs* também fez alguma comoção nos meios intelectuais modernos do Brasil: mas se no mundo ele teve como esplêndido, inesperado e humano ofício tornar os traidores mais conscientes e decididos da sua traição, parece que entre nós serviu só pra que cada qual aceitasse a tese falada de Benda, e ficasse inda mais gratuito, mais trovador da ‘arte pela arte’, ou do pensamento pelo pensamento. (p.516)

Lançado em 1927, *La trahison des clercs* trata da questão do engajamento na arte, ou, em outros termos, da supremacia, no pensamento e nos valores do intelectual moderno, do temporal sobre o atemporal.

O “intelectual-clérigo” deve ter por valores a Justiça, a Verdade e a Razão, valores universais, imutáveis, que estão acima de qualquer interesse temporal ou circunstancial, de qualquer objetivo imediato. São esses os valores pelos quais o intelectual deve lutar, mantendo-se distante das discussões políticas que visem a interesses práticos.

E a consequência da intromissão dos intelectuais nos assuntos de ordem política e econômica era o fato de que eles não sabiam distinguir suas “paixões políticas” do caráter universal e atemporal do seu trabalho, que é, por definição, desinteressado.

Segundo Mário, diferentemente do que se passara no resto do mundo, a tese de Benda foi bem aceita por nossos intelectuais: ela viria ao encontro da gratuidade e da falta de consciência que caracterizava nossa classe culta. Nesse momento, define o intelectual por meio de uma comparação que se tornará famosa: “O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: forada-lei.”

O que está em discussão é a função social do intelectual. Mário de Andrade opõe-se brutalmente à definição do intelectual como “clérigo moderno” proposta por Julien Benda: o intelectual deve pôr sua liberdade e capacidade de reflexão a serviço da sociedade. Consequentemente, impregnará seu discurso de um forte tom ideológico, visto que a escolha de valores é, por natureza, ideológica.

“Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (*Aspectos da Literatura Brasileira*, p.47-87)

Luís Aranha assume um papel paradigmático: a atitude que tomara (abandonara a poesia e optara pelo silêncio) seria uma das soluções possíveis ao impasse a que a poesia moderna chegara: a outra seria a transformação completa da concepção de arte, aliada a uma nova consciência do criador de sua função social.

Mário divide os intelectuais brasileiros em três grupos: o dos “traidores dissolutos”, o dos que “vivem num dualismo acomodaticio” (no qual se insere) e aquele que defende “a insolubilidade do intelectual com ferócia irredutível”. O primeiro grupo é composto daqueles que fizeram de sua arte um instrumento de ação, “revertendo tudo à sua fé católica ou à sua fé comunista”. Ao chamá-los de “traidores”, Mário não apenas se apropria do termo empregado por Benda, mas – fato importante – o utiliza com o mesmo sentido. No segundo grupo, os que dividem a sua obra em dois eixos: o pragmático (forçosamente autoritário) e o pessoal (livre). Essa cisão revela o quão difícil era para Mário vislumbrar uma saída que conciliasse liberdade criadora e engajamento social. A solução adotada era dividir a obra em duas partes, a engajada e a criadora, o que lhe causa um enorme constrangimento, como o tom do seu discurso deixa transparecer.

Finalmente, Mário aponta o terceiro grupo, composto pelos que defendem com ardor a autonomia do intelectual, condição que se perde no momento em que passam a produzir também prosa ensaística: essa sempre denotaria, por maior que fosse o esforço contrário, suas *verdades*, seus valores, suas aspirações. É o embate “estético” *versus* “ideológico” atingindo o seu ponto mais alto.

“O artista e o artesão” (*O baile das quatro artes*, p.9-33)

A preocupação com o fazer artístico e com a aquisição de uma consciência artística é o eixo que norteia esse ensaio, que marca um grande avanço nas formulações marioandradianas. Nele não há a fusão de conceitos como “intelectual” e “artista”. Ao contrário, esse estudo tem exatamente por objetivo esclarecer termos até então confusos, como “artesanato” e “técnica”, bem como definir a função do artista (e da obra de arte) na sociedade contemporânea.

Partindo da afirmação de que “em arte, o que existe de principal é a obra de arte”, Mário esmera-se em precisar as condições necessárias para que o artista possa fazer, com sua arte, grandes obras, e, para isso, concorrem três elementos: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista. Os dois primeiros são ensináveis: o artesanato, que corresponde ao “aprendizado do material com que se faz a obra de arte”, e a virtuosidade, que seria o conhecimento das técnicas tradicionais. A esses dois aspectos, Mário acrescenta a solução

pessoal, não ensinável, e cuja definição, difícil e complexa, exige do autor maiores comentários.

Fazendo uma síntese da história da arte, Mário chega às ideias de “beleza” e “individualismo”, e estabelece entre elas um paralelo: o “belo” é tão inerente à obra de arte quanto o “individual” ao artista. O grande impasse no qual a arte contemporânea chegara vinha do fato de que a exacerbação dessas ideias fizera com que a arte perdesse o seu caráter utilitário e social.

Para superar esse estado de coisas é necessário que o artista adquira uma “severa consciência artística que o ... moralize. [...] Só que esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação”. E essa consciência artística implicaria “uma nova atitude diante da arte, diante da vida”: em outros termos, Mário propõe ao criador que tenha uma “atitude estética” diante da realidade. O engajamento do artista deve se dar via obra de arte, no que ela tem de mais específico: sua realização formal. Se voltarmos ao texto de 1931, veremos que a contradição que ali se configura vem da impossibilidade de conciliação entre o caráter individual inerente a certas formas de criação artística (no caso, a poesia) e “as exigências da vida social contemporânea” que demandam um maior engajamento do intelectual e do artista nas questões que envolvem o país e o mundo. Nesse sentido, a consciência artística aparece como uma tentativa de superação daquela contradição, atribuindo ao experimentalismo e à pesquisa estética um sentido social até então inimaginável, visto que eles serão frutos da atitude do artista diante de sua realidade.

A resolução do impasse apontado nos textos do início da década de 30, entretanto, não alcança êxito, visto que a questão do intelectual não é resolvida, mas apenas posta de lado em benefício da discussão a respeito do papel do artista e da obra de arte. Observa-se, portanto, o retorno do aspecto estético ao primeiro plano das inquietações marioandradianas. Os motivos pelos quais isso ocorre me parecem difíceis de apontar, mas creio que o desencanto com os rumos políticos do país, as experiências de Mário na área política e as novas tendências da poesia brasileira exerceram um papel decisivo em suas formulações.

E assim chego ao fim e ao cabo dessa apresentação: como disse no início, tinha por objetivo fornecer subsídios para a leitura dos “grandes textos” de Mário de Andrade escritos nos anos 40, dentre os quais se destacam “A elegia de abril”, a conferência intitulada “O movimento modernista” e a entrevista “A arte tem de servir”. Esses textos, “interessados”, têm oferecido interpretações diversas por parte de todos os que, reconhecendo sua importância para a historiografia da cultura brasileira, tentam decifrá-los. A meu ver, muitos dos equívocos cometidos pela crítica não teriam lugar se os textos da década de 30 fossem mais bem conhecidos: eles me parecem, como disse no início, menos “contaminados” pelas “condições absolutamente anormais da vida” que a humanidade vivenciou ao longo da década de 40 (e que, no mais, perduram até os dias de hoje...).

Mário não sobreviveu aos desdobramentos do pós-guerra. Seus últimos textos exigiriam uma análise mais minuciosa. Arriscaria, entretanto, lançar mais uma questão: tendo o modernismo alcançado um de seus maiores objetivos, a saber, a “atualização da inteligência brasileira”, e sendo Mário um profundo conhecedor da cultura francesa, parece-me admissível imaginar que ele seria um dos primeiros de nossa *intelligentzia* a dialogar com as grandes ideias que “explodem” naquele período e que têm como centro a questão do artista e do intelectual no mundo moderno. Dentre essas ideias, destacam-se as lançadas por Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), obra na qual o escritor francês prega o engajamento do artista e do intelectual modernos, mas determina um lugar especial para a poesia: o poeta, diferentemente do escritor de prosa (cuja arte se exerce no nível do discurso), é “hors du langage”, o que lhe confere uma função social e artística especial. As reflexões sartreanas relativas ao papel do intelectual e do artista lembram, em muitos aspectos, as concepções de

Mário. A aproximação desses dois pensadores parece-me importante, e pode trazer novas ideias aos que se interessam não somente pela questão que norteou este trabalho, mas também a todos os estudiosos das obras marioandradiana e sartreana.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª edição. São Paulo, Martins Editora, 1978.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins Editora, 1975.

_____. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. [Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez]. São Paulo, Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BENDA, Julien. *La trahison des clercs*. Paris, Bernard Grasset, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2ª edição. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1981. Coll. Idées.