

Mário de Andrade: a busca de um novo sentido a partir de o artista e o artesão

Paulo Henrique C. Sandrini¹

Resumo

Este estudo trata do período da vida do escritor Mário de Andrade entre os anos de 1938 e 1945, em que o intelectual paulistano expressa a sua desilusão com o destino do modernismo. Tempo em que seus escritos ganham nuances sombrias e surge um desencanto em função do que ele entendia ser "a falência da inteligência em poder se aliar e servir a uma instância da vida coletiva". Vivendo um grande drama interior, Mário de Andrade experimentou algumas soluções para essa "unidade perdida" entre arte e vida social – entre essas a reorientação da técnica artística, a politização da arte e a experiência estética. Para isso, este estudo traz como base de discussão sobre Mário de Andrade o texto *O artista e o artesão*, que nos fornece subsídios para expor as soluções e idéias do intelectual paulistano a respeito da vida e da produção artística.

Palavras-chave: modernismo, arte moderna, arte das antigas civilizações, estética.

Se num primeiro momento o ideal do modernismo era o de colocar o país (não deixando de entendê-lo em suas singularidades) em sintonia com as nações modernas, sintonia essa de caráter universal, buscando uma aproximação do *centro* (a vida moderna), e a partir disso podendo definir/ocupar uma posição, já na segunda metade da década de vinte e nos anos trinta, a posição de Mário de Andrade (autor em que se encontra a formulação mais bem acabada das teses modernistas), que pouco depois do período da Semana de 22 já havia reorientado o movimento para o nacionalismo, fez nascer dentro do movimento um ambicioso programa de levantamento e análise dos traços da cultura nacional e, além disso, uma forte convicção para si mesmo: a “de que a arte possui um significado coletivo e de que era preciso alertar para os males do formalismo e do individualismo” (JARDIM, 2005, p. 12).

Foram esses os propósitos também a nortear a atuação de Mário de Andrade na vida pública. Caso do período em que esteve na direção do Departamento de Cultura de São Paulo (1935 a 1937).

Após esse período, Mário de Andrade (já demitido do Departamento de Cultura de São Paulo, em consequência da intervenção realizada pelo novo prefeito indicado pelo Estado Novo) segue para o Rio de Janeiro. Isso em julho de 1938. Todavia, a direção do Departamento possibilitou ao intelectual colocar em prática, na vida pública, o critério de uma *arte de ação pela arte*, substituindo o princípio tradicional da “arte pela arte”.

Entre 1938 e 1945 dá-se a fase em que Mário expressa a sua desilusão com o destino do modernismo. Seus escritos ganham nuances sombrias. Há um desencanto em função do que ele entendia ser “a falência da inteligência em poder se aliar e servir a uma instância da vida coletiva” (Ibidem, p. 13).

É um período de grande drama interior, em que Mário experimentou algumas soluções para essa “unidade perdida”: a reorientação da técnica artística, a politização da arte e a experiência estética. No entanto, não é justo dizer que em Mário essa preocupação só se deu nesse período. LAFETÁ (1974, p.



150) vai dizer de sua própria compreensão, “como poucos”, em relação aos caminhos da arte moderna e das “revoluções por ela operadas no interior da linguagem literária”, mantendo todavia uma tendência a funcionar socialmente, numa busca pelo distanciamento em relação ao que ele chama de “fantasma do individualismo”, ao mesmo tempo tentando uma aproximação de uma linguagem – “ou de certas ‘constâncias’ psicológicas populares” – que fosse capaz de tornar objetivo seu “desejo de engajamento”. Lafetá salienta ainda que a dificuldade maior da vanguarda modernista foi a contradição entre a expressão poética e o proselitismo político. A primeira alçando as noções conscientes a um plano vago, mais geral, de um modo humano mais complexo; o segundo reivindicando o oposto, ou seja, a precisão e a consciência, encontrando seu veículo ideal na prosa. Dilema, por esse período, década de 1930, de inquietação política, que, às vezes, para Mário de Andrade, parece insuperável. Ainda nesse mesmo período, já existe no líder modernista uma consciência crítica a se preocupar com “o novo rumo ‘socializante’ da literatura” (Ibidem, p. 149). No artigo *A poesia em 1930*, Mário vai examinar alguns procedimentos nas obras de Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes. Trate-se, para LAFETÁ (Idem), “de uma ensaio bem típico do método crítico de Mário: utilizando conjuntamente três enfoques [...] [linguagem, psicológico e sociológico], não perde [...] a oportunidade de refletir sobre a natureza da arte a sua função social”. Eis o drama político vivido pelo ensaísta. O rumo “socializante” nesse estudo, se dá principalmente na parte em que se refere à obra de Schmidt, *Pássaro Cego*. A virtude dessa é encontrada por Mário no seu caráter engajado e a restrição será sempre quanto à técnica, que para Mário está repleta de “imperfeições e desleixos de fatura numerosos”.

Mário nessa época se acha tomado por um conflito indivíduo/sociedade que o levará a um certo acuartamento, e sem muita saída. Por trás das declarações que primam por uma consciência estética refinada está o impulso ético de participação. O conflito se agrava porque, na visão de Mário, “a expressão



poética é essencialmente individual, quer dizer, está livre de normas coercitivas impostas de fora, por outros motivos que não sejam os dela própria (Ibidem, p. 151).

João Luiz Lafetá escreve:

O problema é curioso e mostra, em sua complexidade, a rede de tensões formada pelas três concepções de arte do escritor: a literatura é vista como expressão do indivíduo, sentida como necessidade social e examinada enfim como objeto estético. Nesse instante a primeira e a última estão em complementaridade perfeita, Mário de Andrade acreditando que “as leis técnicas e intelectuais” apareceriam pelas “próprias razões da libertação”, até atingir o “lirismo absoluto”; o elemento que destrói o equilíbrio é a necessidade de participação, capaz de desarranjar, pelas suas imposições “externas”, o arranjo precário entre lirismo e técnica (Idem).

Como se pode perceber, nos primeiros anos da década de 1930, Mário ainda não está próximo às formulações que surgem mais tarde em textos como *Atualidade de Chopin* e *O Artista e o Artesão*. Nesses já se revela, por parte do escritor, uma noção mais nítida do que é a função social da arte. No entanto, tais preocupações de caráter sociológico já surgem aqui e, obviamente, acabam por desencadear em Mário um pensamento mais contundente sobre essas questões já no final dessa mesma década. Principalmente na fase de maior isolamento vivida pelo artista que começará, justamente, em 1938, ano de sua ida para o Rio de Janeiro.

Chegando à capital do país, Mário tem como seus primeiros trabalhos o cargo de diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e também o de professor de Filosofia e História da Arte.

Este foi um momento, depois dos reveses do golpe de 37, de maior intensidade de trabalho de pesquisa e de adensamento conceitual para o intelectual paulistano. Um dos frutos dessa fase é justamente a elaboração de *O Artista e o Artesão* – aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte. Nesse curso, Mário de Andrade expõe sua compreensão da dimensão essencial



da arte, considerada a partir de sua origem. E é neste texto que se encontra o principal foco de análise do estudo que aqui realizamos. Ou seja, temos em *O Artista e o Artesão* o ponto de partida fundamental para a revisão crítica de Mário de Andrade em relação à produção artística de seu tempo.

Portanto, fazer um levantamento dos pontos que julgamos importantes para a melhor compreensão deste escrito de Mário, que parece um texto simples, mas que, apesar disso, contém as matrizes dos pensamentos que guiarão o autor até praticamente o fim de seus dias, é o nosso intuito.

O autor anotou em seus escritos dessa época que a arte seria ao mesmo tempo *obra de sentimento e de expressão*.

O propósito de *O Artista e o Artesão* era o de fazer refletir sobre o significado da vocação do artista na atualidade. Para isso, Mário recorreu à história da arte e elaborou um amplo painel com destaque para o período moderno, que se inicia no Renascimento, período esse caracterizado pelo autor como um desvio do verdadeiro destino coletivo da arte.

Mário entendeu que a arte, em seus *momentos felizes de realização*, manifestou equilíbrio entre o que ele chamou de pólos do sentimento e da expressão. O pólo do sentimento seria aquele em que a arte responde às exigências subjetivas derivadas de estados afetivo-nocionais que acompanham a apreensão da realidade e a sua valoração. Já o da expressão seria aquele em que a arte surge como esforço para exprimir objetivamente aqueles estados (exigências subjetivas) e com o recurso da técnica alcança uma síntese.

Segundo Mário, esse desequilíbrio teria se perdido na época Moderna, quando ocorreu a desvalorização do pólo expressivo da arte em benefício do sentimental. O que incentivou a inflação da figura do indivíduo-artista e com isso provocou o desenvolvimento de uma mentalidade individualista que conduziu a uma compreensão formalista da técnica artística. E essa imbricação de individualismo e de formalismo será, para o intelectual paulistano, a marca do cenário da arte contemporânea.



O Artista e o Artesão deve ser entendido, então, como um texto que propõe uma reação a esse quadro detectado por Mário na contemporaneidade artística. Para ele, a superação desse panorama se daria através da adoção de uma atitude estética, conduzindo a uma revalorização da dimensão artesanal da arte. Ou seja: o artista passaria a subordinar a sua inventiva às exigências materiais envolvidas no fazer artístico.

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome (ANDRADE, 1975, p. 12).

Todo esse esforço por desalienação visa destruir, então, dentro do propósito de Mário, aquela concepção de arte alicerçada na figura super dimensionada do artista moderno, que se configura desde o Renascimento (período em que o individualismo se acentuou cada vez mais, vindo a culminar no exagerado experimentalismo contemporâneo) e que seria superada, segundo Mário de Andrade, por meio de uma nova direção para a técnica artística, que ao invés de se apresentar como veículo para a expressão de uma personalidade, a técnica passaria a condicionar e limitar o gesto do artista. Havia nessa proposta um sentido inexorável de destruição do *eu*. Por essa época, Mário amplia de maneira considerável seu conceito de técnica artística, o qual abrange não só o lirismo individual mas também as condições sociais em que o artista está inserido para produzir sua obra. Distingue, então, as três partes daquilo que ele chama de técnica: artesanato (o aprendizado do material); o virtuosismo ((conhecimento da tradição artística); e solução pessoal (o artista defrontado com as dificuldades do material e as exigências de seu tempo). Para LAFETÁ (1974, p. 160) essa técnica pessoal refere-se a “uma atitude coerente entre o artista e o mundo, entre realização da obra de arte e a vida social”. Mário prega a exigência de uma postura pessoal de “incansável pesquisa” para que o artista possa traduzir o



espírito de seu tempo, ultrapassando assim os simples virtuosismo e artesanato. Aqui há uma exigência mesma de fundo ético, que, para Mário, não deve ser corrompida.

Esse novo conceito de técnica pregado pelo intelectual representa sobretudo a busca (por parte dos artistas) de seus contemporâneos. O que se pode perceber é que há uma noção de “engajamento constante, em todas as direções: o artista não deve alienar-se, nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história” (Ibidem, p. 161). É o esforço pela desalienação, pela intensa e insatisfeita procura, sendo essa “desalienadora” em sua própria natureza pelo fato de representar “um esforço do artista *para reconhecer-se, no objeto que produz e no mundo em que vive* (Idem).

Há uma passagem em *O Artista e o Artesão* que demonstra bem esse modo de pensar de Mário de Andrade sobre o individualismo artístico alienante em relação ao mundo ao redor. É um trecho que faz menção ao Salão de Maio, ocorrido em São Paulo meses antes. Do ponto de vista do autor, o falso experimentalismo era o traço principal da arte contemporânea, que acometia desde a arte abstrata até o surrealismo. Mário revela que o aparente espírito de pesquisa dos trabalhos contemporâneos revelava-se puro formalismo. E tal estética experimental, segundo ele, seria resultado justamente daquela inflação do individualismo e do psicologismo na contemporaneidade da arte.

Quando deixei SP se abria lá o Salão de Maio, interessantíssimo pela multiplicidade e uniformidade de suas manifestações. O Salão de Maio é admissível apenas a artistas “modernos” — e a meu ver ele é um exemplo excelente da arte contemporânea, sob o ponto de vista que tratamos: a falta de uma verdadeira atitude estética na maioria dos artistas vivos. À primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, quer da expressividade do material, quer da expressão do nosso ser interior. Mas, à medida que se examina mais profundamente esses técnicos pretendidamente obedientes aos mandos do material [...] a gente percebe que quase todos eles, embora sinceríssimos, são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si (Ibidem, p. 31).



Para Mário de Andrade, tal desvio na história da arte moderna fez com que o objeto da arte deixasse de ser a obra para ser o próprio artista.

A partir dessas asserções, Mário busca na arte das antigas civilizações mediterrâneas e da Idade Média seu princípio diretor para reagir a esse quadro. Em ambos os casos, tanto nas antigas civilizações quanto na Idade Média, a arte era regida por um critério ideal de caráter religioso ou filosófico a condicionar a sua realização e expressava, sobretudo, um valor coletivo. A impessoalidade desse período era um traço essencial.

Mário, em *O Artista e o Artesão*, trata dessa impessoalidade da arte antiga:

...os artistas egípcios, em sua grande maioria, se contentaram de observar em consciência, como si se tratasse de mero ofício, as regras que o ensinamento de seus mestres declarava necessárias ao bem das almas humanas ou divinas. (...) E assim, nessa recusa sistemática em modificar os assuntos e os tipos tradicionais, a não ser no detalhe, o Egito imprimiu à sua arte esse caráter de uniformidade que nos assombra. O temperamento pessoal do indivíduo não se revela sinão por detalhes de fatura quase imperceptíveis... (Ibidem, p. 16).

A partir disso Mário de Andrade procura ainda nos revelar que as pesadas construções do antigo Egito, ao recorrerem ao material de grande durabilidade, tinham o propósito de assegurar uma morada eterna para os homens após a morte. A arte tinha, aqui, o já referido valor religioso, por isso coletivo, e se ajustava ao material. Nesse caso, a resistência do material, pode-se dizer.

O Nariz Grego é tido por Mário como exemplo para demonstrar que a técnica utilizada (o nariz era esculpido em uma linha reta que fundia testa e nariz) estava a serviço de um ideal de beleza encontrado na solução técnica harmoniosa determinada por um parâmetro dotado de significado religioso, além de um sentido de durabilidade, de resistência ao tempo. A fusão de nariz e testa em uma linha reta evitava o entalhe nessa parte do material, o que, por consequência, evitava uma sensibilidade nessa região da escultura que poderia fazer, por exemplo, com que o nariz não resistisse e se quebrasse. O Nariz Grego foi utilizado como técnica também na estatuária egípcia, visto que essas estátuas



eram objetos que visavam a reencarnação. Como poderia uma alma retornar num corpo incompleto, quebrado?

Algo semelhante teria acontecido na Idade Média. A busca da beleza na construção das grandiosas catedrais góticas não era o que principalmente perseguiram os anônimos artesãos. O impacto estético provocado por esses monumentos servia, também, para pôr em relevo poder e majestade divinos, e ia ao encontro do fervor das rezas coletivas. Aqui o religioso e o coletivo, outra vez, direcionando a produção do artista/artesão.

Isso tudo nos revela que nas culturas que antecederam a modernidade, os diversos aspectos da vida humana encontravam-se unidos por um princípio superior. As dimensões ética, religiosa, política e artística estavam em sintonia e era desconhecida a ruptura entre a vida individual e a comunidade. Esse tipo de produção artística, não vinculada à noção de expressão de uma personalidade, tinha uma autoria anônima. Por isso as técnicas artísticas do período surgiam de uma atrelagem do gesto do artista à matéria empregada na confecção da obra. Eis o caráter de artesanato que Mário pretendia resgatar para a arte contemporânea.

Um dos passos decisivos, constatado por Mário, para a entrada da arte na modernidade foi o processo de desidealização ou de materialização da beleza. A busca da beleza passou a ser entendida como um valor autônomo e o formalismo da arte moderna foi resultado desse processo. Então, uma nova noção de técnica artística foi introduzida, celebrando como virtudes os excessos expressivos e o virtuosismo. Para Mário provavelmente o individualismo esteve na base dessa exacerbação do experimentalismo moderno em que o artista (reitera-se aqui) passa a ter maior importância que a arte em si.

Portanto, não é mesmo inoportuno concluir que o curso de 1938, inaugurado com o texto *O Artista e o Artesão*, teve por objetivo evidenciar a superposição de individualismo e experimentalismo exagerados e colocar, para Mário, a questão de como superar tal impasse que acabou, na sua visão, por desviar a arte de seu destino coletivo.



O curso de 1938, espécie de resposta a esse quadro (como já dissemos anteriormente), foi, em realidade, o primeiro e principal esforço de Mário no sentido de orientar a arte para a superação desses “limites” do moderno. Mário, não só em *O Artista e o Artesão* mas também em *Elegia de Abril*, toma por ponto de partida o pressuposto de que a revolução moderna era um processo irreversível, já não havia a possibilidade de contar mais com algum princípio de aglutinação e de orientação de várias esferas da experiência. Os entraves contemporâneos não poderiam se resolver a partir dos valores tradicionais, mas apenas com os meios disponíveis na atualidade. Por isso, Mário centrou a atenção no exame do conceito de atitude estética. Para isso, salienta Eduardo Jardim (2005), Mário vai basear seu conceito em Kant e Schiller, filósofos do século XVIII que utilizaram a noção de atitude estética para dar conta da perspectiva contemplativa do espectador de arte, em que a apreciação estética exige a tomada de distância das coisas para que a beleza possa ser visualizada, ou seja, a adoção de uma postura de não-envolvimento do espectador e não atitude do artista envolvido com a feitura da obra.

Mário de Andrade ao mesmo tempo em que se inspira nessa formulação clássica, se afasta dela ao tratar do “desinteresse” como supressão do auto-interesse e ao identificá-la a um procedimento de natureza técnica. A técnica, no sentido em que foi concebida nessa altura, é “uma relação entre o artista e a matéria que ele move”. O autor de *O Artista e o Artesão* freqüentemente defendeu o ideal de arte posta a serviço da vida do homem comum, por isso clama por essa relação mais próxima entre artista e matéria e por uma finalidade para a arte como a representação sustentada no coletivo; ou, como já dissemos, na busca pelo outro, pelo homem contemporâneo, por parte do artista.

É do funcionalismo das artes aplicadas, nesse caso a arquitetura moderna, que Mário extrai uma lição importante. Entre as várias artes, a arquitetura se destacava como a menos sujeita à deformação do formalismo.



As inovações técnicas do arquiteto eram condicionadas pela função a que a obra se destinava. Obedecendo, por isso mesmo, ao princípio das exigências do material empregado. Apesar de defender esse ponto de vista, Mário de Andrade não era um funcionalista, no sentido de que as coisas devessem ser compreendidas de acordo com a sua serventia. Então, para Mário, o princípio mesmo que regia a arte não era o da serventia das coisas, mas o da subordinação do gesto criativo às exigências do material. Mário foi, na verdade, na visão de Eduardo Jardim, um materialista.

Para se ter uma noção de como Mário de Andrade era um sujeito antenado com seu tempo, com seu contexto, destacamos que ele não estava sozinho nessa sua visão. A valorização da dimensão artesanal da arte se encontrava também nas vanguardas do período entre guerras. Brecht, os membros da Bauhaus e os artistas do período pós-revolucionário na União Soviética eram levados também pelos mesmos ideais de Mário. Esse grupo manifestava um repúdio antiformalista e antiburguês, e propunha a destruição da figura romântica do gênio. T.S. Elliot coloca, por exemplo, na dedicatória do poema *The Waste Land*, as seguintes palavras: “Para Ezra Pound, *il miglior fabbro*”. Aqui, o caráter de artesanato conferido à poesia de Pound pelo poeta Elliot.

Importante salientar que nas primeiras linhas de *O Artista e o Artesão* há menção à obra de Jacques Maritain, *Arte e escolástica*. Mário de Andrade toma para si as mesmas preocupações do filósofo católico referentes ao estado da arte moderna, marcada pela supervalorização do artista e o menor destaque da própria obra.

Maritain, baseado em autores escolásticos (leitores de Aristóteles), conclui que “a arte, diferentemente da ação moral, que visa ao bem do homem, é a virtude reguladora do fazer, da *poièsis*, que só existe para o bem da obra” (Ibidem, p. 77). Em Maritain, Mário encontra ainda a possibilidade de situar sua visão estética na contramão do subjetivismo das correntes modernas. Tudo isso reforça a anulação do auto-interesse e a destruição do



ego do artista. O que também pregavam as mencionadas vanguardas do período entre guerras.

Podemos concluir que a partir de *O artista e o Artesão* (escrito no início da última fase da vida de Mário – 1938 a 1945), a busca por um sentido mais social da arte foi tanta que o escritor – apesar de uma hesitação impedir sua adesão total a uma solução ativista (Mário jamais teve uma militância assumida como a tiveram por exemplo Oswald de Andrade, na esquerda, e Antônio de Alcântara Machado, na corrente do liberalismo) – introjeta os argumentos a favor de uma arte de combate, mesmo sendo esses deficientes em relação àqueles fundados em critérios estéticos. Obviamente que motivos como a guerra na Europa e o mal estar provocado pelas notícias que chegavam de lá, bem como o marasmo em que chafurdavam os círculos intelectuais, vão se somar ao desamparo em que se encontra Mário (isolado no Rio de Janeiro, sem mais aquela noção de agrupamento, de pensamento grupal vivido mais intensamente na década de 20 com os Modernistas) desde 1938. A partir desse ano (e principalmente a partir de *O Artista e o Artesão*) a posição e as opiniões de Mário serão mesmo contundentes em relação à estética. Sua opinião passa a ser a da que o âmbito da arte extrapolava o meramente estético, pois a experiência estética (a busca da beleza) era inerente a qualquer obra de arte; contudo, o campo da arte, na sua visão, era bem mais amplo por englobar aspectos externos. Entre esses, o significado da arte para o homem e para a vida coletiva. Mário, em seus retrospectos, um deles a conferência de 1942 sobre o Modernismo, passa também a enxergar o Movimento de 22 como essencialmente apolítico. O escritor faz um mea-culpa e confessa sua identificação completa com o movimento do qual havia sido líder. Nos parágrafos finais do texto lido na conferência, o juízo sobre si próprio é “dramaticamente negativo”. Mário reconhece que a sua obra, elaborada durante duas décadas, sofrera de “um forte teor utilitário, a ponto de ter sido deformada em benefício de seu tempo e de sua terra” (Ibidem, p.



99-100). Contudo, ele afirma que essa obra nunca deixou de exprimir o individualismo agora por ele tanto criticado. E mesmo a busca por um novo sentido, iniciada de modo mais contundente com *O Artista e o Artesão*, infelizmente não fará com que Mário termine seus dias sem um profundo sentimento de amargura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. *O Artista e o Artesão*, in: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1975.

JARDIM, E. *Mário de Andrade, a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Notas:

¹ É mestre e doutorando em Estudos Literários UFPR, Curitiba, Paraná, bolsista Capes

