



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

Mário de Andrade e a liberdade formalizante

Sonia I. G. Fernandez*

RESUMO

Entre as inúmeras possibilidades de leitura da obra de Mário de Andrade e de análise de sua personalidade artística, a busca do conhecimento, seja de si, do outro, do Brasil, da arte, me parece a mais fecunda, porque desafia o estudioso a enfrentar questões caras à filosofia, como vontade, consciência, liberdade, subjetividade. Para tanto, nos valem de Hegel, especialmente do texto *Delimitação da estética e refutação de algumas objeções contra a Filosofia da Arte (Curso de Estética I, 2001)*, do qual extraímos o conceito de liberdade formalizante, por considerá-lo adequado para entender a trajetória artística de Mário de Andrade. Mas, além disso, também os conceitos de *liberdade pensante e liberdade do conhecimento pensante*, explicados no mesmo estudo, são oportunos para este ensaio, porque tratam de autonomia, juízo e consciência em relação à arte.

PALAVRAS-CHAVE: Liberdade/Produção; Arte/Formalização; Estética/Reflexão

ABSTRACT

Within the plethora of reading possibilities of Mário de Andrade's works and the analysis of his artistic persona, seeking knowledge about him, about the other, about Brazil, and about art, sounds richer, since it challenges the researcher to face some issues of philosophy, such as will power, consciousness, freedom, subjectivity. In order to support our ideas, we refer to Hegel, mainly his article *Aesthetics delimitation and refutation of some objections against Art Philosophy (Aesthetics Course I, 2001)* from which we have taken the concept of formalizing freedom, since it can be considered adequate to understand Mário de Andrade's artistic trajectory. Besides, the concepts of *thinking freedom* and *thinking knowledge freedom*, also dealt with in the same article, are pertinent to the present essay since, they are related to issues concerning autonomy, judgment and consciousness regarding art.

KEYWORDS: Freedom/Production; Art/Formalizing; Aesthetics/Reflection

* Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta II da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Santa Maria, RS, Brasil. sofernan@terra.com.br

Liberdade e formalização

Entre as inúmeras possibilidades de leitura da obra de Mário de Andrade e da análise de sua personalidade artística, a busca do conhecimento, seja de si, do outro, do Brasil, da arte, nos parece a mais fecunda, porque desafia o estudioso a enfrentar questões caras à filosofia, como vontade, consciência, liberdade, subjetividade. Para tanto, nos valem de Hegel, especialmente do texto *Delimitação da estética e refutação de algumas objeções contra a Filosofia da Arte* (*Curso de Estética I*, 2001), do qual extraímos o conceito de liberdade formalizante, por considerá-lo adequado para entender a trajetória artística de Mário de Andrade. Mas, além disso; também os conceitos de *liberdade pensante* e *liberdade do conhecimento pensante*, explicados no mesmo estudo, são oportunos para este ensaio, porque tratam de autonomia, juízo e consciência em relação à arte. Além disso, esses conceitos combinam com alguns postulados de Espinosa (*Tratado da correção do intelecto*, Livro IV da *Ética*, 1973), que dizem respeito ao *exercício racional para a liberdade*, por sua vez, muito apropriado para entender a ação de Mário frente à criação artística e à reflexão crítica¹.

Nesse sentido, a *liberdade formalizante absoluta*, postulada por Hegel (2001), em oposição a *normas artísticas*, e a necessidade de uma alma e um corpo para expressar o conhecimento, ideia comunicada por Espinosa (1973), formam um conjunto de premissas que apoiam a compreensão dos gestos expressados por Mário de Andrade em sua obra. Entendendo-se que, em termos espinosanos, os gestos são a única perfeição, ou a própria virtude da obra, há, no nosso modo de ver, uma coincidência no método de pensar de Espinosa com a práxis de Mário (práxis literária em consonância com as viagens, a convivência com os amigos, as leituras, a crítica, o ensino), na medida em que da obra de ambos podemos extrair um mesmo sentido, uma essência que pode ser expressa da seguinte maneira: “a verdade é como a liberdade: não são dadas no princípio, mas aparecem como resultado de uma longa atividade pela qual produzimos ideias adequadas, escapando ao encadeamento de uma necessidade externa” (CHAUÍ, 1970). De tal forma que pode ser apreciado na convergência entre verdade e liberdade que corrobora a importância do processo na produção de Mário, uma vez que a consciência de si mesmo e a compreensão do caráter nacional tem na experiência seu ponto de partida e na formalização, um caminho.

¹ Ver: FERNANDEZ, S. I. G. *Mário de Andrade: escritor difícil?* Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2013.

É, portanto, no movimento de autonomia do artista, de trazer à consciência e exprimir o divino, expondo sensivelmente o que é superior para o expectador/leitor, que se manifesta a *liberdade do conhecimento pensante* e é por meio deste que o artista imprime uma efetividade superior e singular à compreensão do mundo. Consequentemente, ele não pode se furtar a criar uma representação própria dos conteúdos e meios sem promover a consciência do expectador/leitor (HEGEL, 2001). A obra é, desse modo, o resultado do julgamento que precede a toda ação criativa e, nesse sentido, é exatamente da liberdade de gestos do crítico e da liberdade criadora da obra que fruímos a ficção e a reflexão, porque sua fonte é a *atividade livre da fantasia* em direção ao juízo.

No entanto, criação e crítica não se dão no vazio e entendemos que, em seu afã formalizante, Mário toma o Romantismo como mote para conferir a devida tradicionalidade ao Modernismo brasileiro ao mesmo tempo em que encontra no Expressionismo as bases para a modernização da Literatura Brasileira, pois uma subjetividade mais informada entra em cena. Ao considerar libertariamente tanto a produção erudita quanto a popular, Mário dá um novo norte para se pensar e representar o Brasil, no sentido tanto da pluralidade em si quanto da mistura que resultou da combinação dos vários elementos em contato, passados séculos de colonização ibérica, de escravização de índios e africanos, alguns anos de imigração europeia e asiática.

Essas questões estão tratadas no ensaio “O movimento modernista” (1942), em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1974) e nas cartas, particularmente, na *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas argentinos* (2013), nas quais a preocupação com o folclore fica evidente. O motivo que perpassa essa reflexão é o redirecionamento da história da literatura brasileira em um sentido mais amplo, como não poderia deixar de ser para um pensador/criador fortemente influenciado pelo artefazer dos expressionistas. Esse redirecionamento, no nosso modo de ver, inclui uma visão menos realista e mais imaginativa, menos pragmática e mais criativa, menos literária em certo sentido, e mais plástica, mesmo dentro de princípios utilitaristas que ele mesmo admitia. “Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina” (ANDRADE, 1974, p. 254). O equilíbrio, pois, entre beleza e consciência social não deixará de levar seriamente em conta o leitor, parte indiscutível desse utilitarismo.

Além disso, o escritor não estava interessado na verdade como superioridade em relação aos seus coetâneos, simplesmente não temia exercer a vontade de agir para alcançar um ponto de vista transcendente. Coisa que, vamos admitir, todas as épocas necessitam, mas nem todas são capazes de gerar personalidades à altura de um pensamento gerador como o de Mário. Dessa forma, sua vontade seguida de liberdade caminha no sentido de um espírito livre, e a correspondente alegria estava justamente nessa possibilidade de uma nova formalização. Ideal a uma só vez romântico e estranho (expressionista) que contém ecos, talvez distorcidos de Espinosa, para quem a alegria era fundamental para o exercício da liberdade.

Liberdade e formalização andavam juntas na produção marioandradiana, portanto, e, como assinalou Augusto Meyer (1930, p. 03), *Macunaíma* lhe parecera “muito largado e muito contido”. Ramos Júnior (2012), por sua vez, ressalta no seu comentário

Desse modo, o aspecto “largado” do experimento literário não impediria a contensão ordenadora, pois os elementos aparentemente desordenados da narrativa se conectariam numa exuberante rede de relações de independência e se converteriam em estrutura cerrada, artisticamente impecável. (p. 163),

justamente essa ordenação dos elementos assinalados por Meyer. Tais elementos que, na aparência, poderiam significar falha na estrutura se revelam como o sistema mesmo de composição e, portanto, o que o distingue. Desse quadro complexo também a figura do leitor pode ser apreendida e podemos destacar três modos predominantes de aproveitamento do material folclórico e antropológico coletado por Mário para a criação de *Macunaíma* (1928): o da assimilação, o da justaposição e o da reelaboração ou paródia propriamente dita, procedimentos que servem justamente à interação texto/leitor. Dessa forma, a novidade não está no uso desses recursos, mas na persistente tarefa de utilizá-los para produzir ideias adequadas, expondo e entregando para o leitor tanto o resultado como os materiais e o mais importante, o processo de criação, podendo o leitor atuar tanto como arqueólogo, quanto como intérprete em relação ao texto. Ao acompanhar os elementos constituintes e o modo como são organizados os recursos do texto, além das vacilações quanto ao gênero (caso do idílio e da rapsódia em vez de romance), o leitor se sente parte dessa criação e realiza com o autor a montagem do *bricolage* que é a obra moderna.

O conhecimento pensante

O conhecimento ocupa, portanto, um lugar privilegiado na obra desse escritor que desde o *Prefácio Interessantíssimo* (1922) opta por explicitar seus conceitos e suas escolhas. Quase todo seu processo de formação como intelectual pode ser observado pelo leitor, como se houvesse em cada texto um texto paralelo, um hipertexto evidenciando certos procedimentos oriundos da coletividade e/ou da própria vivência individual. É assim em *Clã do Jabuti* (1927), *O turista aprendiz* (1927), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928), textos de natureza diversa, mas que mostram a articulação entre arte e vida de Mário.

Nesse sentido, brincar e aprender, estudar e criar se colocam para o leitor como ações possíveis, especialmente porque Mário acredita na função formadora da arte e na educação do indivíduo com vistas à liberdade. Na obra de Mário, como em nenhuma outra, até avançada a década de 1960, o desejo de comunicação do escritor com o público é traço que a caracteriza assim como a consciência da necessidade de formalização do processo criativo. Um certo ritual de passagem para o leitor, como vemos na escritura do *Macunaíma*. Ou o estranhamento, procedimento típico da estética modernista, apontado pela crítica desde as primeiras leituras de *Macunaíma* é mais uma provocação dentre as tantas que serviam aos propósitos de Mário de sacudir a pasmaceira parnasiana e simbolista da literatura da época, imbuído que estava do Expressionismo e de todo tipo de novidade que sua extensa cultura permitia.

Acreditamos que esses procedimentos faziam parte do conjunto de estratégias do escritor para não perder de vista a tradição, por um lado, e abrir novos caminhos para o leitor brasileiro, por outro. Apreciar a composição do *Clã do Jabuti* ou aceitar as provocações da composição de *Macunaíma* deveria, em alguma medida, favorecer a percepção de outras abstrações necessárias para a apreensão das obras que, ao fim e ao cabo, traziam um novo desafio para a leitura dos textos modernistas: a leitura ficcional. E essa comunicação do processo de criação é particularmente importante em um país como o nosso, pouco voltado para a formação do público leitor, apesar das reiteradas discussões sobre se a literatura deve ou não estar voltada para o leitor. Mas afinal quem é o leitor? O que significa uma literatura voltada para o leitor? Para os expressionistas, a quem Mário era devotado, o leitor deve ser preparado para acompanhar a produção literária e artística tal qual ela se apresenta. Dessa maneira, o didatismo ou a maior ou menor transparência dos procedimentos na malha do texto é escolha do escritor e não

imposição da sociedade ou da escola. O leitor é quem tem que alcançar a compreensão do texto e não o escritor facilitar o texto para que o leitor não seja perturbado em sua comodidade ou conformismo neural, tal como é entendido, muitas vezes, nos circuitos educacionais contemporâneos.

O fato concreto é que nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, ou pelo menos nas capitais dos estados mais desenvolvidos, Mário já podia contar com um público leitor, pois, ainda que não tivéssemos feito movimentos massivos de alfabetização como fizeram Argentina, Uruguai e Chile por ocasião das independências desses países no século XIX, essa situação vinha se modificando a partir das campanhas civilistas da República que espalharam escolas primárias por todo o país e, em certa medida, colaboraram para o aparecimento de uma indústria gráfica, que passou a responder pela demanda de diversos instrumentos de apoio pedagógico e atender à recém-chegada massa de alfabetizados que acudia ao mercado editorial.

As inúmeras revistas lançadas e encerradas, muitas vezes no mesmo ano, são uma prova dessa efervescência nos anos 1910 e 1920. Mas entre tantas, a que chama atenção, por contemplar justamente os suportes materiais que compõem o sistema de produção editorial, como gráficas, recursos publicitários e material didático, é a *Revista Nacional* (1921-1923), publicação mensal, vendida em bancas – fenômeno novo, próprio da vida urbana que começa a firmar-se na São Paulo da década dos 1920, o que dá alguma noção de como a capital se modernizava em vários aspectos. A Cia Melhoramentos, que editou a revista, teve enorme importância no século XX, justamente por produzir diversos materiais pedagógicos, distribuídos até hoje por todo o país, apenas naqueles anos, se encarregou de uma revista tão diversificada e de grande valor instrumental para professores e leitores. Nela, podemos encontrar detalhes que nos permitem compor um quadro mais completo e complexo daquele tempo: jornais e revistas especializadas lançadas em inúmeras regiões do Brasil, desde o longínquo Acre (*Folha do Acre*) à *Ensaio*, órgão do Club 13 de Ribeirão Preto, em São Paulo, passando por *Monte Alegre* (estado do Pará), *Norte de Goyas*, *A República* (Natal), *Revista Pedagógica* (estado do Rio de Janeiro) e *A escola primária* (Rio de Janeiro). Ainda que a leitura e a crítica não tivessem fincado raízes em nossa população, este histórico de abrir e fechar de revistas na década dos 1920 ilustra com perfeição as dificuldades dos modernistas para construírem uma agenda mínima que despertasse o gosto e o hábito pela leitura e pela reflexão crítica.

Nessa perspectiva, se considerarmos que boa parte das cidades que editaram revistas literárias ainda não possuía universidade e muito menos um circuito cultural e que mesmo São Paulo dava os primeiros passos na direção de uma vida intelectual, não há como não incluir a ação de Mário de Andrade no conjunto de iniciativas para a formação de um público leitor com bom nível de preparo. Seus textos de crítica em jornais e a colaboração em diversas revistas não deixam dúvidas. Também uma quantidade imensa de material folclórico, historiográfico, antropológico era trabalhada por Mário em seus diversos escritos para alimentar de referências e dar abasto às necessidades de informação para o público leitor brasileiro, já bastante atrasado em relação aos vizinhos hispano-americanos. De todas as maneiras, é a atitude singular de Mário, que privilegia em seus textos aquele leitor que pode e quer acompanhá-lo na construção da obra, que difere em boa medida da de muitos de seus contemporâneos.

Acreditamos que esse aspecto pedagógico é o que distingue a obra de Mário e é o que leva alguns críticos a querer rebaixá-lo quando comparam especialmente a sua poesia com a poesia de Oswald de Andrade, muito mais livre do ponto de vista ficcional, ou mesmo com outros modernistas/vanguardistas brasileiros ou hispano-americanos. Não será este o lugar para refutar tal bobagem e sim o lugar de tratar da preocupação com o método de criação de Mário que, neste texto, terá o objetivo de destacar aquilo que se apresenta como especialmente formativo e que, acreditamos, seja de relevância para a história da arte literária brasileira e para a história do conhecimento no Brasil.

Pois esse Mário que reflete sobre tudo, no *Prefácio interessantíssimo* (1922), por exemplo, que dá a conhecer ao leitor o seu processo de conhecimento, é também o que traz à consciência de si a transcendência da linguagem como a principal mediadora desse processo. A preocupação com a linguagem aparece enfatizada desde as primeiras obras como uma das alavancas da sua busca pela liberdade em sentido muito amplo, especialmente se considerarmos na sua práxis o papel pedagógico do artista. Nos versos *Eu te levava uns olhos novos/Pra serem lapidados em mil sensações bonitas* (poema Carnaval Carioca, do livro *Clã do Jabuti*, 1927) nota-se o verbo *lapidar* com o sentido pedagógico a que nos referimos e na busca pelo/do conhecimento verdadeiro que inclui necessariamente o belo (sensações bonitas) e a consciência (eu te levava uns olhos novos). Assim, a consciência do papel da linguagem aliada à consciência da função social do artista e do próprio valor estético e social da escrita na obra de Mário leva o

leitor a deparar-se, inevitavelmente, com a questão da liberdade posta em termos de subjetividade e autoconsciência.

Além disto, a arte moderna, ao contrário da arte clássica, é parte da ciência da arte e como tal nos convida a contemplá-la por meio do pensamento, para que seja conhecida cientificamente, uma vez que a partir do Romantismo o juízo passa a ser mais necessário do que em épocas precedentes, nas quais a arte devia proporcionar apenas satisfação. Para a *Estética* de Hegel (2001), a verdade e a beleza ganham, assim, conotações novas em relação à noção de liberdade, posto que é próprio da arte certa autonomia contra a atividade reguladora do pensamento. Para ele, também, a arte é um modo de trazer à consciência o que é divino e exprimir o divino. Mais do que a verdade (coisa do passado), a arte suscita em nós o juízo (conceito novo). Trata-se do que Hegel chamou de *liberdade do conhecimento pensante* que, por sua vez, exige do artista e da obra uma vitalidade. Mário possuía um agudo senso de como o passado afeta o presente e que a consciência de si implica o reconhecimento do outro e o reconhecimento recíproco por ele, o que, para nós, explica a prevalência da atividade sobre a passividade, sempre vibrante na obra de Mário.

A escuta genuína somada à fala honesta em relação ao outro produzem uma determinada coerência nas ações que nos mostram o grau de responsabilidade não só pelo próprio aprendizado como pelas ideias veiculadas. Pois, Mário de Andrade privilegia tanto o papel do leitor como o do crítico/criador em constante retroalimentação. A sua literatura tem, nesse sentido, uma marca de inteligibilidade, na qual o trabalho de escritura tanto elabora como transforma. Era o seu jeito de ser útil, um jeito inclusivo, conforme se diria nos dias de hoje. Esses gestos caracterizam a sua literatura como uma forma de mediação entre os brasis e os brasileiros.

A práxis criativa

Vitalidade e vibração eram o que não faltava aos modernistas e, no caso específico de Mário, aparecem na mesma medida em que ele experimenta no seu ofício a convicção de que a arte convida o leitor/espectador a contemplá-la ou participar dela por meio do pensamento. Essa novidade valia tanto para o tempo de Hegel (Romantismo) como para o tempo de Mário (Expressionismo), como bem ilustra, em sentido contrário à produção do autor modernista, o academicismo contemporâneo. Considerando-se, pois, conforme Hegel (2001), que as grandes mudanças históricas da

arte nada mais são do que sinais de um adensamento da consciência universal, é possível verificar uma linha que vai do Romantismo, caracterizado pela aludida vitalidade, passando pelo Naturalismo, com a sua correspondente decadência, e anunciar nessa esteira o Expressionismo, por sua entropia. Assim, segundo a tese hegeliana do desenvolvimento da ideia, o Brasil de José de Alencar e Machado de Assis nos apresenta, de um lado, o homem – centro de si mesmo –, o ideal situado na própria ideia e uma necessidade racional desse homem de exaltar o mundo interior (Romantismo); de outro, a necessidade de exaltar o mundo exterior (Realismo/Naturalismo) e, no momento subsequente, a afirmação do indivíduo na esfera da existência e na História (Expressionismo).

Assim, nessa linha, mundo interior e mundo exterior se aproximam, e a arte prima pelo estabelecimento de uma relação mais estreita entre prática artística e vida. Não esqueçamos que são tempos em que a busca de liberdade em vários âmbitos convivia com convenções sociais e com o academicismo na arte, o que levou à preferência, pelos artistas, de um princípio coerente da deformação artística justificado em parte pela correspondência à expressão de uma realidade espiritual e pela realidade circundante. *Sufocados* era palavra usada na literatura e na música. Alusão ao *parricídio* de Freud, do qual o conto *O peru de Natal* (1947), de Mário de Andrade, é uma bela e bem realizada expressão. Nesse exemplo específico, o eu do artista, por meio do narrador, exerce sobre a realidade uma violência que, reelaborando-a, constrói outra realidade que, ao libertar a personagem dos ressentimentos e recalques impostos pelo pai, ao mesmo tempo o libertam da pressão e dos cuidados das mulheres da casa, suas guardiãs e repressoras. É o que se depreende da expressão de liberdade e de “vingança” “*E agora, Rose!..*”. (ANDRADE, *Contos Novos*, 1976, p. 103). Assim, os vértices desse diapasão composto de tradição e de ruptura trazem consigo elementos como a subjetividade, a autoconsciência, autoconservação e a liberdade – quase uma onipresença na obra de Mário de Andrade. De modo que, se tomadas as inter-relações entre escritor e público em face da preferência de Mário pela filosofia alemã, o Romantismo e o Expressionismo alemão constituem um caminho específico para compreender certas criações e interpretações da realidade materializadas na obra do nosso modernista.

Em *Amar, verbo intransitivo* também o narrador firma a autonomia de sua voz, ainda que não seja protagonista, nem mesmo personagem. Ante a figura singular de Fraulein Elza, o narrador ora se aproxima, ora se distancia da personagem,

solidarizando-se ou admitindo que ela lhe escapa, conforme anotou Lopez (1989, p. 10). A abertura na tessitura narrativa desse texto reafirma, no nosso entender, o interesse do escritor pelo modo de construção da obra, seja ela idílio ou romance. Como bom modernista, portanto, opta pelo idílio, pois lhe dá maior espaço para a paródia que, por sua vez, tem um caráter antropológico. Toda essa variação – romance, idílio, romance experimental – assegura a transparência no modo de Mário de Andrade conceber a obra, o que resulta em desafios para o leitor. Nesse caso e em *Macunaíma*, o leitor mais avisado tem diante de si uma questão teórica de pronto. Se preparado, caminhará na direção da forma, sem tanto apego à fabulação, posto que a história de *Amar, verbo intransitivo* termina com a separação dos amantes, em uma frontal negação do final feliz que costuma motivar o leitor e o *Macunaíma* vira estrela, solução incompleta, inconclusa, que exige do leitor uma ação. Ele precisa atribuir um significado ao personagem, ao livro, que não estão dados pelo narrador. E nem poderia, em nome da coerência. Esta, nos parece a abertura maior com a qual Mário presenteia, instiga, provoca o leitor. Mais uma vez, é necessária a ação, a participação, no caso, uma escolha.

Desse modo, podemos destacar inúmeras decisões do escritor que coincidem com as premissas de certo expressionismo. Por exemplo, ao comprometer-se com as impressões causadas no expectador, o expressionismo expressa (ou deseja expressar) a natureza interna das emoções. Este é o ponto para o qual a obra de Mário está voltada e não apenas para o conhecimento já assentado sobre a ficção. Potencializar o impacto emocional do espectador, distorcendo os temas com cores fortes e puras é a sua técnica. Esta técnica deve servir para que um sujeito alcance outro sujeito e o ajude a avançar, e a progredir como leitor, poderíamos acrescentar.

O mundo interior e a profundidade psicológica são sua meta em *Amar, verbo intransitivo* e em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, mas essa profundidade psicológica está mais direcionada para a antropologia do que para a própria psicologia. Verificamos, deste modo, que a visão do ser humano como uma criatura entregue ao seu próprio destino e a seu confronto crítico com a realidade se reveste, em *Amar, verbo intransitivo*, do mesmo caráter simbólico presente na rapsódia *Macunaíma*. Ambas as obras transmitem, concentrando-se no essencial, uma arte de ação e, para o escritor, um agir como artista para quem o afeto é o fundamento da vida.

Mais uma vez o conto *O peru de Natal* ilustra de forma inequívoca a ruptura com o ultrapassado ainda vigente, uma vez que o narrador-personagem reafirma a

posição contrária à separação entre pensamento e prática. Nesse sentido, a expressão da liberdade que acompanha a vontade de poder e a capacidade de usá-lo é a única realidade para Juca. Essa irracionalidade aparente que deriva do exercício da liberdade é o próprio expressionismo, pois a aceitação da verdade redundava em um tipo de amor que soa meio estranho aos ouvidos românticos, mas que, seguramente, reverberam como ecos da ideia de amor, ainda que ecos distorcidos, como um bom exemplo de realização expressionista.

Em inúmeras situações de íntima relação entre arte e vida, esse homem dedicado ao estudo (das leituras de Anchieta, Padre Simão de Vasconcelos, José de Alencar, a Koch-Grünberg) também se deliciou com as aventuras do avô Joaquim de A. L. Moraes (1835-1895), conhecidas em face das conversas de família e da leitura da obra publicada em 1882 como *Apontamentos de viagem. De São Paulo à capital de Goiás, dessa à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte*. Essas experiências, segundo Gilda de Mello e Souza (1980), podem ter influenciado seu gosto por viagens tão inóspitas, mas cheias de novidade e encantamento, resultando mais tarde em obras como *O turista aprendiz*, que ele mesmo descreveu como *Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*, parodiando o título do texto do avô. O caráter paródico desse título nos dá o tom do gosto pela imitação e pelo gozo do jogar com a palavra e do criar uma língua poética brasileira. Vida e arte, viajar e escrever, narrativa oral e escrita se alimentando continuamente. Mais uma vez nos deparamos com o desejo de unificação e de construção de um mundo harmônico, em que a experiência é importantíssima para a consonância de um mundo realista e idealista ao mesmo tempo, porque criado artisticamente.

Nesse sentido, as concepções expressas em *O mundo como vontade e representação* (1819, 1844, 1859), de Schopenhauer (1788-1860), auxiliam na compreensão de que “a vontade se manifesta por sucessivas ações corporais, e estas ações conformam-se ao princípio de que estão sujeitas aos motivos que determinam a vontade” (HAMLYN, 1990, p. 307), posto que ao estudar a arte, é mister estudar o paradoxo da vontade como parte essencial da subjetividade e da autoconsciência que em Mário de Andrade alimenta incansavelmente os processos de criação e de crítica. Essa, por sua vez, alimenta a ousadia – um motor – que impulsiona tanto o autodidatismo como a autoconfiança. E se tomarmos, como Nietzsche, que “[...] o homem comum tem medo de exercer a vontade de poder a fim de conseguir um ponto de vista que transcenda os comuns” (HAMLYN, 1990, p. 312), vamos encontrar na obra

e na carreira de Mário essa ousadia necessária para transcender. Além disso, o relativismo que assinalamos no final do *Macunaíma*, como outros, abundantes na poesia, é mais social que individual, porque tem na linguagem (fenômeno social) sua força de expressão. A liberdade, vontade, criação, interlocução, utilidade, dialeticamente compreendidas, poderiam ser traduzidas desta forma: eu sou livre porque estudo, estudo para criar uma interlocução que te liberta, ó leitor.

Assim, o processo de criação e de crítica, faces de um todo dinâmico e articulado, se constituem em um processo vibrante de formalização que expõe, por sua vez, a abertura para o outro, ainda que o diálogo não seja fácil. Sabemos que a obra de Mário de Andrade não é compreendida ou apreciada pelo público em geral e foi até taxada de estranha. Em compensação, é muito estudada por diversas linhas de pesquisa e por um maior número de especialistas do que muitas obras consideradas mais criativas ou mais bem realizadas (seja lá o isto quer dizer). Não saberemos se esse resultado inverso agradaria a Mário, porém, é certo que sua obra demanda muito trabalho, e o fascinante é que essa espécie específica de leitor (aquele que ainda possui resíduos de memória ou é capaz de resignificar a tradição) projetado pelo texto está aí para ser orientado. E, mais que tudo, gestos e procedimentos podem ser, assim, apreciados e analisados por trazer/trabalhar um saber sobre as experiências/vivências arcaicas ou míticas e cotidianas dos brasileiros, o que é, sobretudo, formador, sem sombra de dúvida.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.

_____. O peru de Natal. In: *Contos Novos*. São Paulo: Livraria Martins, 1976, p. 95-103.

_____. *O turista aprendiz*. Introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. Prefácio Interessantíssimo – 1922. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, Editora da USP, 1987, p. 59-77.

_____. Clã do Jabuti – 1927. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, Editora da USP, 1987a, p. 161-203.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê P. A. Lopez. Paris: AALLCA du XXe siècle, Brasília: CNPq, 1988, p. 5-168.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos*. Organização, introdução e notas de Patricia Artundo. São Paulo: Editora da USP, IEB, 2013.

CHAUÍ, M. *Introdução à leitura de Espinosa*. 1970. Tese. (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ESPINOSA, B. Tratado da correção do intelecto. In: *Ética – Livro IV*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os pensadores).

FERNANDEZ, S. I. G. *Mário de Andrade: escritor difícil?* Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2013.

HAMLYN, D. W. A filosofia alemã pós-kantiana – Schopenhauer. In: *Uma história da filosofia ocidental*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 304-310.

_____. A filosofia alemã pós-kantiana – Nietzsche. In: *Uma história da filosofia ocidental*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1990a, p. 311-315.

HEGEL, F. Introdução. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da USP, 2001, p. 27-103.

LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mario. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 9-44.

MELLO E SOUZA, G. O avô presidente. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MORAES, J. A. L. *Apontamentos de viagem – 1882*. Introdução, cronologia e notas Antonio Candido. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

MEYER, A. Macunaíma. *Correio do povo*, Porto Alegre, 153, n. 36, p. 03, 1 jul. 1930.

RAMOS JÚNIOR, José de Paula. *Leituras de Macunaíma. 1ª onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da USP, Fapesp, 2012.

REVISTA NACIONAL. São Paulo: Editora Cia Nacional, 1921-1923.

Data de submissão: 29/09/2015

Data de aprovação: 28/03/2016