

AS ARTES PLÁSTICAS : MÁRIO DE ANDRADE E SEU MÉTODO

Em 1928 a crítica nacional toma uma nova figura com o aparecimento de "O Aleijadinho" de Mário de Andrade. Referindo-se à inauguração dos novos tempos, Lourival Gomes Machado diz que "O Aleijadinho" "confirma e amplia o pouquíssimo de bom que se poderia colher nos antecessores, atribuindo plena dignidade dentro dos limites próprios, à análise formal ainda tão tímida e ingênua no velho Gonzaga Duque e francamente desprezada pelos que vieram a seguir... Repõe, na verdadeira função, com plena largueza a análise histórico-social que andava a cair para a condição de mero impressionismo literário, inverídico e estéril, como cultivava, entre outros, Ronald de Carvalho. Consegue, enfim, estabelecer em bases válidas e sólidas uma crítica de arte como ainda não tivemos" (1).

A contribuição de "O Aleijadinho" para a crítica de arte nacional pode ser resumida nisto: método. Para apresentar-se como fundamento da crítica, êle deveria constituir-se, antes de mais nada, em objeto de meditação. Mas Mário de Andrade não publicou estas preliminares, onde vissemos o método dirigir a crítica e ambos se desenvolverem concomitantemente — por isso devemos penetrar no subsolo de sua crítica procurando surpreender a meditação aí implícita, isto é, a própria estruturação do método.

Lourival Gomes Machado determina as direções em que se exerce a análise de "O Aleijadinho", mas, agora, importa estender a investigação às demais obras críticas de Mário de Andrade. O método nêle empregado consiste em vincular a "personalidade de um artista a seu meio histórico-social e dessa ligação (obtêm-se) as bases necessárias à interpretação formal e expressiva" (2). Aqui as categorias se subordinam, mas restaria estabelecer o relacionamento das mesmas nas análises restantes. Neste sentido, as três categorias recortadas de "O Aleijadinho", que, já ao nível da crítica correspondem às análises histórico-social, psicologia e formal, poderão ser tomadas como fios condutores das obras restantes. A partir dis-

so será possível explicitar a organização das categorias, isto é, o próprio método, que é o cerne de nossa investigação.

A análise sócio-histórica tal como vem desenvolvida no "Padre Jesuino do Monte Carmelo" e no "O Aleijadinho" tem por objecto a arte da Colônia no intervalo que se estende da segunda metade do setecentos ao início do oitocentos. A descrição privilegia o processo de formação de mentalidade e sentimentos novos em detrimento dos fatos políticos: interessa menos expor as condições que levaram à independência política que as resultantes na configuração do psiquismo coletivo da Colônia. A formação psico-social do Brasil é uma das categorias fundamentais da Estética de Mário de Andrade e ele a exprime com o mulato, tipo ideal psico-sociológico. O mulato não corresponde a um tipo étnico, e "si compararmos bem a atuação dos mulatos e a dos Fantarrões Minésios, um Dão João VI, um Pedro I, uma Carlota Joaquina, os poetas coimbrões da Inconfidência, a Diretoria lisboêta da Companhia dos Diamantes, pra só lembrar casos salientes e históricos: será difícil decidir, quem tem alma de **mulato** entre êsses portugas e brasileiros sem firmeza nenhuma de caráter... Mulatos, mais **mulatos** que os desrraçados mulatos da maior mulataria" (3).

Sintetizando o estado psicológico da Colônia, o mulato, pensado como categoria, se reflete no plano sócio-econômico como o **mal-estar**, a debacle financeira da Colônia, e, no estético, como a irrupção de uma arte deformadora dos padrões barrocos portugueses, realizando-se principalmente na música e nas artes plásticas. "Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a **maior mulataria**, se mostrando artistas plásticos e musicais. Só bem tarde é que darão representações literárias notáveis. Naquele tempo não. Aparecem profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas" (4). Mas essa categoria não se reencontra no "Padre Jesuino do Monte Carmelo". É preciso distinguir entre o mulato pensado como categoria universalizadora e o mulato paulista que, diferentemente do carioca, mineiro e bahiano, constituidores da estrutura psicológica da sociedade, é na província de São Paulo a classe oprimida e portanto incapaz de traduzir qualquer síntese. O mulato em São Paulo não é o universal ainda inconsciente de sua contribuição à formação da nacionalidade mas um tipo étnico bem determinado, consciente apenas de sua inferioridade social e autor de uma arte de qualidade inferior. São Paulo é uma província pouco povoada e pobre. Se em Minas o Aleijadinho vive numa sociedade ainda inconsciente do

seu empobrecimento, crendo usufruir da riqueza de uma expansão sem precedentes, em São Paulo o panorama é bem outro. Sômente a vila mais rica, Itu, experimenta uma fase de progresso que se exprime artisticamente: “a vila (Itu), tomada de grande fervor religioso, estava em plena ebulição de reforma . . . Os ituanos do século, mais que a outra gente da catania, primavam pelo apêgo às artes e decorações das igrejas e das próprias casas” (5). Assim, a categoria psico-sociológica válida em Minas, não pode ser empregada na São Paulo oitocentista, que deve ser abordada pela categoria sócio-histórica, cujo domínio é a arte de uma sociedade fragmentada.

Portanto, a categoria que Lourival Gomes Machado denomina sócio-histórica vale mais para o “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”, ao passo que a categoria psico-social — o mulato — se aplica melhor a “O Aleijadinho”. E isso porque a categoria psico-histórica pode explicitar a atividade artística de exceção, traduzida por inclinações acidentalmente artísticas da sociedade, ao passo que a categoria psico-social é aplicável à criação que reflete o psiquismo mais profundo de uma sociedade homogeneizada.

Dêste modo, a categoria psico-social permite apreender as condições subjetivas da obra de arte e a categoria sócio-histórica permite situá-la na objetividade; a primeira volta-se para a criação e a segunda para o resultado: a arte como criação é a representação da vontade expressiva da sociedade, e, como produto, um objeto que ocorre na história como documento. Mas, a crítica pode enfatizar um desses aspectos da obra de arte e é o que Mario de Andrade faz quando analisa o barroco mineiro e paulista.

No oitocentos a arte paulista é incomparavelmente mais pobre que a mineira e ao contrário desta, não pode representar vontade alguma, impondo-se apenas no seu aspecto documental. “O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de se pautar no Estado de São Paulo, quasi exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera. Não pôde criar monumentos de arte” (6). Inversamente, a categoria histórica não esgota a arte mineira que ultrapassa o aspecto meramente documental, instaurando valores formais próprios. O barroco mineiro é a expressão da vontade criadora do mulato e corresponde às tendências mais profun-

das de um psiquismo novo, impondo-se como transmutação dos valôres do barroco europeu, como a sua deformação sistemática. “O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira dêste, criando ao mesmo tempo um típico de Igreja que é a única solução original que jamais inventou a Arquitetura brasileira. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira” (7). É por deformar a arte do reinol Pedro Gomes Chaves que o Aleijadinho cumpre a missão de todos os artistas inseridos na nova sociedade. Em sua igreja o barroco português já se encontra aclimatado”, ela não corresponde apenas ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia, já se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual dengue, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma **delicadeza** tão suave, eminentemente brasileiras” (8). Pois, a arte nacional pressupõe a arte estrangeira mas se comporta livremente diante dela: “as formas estrangeiras — diz Worringer — ao afinarem com a vontade criadora nacional, não são tomadas de empréstimo, antes são reproduzidas com independência. Neste caso, o conhecimento do estrangeiro tem principalmente o valor de uma palavra de ordem destinada a obrigar a vontade criadora, ainda hesitante e indecisa a se exprimir” (9). Abrasileirando o barroco português, o Aleijadinho leva a cabo a missão que deveria cumprir a vontade nacional, ou seja, exprimir a partir do dado luso a vontade amadurecida. “No meio daquele enxame de valôres plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos em genialidade, êle coroava uma vida de três séculos coloniais... É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência” (10).

A obra de arte mantém, pois, duas relações com a sociedade: uma, exterior, em que se dá como documento e é relegada a um mero testemunho desprovido de subjetividade; outra, interior, onde é tomada como expressão da vontade criadora nacional. Neste último caso, a obra é histórica; no primeiro, torna-se histórica por ter sobrevivido e testemunhar a objetividade de que nasceu — “em vez de se preocupar muito com a beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas tôscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir” (11). Mas, por outro lado, a obra de arte só é propriamente histórica enquanto sua essência não se aliena, enquanto só conta a representação.

E se na sua forma degradada de documento a obra de arte apenas prolonga uma tradição estrangeira, como representação do mulato, instaura um universo de valores próprios e inaugura um novo conceito de arte.

A vontade geral é a determinação subjetiva da obra de arte; mas para que ela se exprima é necessário que o artista cumpra o seu destino. A vontade nacional é para êle a objetividade que determina suas possibilidades expressivas, e, no entanto, a personalidade artística é irreduzível à vontade: para que esta se represente, a arte deve ser o destino do indivíduo. “Os gênios são os cincêrros dos povos, mas o gado todo dum rebanho não pode usar cincêrro. Em geral, os gênios são nacionalíssimos em suas criações e no entanto se diz, e com razão, que êles são universais” (12).

A abordagem da personalidade artística em Mário de Andrade se dá ao nível da empiricidade do eu. Mas como a experiência do artista se reflete na criação, como ela instaura valores formais, a análise psicológica, detendo-se em cada artista em particular, deve sempre visar à obra e estabelecer as relações da experiência individual com a objetividade da arte... Com isso, Mário de Andrade distingue duas fases na vida e na obra do Aleijadinho e determina as suas correlações. “O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João D’El-Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfêrmo, desaparece aquêle sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo” (13). Portanto, a análise de “O Aleijadinho” vincula a patologia à arte, uma vez que é a categoria psicológica que permite relacionar o Mestre Lisboa à sua obra. A abordagem do “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”, ao contrário, trata da experiência da consciência moral e religiosa vertida na obra: a relação da mão parda de Jesuíno e da arte por ela criada. “Não padece dúvida que a intenção de Jesuíno Francisco foi se defender e aos seus, conquistando aos mulatos, com essa preliminar pictórica, um cantúnho no Reino dos céus ... Jesuíno pôs um anjo mulato em perfeita igualdade com os serafins da alvura bíblica” (14). E a cada experiência segue-se uma transformação na obra. Também aqui a vida e a obra são inseparáveis: os primeiros passos de um plagiador dogmático, inseguros como sua primeira obra de aprendiz de José Patrício; a estabilidade sexual do casamento e a

alegria terrena dos trabalhos da Carmo de Itu; a morte de Maria Francisca e as pinturas extáticas de São Paulo; a angústia do padre pecador e mestiço e os quadros sofridos da Igreja do Patrocínio. Mário de Andrade captou com admirável finura psicológica êste movimento pendular entre o artista e a obra no último e amulatado São João da Cruz do Patrocínio de Itu: “o São João da Cruz é o mais concludente de todos, e ainda um caso da arte jesuínica. Êsse São João da Cruz é cópia, que o Padre Jesuíno plagiou de si mesmo! O artista como que reconhece, e com razão, que no São João da Cruz que exaltara no teto da Ordem Terceira paulistana conseguira um bem lógico e agradável diálogo entre o santo e a cruz representativa. Resolve repeti-lo . . . O padre Jesuíno, se copiando, esqueceu no entanto agora por completo o rosto agradável, mais moço, ingênuo, e sobretudo física e moralmente bem nutrido, que deixara em São Paulo. O santo do Patrocínio está macerado por vigílias e jejuns, tem o rosto marcado, as linhas lhe descem em sulcos fundos pelas abas do nariz, lhe marcam a testa o nascer das sobrancelhas, a maçã do rosto salta ossuda, e todo o rosto respira uma interioridade abatida, serena mas sem nenhuma espécie de felicidade” (15)...

Contudo, a biografia pouco conta se é separada da criação. Quando se pretende reproduzir a experiência do artista sem essa referência permanente à criação, ela corre o risco de resvalar para o terreno da história e valer apenas como documento. E se aqui a biografia e a personalidade são os análogos do documento e da vontade, encontrados na categoria sociológica, como explicar que Mário de Andrade dedique toda a primeira parte do “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” à biografia do artista? Documentar a experiência prosaica não interessa à arte, mas talvez isso valha por ser o padre a única figura importante daquêle intervalo histórico da arte paulista: “a mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista é o padre Jesuíno do Monte Carmelo, músico, pintor, arquiteto e talvez entalhador” (16), e, “uma personalidade impositiva . . . se sobrepõe de tal maneira às tradições, lições e estilos da arte colonial erudita do tempo, que a temos de tomar, não liberta; mas esquecidamente do resto, para lhe apreçar a realidade” (17). Mesmo assim, a biografia não pode satisfazer a arte, em que a experiência da personalidade artística é o que conta. “As obras existentes constituem, como diz Berenson, a personalidade artística distinta da personalidade civil ou biográfica; e somente aquela encerra um interesse vital. Anedotas, associações, tudo

o que não se encontra claramente na obra existente não vem ao caso e só atrasa nosso contato direto com ela" (18).

A categoria psicológica possibilita reunir as múltiplas facetas empíricas das individualidades; entretanto, ela só adquire um sentido quando a empiricidade é revelada nas obras. Pois, a biografia, detendo-se apenas na experiência inconseqüente, retratando a personalidade do ponto de vista histórico ofusca a personalidade artística face as idiosincrasias. Perigo de que o próprio Mário de Andrade estava ciente ao afirmar: "hoje o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano" (19).

Esta categoria torna-se, assim, conseqüente. Exemplo disso é a análise da personalidade artística de Lasar Segal, em que Mário de Andrade jamais interrompe a oscilação entre o artista e a obra. "O momento mais curioso da experiência artística de Lasar Segal foi a aventura brasileira. Não há dúvida que a participação do Brasil na obra do pintor é de importância grande... Direi mesmo que decisória, pois ainda foi auscultando a vida brasileira (a fase paisagística de Campos do Jordão) que Lasar Segal pôde melhormente definir e exercitar a sua qualidade plástica e alcançar a plenitude da fase atual" (20).

As categorias psico-social e psicológica possibilitam descrever a criação na medida em que as análises da vontade expressiva e da personalidade artística têm por finalidade a obra de arte. Mas a análise não pode deter-se na subjetividade, pois a arte também se dá objetivamente como uma constelação de valores formais. "Tôda escultura, tôda pintura, sendo um fenômeno material, nos apresentam um fato fechado, que se constrói de seus próprios elementos interiores, inteiramente desrelacionado com o que para a estátua ou o quadro seria o não-eu" (21). A supressão da alteridade, o afastamento da subjetividade e do objeto da representação exige, assim, o emprêgo de uma nova categoria que permita apreender o lado formal da obra de arte.

A análise formal de Mário de Andrade se desenvolve na peritagem e na análise estilística. Em "Padre Jesuíno do Monte Carmelo" e "O Aleijadinho" elas são complementares, e a primeira, distinguindo o legítimo do ilegítimo, fundamenta a segunda. O perito determina a legitimidade de uma atribuição a partir de sua experiência, de sua acuidade, o historiador da arte procura confirmar a obra no seu universo cultural.

Mário de Andrade-perito emprega sua sensibilidade na atribuição e seria talvez difícil aproximá-lo dos métodos consa-

grados da peritagem. A análise de detalhes, o espírito alerta e o impacto da primeira impressão poderiam aproximá-lo de Morelli e Friedländer. No "Padre Jesuíno do Monte Carmelo", Mário de Andrade procura inicialmente desentranhar a autêntica obra jesuínica da Carmo de Itu. Para tanto é preciso separar a obra do mestre José Patrício da Silva Manso da do seu aprendiz Jesuíno. A triagem exige um longo e exaustivo estudo comparativo, porquanto o conhecimento da presença de dois artistas deve ser confirmado pela análise técnica. Não é possível prescindir do documento: "apesar do engano biográfico, Saint-Hilaire estabelece bem a existência de dois pintores, dos quais um, leigo, pintou o teto da matriz e outro, padre, o teto da Carmo e deixou obras esparsas na matriz" (22). Mas caberá ao perito confirmar ou desmentir as atribuições: o documento é apenas introdutório e a peritagem será o verdadeiro critério, cabendo-lhe, ademais, confirmar a validade do documento.

Nesta crítica devem ser distinguidos dois momentos. No primeiro momento, geral, o crítico deixa-se penetrar pelo conjunto: "estas dúvidas foram se impondo detestavelmente ao meu espírito à medida que eu examinava os quadros, e me levaram aos poucos a bem curiosas suposições", (23). Mas sobrevoando as primeiras impressões gerais, segue-se um segundo momento em que se dá a apreensão das características de cada obra, segundo as relações de semelhança que elas comportam. Mário de Andrade estuda-as do ponto de vista da cromática (a), da composição (b) e dos cacoetes (c), para enfim chegar à atribuição. Ao lado dessa operação, para evitar qualquer possibilidade de erro, é preciso verificar se os quadros e afrescos foram restaurados (d)... Este trabalho, bem como a consulta de documentos constitui, no entanto, o lado menos artístico da peritagem.

Se a inserção da obra em seu universo cultural possibilita a análise estilística, cabe agora situar a obra jesuínica no contexto artístico brasileiro, pois a arte se subordina a uma tradição, por mais que o artista a renegue ou supere. Mário de Andrade mostra como Jesuíno se vincula ao barroco, embora essa ligação seja apenas exterior à sua arte: a sua infância em Santos e seu contato com pinturas de igrejas santistas, seu aprendizado com José Patrício, e, enfim, um possível exame de cópias de pinturas estrangeiras em Itu e São Paulo. A tradição barroca e o Brasil pesam na obra de Jesuíno e "em vez das audaciosas perspectivas falsamente arquitetônicas de uma tradição européia que êle talvez ignorasse, ou mesmo fingir

molduras de talha barroca, como fizera José Patrício da Silva no teto da matriz, Jesuíno joga nos ares um interminável festão verde, ricamente recamado de rosas e possíveis margaridas. Essa concepção nos torna êsse teto muito nosso familiar. Na verdade, Jesuíno está utilizando senão criando um **brasileirismo** de decoração. Êsse é um jeito de enfeitar muito brasileiro, muito tradicional entre nós, aproveitando festões verdes e as flôres com prodigalidade esbanjadora, tangente da ingenuidade e do mau-gôsto" (24).

Diferentemente de Jesuíno, cujos antecedentes artísticos são pouco nítidos, o Aleijadinho tem atrás de si uma inusitada fermentação. O estilo do Aleijadinho não é estranho ao dos demais artistas do barroco mineiro e quando Mário diz que êle é a síntese da Colônia, é porque êle exprime melhor as tendências de seus antecessores e contemporâneos.

O que notabiliza o Aleijadinho é, como já vimos, a sua vontade de deformar; mas essa vontade do particular coincide com a vontade artística geral de seu tempo. Por isso êle prolonga uma constante da arte colonial, de que é a coroação: "sua deformação é duma riqueza, duma liberdade de invenção absolutamente extraordinárias. Falaram que êle ignorava escultura, e principalmente ignorava anatomia ... Isto aliás, não tinha importância nenhuma, porque confundir escultura com anatomia é que é ignorância vasta" (25). A arte colonial brasileira é por essência deformadora dos módulos europeus, e o Aleijadinho é o paradigma do deformador sistemático. Suas igrejas e estátuas são as expressões fundamentais dessa vontade. Deforma fachadas, frontões e tôrres, conferindo-lhes muita graça e leveza, porque a arquitetura do reinol Pedro Gomes não coincide com a vontade criadora nacional. Agindo assim, seu motivo não é a beleza mas a expressão do espírito nacional. "As igrejas do Aleijadinho não se acomodam com o apelativo **belo**, próprio à São Pedro de Roma, à catedral de Reims, à Batalha, ou à horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas como o quê! São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjaçinha e sossegada, que são feitas prá querer bem ou prá acarinhar, que nem na cantiga nordestina. São barrocas, não tem dúvidas, mas a sua lógica e equilíbrio de solução é tão perfeito, que o jesuitismo enfeitador desaparece" (26)...

Assim, o próprio da arte nacional é a deformação; ela que permite descrever o universo em que a forma, ao romper com o barroco europeu, instaura seus próprios valôres. A deforma-

ção é a categoria formal por excelência da Estética de Mário de Andrade. Isto explica porque as formas da arte nacional e européia pareciam incompatíveis para os estrangeiros como Burton e Saint-Hilaire. Para êstes, a arte brasileira só poderia ombrear com a européia provinciana, não passando de “handsome” e inculta. Os critérios formais europeus não podem, portanto, ser aplicados ao barroco nacional, e só critérios nacionais de arte podem captar sua especificidade. No “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” Mário de Andrade insiste em “que não se deverá estabelecer a arte européia ... para um julgamento de valor estético, e mesmo só relativamente como elemento comparativo de compreensão ... Do ponto de vista da arte erudita européia, a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo apresenta numerosas deficiências, que, a meu ver, não o são exatamente. Mas em compensação, a obra do padre mantém uma unidade conceptiva ... que não me parece possível atribuir as deficiências comparativas dela a uma incapacidade pessoal do artista, e nem mesmo à ignorância embora esta existisse” (27).

As categorias sociológica, psicológica e formal permitem, pois, pensar os respectivos domínios da arte. A crítica de Mário de Andrade não os mantém separados e por isso é necessário verificar como as categorias se relacionam no interior do método, para que a crítica possa exercer-se na arte toda.

Lourival Gomes Machado mostrou que n’“O Aleijadinho” o método se resolvia na subordinação da forma às categorias sociológicas. Nas demais críticas, entretanto, o relacionamento pode ser outro: em “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” e “Cândido Portinari”, contrariamente a “O Aleijadinho”, a psicologia pode apoiar-se na forma e esta, submetendo-se à história, torna a obra de arte antes de mais nada paradigmática... Ela é, então, modelo que permite confrontar as tendências de uma época e seu significado. É êste o sentido da análise de “Cândido Portinari: Portinari é modelo menos por sua seriedade pessoal que pelo significado de sua arte. Sua obra sempre se ultrapassa, ela é um signo que remete à história da arte e pode fixar a significação da arte moderna, mostrar seu desequilíbrio e sua dispersão. A arte tem um valor moral e êste aspecto não pode ser negligenciado: ela deve desempenhar uma função social — “a arte tem de servir ... Mas com a minha arte interessada eu sei que não errei ... Esta noção da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início às pesquisas de uma maneira de exprimir-se em

brasileiro. Às vèzes com sacrifício da própria obra de arte” (28).

Assim, não há mais categorias absolutas a que se subordinam as demais: a organização das categorias — o método — é tal que umas reenviam às outras, estabelecendo-se entre elas uma rêde de interrelações. Neste sentido, “O Aleijadinho” é um caso particular dessa organização. As categorias são complementares, cada qual determinante e determinada, e o método consiste precisamente neste movimento pendular em que cada categoria ilumina e é iluminada, o que possibilita o exercício da crítica. Sendo complementares, as categorias conduzem à arte e podem fundamentar a própria crítica. Contudo, é preciso não esquecer que para Mário de Andrade a crítica tem duas faces, uma, estética, “desinteressada”, outra, pragmática, “interessada”, situando-se ela a igual distância de ambas “Quais os princípios da minha atitude crítica? Na crônica inicial desta série eu me dizia crente da arte, mas regido pelo princípio de utilidade, só cedendo êste princípio diante do “essencial” que porventura viesse a encontrar. E terminava: “ê não estará nisto a mais admirável finalidade da crítica? Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades **mais** perfeitas que, **ULTRAPASSANDO AS OBRAS, BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE A IMAGEM**” (29).

A estética e a pragmática são, pois, inseparáveis, e a arte é, ao mesmo tempo, um fim em si e transição à cultura, devendo abranger forma e norma para que a crítica possa se exercer neste entremcio. E, coordenando-se, devem as categorias abranger êste novo domínio da crítica.

Para a crítica interessada, a obra de arte se dá como norma, ligando-se ao artista e à cultura em virtude de seu caráter paradigmático... A obra de arte não é auto-suficiente mas abrange o artista e a cultura, e comporta-se diante dêles como um modêlo capaz de explicar os seus sentidos. Ela pode, por exemplo, conduzir o artista a uma prática moralizada: “ao artista acabe apenas, é impescidível ao meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o ... moralize, si posso me exprimir assim. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação” (30). Por isso, a obra e a personalidade de Portinari contam, “e si a obra é pródiga de beleza, rica de forças poéticas, lição técnica e estética de grandeza vastíssima, Cândido Portinari, êle mesmo,

é exemplo moral excelente do verdadeiro destino do artista” (31).

Mas a este caráter normativo-moral de sua obra acrescenta-se o lado formal: a arte de Portinari consiste “naquela obediência ao modelo, naquele artesanato repetidor renascentista que, evitando os palpites do autor . . . reconduz o retrato à pintura, a um problema de côr, de luz, de volumes, primordialmente técnico” (32). A obra de Portinari resume esta união profunda de norma e forma, “e assim os retratos de Cândido Portinari, sem fugirem nunca à finalidade social do retrato, permanecem manifestação essencialmente pictórica, não permitindo que jamais a pintura fuja de sua própria natureza” (33).

Aqui as três categorias se organizam de modo a que a obra ilumine o artista e a cultura. Mas a referência da arte à cultura é mais nítida se se lembrar que a arte é interessada. “A inteligência, a criação artística são atividades interessadas e cotidianas de ser, em que o amor, o deus, a terra e a vida se exprimem sofredamente com sua aspiração a uma forma perfeita e ideal” (34).

A arte interessada, a arte-norma, fornece um relacionamento do tipo: obra-artista, obra-cultura, artista-cultura.

Entretanto, a arte como forma de “O Aleijadinho” é exemplo da organização inversa das categorias: cultura-artista, artista-obra, cultura-artista, que se cristaliza nas relações: mulato-Aleijadinho, Aleijadinho-deformação, mulato-deformação, que já foram examinadas anteriormente.

As categorias são, pois, complementares na coordenação, e como a estética é inseparável da prática, as demais críticas de Mário de Andrade se organizam como rêde de interrelações.

Leon Kossovitch