

# O SABER EM MÁRIO DE ANDRADE: SABEDORIA, SABOR, SABENÇA

Ana Maria Clark Peres

Há em todo saber, uma vez constituído, uma dimensão de erro, que é o de esquecer a função criadora da verdade em sua forma nascente.

Jacques Lacan

O meu espetáculo me apaixona. Não por me divertir, pelo contrário, não raro me amarga bem. Mas pra saber, pra saber, pra saber...

Mário de Andrade

## CONHECIMENTO “DE LIVROS”

*versus*

## CONHECIMENTO “DE DESEJO”

**E**m sua primeira carta a Henriqueta Lisboa, de 24 de fevereiro de 1940, capturado pelo “encanto suavíssimo”, “inteligência sensível”, “discriminação delicada” da nova amiga, Mário de Andrade propõe-se compreender a transferência imediata que se estabeleceu entre ambos, contrapondo nessa busca dois tipos de conhecimentos - o “de livros” e o “de desejo”:

Onde já nos conhecemos antes! Não conhecimento de livros, mas daquele conhecimento de desejo, em que, quando se se preenche um afeto ainda vago que tínhamos em nós, a pessoa que o preenche é coisa nossa, antiga forma insabida da nossa consciência, mas quotidianamente versada pelos nossos mundos íntimos. Você é um conhecimento antigo meu, Henriqueta, uma velha amizade, que agora apenas veio em realidade preencher o lugar vago que ninguém jamais ocupara.

É a partir dessa oposição explicitada pelo próprio Mário que me dispenho a verificar a questão do *Saber* em sua obra ensaística e epistolar, procurando assinalar as várias acepções desse significante, insistentemente apontadas em suas produções: erudição, saber popular, conhecimento livresco, conhecimento técnico, técnica, compreensão estética, conhecimento “de desejo” (ou seja, um não-saber, saber inconsciente), sabedoria (saborosa) da experiência da vida, “sabença”.

O meu desejo é, pois, realizar um mapeamento dos vários sentidos de tal saber, tentando sistematizá-los e anotando como se articulam na obra de Mário, se se considera o ponto de vista do artista, do crítico, do intelectual, enfim.

Do *corpus* escolhido, recorto para meu estudo as cartas a Henriqueta Lisboa (1940 a 1945), a Carlos Drummond de Andrade (1924 a 1945), a Oneyda Alvarenga (1932 a 1940) e a Fernando Sabino (1942 a 1945). Considero também os seguintes ensaios: “Elegia de abril” (1941), “O movimento modernista” (1942), “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” (1944), “Cândido Portinari” (1944), além de um artigo sobre o *Pau Brasil* de Oswald de Andrade (1925).

Interessa-me verificar igualmente as diferenças de posicionamento do autor quanto a esse tema, decorrentes da mudança de interlocutor (no que diz respeito às cartas) e do momento de produção de cada texto.

Retomando o enunciado da carta a Henriqueta - as duas espécies de conhecimento estipuladas pelo rementente -, poderíamos supor, numa primeira abordagem, uma demarcação rígida de campos distintos do saber, situando Mário num desses pólos, e caracterizando-o como uma personalidade harmônica, plena e reconciliada. Talvez ele próprio tenha perseguido tal equilíbrio tantas vezes, mas se o escutamos além dos significados que enuncia, acompanhando-o através da repetição variada de seus textos, uma outra constatação se impõe: continuamente imbricadas na diversidade de sua escrita, essas duas formas, em princípio antagônicas, acabam por dialogar e se conjugar, denunciando, reiteradamente, um saber que não cessa de se constituir.

## SABER SOBRE O NÃO-SABER

Admiro profundamente Freud (...). De Freud acho que me utilizei sempre que se trata de psicologia.

Ao mencionar o conhecimento “de desejo” que já o unia a Henriqueta mesmo antes de conhecê-la de fato, Mário afirma tratar-se de uma forma *insabida* da nossa consciência, ou seja, de um *não-saber*, que se presentifica em seus ensaios e cartas sob as mais diferentes realizações, e o faz produzir, criar, inventar. Apesar de constantes denegações, de declarar, por vezes, preferir a psicologia à psicanálise (sem jamais explicar o motivo), em insistir até o fim da vida no termo “subconsciente” (logo rejeitado por Freud), é marcante em sua obra a valorização do *inconsciente*, a partir, como ele próprio afirma, de suas leituras de textos freudianos.

Sem buscar neste momento demarcar rigorosamente esse conceito do ponto de vista psicanalítico, é meu intento assinalar os usos diversificados que lhe deu Mário nas cartas e ensaios recortados. É certo que não se trata de uma inconsciência sinônimo de “brilho”, “adivinhação”, mas de um *saber inconsciente* que, não excluindo o saber consciente, articula-se com este, atuando repetidamente nessas formas “sabidas” de nossa consciência.

### O instante da criação - a marca do inconsciente

O que eu tenho sofrido com o *Macunaíma*, principalmente com ele, você nem pode imaginar... E no entanto, si escrito em pleno estado de possessão (a primeira versão foi feita inteirinha em seis dias) em que eu não sofria nada no ímpeto sublime da criação, mas também nem podia pôr consciência na sublimidade em que estava, pela extensão mesma desta sublimidade que me obnubilava qualquer estado de consciência analítica, o que posso lhe jurar é que *Macunaíma* foi detestavelmente doloroso para mim.

Das inúmeras referências ao saber inconsciente, a mais constante é a sua associação ao momento de *criar* - instante em que o artista produz sua obra -, bem como ao de *recriar* - aquele em que o leitor a capta, reinventando-a a partir daí em sua leitura crítica.

No que concerne ao artista, mais especificamente ao poeta, são frequentes as alusões de Mário aos “estados de poesia”. Meu desejo é indicar justamente as retições multiformes de sua escrita, que apontam para uma insistência signficante: o desespero de um criador que procura definir seu instante de criação, que brota nele, apesar dele, sem que saiba explicá-lo plenamente.

Nas cartas a Henriqueta, ele se refere a: “transe”; “possessão”; “estado de possessão”; “estado de possessão preparada” (em que, por meios diversos, tal estado é provocado); “momento da criação, sublime, único, extasiante”, como se fosse um “delírio, uma explosão, um beijo, uma loucura, uma irresponsabilidade”; “estado de criação, superior a nós, independente de nós”; “estado puro de sensibilidade”; “estado infável de poesia”; “surto lírico”; “face cega da criação”.

Em cartas a Drummond, reitera esse esforço de caracterização do não-sabido: fala em “estado poético”, “jato de poesia” que o fataliza, “explosão poética”. Afirma estar tantas vezes “tomado de poesia e ficção”, chegando a ter “um desespero pela ficção”.

Nos textos endereçados a Oneyda, persiste em sua busca de definição de algo que sempre escapa, aludindo a: “um lirismo que independe de nós”; “momento de criação, divino, sublime, extasiante, deslumbrante, maravilhoso”; “ejaculação”; “ato puro de criar”; “êxtase sexual”.

Com Sabino, insiste em: “estado ativo de poesia”; “estado de possessão”; “ato macho de produzir”; “ejaculação”; “plena volúpia da criação, da invenção”; “estado mediúnico”. Lembra que está fora de si quando cria, completamente dominado por alguma coisa que é mais forte que ele.

Retomando essas referências, não deixa de ser curioso notar o cuidado de Mário em censurar nas cartas a Henriqueta (sua “santa irmãzinha”) determinadas expressões - “ejaculação”, por exemplo - não aparecem, corte este

explicado pelo próprio autor, que ressalta não ser sua pretensão fazer “comparações e equiparações por demasiado brutais em sua sexualidade”, certamente temeroso de chocar a interlocutora. Apesar disso, tenta sempre, em sua busca de nomeação de um gozo extremo - ou de um resto de gozo -, a conjugação do bem e do mal (quem sabe, suas duas vidas, a alta e a baixa, como assinala algumas vezes), que coexistiriam nesse instante especialíssimo de sua vida de artista: momento divino de criação e estado de possessão - demoníaca?

Além do ato espontâneo e não sabido de inventar, são diversas as indicações de um trabalho do inconsciente, nas várias etapas de seu fazer literário. Com Henriqueta, recorda a sua não-decisão consciente de escrever, a não-coação, isto é, sua recusa de intenções *a priori*, optando pelo que brota inconscientemente. Sobre o fato de a crítica ainda não ter reconhecido convictamente a poesia da amiga, denuncia um preconceito dos críticos de sua época: só conseguem avaliar uma obra, explicando as intenções preliminares do artista.

Nas cartas a Drummond, refere-se com insistência aos sentimentos inconscientes, imprevistos, às reações e deformações “subscientes” - “o subsciente que move nossos atos”, permanecendo, indestrutível, em nossas produções.

Em escritos endereçados a Oneyda, opõe, didaticamente, a poesia à prosa. (É bom lembrar que ele era seu professor de música.) A primeira, ligada ao “subsciente”, essa parte “misteriosa e lírica” de nosso ser, e a segunda, ao consciente, a “parte científica” da invenção. Ele, enquanto poeta, constantemente aberto às “mensagens do subsciente”. Na longa carta de 1940, a maior de sua correspondência, enfatiza idéias que se encontram “inconscientemente conceituadas”, isto é, conceituadas no *corpo* e na prática.

Em carta a Sabino, além de valorizar ainda o “subsciente”, destaca a *Marca*, texto do então jovem escritor, assinalando que o livro vai bem além da consciência de seu autor. Esclarece novamente sua posição contrária a tudo que é perseguido *a priori*, relacionando uma vez mais a inspiração ao inconsciente.

Em “Elegia de abril”, afirma estar atento às “auscultações do subconsciente” e, finalmente, na conclusão de seu estudo sobre a vida e a obra do Padre Jesuíno, ressalta o ideal de plástica do pintor (a distribuição claro-escuro), ideal este “não encarado pela consciência”, mas imposto por “uma personalidade invencível”, salientando que Jesuíno não podia saber da euforia sexual que lhe determinara o rosto da Senhora do Carmo - “que horror!”

## O trabalho consciente após o “ato”

Poesia é a meu ver uma organização consciente de lirismo subconsciente.

Para mim, a poesia relizada pelo estado inefável de poesia não passa de um diamante bruto (...). E é então, como artista confeccionador da obra, que eu corrijo, formo, *deformo*, milho, *pioro*, maltrato, etc, etc.

Após o surto lírico, que surge apesar e independente da vontade do artista, vem o momento do trabalho intelectual consciente, a burilar o recém-criado. São numerosas essas referências, com ênfase no processo criador do poeta e/ou do ficcionista.

Em cartas a Henriqueta, esse tópico é repetidamente valorizado. Como ponto de partida, Mário comenta não estar mais a poesia da amiga mineira num “estado puro de sensibilidade”, convertendo-se, pouco a pouco, num “estado de inteligência consciente”. Só lhe pede que cuide para não intelectualizar demais seus estados de sensibilidade, ao manufaturar o que produziu, através do trabalho “penosíssimo, longo e moral da arte”. Aliás, é constante nos seus mais variados escritos a indicação de que esse tempo após a explosão poética traz um sofrimento inevitável.

Em texto de 1944 endereçado a Drummond (o tema insiste sobretudo no final de sua vida), fala da correção, da atividade que, da mesma forma que o estado poético, se instaura fatalmente após o “jato” de poesia.

Em carta a Sabino, alude à tarefa de polimento - “a-limpar, corrigir, artefazer, julgar, intencionalizar, dirigir e estetizar” a obra de arte. Tal qual acon-

tece no cinema, cortes são feitos, novos *close-ups* se produzem, lentamente, “com fadiga e indecisão”, a fim de se dotar a obra de “significação funcional”. Trata-se do *estado de consciência*, que se segue às digressões sem ordenação alguma.

Um importante acréscimo se introduz, porém, neste ponto, revelando como esses dois tempos - o surto inconsciente e o polimento consciente - interagem no processo criador da arte. Neste trabalho penoso, o artista se vê de repente atirado novamente à “volúpia da criação”, retornando a um *estado ativo de poesia*.

Em “O movimento modernista”, já se evidencia uma tentativa de separação mais nítida entre um *estado de poesia* e um *estado de arte*. No primeiro, o artista escreve sem qualquer tipo de coação tudo o que lhe chega à mão: é a “sinceridade do indivíduo”. Em seguida, vem o momento de artefazer o objeto: a “sinceridade da obra de arte”, coletiva, funcional, bem mais relevante que a do indivíduo. Aliás, dessa sinceridade sempre se ocupou Mário, em suas diversas fases. Em carta a Sabino, ele se insurge contra a “pura sinceridade”, que seria porta aberta a preguiças, ignorâncias e até “safadezas morais”. A sinceridade brota sem que a queiramos; sendo conscientes e buscadas, sinceridade e espontaneidade acabariam por dar, segundo ele, em academismos e passadismos. A Henriqueta diz que não se pode confundir obra de arte com “suspiro, espirro ou berruga”: espontaneidade espontânea não passaria, pois, de um cacoete ou de um hábito. A verdadeira *espontaneidade pós-espontânea* é que participaria da técnica primordial da arte e deveria ser a finalidade de todo artista.

## Conhecimento técnico *versus* técnica

O que me parece é que o conhecimento técnico está numa inflação hedionda, deformando totalmente a arte como fato social e desnorteando o poder criador, a função criadora do artista.

A técnica, imprescindível ao processo de construção da obra de arte, não se confundiria, na proposta de Mário, com o *conhecimento técnico*.

Ultrapassando, na maioria das vezes, um saber consciente, ela emerge em diversas ocasiões já elaborada, em meios aos surtos de lirismo. O exemplo mais lembrado é o de “Danças”, poema, a seu ver, dos mais virtuosísticos de sua obra e que ficou basicamente na primeira versão. A técnica se exerceu, portanto, inconscientemente no momento da criação, assim como o trabalho de um equilibrista, que não deve pensar nos tombos que levou ou que conseguiu evitar, quando está se equilibrando. Para Mário, a técnica (inconsciente) é sublime, enquanto que o conhecimento técnico (consciente) é crítico, castigador, martirizador.

Do ponto de vista do artista, técnica englobaria artesanato, técnica tradicional e técnica pessoal. Dessa forma, em todo estado de criação, mesmo que o objeto estético ainda venha a ser trabalhado, a técnica já está presente. E nunca será excessiva, ao passo que o conhecimento técnico, se inflacionado, seria capaz de deformar e desvirtuar a arte. O trabalho consciente após o ato puro de criar poderia, assim, ser associado a esse conhecimento: o artista cai em “estado de indecisão e sofrimento”, passando a ser o crítico da própria obra.

Se tal conhecimento em demasia sempre incomodou Mário, a técnica foi continuamente valorizada por ele, encontrando-se referências sistemáticas a respeito: destaca “progressos técnicos” dos artistas mais jovens, cobrando dos intelectuais em geral posturas que revelem sua “inteligência técnica”. Em determinados momentos de sua crítica, considera-se particularmente empenhado em “fazer da técnica seu cavalo de batalha”. No que concerne a Portinari, fala da aquisição de “uma técnica artesananal severa”, de seus inúmeros “segredos técnicos”. Ao comentar os versos dos amigos, essa questão é freqüentemente ressaltada: segundo ele, o verso “libertado” (e não apenas livre) é “tecnicamente mais difícil”; os moços “sem técnica de pensar” o preocupam sempre; não cessa de fazer restrições “técnicas-estéticas” às obras que lhe são apresentadas, com o objetivo incansável de ver alcançado, no que diz respeito à arte, um estágio pleno de “perfeição técnica”.



## Conhecimento técnico *versus* compreensão estética

O fenômeno da compreensão estética (...) se confunde, si não é a mesma coisa, com o ato de Charitas, de identificação deslumbrada, que pratico diante da obra-de-arte. Os dados de conhecimento técnico poderão existir, mas são independentes da compreensão estética, em certo sentido perigosos descaminhamentos.

Trata-se aqui de mais uma oposição levantada e problematizada logo a seguir por Mário, agora na perspectiva do crítico.

Em carta a Oneyda, é assinalada a diferença substancial entre a *compreensão* e o *conhecimento*. O professor insiste com sua aluna para que ela liberte o seu direito de compreensão estética da “superstição do conhecimento técnico”, na maioria das vezes conservador e reacionário. Não sendo possível conhecer profundamente um assunto, que ela tenha uma técnica útil, suprimindo, com a prática e o “faro”, essa falta. Valoriza, assim, aquele instante de captação da arte, o “gosto de ti porque gosto”, que caracterizaria tanto o caipira analfabeto quanto Goethe. Seria aquele ato de gostar, “insabido” de nossa consciência, no momento mesmo em que a obra nos toca, instante de adesão apaixonada e encantamento. O conhecimento técnico, tal qual o trabalho intelectual do artista, viria depois, muitas vezes para enfeitar a crítica, enquanto “apêndice, penduricalho, berloque”. E ele justifica esses enfeites: em seu trabalho crítico, quer ser professor, quer ajudar o artista, quer que seus comentários tenham o máximo possível de rendimento didático.

O que foi dito para o criador vale, então, para o crítico, e é feita uma interpenetração dos dois ofícios: o artista precisaria ter bastante técnica (e também conhecimento técnico), para tornar bela e funcional sua arte, o que fatalmente acabaria por influenciar a compreensão do leitor-espectador-ouvinte, estimulando seu prazer e determinando em algum nível sua crítica e avaliação do objeto estético que o tocou.

## O SABOR DA EXPERIÊNCIA DA VIDA

Que coisa deliciosa é a vida!

Isso de morrer não tem importância, o importante é viver um pouco agitando e encantando a vida.

A maioria dos meus poemas é “de memória”, provocados por experiências já passadas e que voltam transformadas em “estados de poesia”. Mas também já fiz muito poema em que o estado de poesia se dava *durante* a experiência, como quase todo o “Losango Cáqui”, “O Grã Cão de Outubro”. Uns imediatamente depois da experiência, outros muito tempo depois. E outros num *chi chabe!*

É uma constante nos textos de Mário a indicação de que o instante de criar - ou de recriar -, não-sabido, brota da experiência da vida, evidenciando-se assim uma verdadeira apologia do *viver* e do *experimentar*. Quando mais jovem - e as cartas a Drummond, nas décadas de 20 e 30, ilustram tal desejo -, esse viver intenso busca estar desvinculado do conhecimento livresco: em 1924, por exemplo, salienta que estudar é bom, mas que depois do estudo e do “gozo do livro” vem “o estudo e o gozo da ação corporal”.

A partir daí, passa a enumerar situações variadas que provocam esse gozo/prazer de viver: parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante; ver negros, sobretudo uma negra, dançando samba, vivendo a dança; amar, dedicar-se inteiramente aos amigos; conviver com os seus amigos verdadeiros; trabalhar; divertir-se numa festa; fazer uma barba, ou melhor, estar prestes a fazê-la; experimentar um novo tóxico, etc, etc.

Enfatiza igualmente que é importante viver o Brasil, a natureza, os homens, o lirismo; viver a cidade, a realidade, sem “literatices e inteligentices”, independentemente de teorias e estéticas, em toda a diversidade da vida: espiritualmente, com seriedade, com crítica interior e, principalmente, com paixão. Participando, agindo, gastando a vida, deliciando-se, experimentando, encantando-se, sentindo-se feliz, sofrendo, chegando ao ponto de se dar “notas de vida”.

Nessa adesão apaixonada, revela ter dois tipos de vida: uma “sádica voluptuosa”, baixa, “acatólica”, e a vida de cima, em que continua “católico romano”. Todo esse entusiasmo leva-o, contudo, a um momento de avaliação de tamanha entrega. Em “O movimento modernista” (1942), acaba por se colocar como vítima de seu prazer de viver, sentindo que estava enganado ao cuidar “mais da vida” do que de si próprio. A apologia do viver, entretanto, persiste e, no seu estudo sobre Portinari dois anos mais tarde, é a vida do amigo pintor que direciona a crítica que faz, crítica essa que não cessa de marcar os traços de uma infância em Brodósqui, atualizados nas telas e murais. Ressaltando que o artista foi um “proveitador de experiências”, aquele que tudo quis tocar “com o dedo da sua experiência”, insiste em que, de experiência em experiência, Portinari descobriu seus segredos técnicos, responsáveis pela riqueza de suas criações. Quanto ao Padre Jesuíno, é ainda a vida apaixonante do pintor um dos pontos a cativar o crítico.

## AS LEITURAS...

Você precisa de uma cultura literária geral (...). Há certas coisas que a gente carece conhecer e gostar (...). Você precisa ler Camões (...), Dante (...), Cervantes, o Goethe do Fausto (...), todo o Shakespeare (...). E a Bíblia, por favor não se esqueça? Quero lembrar sempre o Rabelais, e o Ibsen (...). Você precisa ler certos clássicos portugueses (...), um pouco só de Vieira (...). Ler os brasileiros (...), Gregório de Matos, Cruz e Souza (...), Machado de Assis (...), um tesouro onde você vai roubar.

Ao reiterar sua apologia do viver, Mário desprezou tantas vezes, como se viu, o conhecimento livresco, enquanto contrário e talvez até bloqueador do gozo de viver.

Seria possível, contudo, sustentar rigorosamente essa oposição na diversidade instigante de sua escrita?

O próprio autor polemiza a respeito em várias cartas de sua vasta correspondência. Ora, a experiência da vida, abrangente, sedutora, não poderia

jamais prescindir do traço deixado pelas leituras, fundamentais, como ele mesmo afirma, à formação tanto do artista quanto do crítico. Para Sabino ele chega a elaborar um plano de leitura, necessário à “dignidade do intelectual”, sugerindo-lhe obras capazes de lhe oferecer uma sólida cultura literária geral.

Em carta a Oneyda, retoma esse mesmo tema, aconselhando-a, para o seu ofício de crítica, leituras de história da estética, da literatura, da filosofia. Não se furta, inclusive, a ressaltar suas próprias leituras: filosofia, lógica, psicologia. Em seu artigo sobre Portinari, destaca a literatura de ficção como uma das manias do pintor, a qual contribuiu certamente para a sua formação de artista.

O que se nota, pois, é mais um imbricamento de dois pólos que tentaram se mostrar antagônicos, mas que na verdade se apresentam confundidos um no outro: o ato de invenção do criador e o gostar por gostar do crítico (intuitivos, inconscientes) não deixariam de trazer a marca do conhecimento livresco que, em princípio, estaria para Mário do lado do saber sensato, consciente, represador do lirismo.

## **ESQUECER PRA PODER INVENTAR**

Eu sou o tipo do sujeito que “não sabe”! (...) E saberá você as matérias que menos eu sei? São História da Música, Harmonia, Contraponto, Folclore!!! Palavra de honra, Oneyda. Uma análise harmônica me custa absurdos de esforços, me esqueço das regras. Em História (...) datas sou absolutamente incapaz de guardar (...). Essa desmemorização não deixa de ter seus benefícios pra mim. Eu sinto que as noções apreendidas ficam latentes em mim, muito embora se recusem a transpor o limite da consciência. Mas ficam. E como não aparecem, sou obrigado a uma constante e intensíssima atividade de espírito, muito voluptuosa, em que vivo em eterna atitude cartesiana, como que tirando do nada, isto é, apenas da minha própria experiência, os meus raciocínios, idéias, juízos, conclusões (...). Conservo uma espécie de invenção em tudo quanto escrevo. Vivo num mundo de perene descobrimento.

Se, como afirma Barthes, há um momento “de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos”<sup>1</sup>, em Mário esse tempo reproduz o que já foi anunciado um pouco antes: a impossibilidade de oposição entre um saber inconsciente, “de desejo”, e outro, “sabido”, dos livros. Se se esquece esse último é porque ele existe de fato, e persiste de forma latente, propiciando a criação. Talvez seja este mesmo o ponto a se enfatizar: se Mário se permite esquecer, não saber sobre o seu saber sensato, é porque não se trata mais de simples erudição (de um “cozido de leituras”), mas de um *saber inventado*, ou, retomando suas próprias palavras, daquela “sabedoria pessoal de maneira de vida”. Com o máximo de sabor possível.

## O ERUDITO E O POPULAR

Então parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, si não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca.

Entre numa Faculdade de Filosofia, de São Bento, (...) segui um curso de apologética (...) e, no segredo do meu quarto, peguei numa lógica que reli bastante; me apaixonei pela Psicologia e sempre, em toda a vida, andei lendo quantas histórias da Filosofia que me caíram nas mãos (...). Li Montaigne (...), Platão quase todo, talvez todo, e bastante Aristóteles. Pra meu uso só quem me interessou foi Epicuro (...). Lao-Tsé me deslumbrou. E o deslumbramento continuou pelo zenismo.

Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber.

Em grande parte de seus textos, sobretudo nos escritos de juventude, Mário explicitou com insistência seu repúdio por uma erudição pela erudição, privilegiando, como se viu, o gozo da “ação corporal”. Ao que tudo indica, sua fama de culto o incomodava. Parecia querer se desculpar por suas leituras

estrangeiras e conhecimento técnico refinado (que seu famoso fichário atestavam irrefutavelmente), na sua busca incessante de valorização do nacional e da cultura popular. Chegou mesmo a ironizar os que adquiriram essa fama, coisa, aliás, muito fácil de ser atingida, a seu ver. Curiosamente, para se defender de uma acusação contrária - a de ser ignorante, mas em matéria de língua portuguesa - é que produziu todo um livro, *A escrava que não é Isaura*, no qual, como ele próprio afirma, foi “conscientemente cabotino, bancando o erudito”, ao fazer um prefácio cheio de citações e nomes científicos. Pretendeu também escrever um ensaio pelo mesmo motivo (“Gramatiquinha da Fala Brasileira”), obra que acabou não realizando. Na verdade, ele jamais se furtou a lutar, no que se refere à nossa língua, por uma libertação das leis portuguesas, que, sendo legítimas em Portugal, não passariam de “preconceitos eruditos” no Brasil.

Condenava igualmente - e é um tema que se repete em suas cartas - a virtuosidade pura, a não ser quando ela estava a serviço de algo superior e nobre: “pra todos”. Uma vez mais, seu ideal de utilidade a justificar o trabalho do artista.

Se em quase toda a sua correspondência e em seus ensaios, Mário focalizou ora a erudição (criticando-a ou não) ora o saber popular, houve um momento, em 1925, em que se anularam as dicotomias em sua escrita: “O difícil é saber saber”, conclui. Comentando o *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, assinala que o autor “está brincando com micróbios perigosos: contribuição milionária de todos os erros, a partir dos erros populares”. Ao pregar a “alegria da ignorância que descobre”, Oswald estaria se esquecendo de que “tem também a alegria da sabença que descobre” - e que verifica. E, para Mário, “a da sabença é mais rica”.

## A ARTE, A VIDA (PROVISÓRIA), A VERDADE DE (DO) SER...

Sou excessivamente sensual, por demais gostador do minuto que passa, pra economizar minhas forças (que reconheço, sem vaidade, muito grandes) e realizar a obra-de-arte com valor permanente. Não sou pretendente a estátua, bustinho ou coisa que o valha no Passeio Público, mas não haverá maior pretendente à vida do que eu.

A arte jamais é independente da vida: há dependência insolúvel e irrecorrível, que faz com que nem a vida domine a arte nem esta àquela. Não desligue assim proverbialmente duas coisas que são a mesma coisa. Até como aspiração elas são a mesma coisa: pois tudo não aspira a uma vida melhor?

Se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade será irreprímível.

É a partir das variadas oposições propostas por Mário, e de seu imbricamento inevitável na prática de sua escrita, que se tenta uma conceituação de Arte, já que é sempre ela que está em questão em seus textos, é dela que se ocupam incansavelmente o artista, o crítico, o intelectual.

Concebida como “força de conhecimento”, “forma coletiva da vida humana”, pode ser compreendida, na maior parte das vezes, enquanto uma “transposição para o melhor”, associando-se à repetição interessada em seu rendimento desinteressado, isto é, estético.

Diferentemente da estética, que lidaria com formas, técnicas e representação da beleza, a arte, na visão de Mário, tenta não escapar de uma funcionalidade social, não pretendendo ser nunca “beleza só”. Para ele, o artista é o homem que participa da vida, funcionando nesta por intermédio do valor estético que é a beleza.

Ressalta-se dessa maneira a importância da *vida* e de suas vinculações com todas as formas de *arte* e com a *verdade* do (no) sujeito, a qual se manifestaria fatalmente via experiência vivida. Mário alude a uma verdade do intelectual, surgida das manifestações vitais de seu próprio ser: “incontestável, achada, experimentada”, uma verdade sem aparência de eternidade, que o tornaria anárquico. A verdade, enfim, da experiência e da paixão, brotando incessantemente de uma vida também provisória - “o importante não é ficar, é viver” - e emergindo no poeta através de seus “agenciamentos poéticos”.

Já que o viver se conjuga com o fazer artístico e com a verdade, ele é igualmente determinante do (de) ser. Em carta a Drummond, é focalizada a questão do *nacional*, via precisamente *ser* e *viver*: ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, que viva, em toda a extensão desse ato, deixaria de *ser nacional*. E essas significações de (do) ser não cansam de se ampliar, sob as mais diferentes formas: “ser em relação a”; “ser temperamental”; “ser útil” (ou “utilíssimo”); “ser social”; “ser individual”; “ser vital”; “ser humano”; “ser ético”; “ser íntegro”; “ser apaixonado”. Fala na “felicidade de ser”, no “castigo e fatalidade de ser artista”, perguntando-se se é possível colocar o problema do ser “num sentido de esperança”.

Finalmente, numa de suas últimas cartas, o autor se refere à construção de sua sinceridade, quando poderá, enfim, ser ele próprio.

Ser artista, ser crítico, ser intelectual. Mário foi isso e foi também (apesar de não querer muitas vezes) um erudito, amante, apropriador e recriador do popular. Buscou a vida provisória, mas permanece... Na insistência significativa de suas tantas cartas, ensaios, poemas, ficção. Na repetição multiforme de sua escrita, continuamente à procura de uma resposta que sempre escapa - sobre seu ser, sua arte, seu saber. Mesmo quando aparentemente essa resposta se apresenta pronta a ser transmitida aos que o lêem.



## A TRANSMISSÃO DO SABER

Recebi sua carta e refleti sobre ela. A conclusão mais séria pra *mim* é a seguinte: vejo que estamos os dois na iminência de iniciar uma correspondência longa e nutrida (...). Não hesito um só segundo em lhe garantir que (...) não me pesará em nada lhe escrever muito, auxiliar você no que eu puder. Apenas, preliminarmente, eu desejo que você se examine bem (...). Veja bem: você tem direito de exigir minhas cartas e explicações. Você tem os direitos da idade, de querer saber e de querer ser. Isso lhe basta, me basta e, aliás, é tudo (...). Si posso ser útil, meu tempo está ganho. Mas antes exijo que você pense muito seriamente sobre você. (...) Coisa danada o destino, a psicologia do artista... E em máxima parte esse castigo de ser artista, essa decepção eternamente insatisfeita (...). O que é preciso é você ter coragem na sua idade, pra se afirmar diante de um espelho e, com toda a seriedade, que a arte é coisa muito séria.

Em sua vastíssima correspondência e nos seus inúmeros ensaios críticos, Mário buscou, de todas as formas, ajudar os interlocutores, passando-lhes ensinamentos - sobretudo de vida -, sugestões, opiniões, ou mesmo conselhos. Considerava-se o professor por excelência, não se negando a revelar sua verdadeira paixão por esse ofício. A crítica, para ele, como se sabe, deveria ter uma função pedagógica, de "ama-seca" até. Cuidadosíssimo ao ler as produções dos amigos, posicionava-se, interferia, apontando a necessidade de mudanças, implicando-se no processo, com aquela adesão apaixonada, num ato de *Charitas*, como em tantas ocasiões anunciou.

Se nos detivermos apenas nos seus enunciados, é esta a visão do crítico que nos fica: um pedagogo que indica caminhos e apresenta fórmulas aos seus interlocutores-discípulos. Mas seria apenas isso? Poderíamos reduzir sua função a esse papel simplesmente?

Não creio.

Sim, Mário ensinou. Ensinou muito - e houve quem seguisse religiosamente seus conselhos - mas, a meu ver, ele foi bem além das próprias lições, amigas ou não. O que me fica de uma leitura (também apaixonada) de suas

cartas e ensaios não se restringe a essa pedagogia, chegando a contrariá-la na maior parte das vezes. Talvez o que seus textos nos passem, no seu desejo contínuo de ver sempre o artista aprimorando a própria obra, em sua decepção eternamente insatisfeita, seja muito mais uma *transmissão*, no sentido mesmo que lhe dá a psicanálise: “Transmitir é tornar possível um novo ato; mais do que transmitir o que se inventa, trata-se de transmitir o poder de inventar”<sup>2</sup>.

Ao anunciar, reiteradamente, suas variadas concepções de saber, Mário de Andrade nos revela, num processo de ensaio e erro, não o saber acabado, plenamente constituído, mas os arca-bouços de um saber, sua infindável construção, procurando estimular em seus mais diversos leitores o mesmo - e sempre diferente - desejo de inventar, de saber. E de compreender, enfim, que a arte - e a vida - são coisas muito sérias.

Quem sabe nessa busca reside seu estilo... Ou sua sabença?

## **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo verificar as variadas concepções de *Saber* na obra ensaística e epistolar de Mário de Andrade, procurando demonstrar que não se trata de uma construção acabada, mas de algo que não cessa de se constituir.

## **RÉSUMÉ**

Le but de cet travail est de vérifier la variété des conceptions de *Savoir* dans des essais et des lettres écrits par Mário de Andrade, en cherchant à montrer qu'il ne s'agit pas d'une construction achevée, mais de quelque chose qui ne cesse pas de se constituer.

## Notas

<sup>1</sup> BARTHES, 1979. p.47.

<sup>2</sup> NASIO, 1980. p.24. (tradução minha)

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*; cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. *Revista do Patrimônio Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-93, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*, de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.]. Elegia de abril.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.]. O movimento modernista.

ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta*; cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro, 1990.

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil. In: BATISTA, M.R.. LOPEZ, T.P.A., LIMA, Y.S. *Brasil: 1o. tempo modernista - 1927/29*; documentação. São Paulo: IEB, 1972. p. 225-232.

ANDRADE, Mário de, ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.

LACAN, Jacques. *Le séminaire*; livre II - le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1978.

NASIO, Juan David. *L'inconscient à venir*. Paris: Christian Bourgois, 1980.