
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAULICEIA EM SÉRIE: KITSCH E DESVAIRISMO

Ana Paula Parisotto¹(UFSC)
e Artur de Vargas Giorgi²(UFSC)

RESUMO: “Minhas reivindicações? Liberdade” (Andrade 2019: 11). Em meio ao processo de modernização de São Paulo, processo repleto de contradições e conflitos, Mário de Andrade publica sua *Pauliceia desvairada*, obra complexa, que articula elementos da cultura de massa e da cultura popular para elaborar uma arte de vanguarda brasileira. Neste trabalho, propomos que o livro de 1922, tão próximo da lógica e da estética da reproduzibilidade técnica, pode ser entendido como uma via de estudo da emergência do *kitsch* no Brasil. Essa proposição se sustenta pela leitura de alguns poemas e do *Prefácio interessantíssimo*, mas também se ampara na elaboração teórica feita em *A escrava que não é Isaura* (1925) e no lançamento de *Klaxon* (1922). O que sobressai é a ambivalência das posições em jogo: em Mário de Andrade encontramos o *desvairismo* como defesa vanguardista e aristocrática de uma arte genuína; mas também notamos a emergência do *kitsch*, marcada pela sedução dos clichês e pelo mascaramento performático que, diante das massas, esvazia qualquer essência, dos sujeitos e dos objetos.

PALAVRAS-CHAVE: *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade, kitsch, *desvairismo*.

HALLUCINATED CITY: KITSCH AND DESVAIRISMO

ABSTRACT: “My claims? Freedom” (Andrade 2019: 11). Amid the modernization process of São Paulo, a process filled with contradictions and conflicts, Mário de Andrade publishes his *Pauliceia desvairada*, translated as *Hallucinated City*, a complex book, which combines elements of mass culture and popular culture to create a Brazilian avant-garde art. In this paper, we propose that the 1922 book, so close to the logic and aesthetics of technical reproducibility, can be seen as a way of studying the emergence of *kitsch* in Brazil. This proposition is supported by the reading of some poems and the *Prefácio interessantíssimo*, but it is also supported by the theoretical elaboration made in *A escrava que não é Isaura* (1925) and in the release of *Klaxon* (1922). What stands out is the ambivalence of the positions at stake: in Mário de Andrade we find the *desvairismo* as an avant-garde and aristocratic defense of genuine art; but we also note the emergence of *kitsch*, marked by the seduction of clichés and by the performative masking that, in face of the masses, empties any essence of subjects and objects.

KEYWORDS: *Hallucinated city*, Mário de Andrade, kitsch, *desvairismo*.

Recebido em 26 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ parisottoanapaula@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5289-2045>

² artur.vg@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p9>

Contemporaneamente ao lançamento de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, e à Semana de Arte Moderna de São Paulo, um fenômeno definidor da cultura da modernidade encontrou seu apogeu: o *kitsch*. Fenômeno complexo, com dimensões que abrangem a estética, a política e as artes, em suas diversas manifestações e relações com a modernização do Ocidente, o *kitsch* se consolida com o que Adorno e Horkheimer (2002) chamariam, posteriormente, de indústria cultural – termo que, grosso modo, designa obras produzidas de forma massificada, numa situação em que a própria cultura (sua dimensão “espiritual”) é, afinal, transformada em um produto, uma mercadoria cada vez mais padronizada pelos meios técnicos, atendendo portanto à manutenção do *status quo*, nos antípodas das manifestações artísticas que poderiam ser consideradas “de vanguarda” ou “autênticas”.

Claro, esse diagnóstico (que, entre nós, ganha contorno mais nítido no final da década de 1960 e não raro é recuperado em sua tonalidade crepuscular) tem, ele mesmo, as suas condições de emergência. Sem entrar nos argumentos e conceitos, com suas nuances e minúcias que não caberiam nestas breves páginas, poderíamos remeter o problema, pelo menos, ao agudo manifesto de Marx e Engels de 1848; à genealogia da moral e à consideração intempestiva da utilidade da história propostas por Nietzsche; ao mundo desencantado da racionalidade postulado por Weber; ao reconhecimento da tragédia da cultura feito por Georg Simmel na passagem para o século XX e, logo, em chave clínica, pela psicanálise de Freud; à identificação da crise da humanidade europeia formulada por Husserl em meados da década de 1930, além de vários outros intérpretes e obras.

De saída, cabe notar uma sintonia: a Escola de Frankfurt, da qual Adorno e Horkheimer, como sabemos, foram célebres integrantes, surgiu na universidade de mesmo nome a partir da criação do Instituto de Pesquisa Social, cuja origem, por assim dizer, encontrou expressão durante a Primeira Semana de Trabalho Marxista, evento liderado por Felix Weil, no verão de 1922, em Ilmenau, Turíngia. Nesse mesmo ano, em março, ou seja, apenas um mês depois do Teatro Municipal de São Paulo ter sido palco dos eventos da Semana de Arte Moderna, foi criado em Niterói o Partido Comunista do Brasil (PCB), que acompanhará, daí então, os percalços da democracia e da modernização no país, podendo servir de fio condutor para a leitura dos acertos e das desventuras da nossa história cultural e política.

Esse cruzamento de forças e contraforças materiais e simbólicas – atuantes num mesmo tempo e influentes no processo de ocidentalização do mundo – é determinante para a compreensão das posições assumidas. *Pauliceia desvairada* é um registro poético da cidade de São Paulo; um livro pioneiro, no Brasil, em sua construção propriamente modernista, espécie de elaboração precoce das novas configurações de uma cidade em choque, nos “frementes anos 20” (Sevcenko 1992). Com efeito, São Paulo enfrentava um processo de industrialização repleto de contradições e conflitos; seu ingresso na era da técnica “é marcado por um profundo desequilíbrio entre o novo sistema econômico e as estruturas sócio-mentais dominantes” (Simon 2006: 134). Nesse sentido, em *Pauliceia desvairada* lemos a própria composição dessas tensões.

Além disso, o primeiro modernismo no Brasil coincide, como sabemos, com os abalos da República. É o cenário de constituição de uma sociedade cada vez mais industrial, burguesa, ou seja, uma sociedade com desigualdades e pugnas inerentes, sobretudo em espaços – como São Paulo – que intensificam os problemas advindos da colonização. Ora, o *kitsch* se origina justamente no contexto da burguesia, dos novos ricos. Como fenômeno, populariza-se com a industrialização e com o nascimento da sociedade de consumo. Conforme Moles (1972), o termo apareceu por volta de 1860 em Munique, advindo de palavras como *kitschen*, uma expressão que designa “fazer móveis novos com móveis velhos”, ou *verkitschen*, que significa trapacear, vender algo diferente do que havia sido combinado. Para Moles, portanto, o termo envolve uma negação do verdadeiro, do único, do autêntico. Partindo de um juízo de valor também negativo, o crítico de arte Clement Greenberg designa a estética *kitsch* como algo que desvia da “cultura maior”; nesse sentido, ele opõe o *kitsch* às vanguardas do início do século XX, chamando-o de retaguarda, uma cultura “destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão contudo ávidos pela diversão” (1997: 32). Seu célebre ensaio *Vanguarda e kitsch* teve a primeira versão publicada em 1939, quando o conceito de globalização ainda não existia (viria a ser empregado somente por volta dos anos 1980, com a intensificação do fenômeno). Dessa forma, Greenberg anteviu seu teor universal: “sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o *kitsch* realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial [...] de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal jamais vista” (Greenberg 1997: 29).

A estética *kitsch*, diz Greenberg, “urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal” (1997: 29). A “classe média” será o seu público-alvo. Não obstante, e para além dos juízos de Moles ou Greenberg, o que o *kitsch* lhe oferece é, sobretudo, uma máscara que suplementa um fundamento ausente, aspecto disruptivo que, no contexto paulistano da década de 1920, se espalha pelo mundo simbólico e adquire uma potência singular, que aqui nos interessa especialmente.

Com o *kitsch*, afinal, a cultura se expressa por um encadeamento potencialmente sem fim de objetos em série; objetos com os quais a originalidade, a autenticidade, a tradição (etc.) são, ao mesmo tempo, apresentadas e diferidas, ou melhor, apresentadas como diferimento, de maneira que é à lógica da reprodutibilidade técnica, vale dizer, é à lógica *a-lógica da origem ausente* – e não da ausência *da* origem – que tais objetos parecem remeter. No livro de Mário de Andrade, um poema como *Ode ao burguês* (2019: 30) oferece à burguesia, numa série de exclamações, o insulto e o ódio; mas, vindos do passado, reivindicados pela forma da “tradição” – trata-se afinal de uma “ode” –, esses sentimentos não podem não ser contaminados pelo semblante, sendo como que drenados, esvaziados pela máscara performática (a *persona*) que ironicamente recobre e faz ressoar, desde a dedicatória e o *Prefácio*, toda a ambivalência de *Pauliceia desvairada*.

Ou seja: as propostas estéticas lidas em *Pauliceia desvairada* nos abrem uma via de estudo da emergência da estética e da lógica do *kitsch* no Brasil. Se, por um lado,

elas parecem distantes das análises marxistas e das lentes dialéticas da teoria crítica, ao mesmo tempo se mostram próximas dos clichês (como o vocabulário da reprodutibilidade técnica, também empregado na revista *Klaxon*) e sensíveis, sim, aos movimentos populares e de massa que ganhavam corpo e expressão com os fluxos migratórios e a modernização das cidades. Ambivalentes, portanto, tais propostas estéticas colocam-se entre “milionários e burgueses”, “operariado, gente pobre”, “escritores”, “artífices elogiáveis” e outros mais, segundo “oratório profano” que é o notável poema “As enfiaturas do Ipiranga” (Andrade 2019: 59). Aí, o repertório da tradição europeia mistura-se ao “típico”, ao “nacional” e às marcas da “modernidade” – “do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rôtisserie, da Tipografia Weisflog, do Hotel Carlton e mesmo da Livraria Alves, ao longe” – num confronto de vozes, de metros, de rimas, de disposições e de posições políticas que dá ao poema uma importante complexidade.

Em recusa da melodia, essas ideias amparam-se, aliás, na conhecida proposição harmônica de Mário de Andrade: “harmonia: combinação de sons simultâneos” (2019: 12). O *kitsch* seria assim um meio de operação desses movimentos de choque da modernidade; movimentos “telegráficos”, “vibratórios”, “polifônicos”, que formam “pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades”. Como lemos no *Prefácio interessantíssimo*: “Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão” (Andrade 2019: 8-9). E mais adiante: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda”. Entre a *moda* e o *modo*: entre a máscara e o corpo, a palavra e a voz, a representação e a performance, em suma, entre o *kitsch* e a vanguarda, Mário de Andrade e sua *Pauliceia desvairada* resistem à simplificação.

Quase duas décadas antes da publicação do ensaio de Greenberg, Mário de Andrade já abordava o fenômeno, mesmo sem nomeá-lo, nas propostas de *Pauliceia desvairada*, talvez por entender que o *kitsch* é inseparável da lógica moderna, com sua reprodutibilidade técnica e seus movimentos de massa. A obra *Pauliceia desvairada* trata da urbanização acelerada de São Paulo. Em um primeiro momento, poderíamos mesmo pensar que a cidade e seu dinamismo urbano-industrial configuram o motivo central do livro, seu “tema”; porém, o escritor deixa claro no *Prefácio interessantíssimo* que os poemas pretendem tocar nos sentimentos de uma humanidade que se encontra em crise com a chegada da modernidade, ou seja, não são apenas poemas *sobre* o cotidiano da cidade moderna (Jaekel 2009). São, como dissemos, a sua elaboração. Diante da crise, para além do mimetismo ingênuo da modernidade, Mário de Andrade manterá o que Flora Süssekind definiu como o “trabalho sistemático com procedimentos e materiais tomados do ‘mundo da técnica’” (2006: 150).

Paralelamente à urbanização e à modernização *kitsch* – que viria de fora como uma força padronizadora, obliterando culturas locais – Mário de Andrade defendia uma arte nacional, que, entretanto, não deveria ignorar os movimentos de massa; pelo contrário, deveria absorver a cultura popular e a cultura de massa para criar uma estética, uma cultura, uma língua “brasileira”. Sem implicar nenhum tipo de “puris-

mo”, isto é, sem ilusões a respeito de uma origem perdida ou de uma invenção ex *nihilo*, ele buscava, na poesia – no entre-tempo da sua linguagem –, a elaboração da nação brasileira, culturalmente independente e esteticamente moderna.

Mário de Andrade foi, também o sabemos, assíduo participante da *Klaxon*, revista de vanguarda cujo nome designa uma singular buzina: um objeto industrial, símbolo ruidoso da modernidade e do progresso, é assim, em forma e efeito, tomado como representante do grupo de vanguarda e do seu papel. *Klaxon* abarcou as linguagens de massa (o jogo, a sátira e a farsa estão entre seus principais recursos), o impacto dos jornais ilustrados, da publicidade, da arte gráfica e, principalmente, do cinema. Em sua primeira edição de maio de 1922, o editorial-manifesto da redação já trazia a incorporação da linguagem cinematográfica, dos cartoons e dos palhaços populares, dos fenômenos musicais da época: “Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON” (1922: 02-03; grafia mantida como no original).

Mas, como vemos, a revista logo incorporou, também, a anestesia. A era de *Klaxon* e de *Pauliceia desvairada* é desse modo a mesma era da insensibilidade, da alienação dos sentidos, da falta do “genuíno” a que se refere Greenberg. Para Susan Buck-Morss (1996), trata-se do espaço-tempo das fantasmagorias, que englobam grande parte do mundo das mercadorias, da publicidade, do entretenimento, da arte e que configuram um narcótico feito a partir da própria realidade. Sob essa perspectiva, a estética *kitsch* será também um anestésico, um elemento fantasmagórico paradoxal, constituinte da atmosfera e das formas de contato com a cidade, das relações sociais e das formas de representação. Em torno desse elemento *an-origiário* se darão, de modo complexo, as possibilidades de mediação entre uma origem ausente e a prótese de uma identidade nacional moderna.

Isso pode ser lido de modo emblemático no poema “O Trovador”. O ideal de formação da identidade nacional é fruto da apropriação da tradição técnica – o alaúde – e de sua ressignificação pelas mãos de um brasileiro arquetípico, “fundacional” – um brasileiro *kitsch* –, apresentado por meio da imagem do tupi que, no entanto, é impuro, sem todo, desviado de qualquer traço romântico.

O Trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...

Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde! (Andrade 2019: 20)

Vemos que, cifrada no poema, tal identidade é certamente aporética. A figura (a começar pela do poeta, diríamos) é compósita, rapsódica, macunaímica, múltipla em seu centro mesmo: seu coração é arlequinal, como se afim ao cubismo de Picasso (onde encontramos o motivo reiterado), mas sintonizado, sem dúvida, com a carnavalização orquestrada da cidade (Sevcenko 1992). O sujeito que emerge, melancólico, do oco das primeiras eras, cantando seus sentimentos nessa modernidade paulistana, vem assim marcado pela suspensão, pela reticência... Trata-se de uma intermitência que opera não somente entre espaços distintos, mas, igualmente, entre tempos dissímeis: das primeiras eras à modernidade, é o Ocidente que em suma se apresenta “por meio da descontinuidade e da tensão entre as pessoas e as técnicas, descontinuidade e tensão das quais emerge, num presente sempre fraturado, aquilo que somos e o que não somos” (Giorgi 2021: s/p).

No poema, é a alma doente de um homem branco que move essa anacrônica rememoração de um fundamento sem fundo. Quanto a isso, diríamos que seu mal-estar seria sintoma de uma originalidade ausente, que só pode ser suplementada, uma e outra vez, por termos vicários. Ora, ao mesmo tempo disruptivo e propositivo, é esse vazio que permite ao sujeito, disposto a imaginar-se, afinal se imaginar “na ficção do poema, radicalmente outro” (Giorgi 2021: s/p). Com o que se arma, novamente, a ambivalência a que nos referimos: as questões caras à vanguarda de Mário de Andrade e a *Pauliceia desvairada* parecem aproximar-se de uma “ontologia vazia”, ou seja, neste sentido, da lógica do *kitsch*:

Desse modo, por um lado, temos a fórmula da gênese: o papel do modernismo nacionalista era mediar o contato com a tradição artística estrangeira para que dessa relação, que passa pelo saudável desvio criativo do autóctone e do popular, nascesse o Brasil moderno. Não obstante, por outro lado, temos a ficção da origem: “O trovador” parece apontar para uma ontologia vazia, que por isso é uma e outra vez suplementada, enredada pelas imaginações individuais e coletivas que buscam realizar o seu real, impossível por definição. Como representação da modernidade, portanto, o alaúde de Mário remete não somente ao trânsito das vanguardas e às técnicas da modernização em torno do projeto nacional; ele se refere, também, a todo artifício “moderno” com o qual a produção de subjetividades e de realidades comuns pode ser articulada (Giorgi 2021: s/p).

Como escreve Franco Junior a respeito da crítica modernista vigente entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX: “a vanguarda modernista não criou o conceito de *kitsch*, mas participou de sua criação e beneficiou-se dele para afirmar-se, valorizando as suas proposições e defendendo os seus valores estéticos, políti-

cos, ideológicos” (2011: 155). Para se referir à arte *kitsch*, considerada por essa crítica como inferior, são encontrados nos manifestos vanguardistas termos como “arte burguesa”, “arte alienada”, “passadista”; termos utilizados para estabelecer as oposições passado/presente, antigo/moderno, alienado/crítico etc.

O termo *passadista* é usado por Mário tanto no *Prefácio interessantíssimo* como em *A escrava que não é Isaura*. E ambos os textos podem ser vistos como manifestos. Trata-se da proposição de uma teoria do lirismo, um lirismo louco, livre e “desvairado”, que surgia como uma alternativa aos ideais da poesia parnasiana e simbolista, mesmo que ainda se bebesse dessa fonte, como o próprio Mário escreve: “ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (Andrade 2019: 3).

No entanto, o poeta não deixa dúvidas sobre seu desejo de ruptura, de criar algo diferente de tais poéticas: “o passado é lição para se meditar, não para reproduzir” (Andrade 2019: 16). Nesse sentido, ele deixa claro o que quer: “Minhas reivindicações? Liberdade” (Andrade 2019: 11). Em *A escrava que não é Isaura*, ao citar trechos de poemas de Cocteau, Tzara e outros, ele diz: “o poeta brinca. Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passedistas. Ora a cólera dos passedistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos” (Andrade 2010: 44). Seu ideal envolve o experimentalismo, os versos livres, a valorização do subconsciente, o afastamento da beleza da natureza e da arte realista. Todos esses aspectos reafirmam, em alguma medida, a ideia de liberdade, que está no cerne de sua proposição: libertar-se da arte que vinha sendo produzida até então.

O *desvairismo* será a sua aposta. Sua fundação é também a formulação de uma concepção de poesia, composta de “Lirismo + Arte”. Duplicando a ironia: no *Prefácio interessantíssimo*, eis uma fórmula sem dúvida originalíssima, já que declaradamente emprestada de Paul Dermée, diretor da revista *L’Esprit Nouveau*, que Mário de Andrade acompanhava atentamente e anotava com interesse, com destaque para os escritos *creacionistas* de Vicente Huidobro, como veremos (Antelo 1986; Teles 1976; Ambrozio 1982; Carvalho 2008): “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (Andrade 2019: 4). Ou seja, o escritor respeita seu impulso lírico, seu “eu profundo”, e escreve o que este lhe diz; todavia, após essa espécie de jorro, deve existir uma ordenação do material. Em outras palavras, a inspiração, a espontaneidade vai de par com a técnica, que lhe confere uma natureza deformada, não original, como uma natureza de segunda ordem: novamente, uma máscara. Por isso, também, sua modernidade não equivale à reposição mimética do “moderno”. Em suas palavras, “escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto” (Andrade 2019: 16).

A inutilidade de seu *Prefácio* – “Este prefácio, apesar de interessante, inútil” (Andrade 2019: 3) –, é reafirmada e desmentida pela ironia e o deboche da escrita, como subsídios do impacto da formulação da sua teoria da vanguarda. Além do desvairis-

mo, o poeta menciona uma espécie de escola coletiva: o *farolismo*: “Sentimos, tanto eu como meus amigos, o anseio do farol. Si fôssemos tão carneiros a ponto de termos escola coletiva, esta seria por certo o ‘Farolismo’. Nosso desejo: alumiar. (...) Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar” (Andrade 2019: 17). Mário de Andrade, cabotino, ao mesmo tempo desdenha e se envaidece da designação de “gênio”, valor tão ligado aos moldes tradicionais e eurocêntricos de entendimento da arte. Daí que, ao seu sincero vanguardismo, o uso do *kitsch* se ajuste tão bem. Anatol Rosenfeld situou o problema de modo notável:

A sinceridade é um valor aparentado com o da pureza. Ela pressupõe um ser simples (sem duplicidade), sem mescla psíquica, a identidade da pessoa consigo mesma, a unidade e a transparência totais, desde as camadas íntimas do ser até os matizes mais externos da auto-expressão. Valores afins, embora não coincidentes, são os da genuinidade e autenticidade. Esses valores têm a peculiaridade de tanto menos se entregarem quanto mais se tornam meta conscientemente visada. [...] Infiltra-se então, devido a certos exageros, um momento de pose e artifício que nega a sinceridade e faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade. (1978: 188-189)

O Farolismo delineado no *Prefácio*, em nome e em objetivos uma espécie de paródia do Iluminismo, é simultaneamente sério como proposta de saída de um estado de menoridade: como se repondo o célebre opúsculo de Kant de 1784 (1995), defende a não aceitação da autoridade de outrem e a invenção de nossa própria razão. Apesar do aparente desdém em relação a escolas coletivas, o texto de Mário de Andrade postula uma tarefa, de alcance coletivo, tarefa que, uma vez realizada, garantiria a expressão de nossa autonomia e maturidade.

Nesse ponto, portanto, sua teoria mantém certo aristocratismo, uma sorte de defesa da síntese difícil e algo rara, à qual, talvez, a princípio nem todos terão franco acesso. Em *A escrava que não é Isaura* afirma, por exemplo, que os poetas modernistas geralmente escrevem poemas curtos não por falta de talento ou de inspiração, mas sim por uma “necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis” (Andrade 2010: 65). Essa rapidez é, sim, uma marca da vida moderna. No entanto, a rapidez material não interessa tanto a Mário de Andrade; o moderno, para ele, é uma das consequências da rapidez espiritual, o que requer um bom exercício de abstração, como vemos em diversos poemas de *Pauliceia desvairada*. Quanto a isso, sintética e abstrata (como a música), a arte para Mário de Andrade se aproxima das exigências da vanguarda tal como postuladas por Greenberg ou mesmo por Adorno: a crítica ao *kitsch* se justifica, neste aspecto, como crítica do mau gosto, do senso comum, do academicismo, da sensibilidade chã etc. (Cordeiro 1994). Nas palavras do autor: “é o leitor que deve se elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!” (Andrade 2010: 18).

Esse vanguardismo se ampara no que Mário de Andrade chama de *arte pura*: uma máquina de comover por meio da beleza artística (2010: 74). O termo *arte pura*, uti-

lizado por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, remete explicitamente às propostas do chileno Vicente Huidobro, à sua insistente defesa da “criação pura”. Com efeito, em texto programático chamado *A criação pura*, aparecido em abril de 1921 na revista *L’Esprit Nouveau*, Huidobro enfatiza: “Essa ideia do artista como criador absoluto, do Artista-Deus, me foi sugerida por um velho poeta indígena da América do Sul (Aymara) que disse: ‘O poeta é um deus; não cante para a chuva, poeta, faça chover’” (Huidobro 1921: 772; tradução nossa³). Isto é: não imitar a chuva, mas fazer chover no poema, por meio dos recursos poéticos da própria linguagem. Nas palavras de Raúl Antelo, os “elementos extraídos da natureza são a ela devolvidos sob a forma de fatos novos, autônomos. Essa relação é a técnica” (1986: 9).

Para Mário de Andrade, “a cinematografia foi o Eureka! das artes puras” (2010: 74). E por certo seria possível traçar paralelos entre essa ideia de “arte pura” e a lógica da reprodutibilidade técnica, sobre a qual Benjamin (1994) escreveria alguns anos depois. Mas essa aproximação pede cautela, pois aqui as posições são distintas. Na era da reprodutibilidade técnica se atrofia a aura da arte, a esfera da sua autenticidade. Benjamin considera que o cinema é avesso à aura e responsável pelo seu desaparecimento, porque ele é dependente da reprodução em larga escala, condição em que o original, anteriormente ligado ao culto, dá lugar à cópia, que por sua vez encontra seu valor na exposição: “A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (1994: 186). A perda da aura está ligada, assim como a emergência do kitsch, ao crescimento exponencial das massas, que nutrem o desejo de aproximar as coisas de si e de superar a unicidade de cada objeto através da sua reprodução: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (Benjamin 1994: 170). Em resumo, diante dessa condição moderna, Benjamin aposta no cinema como meio revolucionário de contato sensível com o mundo e de alteração das relações de propriedade.

No entanto, para o autor de *Pauliceia desvairada*, o purismo do meio em questão ainda se apresenta, nesse momento, aristocrático: “Será preciso longo processo de procura, para que Mário de Andrade, leitor vanguardista, conclua que a poíesis não pode se separar da práxis e que a arte não é apenas uma máquina de produzir comoções, mas uma forma de gerar conhecimento e possibilidades concretas de agir sobre seu meio” (Antelo 1986: 11). O que, como vimos, não livra sua poesia e sua teoria de manterem, já na década de 1920, uma produtiva afinidade com as potências disruptivas da modernidade babélica, da qual em parte o autor se apropria para, mobilizando-a, transformá-la em procedimento. A partir da leitura do livro de 1922 e da elaboração feita em *A escrava que não é Isaura*, procuramos destacar algumas dessas ambivalências que atravessam as posições do autor como poeta e teórico, reforçando, com isso, a complexidade da sua obra, de resto situada num espaço-tempo igualmente complexo, entre a emergência do kitsch e a criação do desvairismo.

³ “Cette idée de l’artiste créateur absolu, de l’Artiste-Dieu me fut suggérée par un vieux poète indien de l’Amérique du Sud (Aïmara) qui dit: ‘Le poète est un Dieu, ne chante pas la pluie, poète, fais pleuvoir’”.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Trad. Julia Elisabeth Levy. Luiz Costa Lima. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 169-214.

AMBROZIO, Leonilda. Mário de Andrade e Vicente Huidobro: identidades. *Revista Letras*, Curitiba, n. 31, p. 103-113, 1982. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19352>.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Principis, 2019.

ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>.

CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L’Esprit nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/mvzhxe97>.

CORDEIRO, A. maria. O pensamento musical de Mário de Andrade. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 111-124, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5337>.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Kitsch, crise da utopia modernista e crítica de arte na contemporaneidade. *Leitura*, Maceió, v. 1, n. 45, p. 149-164, 2011. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/250>.

GIORGI, Artur de Vargas. O tupi e o alaúde, ainda. *Revista Cult*, São Paulo, s/n, s/p, 1 abr. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mario-de-andrade-o-tupi-e-o-alaude/>.

HUIDOBRO, Vicente. La creación pure. *L’Esprit Nouveau*, Paris, 1921, n. 7, p. 769-776. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733766/f7.item>

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

JAECKEL, Volker. A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade. *Contingentia*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/7107>.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é o iluminismo? [1784]. *A Paz perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995. 21-37.

KLAXON. *Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, ano 1, n. 1, 15 mai. 1922.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 185-200.

SÊGA, Christina. O Kitsch está Cult. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 02, p. 53-66, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361>.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 127-150, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1976.