



## Mário de Andrade crítico: um olhar singular sobre a literatura<sup>1</sup>

### *Critic Mário de Andrade: a unique look on literature*

Vilani Maria de PÁDUA<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente ensaio trata de um fragmento da crítica literária do poeta paulista Mário de Andrade (1893-1945), com o foco especial em dois ensaios críticos de 1939, “Riacho Doce” e “Repetição e Música”, sobre *Riacho Doce*, de José Lins do Rego. O autor de *Paulicéia desvairada* demonstrava ter o olhar agudo em suas leituras, uma capacidade de ver além do aparente, além do que um leitor comum é capaz. Foi professor de música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e de piano, em casa, escrevia crítica musical para os jornais da sua cidade, vindo daí sua habilidade em aproveitar os conhecimentos nesta área e aplicá-los à crítica literária. Sendo um polígrafo, ou seja, escrevia sobre os mais diversos assuntos, ficamos diante de uma imensa riqueza a ser estudada e divulgada, pois sua intenção sempre foi conhecer e fazer com que todos também se interessassem pela cultura do Brasil. Para apoiar este estudo, utilizamos a obra sobre música de Mário de Andrade, Antonio Candido, Carpeaux, Benjamin e outros.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade. Crítica literária. Crítico. Música. Riacho Doce.

**Abstract:** This essay is a piece of literary criticism by the São Paulo poet Mario de Andrade (1893-1945), with special focus on two critical essays, 1939, "Sweet Creek" and "Repetition and Music" about Sweet Creek, by José Lins do Rego. The author of *Frantic Pauliceia* use to demonstrate the sharp look of his reading, an ability to see beyond the appearance, in addition to what a general reader can do. He was a music teacher at the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo, he also private piano lessons, he wrote music criticism for newspapers in of his hometown, that is where his ability to take advantages of knowledge of this field and apply it to writing literary criticism. Being a multi-subject writer, we are given plenty of rich materials produced by him to be studied and disseminated since his intention was always to know and make the others get interested in the culture of Brazil. To support this study, we used works of Mario de Andrade on music, Antonio Candido, Carpeaux, Benjamin and others.

**Keywords:** Mario de Andrade. Literary criticism. Critic. Music.Sweet Creek.

1 Homenagem a Mário de Andrade pelos 70 anos de sua morte.

2 Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada | USP e professora do Curso de Letras | FAFIRE

## Introdução

Talvez devêssemos dar mais atenção aos arrabaldes do trabalho crítico.

(Antonio Candido)

Mário de Andrade, durante toda a sua curta vida, pois faleceu em fevereiro de 1945, com apenas 51 anos, (faria 52 somente em outubro), escreveu sobre música, literatura, artes plásticas e cinema, tanto para jornais, como para os próprios autores que lhe mandavam cartas com seus textos para apreciações. Tais correspondências jamais ficavam sem respostas, nem tampouco os textos sem comentários. É possível perceber a riqueza desse material de estudo com apenas o que já está ao nosso alcance: livros publicados com suas crônicas, críticas e estudos, bem como as cartas entre ele e Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, entre outros. Por isso, já é senso comum chamá-lo de polígrafo, e agora adiciono mais dois adjetivos: crítico plural e singular.

Mário de Andrade tinha um olhar agudo, já que demonstrava a capacidade de ver além do aparente, além do que é possível ao leitor comum, ou seja, a maioria de nós. Foi professor particular de piano em sua própria casa, e de música (teoria, história, estética), no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e escrevia crítica sobre o assunto para os jornais da sua cidade e do Rio de Janeiro, vindo daí sua capacidade de aproveitar os conhecimentos nesta área e aplicá-los à crítica literária. Este foi mais um ofício acumulado pelo poeta e autor de *Macunaíma*. Hoje quase tudo já está compilado em livros, facilitando o acesso ao estudioso interessado.

Neste trabalho, nossos principais objetos de estudo serão dois textos do poeta paulista, a saber, “Riacho Doce” e “Repetição e Música”, de *O empalhador de Passarinho*. Tais ensaios críticos tratam do romance *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, publicado em 1939, pela editora José Olympio. Ambas as críticas são deste mesmo ano, publicadas, respectivamente, em 12 e 19 de novembro, no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, onde residia naquele momento. Também aparecerão outros textos do próprio Mário de Andrade, um deles sua apreciação sobre *Fogo Morto*, que também saiu na primeira edição de *O empalhador de passarinho*, e nos ajudarão na argumentação. Outros críticos literários, teóricos e filósofos serão citados na intenção de levar o leitor à compreensão deste ensaio. É nesta rica seara brasileira que ficaremos detidos nestas próximas páginas.

## Literatura como ‘documento’

A escolha do autor e, mais especificamente, dos referidos textos, deveu-se à surpresa criada, quando da leitura para o doutoramento, pela qualidade da crítica literária de Mário de Andrade, assim como pelos recursos por ele utilizados para chegar às suas

conclusões, ainda que nem sempre seja possível concordar com tudo, instigando ainda mais o gosto e a curiosidade pelas leituras, descobertas e aprendizados.

No texto denominado “Riacho Doce”, Mário de Andrade já abre seus comentários demonstrando admiração pelo autor, e declara:

José Lins do Rego mantém sempre, no seu último romance, todas aquelas altas qualidades e aquelas mesmas características tão vivas e originais, que fizeram dele uma das mais importantes figuras do romance americano atual. Sem ser porventura uma das suas obras mais individualmente descartáveis, “Riacho Doce” conserva o mesmo valor documental, a mesma significação crítica, a mesma força novelística e as mesmas belezas das outras obras do escritor (ANDRADE, 2002a, p. 141).

Há neste pequeno trecho uma boa quantidade de dados a serem apreciados. Além dos elogios às qualidades do romancista, como também diz Antônio Candido (2004a), que o escritor precisa absorver o que está fora, na vida e inserir tudo de forma estruturante, organizada e crítica na ficção; Mário de Andrade não se furta de soltar, todavia sem dizer quais, que há obras do autor “individualmente descartáveis”, o que explica a seguir, quando afirma que a obra de Zé Lins “só adquire toda a sua significação em seu conjunto” (*idem*). O que não deixa de ser uma meia verdade, no que diz respeito a uma compreensão maior do “ciclo da cana-de-açúcar”, no Nordeste brasileiro, e, também, da vida de Carlinhos, personagem central destas obras, que se revela na vida adulta um ser humano sem forças, meio descompassado e desafinado com aquela vida rural, como afirmou o próprio poeta paulista, num texto de 1941, um “fracassado”, isto é, “indivíduo desfibrado, incompetente pra viver” (ANDRADE, 1976, p. 190).

Porém, uma ou outra dessas obras ser “individualmente descartável” é exagero do poeta, porque é perfeitamente satisfatória a leitura de apenas um desses livros, não havendo, portanto, perda da compreensão do que é abordado sem a leitura casada. Noutras palavras, cada um dos livros cumpre bem a função a que se propõe, já que desenvolve plenamente seu próprio tema, ficando, deste modo, cada obra independente das demais, mesmo que todas elas não tenham a mesma qualidade de um *Fogo Morto*, quando o autor já estava afiado na arte da escrita. Assim também afirma Otto Maria Carpeaux, a respeito da obra de Zé Lins:

Os seus dez romances em conjunto são, desde já, um fato da história literária; cada um daqueles romances é um fato, todos eles são cheios de fatos numa riqueza que é da própria vida orgânica, espontânea e como que sem problema [...]. Não têm o mesmo valor todos esses romances, há altos e baixos, como a vida tem as suas marés, como a vida do ser mais instintivo, da mulher, à qual José Lins dedicou as suas páginas mais sentidas, é regida pela influência da lua (CARPEAUX, 1983, p. xvi- xvii).

Mário de Andrade ainda reforça que Riacho Doce “não repete nenhuma das obras anteriores do seu autor, mas repete Lins do Rego em tudo quanto faz o romancista que ele é” (ANDRADE, 2002a, p. 141). Também ressalta que, tal qual as outras, tem o valor de “documento”, expressão que de início não foi muito apreciada pelo paraibano, que

afirmava fazer arte, e não documento histórico ou antropológico. Mas, com o tempo, foi aceitando que muito do que fazia era mesmo memorialismo e até um pouco de biografia dos parentes e conhecidos, como está claro na entrevista que concedeu a Clóvis de Gusmão, para a Revista Dom Casmurro, por ocasião do lançamento de mais um romance, *Água-Mãe*, em 1941: “Os críticos me agradam quando me chamam de memorialista. É grande elogio” (REGO, apud COUTINHO, 1991, p. 54).

Tais características passam a ser documentos de uma época, de um tempo, mas sem o compromisso de ser história, sociologia ou antropologia, como fez Gilberto Freyre, seu grande amigo e incentivador, mas uma ficção que também aborda a vida de um povo, com seus percalços e pequenos sucessos. Ninguém retratou melhor que Lins do Rego, na ficção brasileira, a sociedade patriarcal formada pelo apogeu da cana-de-açúcar, bem como sua derrocada.

Ainda acrescenta Mário de Andrade que os assuntos abordados são “reminiscências” da vida do autor, o que não é nenhum demérito, pelo contrário, pois “inventar não significa tirar do nada”, mas saber “escolher de dentro de todos nós e do eterno da vida social” (*Ibidem*, 2002a, p. 142-143) e transformar noutra coisa que é a obra de arte. Esses materiais são o resultado de sua observação da realidade, e, posteriormente, selecionados, escolhidos, somados, descartados, e então, utilizados e manipulados de forma criativa, e, no caso de *Riacho Doce*, nascendo personagens como: Nô, Edna e mãe Aninha. Portanto, suas narrativas são também documentos que retratam um mundo real, parte delas vividas pelo próprio autor, mas conhecidas por poucos até a publicação de suas obras.

Walter Benjamin faz distinções entre o narrador e o romancista, e aponta suas diferenças:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Talvez, Zé Lins não tenha sido capaz de segregar nada, nem a si mesmo. É, nas palavras de Carpeaux, “o eterno menino de engenho”. Doou-se por completo e sem pudor, ao contar as riquezas, alegrias, mazelas e decadência da sua própria família patriarcal. O romance, ainda que tenha esta origem burguesa apontada por Benjamin, e não tenha este significado da exemplaridade, tem o valor documental, especialmente num país tão grande, que ainda estava sendo desbravado, sem comunicação eficiente entre os estados da Federação e que lutava na busca pela própria formação. Estas obras e as dos outros autores, inclusive toda a obra de Mário de Andrade, além de servirem de comunicação entre os brasileiros, passaram a fazer parte dessa luta, dando uma cara ao Brasil meio

desenraizado e que carrega uma forte herança de colonizado e a tristeza da escravidão. Assuntos estes que estão nos livros de Lins do Rego à larga.

Como Mário de Andrade, Benjamin (1994) também tratou da reminiscência, para ele, uma correspondente de Mnemosyne, a musa épica da memória. E aponta mais algumas diferenças entre o narrador e o romancista, ao afirmar que, no primeiro, sua transmissão de histórias ou saberes se dá oralmente, pela *memória breve*, a musa da narração oral. Já o romance tem outra musa, a *rememoração*, por ser obra escrita, fazendo parte, portanto, da *memória perpetuadora*. Ambos, narrador e romancista, têm origem comum, na *reminiscência*, devido ao fim da poesia épica.

O autor russo que o crítico alemão nos apresenta como um narrador em potencial não era de seu tempo, portanto, Benjamim não ouviu Leskov contar histórias, mas teve acesso às suas obras por meio da leitura, como fazemos com Lins do Rego. Ambos narraram a partir das suas vivências ou do que ouviram das pessoas dos seus convívios, usando a memória, e são, a nosso ver, narradores, não importando se romancistas, contistas, novelistas, são potencialmente contadores de histórias. Mário de Andrade reconhece isso em sua crítica, quando afirma que Lins do Rego é “o escritor de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestina, o mais fecundo inventor de casos e de almas” (*Ibid.* 2002a, p. 141).

Portanto, Lins do Rego só é diferente do narrador russo em sua origem e nos seus assuntos e abordagens, mas é igual no resto, pois são romances de pessoas, e apresentam sua aldeia, no caso, a fazenda e o engenho do seu avô, ou pescadores do litoral brasileiro, com tanta humanidade que passam a ser universais, porque “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

O próprio romancista esclarece, em *Meus Verdes Anos – memórias*, que aprendeu a contar histórias com uma velha senhora andarilha, que passava pelo engenho e deleitava a meninada com seus contos de fadas (REGO, 1993). Esta contadora de histórias aparece em alguns dos seus livros e lhe serviu de inspiração para seu único livro dedicado às crianças: *Histórias da Velha Totôinha*, de 1936.

## O artesanato na literatura

Mário de Andrade sempre demonstrou uma preocupação com a feitura da obra de arte, com o “arte-fazer”, como ele mesmo dizia, ou seja, como cada artista busca manipular o material que tem disponível para transformá-lo em arte. A atitude consciente de se empenhar num trabalho minucioso sobre o que foi recolhido da realidade era para ele uma forma de artesanato, era a invenção propriamente dita. Sobre Lins do Rego, ainda em “Riacho Doce”, ele diz:

... quando um grande romancista escolhe e separa dentre as vidas de indivíduos nordestinos com que privou, que apenas viu ou lhe contaram, os elementos que lhe deram o homem que criava o bode em “Pedra Bonita” ou o modestozinho Doutor Silva que se empobrece na esperança do petróleo nacional; quando escolhe e separa e soma coisas que viveu e coisas ouvidas e que outros viveram para compor as suas memórias de “Menino de engenho”; quando soma, separa, escolhe elementos psicológicos de um, dois ou mais indivíduos observados, pra compor o seu personagem Nô e a sua Edna; em todas estas escolhas previamente não-inventadas é que ele fez prova do seu enorme poder de invenção (*Ibid*, p. 142)

É por isso que ser artista não é para todos, ainda que se tenha experiências até mais ricas, não é suficiente, pois, é preciso saber tratar todo este manancial da vida, para que se possa produzir a obra de arte. Para Mário, o artesanato era imprescindível ao artista verdadeiro. Por isso, afirma em “O artista e o artesão”, da obra *O baile das quatro artes*: “artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão” (ANDRADE, 2005, p. 12).

Esta preocupação de Mário de Andrade é antiga e se reflete até nas obras ficcionais do próprio poeta. *Macunaíma* é um ajuntamento de dados recolhidos por todo o país, por ele mesmo e por amigos, que, trabalhados, deram na rapsódia famosa. Segundo Mário da Silva Brito, que o conheceu bem, ele se preocupava com o mais fino detalhe, principalmente na hora de criticar, que encarava como um verdadeiro “tormento de ofício”, por isso:

Seu método de abordagem das obras – e dos que as escreveram – não se restringe a um só ângulo, não se serve de um só e único instrumento – o estilístico, por exemplo, que já esteve em grande voga entre nós. [...] No fundo, o exame estético, linguístico, folclórico, ético, mais a análise psicológica – que era seu forte – são meios de que se utiliza costumeiramente para chegar a “uma conceituação moral da inteligência” [...]. **Ninguém insistiu tanto na necessidade de artesanato**, ninguém reclamou mais o cumprimento das exigências seletivas da arte. Mário de Andrade, em suma, amava a estética, mas não o esteticismo (BRITO, 1990, p. 205, grifos meus).

Talvez por isso, o crítico tenha se encantado tanto com a obra de Lins do Rego, que fugiu do que havia sido feito até então, criando um novo formato de dizer, de construir vidas e acontecimentos nos romances. Mas o autor de *Macunaíma* sabia que o artista não podia ficar apenas no artesanato; segundo ele, há uma parcela da técnica que até pode ser ensinada, porém há outra que é algo maior e deve estar no próprio artista, porque “esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação” (ANDRADE, 2005, p. 2). Neste momento, Mário estava se referindo às artes plásticas; todavia, a afirmação serve para as demais, como veremos logo mais.

Mais ou menos pela mesma época (1936), Walter Benjamin escrevia o ensaio já referido, sobre Leskov, e dizia quase a mesma coisa. Ao ler o seguinte trecho de “O Narrador”, imediatamente nos vem à lembrança o romancista José Lins do Rego. Segundo Benjamin,

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas **artesanais**. [...] Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escala. Uma escala que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (Idem, 1994, p.215, grifo meu).

Esse movimento de ascendência e descendência, apontado pelo filósofo, não é outra coisa senão as repetições, as idas e as voltas, “com desvios e recuos, no sentido do realismo mais pleno” (CANDIDO, 2004a, p. 34), e as retomadas para se fazer entender, claras no texto de Lins do Rego, que apresenta, inclusive, a morte sem surpresas, como mais um fato da vida, nada que todos já não conheçam, por serem, necessariamente, obrigados a se submeterem a ela.

## O olhar de Mário: a música na obra de Zé Lins

Mário de Andrade, em sua primeira crítica à *Riacho Doce*, também faz uma leitura do “processo de análise psicológica” criado por Lins do Rego “para seu próprio uso”, que se baseia na “repetição sistemática de certos dados”. De início, Andrade toma esta repetição como um cacoete. Veja-se: “Com seus processos, as suas características, as suas qualidades admiráveis e cacoetes menos admiráveis, José Lins do Rego vai nos dando os seus romances” (ANDRADE, 2002a, p. 143). Porém, não explica que defeitos são esses. Somente no segundo ensaio, denominado “Repetição e música”, fica mais claro:

Esta característica consiste especialmente no uso infatigável, com verdadeira aparência de cacoete, do elemento de repetição. À primeira vista se poderia mesmo afirmar que a assombrosa complacência com que Lins do Rego se entrega à repetição das mesmas ideias e das mesmas imagens, ainda mais, as repisando com as mesmas palavras, às vezes com as mesmas frases inteiras até, qualificaria de primária e inculta a mentalidade do romancista. Nada mais inexato. Não é primária uma inteligência capaz de situar com tanto drama e tamanha acuidade o estádio (sic) de civilização e de psicologia social da complexa região nordestina (ANDRADE, 2002b, p. 147).

Neste momento, Mário de Andrade chega a denominar o romancista de genial, pois este “soube dar à sua obra a consistência da verdade, essa força de convicção que ela tem” (Idem, p. 148). Mas, imediatamente, comenta uma entrevista dada por Lins do Rego a Brito Broca, na qual demonstrou, segundo Mário, que no fundo era inculto com relação às teorias e técnicas literárias, pois chega a confundir forma com regras de fazer



romances. Uma demonstração clara do quanto eram intuitivas as qualidades literárias do autor de *Fogo Morto*.

A crítica de Mário de Andrade vai se ampliando, pois começa a demonstrar os processos de criação do romancista a partir dos recursos musicais, numa descoberta convincente. E, o que poderia ser “cacoete”, passa a ter um sentido lógico e legítimo. Primeiro explica como é na música:

Em música as imagens sonoras podem se repetir e se entrelaçar infundavelmente, com pequenas variantes, com grandes transformações, provocando episódios novos, ou na mesma primeira aparência. Este princípio, quando a repetição é meramente rítmico-melódica, é a base mesma da criação popular. Porém o mesmo princípio, constituindo simultaneidade de repetições de vária espécie, melódicas, rítmicas, polifônicas, é a base mesma da criação musical culta (ANDRADE, 2002b, p. 149).

Em seguida, passa a analisar a obra de Lins do Rego com tais recursos, como no próximo trecho, no qual ele compara as técnicas universais de composição musical com o texto do paraibano:

Tal é, inesperadamente, o processo de criação intelectual de Lins do Rego romancista. As mesmas ideias, imagens, palavras se repetem, se entrelaçam, ora idênticas, ora francamente iguais; dão origem a novos episódios; fazem nascer ideias novas que se contrapontam às já existentes. Não contraponto de almas que, em última análise, é o princípio mesmo de qualquer entrecho, mas o contraponto de noções, de noções curtas, perfeitamente identificáveis às imagens temáticas da música (ANDRADE, 2002b, p. 149).

São magistrais estes trechos citados acima, visto que realmente as repetições são visíveis (depois que lemos Mário de Andrade), assim como as variações, outra característica da criação musical, diretamente interligada à repetição, e também explicada pelo professor de música, em Pequena história da música: “O princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade” (ANDRADE, 2003, p. 104).

Em Lins do Rego esta repetição variada se dá, não apenas nas palavras e ideias, mas também nos sons que ecoam nos ouvidos do leitor, no decorrer do texto, pois as palavras escolhidas e que se repetem criam uma vibração sonora na frase, que lembram a música e a poesia. Mais à frente, no ensaio “Repetição e música”, Andrade ainda leva o leitor à surpresa, quando faz uma fina comparação entre o trabalho do artista brasileiro e as composições de dois músicos eruditos:

O caráter musical da maneira [de expor] me parece indiscutível, não só pela identidade quase perfeita com que se pode descrever um capítulo como este e qualquer tecido temático de Beethoven ou Wagner, como pelo efeito de libertação do consciente, do lógico consciente que se produz em nós lendo páginas assim. Ainda mais:



quando o romancista repete sem temor as mesmas palavras “mar verde”, “canto triste”, ou ajunta a palavra “doce” a dezenas de substantivos, as palavras tendem a perder o valor qualificativo e plástico, formam legítimas entidades sonoras e rítmicas sem sentido consciente específico, da mesma forma que os nomes das cidades e das pessoas... (ANDRADE, 2002b, p. 151-152).

E, para não ficar apenas em afirmações sem demonstrar as origens dessa habilidade de Lins do Rego, Mário identifica de onde vem essa literatura sonora:

É processo rítmico-musical comum aos aedos e rapsodistas, a um Homero como a um Manuel do Riachão, e aparece com frequência no canto nordestino. E de fato, quando se lê capítulos como esse e o seguinte em que Edna (já agora uma mulher culta) vem estudada pelo mesmíssimo processo (o que prova não ter querido o romancista caracterizar o ser inculto Nô), a gente fica embalado na polifonia magnífica, na mesma semiconsciência deliciosamente entorpecida de quando escuta um coco de praia ou qualquer canto de feiteiro, centenas de vezes repetido (ANDRADE, 2002b, p. 152).

É um grande achado de Mário de Andrade, que também se utilizou dos conhecimentos adquiridos em leituras de cordéis sobre as pelejas de Manuel do Riachão, entidade popular, ao qual se atribuía qualidades de grande cantador-improvisador, que chegou, inclusive, a enfrentar o diabo em desafio. E, principalmente, nos seus dias no Nordeste, na viagem de 1928/29, onde ouviu os cantos de terreiro enquanto fechava o corpo no cambó de dona Plastina, em Natal. E também nas audições de coco, tanto na praia, como nas casas de Câmara Cascudo e Antonio Bento, seus amigos. Foi quando conheceu e escutou Chico Antônio cantar cocos de embolada e ficou maravilhado, recolhendo o que podia sobre música popular. Tudo está registrado em várias obras e aqui uma pequena amostra de seu diário de viagem, *O turista aprendiz*, onde elogia o cantador:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz no ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente num compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antonio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa (ANDRADE, 2001c, p. 246).

Com tamanho envolvimento com a música, não é de se estranhar que aplicasse seus conceitos e técnicas à leitura crítica da literatura. Assim, além de toda a música impregnada na obra literária, Mário de Andrade ressalta a ausência de preconceito no escritor paraibano, já que Lins do Rego empregou a mesma técnica para compor Nô e Edna, ou seja, tais personagens têm o mesmo valor como seres humanos, ainda que Nô não tenha os mesmos conhecimentos de Edna, o que não foi ressaltado na fatura da obra, pelo autor. Neste caso, a forma expõe a humanidade das suas personagens, sem quaisquer distinções. Afinal, diz Antonio Candido: “Crítico, então, é mostrar o humano, ‘ondulante e diverso’, sob os caprichos da forma” (CANDIDO, 1999, p. 60). Uma qualidade que os

parnasianos não souberam dar a suas obras, marcando com ferro quente as personagens: umas eram tratadas com certo desdém formal, já que eram ignorantes, pobres, analfabetas e tinham a fala estropiada, e as outras, com as quais os próprios se identificavam, eram cultas, aristocráticas e falavam empolado.

A música do romance decorre de o autor de Riacho Doce estar mesmo contaminado pelos cantadores nordestinos, escutados por ele desde criança, e, como já ressaltado, pelos contadores de histórias que passavam pelo engenho do seu avô. Esta infância rica culturalmente fez com que Lins do Rego aprendesse a contar causos e levasse a música, intuitivamente, para sua obra. Em seus livros, a cultura popular está estampada desde o início, há sempre um cantador a entoar versos à beira dos rios, na bagaceira do engenho, nas cozinhas e estradas a fora, como o *aedo* Zé Passarinho, de *Fogo Morto*.

Para demonstrar um pouco mais a singularidade da crítica literária realizada por Mário de Andrade, que – ao utilizar-se de recursos da teoria musical, acaba esclarecendo o método de trabalho criativo e intuitivo de José Lins do Rego, ao incluir em suas obras a musicalidade e o ritmo vindos da oralidade popular –, vamos apresentar um trecho da sua crítica a *Fogo morto*, de 1944.

O modernista paulista começa com uma saudação à obra: “Eu hoje vou saudar Fogo morto, gostei muitíssimo. Acho mesmo que o novo romance de Lins do Rego deixou em mim um ressaibo de obra-prima” (ANDRADE, 1983, p. 262). E volta a fazer analogias com a técnica musical, de forma tão clara, que mesmo o leitor comum, leigo em música, pode entender o *modus operandi* do paraibano, na visão do poeta:

O defeito da repetição tem sido o mais acentuado do estilo de Lins do Rego; e na verdade nunca ele “musicou” com mais ganância. *Fogo morto* chega a ter exatamente a **forma e o espírito da sonata**, pois não passa de um dado psicológico único, dum “assunto” só, a mania de superioridade, tratado em três temas, três melodias, três partes. E estas três partes correspondem ainda ao movimento rítmico da sonata: um alegre inicial que é a zanga de mestre José Amaro, um andante central que é o mais repousado Lula de Holanda na sua pasmaceira cheia de interioridade não dita, e finalmente o presto brilhante e genial do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha (ANDRADE, 1983, p. 262-263, grifos meus).

Além do verbete do dicionário sobre a sonata<sup>3</sup>, aqui daremos a explicação do próprio Andrade, que se encontra tanto na *Pequena história da música*, como no seu *Dicionário musical brasileiro*:

A forma clássica de sonata consiste fundamentalmente em três tempos, distintos do andamento e condicionados uns aos outros pela tonalização modulatória. O primeiro e último, rápidos, na mesma tonalidade; e o central, vagarento, numa tonalidade vizinha. O primeiro tempo é chamado de Alegre de Sonata. Contém,

3 Sonata é “qualquer composição musical para um ou dois instrumentos (esp. instrumentos de teclado), constituída de três movimentos que se relacionam quanto à tonalidade e contrastam quanto ao andamento, ao modo e a forma de expressão”. Cf. HOUAISS et al. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1769.

a exemplo do tema e contratema da fuga, a concepção bitemática e a evolução harmônica tônica-dominante-tônica. O segundo tempo é no geral na forma e no conceito da canção estrófica e variável. O terceiro tempo, mais livre de concepções segue no geral o esquema do rondó, isto é, emprego estrófico numa única melodia-refrão, repetida entre divertimentos (ANDRADE, 1989, p. 496).

Agora vemos a analogia perfeita. Andrade aponta o excesso de repetição como um defeito, todavia, a musicalidade da obra é tão acintosa que passa a ser uma qualidade, visto que as três personagens citadas são parte de um mesmo tema, tal qual a sonata, e representam, separadamente, as partes desta: o alegre (o seleiro Zé Amaro), o andante (o fazendeiro falido Lula de Holanda) e o presto final, no caso, “brilhante e genial” Capição Vitorino Carneiro da Cunha, o contraponto e a alegria do livro.

O tema ou assunto, levantado por Mário de Andrade, e desenvolvido pelas personagens, além da decadência, não citada, é a *superioridade* doentia encarnada nas três personagens centrais, que se apresentam arrogantes e se sentem acima de qualquer outro ser vivente, dentro da loucura individual de cada uma, espalhada harmoniosamente na obra, como se fosse uma música, e confirmando a forma sonata da obra.

Em *Fogo morto* há muitas repetições, como se fossem refrãos das cantigas do canioneiro popular brasileiro, que é o caso do coco de embolada, do desafio, do repente e poemas com motes etc. Mário de Andrade aponta-as:

Não é só uma repetição conceptiva que Lins do Rego... musicaliza. É assombroso de audácia (ou de fatalidade) como ele repete tudo nesse livro! Repete situação, repete personagens, repete fatos. E enfim, repetindo o processo construtivo de todos os seus livros, repete análises psicológicas e repete ideias e imagens, tudo! Mas desta vez ele não consegue, nem pretendeu, aquele envoltamento musical alcançado nas grandes páginas praieiras de Riacho Doce, livro a que ainda há de se fazer justiça neste país, dono das leviandades do mundo (ANDRADE, 1983, p. 263).

Veja-se que Mário de Andrade trata a obra com grande assombro, quando diz que Lins do Rego, na medida em que repete, “musicaliza” sua escrita, de forma audaciosa, ou, mais adequada, como uma “fatalidade”, isto é, intuitivamente, como algo do qual não pode fugir, já que precisa dessa repetição para reafirmar ou endossar o já dito. Esta técnica faz parte do seu processo de composição e está entranhado no enredo, dando ritmo e sonoridade à obra.

## O crítico-ficcionista faz escola

O estudioso Mário de Andrade exerceu uma grande influência sobre seus contemporâneos. Gilda de Mello e Souza, que, mesmo sendo bem mais nova, conviveu com ele, visto que era prima e morou em sua casa, quando foi estudar em São Paulo, soube absorver seus ensinamentos, tanto no convívio, como nas leituras dos seus textos. Seu ensaio *O tupi e o alaúde* – uma interpretação de “Macunaíma”, publicado em 1979, continua

sendo reeditado como uma das grandes referências críticas sobre a rapsódia andradina. A razão dessa permanência foi sua perspicácia em tomar como principal referência e apoio às pesquisas os estudos de Mário de Andrade sobre a música e sobre os romancistas, como é o caso dos textos que dão respaldo a este ensaio, e aplicá-los à obra modernista. Desse modo, entre outras coisas, fez um estudo sobre repetição, variação e suíte, princípios universais da música, em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

Assim, Mello e Souza interpreta e analisa a obra do paulista, com ferramentas utilizadas por ele e aprendidas com o próprio. E muito do que ele disse de Lins do Rego, considerando, inclusive, como um defeito, a pesquisadora apresenta como qualidades, que realmente o são (em ambas as obras). O que vem provar que os autores nem sempre estão muito preocupados com os processos criativos, simplesmente dão asas à criatividade, pois o próprio Mário de Andrade, quando tratou de Lins do Rego, não se deu conta de que havia feito o mesmo, anos antes. A pesquisadora afirma o seguinte sobre a confecção de *Macunaíma*:

Macunaíma é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade **não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental**, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da **suíte** - cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-boi - a que se baseia no princípio da **variação**, presentes **no improviso do cantador nordestino**, onde assume forma muito peculiar (MELLO E SOUZA, 1979, p. 12, grifos meus).

Logo a seguir ela explica o que vem a ser a suíte, que não sendo patrimônio de nenhum povo, é utilizada por todos, e “constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas maiores” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 14). A explicação do próprio poeta é dada em *Danças dramáticas do Brasil*, onde estão peças populares colhidas em vários pontos do país, por Mário de Andrade e colaboradores, e, segundo ele, tais bailados coletivos, com ação dramática ou não, “obedecem a um tema dado tradicional e caracterizador, [que] respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (ANDRADE, 2002d, p. 71).

A variação ocorre pela repetição, como já foi explicado por Andrade, anteriormente, ao tratar da obra de Lins do Rego; *grosso modo* é o recurso musical de se repetir uma melodia de forma variada, criando outros significados, mas que ela continue reconhecível, pois permanece parecida consigo mesma.

O fragmento do texto de Mello e Souza é semelhante às afirmações de Mário de Andrade a respeito dos processos criativos e, segundo ele, não literários, por serem musicais, do autor de Riacho Doce. A pesquisadora explica, de forma esquematizada, para facilitar a compreensão do leitor, a partir de declarações de Mário sobre Chico Antonio, o

cantador de coco já referido, como se dão as variações a partir do improviso do cantador nordestino:

1. Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória.
2. Sobre esta melodia tece uma série de variações inconscientes.
3. Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar.
4. Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar. Portanto: é a partir de uma preparação preliminar bastante complexa que se inicia o momento propriamente criador, quando a riqueza de variação, atuando sobre o núcleo central, torna a enriquecê-lo, transfigurando-o e fazendo-o ascender de novo ao nível superior da arte peculiar (MELLO E SOUZA, 1979, p. 24).<sup>4</sup>

Portanto, foi por processo semelhante, associado aos literários, que fez nascer Macunaíma, como afirma Mello e Souza, pois toda a obra é construída de idas e voltas, de retomadas e de repetições das mesmas frases com significados diferentes. E, ainda lembra o tratamento dado por Lins do Rego a suas obras, descrito acima pelo próprio Mário de Andrade. O cantador, é claro, faz isso sem planejar e pensando em cantar bem e belo, já que esses são recursos próprios de sua arte, a música, e não sendo patrimônio de determinado povo, pertence a todos que os usam até intuitivamente, já que os cantadores não têm formação musical. E na literatura foi transposto, também de forma intuitiva, chegando aos resultados já expostos.

Os bumba-meu-boi, como já aponta Mello e Souza, têm mesmo o formato da suíte, uma colagem de números variados, cantados e dançados, dando unidade e sentido a uma peça maior. Macunaíma, por sua vez, é um canto de rapsodo, não tem esta seriação de números dançados; todavia, há uma multiplicidade de temas e sequências de formas literárias e musicais, a saber, narrativas, carta, diálogos, teatro, toadas, cantigas de viola, rezas, refrãos, frases feitas, ditos populares, descrições, enumerações etc., que sustentam o tema principal, que é a história do herói, e dão unidade à rapsódia, podendo também ser classificada como suíte. Portanto, a obra do paulista se assemelha mesmo aos bumbas, e não apenas pelas qualidades musicais, é um paralelo maior e mais profundo feito por Mário de Andrade entre o boi e o herói, confirmado no meu doutorado sobre o tema.

## Um crítico sem concessões

Muitos livros foram surgindo após a morte de Mário de Andrade, organizados por estudiosos, a partir das recolhas, estudos e anotações do próprio poeta, e da crítica literária e musical publicadas nos jornais dos anos 20, 30 e 40 do século XX, guardados

<sup>4</sup> A obra de Mário de Andrade, na qual a pesquisadora encontrou estas explicações é “Notas sobre o cantador nordestino”, publicada na seção “Mundo Musical”, do jornal Folha da Manhã, São Paulo, 1944. A quem interessar: o texto também está disponível no livro: ANDRADE, Mário de. Vida do cantador. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. p. 70-74.

meticulosamente pelo autor de *Paulicéia desvairada*, ficando mais fácil apreciar e avançar nos estudos. Um dos quais *Vida Literária*, nome da sua coluna no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, onde trabalhou entre 1939 e 40, com pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Sonia Sachs, que adianta:

A crítica permeia toda a produção mariodeandradiana, quer nas formas sutis da poesia, quer nas evidências do discurso narrativo, por conta da aguda sensibilidade estética ou da inquietação social que transparecem à simples leitura das obras. É, no entanto, considerável a produção crítica sistemática, materializada em ensaios de fôlego tão conhecidos como os que pertencem aos Aspectos da literatura brasileira, assim como a praticada na imprensa (SACHS, 1993, p. IX).

As duas preocupações acima citadas aparecem realmente em quase tudo o que Mário de Andrade escreveu: a sensibilidade estética e a preocupação social, pois, entendia que o artista não podia estar desconectado da vida, surgindo daí as expressões: *arte de circunstância e interessada*, com as quais seus textos estão impregnados.

Estas são características assimiladas com força e coragem pelo poeta paulista, e faziam parte das lutas expressionistas, que, segundo Mário de Micheli, reagiram contra o impressionismo e o naturalismo. A arte devia ser um grito contra o mal-estar proporcionado pela sociedade burguesa. O hedonismo, a felicidade e a leveza, demonstrados pelos impressionistas, incomodavam os expressionistas, porque aqueles ignoravam os problemas sérios pelos quais passavam a sociedade, sob uma aparência de organização social consistente, pois alçaram patamares com a revolução burguesa e se acomodaram em suas posições confortáveis. “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, dentro da qual devia viver” (MICHELI, 1991, p. 61, grifos do autor); era disso que também falava, ao seu modo e adaptado ao Brasil, o autor de *Macunaíma*.

Em 1944, Mário de Andrade andava doente, física e emocionalmente; a II Grande Guerra contribuiu muito para este desgaste emocional, além de viver na ditadura Vargas, que o havia expulsado do Departamento de Cultura de São Paulo, deixando-o ainda mais deprimido. Talvez por estas razões ele não estivesse muito preocupado em medir palavras, parece que havia perdido a paciência, já que a própria guerra arrasava com tudo e com todos. Numa entrevista a Francisco de Assis Barbosa, especial para a revista *Diretrizes*, ele é tão claro com relação à responsabilidade social do escritor que o jornalista colocou o seguinte título: “Acusa Mário de Andrade: Todos são responsáveis!” Transcreveremos apenas dois fragmentos, por considerar importante penetrar um pouco mais na profundidade do pensamento de Mário, até para que se possa perceber o que o poeta sentia e pensava com relação à arte interessada, e porque não facilitava a vida de quem se submetia às suas críticas:

Até o século 18, o intelectual era um empregado dos príncipes. Viviam, portanto, preso aos seus mecenas. Ele era pago para louvar. Com o século 19, veio a arte livre.

O intelectual se libertou. E com a liberdade se desmandou. Tornou-se um irresponsável. Foi o seu grande erro. Liberdade não quer dizer irresponsabilidade. Isso porque entre o escritor e o público há uma relação, um compromisso. É o público, ou melhor: a sociedade, quem protege o escritor, quem lhe dá tudo, inclusive dinheiro, até o aplauso, duas coisas indispensáveis para a vida de qualquer um (ANDRADE, 1983b, p. 103-104).

Neste momento, ele amplia a crítica para todos os artistas e vai ficando ainda mais rigoroso:

Por conseguinte, também do artista. Porque eu estou me referindo a todo artista de modo geral. Não só aos escritores, prosadores e poetas, ficcionistas ou não. Mas também aos pintores, escultores, arquitetos, músicos. Todos eles, todos nós, somos responsáveis. Perante o público, perante a sociedade. O escritor então é responsável até pela grafia das palavras, quanto mais pelo que transmite por elas. Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma. Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os fascismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente como se estivesse sentado num camarote.... (ANDRADE, 1983b, p. 104).

No geral, os textos críticos de Mário de Andrade não são muito longos, obedecendo ao espaço exíguo dos jornais, além do mais, como em alguns casos, a crítica tinha presença diária no periódico, não havia tempo hábil para escrever com a profundidade que talvez ele desejasse, o que descontava nas cartas, longas e detalhadas. No entanto, ainda que curtos e desgastantes, pela proximidade um do outro e pela obrigação de ler e escrever sobre os muitos livros que chegavam à sua mesa nas redações dos jornais, já que tratou dos mais variados gêneros: poesia, conto, romance, biografia, história literária, tradução, monografia, crônica jornalística e crítica, Mário não se furtava a dizer o que pensava. Confirma Sachs “A crítica de Mário de Andrade é exigente e nem nomes célebres são poupados à honestidade dos julgamentos e à franqueza dos comentários” (SACHS, 1993, p. XI). Há alguns poucos textos que são maiores, que se aprofundam na leitura e nas pesquisas estéticas e nos processos de elaboração literária. Mas, há também comentários ligeiros e mesmo resenhas que não eram do seu agrado, pois apenas apresentavam a obra.

A qualidade da literatura brasileira, que ainda se formava, sempre o perseguiu, talvez pelo receio de, ao abrir concessão ou ter pudores de ser sincero, deixar passar problemas que se firmariam como qualidades, visto que todos confiavam muito no que ele dizia, inclusive, Manuel Bandeira, que era mais velho e já escrevia há muito tempo, mesmo antes do marco da Semana de Arte Moderna. Mesmo assim, foram muitos os poemas a serem apreciados por Mário e vice-versa. Nas cartas entre eles, um livro de mais de 700 páginas, essa troca é o que mais aparece, transformando-o numa obra sobre estética.



Numa carta de 28.08.1941, a Moacir Werneck de Castro, Mário trata de um comentário que fizeram a seu respeito de que ele *esterilizaria os indivíduos* com sua crítica sincera e ácida. Então explica que precisou ser contundente, quando foi preciso, mas também “animou muita gente”, quando o trabalho era bom, e que isso apareceria quando suas cartas fossem divulgadas. Acrescenta que “a ideia verdadeira, no caso, é que eu sou de uma grande força de desanimação... ‘pros frouxos’. Isso não há dúvida, já desanimei muita gente. [...] Não deixo passar nada” (ANDRADE, 1989, p. 41). Não há concessões em sua crítica, e sua opinião sobre o que é ser crítico ou fazer crítica já está no primeiro artigo da série, quando ele foi apresentado pelo jornal, *Diário de Notícias*, a seus possíveis futuros leitores, assim, dirigindo-se a eles:

A crítica é uma obra-de-arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte invenção sobre um determinado fenômeno natural. Tudo está em revelar o elemento que serve de base à criação, numa nova síntese puramente irreal, que o liberte das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita. “Mais” perfeita não quer dizer, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea. E não está nisso justamente 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 (ANDRADE, 1993, p. 14).

Assim, avisa que será uma crítica honesta, com intenção de ajudar ao escritor, por isso mesmo apontará os defeitos, a partir do que considera fecundo e verdadeiro, ainda que não seja para durar, pois as verdades são passageiras. Podemos até não concordar com tudo que Mário de Andrade afirmava, todavia, provoca um certo encanto no leitor de hoje, talvez até por não vermos mais este tipo de trabalho nos jornais, assim como por sua coragem, disponibilidade e desprendimento ao ler e comentar tantos autores.

### Considerações finais

Mário de Andrade foi grande como crítico da obra de José Lins do Rego. Sua capacidade de ver com olhos de músico, desperta no leitor grande curiosidade e admiração, ainda que não saiba música, o que é dispensável, pois basta conhecer um pouco do canto da cultura popular, com a qual Andrade faz analogias, que é perfeitamente possível entendê-lo e ler Lins do Rego com mais informações, apreendendo e avançando na compreensão literária.

O poeta paulista não usava os meios críticos convencionais para fazer as leituras das obras que iam surgindo no cenário nacional; avançava nos estudos, entrelaçava seu conhecimento das várias artes, por isso que num ensaio sobre música aparece a literatura, noutro sobre artes plásticas há também música e literatura, porque no fundo há um dado que não muda: fazer arte está ligado ao ser artista. Deste modo, mostrava que as

artes não são esquemas estagnados, mas criações artesanais e minuciosas, que exigem do artista muito trabalho e concentração, e não apenas inspiração.

A epígrafe que abre este texto, retirada de artigo “Crítica e Memória”, do livro *O Albatroz e o Chinês* (2004b), de Antonio Candido, ajudou a ilustrar o estudo, visto que a crítica de Mário de Andrade, na qual nos detivemos, pode ser considerada ‘arrabalde do trabalho crítico’, ou seja, aquilo que fica nos arredores, nas adjacências e é pouco observado, daí o apelo de Candido. E, neste caso, é uma crítica peculiar e singular, devido aos instrumentos utilizados por Andrade na fatura da obra de Lins do Rego.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas do Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. Elegia de abril. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972. P. 291-295.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Vida literária**. São Paulo: Hucitec, 1993a.
- \_\_\_\_\_. **Música e jornalismo - Diário Nacional**. São Paulo: Hucitec, 1993b.
- \_\_\_\_\_. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.
- \_\_\_\_\_. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002c.
- \_\_\_\_\_. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002d.
- \_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. 10. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Música, doce música**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mario de; SACHS, Sonia. Um crítico no jornal. In: \_\_\_\_\_. **Vida literária**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Col. Obras escolhidas, v. 1)
- BRITO, Mário da Silva. Evocação de Mário de Andrade. In: BARRIEL, C. E. (Org.) **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. (Sér. Cadernos Ensaio, Grande formato; v. 4)
- CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. **Remate de Males**. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas, n. especial, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. A compreensão da realidade. In: \_\_\_\_\_. **O observador literário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004a.

- 
- \_\_\_\_\_. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004b.
- CARPEAUX, Otto Maria de. O brasileiro José Lins do Rego. In: REGO, J. L. do. **Fogo morto**. 26. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COUTNHO, Afrânio. **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Col. Fortuna Crítica)
- HOUAISS, Antônio et al. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LOPEZ, T. P. Ancona. (Org.) **Mário de Andrade**: entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983b.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**: texto e contexto. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- REGO, José Lins do. **Riacho doce**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Fogo morto**. 26. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Meus verdes anos**: memórias. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

---

Recebido em: 11.11.2015  
Aprovado em: 09.12.2015

**Para referenciar este texto:**

PÁDUA, V. M. Mário de Andrade crítico: um olhar singular sobre a literatura. **Lumen**, Recife, v. 24, n. 2, p. 95-112, jul./dez.2015.