MAURICIO TRINDADE DA SILVA

**Mário de Andrade epicêntrico:
estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930)**

Versão revisada

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia da cultura e da história intelectual.

Orientador: Sergio Miceli Pessoa de Barros.

**São Paulo
2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586m Silva, Mauricio Trindade da
Mário de Andrade epicêntrico: estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930) / Mauricio Trindade da Silva ; orientador Sergio Miceli Pessoa de Barros. - São Paulo, 2018. 208 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Mário de Andrade. 2. Grupo dos Cinco. 3. correspondência. 4. sociabilidade. 5. modernismo. I. Barros, Sergio Miceli Pessoa de, orient. II. Título.

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicêntrico: estudo sobre as relações de sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista.**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia. São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Leandro, meu maior incentivo e inspiração em todos
os momentos.*

AGRADECIMENTOS

Ao término deste percurso acadêmico, quero agradecer amplamente às pessoas que formam o “grupo” que me acompanhou.

Ao querido Sergio Miceli, um agradecimento *especialíssimo* pela orientação contínua e a dedicação de tempo, pela maestria e sensibilidade durante os anos de trabalho – sem as quais esta tese não chegaria a seu término. Meu imenso muito obrigado!

Ao Danilo Santos de Miranda, diretor do Sesc em São Paulo, pelo irrestrito apoio para que eu pudesse realizar o presente estudo no devido tempo, e cuja prática sensível de gestor da cultura abre caminhos especiais a seguir. Por extensão, agradeço aos superintendentes do Sesc, especialmente ao Joel Naimayer Padula, cuja alegria e comprometimento com a produção cultural são exemplares.

À Isaura Botelho, pelas conversas iniciais e discussões sobre cultura brasileira e, claro, Mário de Andrade. A seriedade do sentido de formação encontra em você um porto mais que seguro.

À Marta Colabone, pelo incentivo durante os primeiros percalços e por me abrir as “portas digitais” à correspondência mariodeandradiana. Em sua referência, registro agradecimento à equipe da Gerência de Estudos e Desenvolvimento.

À Andréa Nogueira, cuja relação de trabalho tem sido profícua e companheira nos últimos 10 anos, agradeço pelo auxílio e compreensão. Que muitos anos venham, em harmonia e apoio mútuos. Em seu nome, agradeço também à querida equipe de companheiros do Centro de Pesquisa e Formação.

Ao Marcos Antonio de Moraes, manifesto profundo agradecimento por me introduzir junto ao Acervo Mário de Andrade, granjeando acesso à correspondência já organizada e ainda não publicada. Também agradeço pelas conversas e trocas constantes durante os últimos quatro anos. Em sua referência, agradeço à equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Registro meus agradecimentos aos profissionais, docentes e demais companheiros discentes de jornada acadêmica da Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo.

Aos integrantes da banca de qualificação, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Fernando Antônio Pinheiro Filho (na ocasião, presidindo a banca) e Heloisa Pontes, pela leitura cuidadosa da primeira versão da tese e pelos comentários e orientações que permitiram aprimorar o argumento.

À Fernanda dos Anjos Casagrande, um feliz e muito entusiasmado agradecimento por todo o imprescindível apoio e acompanhamento neste trajeto, ao longo de horas e no avançado das noites, pela leitura crítica e sapiência nas considerações e nos apontamentos esclarecedores. Muito obrigado!

E aos amigos, especialmente o “nosso grupo” desde a graduação, Gláucia, Patricia, Rita, Renata, Juliana, Jorge e Mauricio, expresso profundo agradecimento pela companhia em meu itinerário de vida. O estatuto sociológico da amizade repousa sobre seu caráter performativo – assim como é difícil definir de modo satisfatório o que é ser “amigo”, só podemos adentrar em seu significado quando ele é analisado por meio do “ato” (e da ação) que corresponde a seu procedimento (e consecução): “A amizade é a convivência que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida.” (Giorgio Agamben, *In: O amigo*)

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicêntrico: estudo sobre as relações de sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920 – 1930)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo: Mais do que líder, Mário de Andrade pode ser entendido e estudado a partir da posição central que ocupou na produção do modernismo brasileiro. Um epicentro tanto nos termos da vastidão de temas e áreas culturais em que o poeta se empenhou para estabelecer sua obra artística e intelectual, suplantando os demais modernistas, como também um epicentro no aspecto das relações estabelecidas que surtiram tensões e interdependências variadas – e ambos os casos contribuíram para realçar a influência do poeta e consolidar seu nome para a posteridade. Para demonstrar esse acento epicentral, propõe-se analisar as relações de sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista, composto por Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, tendo como objeto de estudo a correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade estabelecida com os integrantes do grupo.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Grupo dos Cinco, correspondência, sociabilidade, modernismo.

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicentric: study on the sociability relations of Sao Paulo's Group of Five (1920 – 1930)**. 2018. Thesis, Sociology. University of Sao Paulo, Brazil.

Abstract: More than leader, Mário de Andrade can be understood and studied from the central position he occupied in the production of Brazilian modernism. An epicenter both in terms of the vastness of themes and cultural areas in which the poet strove to establish his artistic and intellectual work, supplanting the other modernists, as well as an epicenter in the aspect of established relations that provided varied tensions and interdependencies - and both cases contributed to enhance the influence of the poet and to consolidate his name for posterity. In

order to demonstrate this epicentral accent, it is proposed to analyze the sociability relations of the São Paulo Group of Five, composed by Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade and Menotti del Picchia, having as object of study the active and passive correspondence of Mário de Andrade established with the members of the group.

Key words: Mário de Andrade, Group of Five, correspondance, sociability, modernism.

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicentric: une étude sur les relations de sociabilité de le Group des Cinq de Sao Paulo (1920 – 1930).** 2018. Thèse (Doctorat en Sociologie) - Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de Sao Paulo, Sao Paulo, 2018.

Abstrait: Plus que leader, Mário de Andrade peut être compris et étudié à partir de la position centrale qu'il occupait dans la production du modernisme brésilien. Un épicentre à la fois de l'immensité des thèmes et des espaces culturels dans lesquels le poète s'est efforcé d'établir son travail artistique et intellectuel, supplantant les autres modernistes, ainsi qu'un épicentre sous l'aspect des relations établies qui ont fourni des tensions et des interdépendances variées - et les deux cas ont contribué à renforcer l'influence du poète et à consolider son nom pour la postérité. Afin de démontrer cet accent épacentrale, il est proposé d'analyser les relations de sociabilité de le Group des Cinq de Sao Paulo, composé par Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade et Menotti del Picchia, ayant comme objet d'étude la correspondance active et passive de Mário de Andrade établie avec les membres du groupe.

Mots clés: Mário de Andrade, Group des Cinq, correspondance, sociabilité, modernisme.

“Um dos tópicos mais batidos do discurso celebratório dos ‘clássicos’, e cujo efeito consiste em lança-los no limbo, fora do tempo e do espaço, bem longe dos debates e combates do presente, consiste paradoxalmente em descrevê-los como nossos contemporâneos e nossos próximos mais próximos, de tal modo contemporâneos e próximos que não possamos duvidar um instante sequer da compreensão aparentemente imediata (na verdade mediada por toda nossa formação) que julgamos possuir de suas obras.”

(BOURDIEU, 2007, p.103)

LISTA DE ANEXOS

Anexo I – Grupo dos Cinco, Anita Malfatti. p.201

Anexo II – Retrato de Mário de Andrade I, Anita Malfatti. p.202

Anexo III – Retrato de Mário de Andrade III, Anita Malfatti. p.203

Anexo IV – Nu, Anita Malfatti. p.204

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. MÁRIO DE ANDRADE EM PERSPECTIVA RELACIONAL	17
1.1 Trajetória social e interdependência	18
1.2 Modernismo transformador, amizades transformadas	29
1.3 Fundo Mário de Andrade: acervo monumental	40
1.4 Dupla objetividade	47
1.5 Figuração de grupo artístico	51
2. O GRUPO DOS CINCO DA MODERNIDADE PAULISTA	55
2.1 Mário de Andrade e o lundu de um grupo interessantíssimo	55
2.2 Prolegômenos da formação de um grupo	75
2.3 Amizades nada confortáveis	83
3. EM TORNO DE ANITA MALFFATI	101
3.1 “Agora sou sua amiga”, “amiga inalterável”	101
3.2 Crime de lesa-amizade	111
3.3 Renascimento feliz	128
4. EM TORNO DE OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL (COM O ENVOLVIMENTO DE MENOTTI DEL PICCHIA)	147
4.1 Retrato do boêmio enquanto pândego	147
4.2 Mário versus Oswald, entrecruzados com Menotti	154
4.3 Tarsila barco Mário mar	172
CONCLUSÃO: DISSENSÕES DE GRUPO	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193
Correspondência Mário de Andrade	193
Obras de Mário de Andrade	193
Obras sobre Mário de Andrade	194
Bibliografia geral	195
Revistas	199
Sites internet	199
ANEXO I	201
ANEXO II	202
ANEXO III	203
ANEXO IV	204

INTRODUÇÃO

Pensar o que se faz, é saber o que se pensa.

(BASTIDE, 1979¹)

A escolha por Mário de Andrade e sua correspondência como foco de análise desta pesquisa de doutorado deveu-se basicamente aos estímulos que tenho tido para pensar uma questão central, do ponto de vista sociológico, concernente à produção da cultura em seu vínculo com a instituição da sociedade.

Sob um viés um tanto distinto, a questão da centralidade da cultura foi abordada em minha pesquisa de mestrado² quando da análise da linguagem publicitária durante a segunda metade do século XX, mediante enfoque sobre os processos de inscrição da cultura na produção de símbolos e significados para a circulação capitalista.

Nessa pesquisa, visando pensar a conjunção texto e imagem publicitários, foi possível identificar processos de construção do social presididos por um princípio cultural-mercadológico, que encaminhava o interesse em gerir “identidades de marca”, ou seja, características individuais vinculadas *a priori* nas marcas (e por extensão nos produtos).

Por parte dos estímulos mencionados, o interesse pelo tema da cultura manteve-se. Em primeiro plano, foram sendo feitas leituras pós-mestrado não tão alinhavadas tematicamente, mas que depois indicaram novas leituras refinadas sobre a centralidade da cultura em nossa sociedade.

A problematização feita na sequência levou a uma discussão sobre os primórdios e o momento áureo da modernização da produção cultural brasileira,

¹ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “A sociologia da cultura: interpretações e reconstruções” In: ALVES, Paulo César (org.) **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru, São Paulo: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010, p.111. A autora não oferece indicação bibliográfica específica para localizar a passagem citada na obra de Roger Bastide, mas se trata de passagem presente no livro de “estética sociológica” Arte e Sociedade: Cf. BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3ª edição. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1979.

² SILVA, Mauricio Trindade da. **A propaganda como produtora cultural. Estudo sobre as mudanças na linguagem publicitária contemporânea no Brasil**. Dissertação de mestrado. Orientação: Irene de Arruda Ribeiro Cardoso. Departamento de Sociologia – FFLCH – USP. Ano de obtenção: 2004.

ensejando políticas culturais e abrindo caminho aos poucos para a gestão da cultura, tal a nomenclatura mais acabada e utilizada hodiernamente no Brasil.

Para exemplificar uma das leituras realizadas no registro do tema sobre política cultural, remeto ao livro de Isaura Botelho acerca da experiência da Funarte (*Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976 – 1990*), o qual cobre a história da instituição desde a criação até o desmanche levado a cabo no governo do presidente Fernando Collor de Mello (março de 1990 a dezembro de 1992).

Trabalho de fôlego, pode-se acompanhar no livro os dilemas de uma instituição ímpar criada à época da ditadura, dedicada ao apoio à atividade cultural e consolidada como organização-modelo prestigiosa ao financiar projetos inovadores em setores de infraestrutura da produção artística, como a fabricação de instrumentos musicais, a edição e divulgação de partituras, a montagem de circuitos de difusão e apoio a artistas veteranos ou jovens talentos iniciantes, etc. (BOTELHO, 2001)

Já o outro ponto de partida pela vertente sociológica foi principalmente o livro *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*, de Maria Arminda do Nascimento Arruda, no qual a socióloga aborda a cultura moderna em atenção às “múltiplas formas expressivas, entre e intra domínios, depositárias de singularidades”, voltando-se para o social, que “passa a ser tratado do ângulo das experiências, no plural, instituindo as singularidades e enfatizando os aspectos criativos da cultura e os modos próprios das suas representações e dos seus desdobramentos.” (ARRUDA, 2001, p.47-48)

Em segundo plano, mas não menos relevante que o primeiro, o tema acabou mantendo relação com o trabalho que desenvolvo desde 2005 em uma significativa instituição socioeducativa – o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc SP).

Em 2005, ao ser contratado como animador cultural no Sesc SP para contribuir com a programação da unidade de Birigui, no interior paulista, minha atenção se voltou para a análise do campo da cultura em suas múltiplas linguagens (música, teatro, dança, cinema, circo, artes visuais, etc.). O interesse pelo tema genérico da produção e das políticas culturais ganhou outra realidade e nova embocadura. Pelo lado da teoria e da metodologia, o enfoque relacional – que capta experiências e singularidades – propiciado pela sociologia da cultura

tornou-se primordial; mas pelo lado do objeto a ser analisado, tendo como intenção encaminhar a pesquisa de doutorado, ainda faltava encontrar o que permitiria um estudo de lastro sociocultural.

Somente entre 2007 e 2010, quando me envolvi com a criação de uma nova unidade do Sesc, o Centro de Pesquisa e Formação, local em que trabalho atualmente, é que foi se desenhando uma dimensão mais concreta, em termos de necessidade de conhecimento e importância histórica, de objeto para o encaminhamento da pesquisa – voltada, assim, para uma abordagem sobre Mário de Andrade.

Com essa intenção, algumas leituras se direcionaram para o amplo debate acerca da lógica de produção da cultura e dos mecanismos de instituição da sociedade num período destacado de renovação artística que impactou nossa história, cujo interesse era o de “firmar em bases modernas”, nas palavras de Sergio Miceli (MICELI, 2008b, p.218), a caracterização sobre a cultura brasileira.

Para além das poesias e dos romances, destacando-se evidentemente o livro *Macunaíma* (1928), as primeiras leituras que fiz da correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade impactaram pelo lado da extensa trama de significados (as ideias, sentidos e valores) que circunscreveu a reflexão sobre a cultura brasileira no início do século XX, na mescla de inúmeras áreas e linguagens – da literatura às artes plásticas, da poesia à preservação do patrimônio.

Algumas questões que se desenhavam à minha frente, passíveis de tematização para o doutorado, conduziam a uma abordagem sobre como a cultura se vincula às experiências sociais.

Nos dizeres de Maria Arminda N. Arruda:

Nessa vertente, recuperam-se os sujeitos enquanto seres imaginantes que permanentemente instituem a vida social-simbólica, construindo as suas significações imaginárias. São essas significações que incessantemente conformam e transformam as obras culturais, a via de eliminação da disjuntiva texto e contexto, uma vez que as imagens construídas são elas próprias reveladoras do mundo. (ARRUDA, 2001, p.48)

A autora destaca a dupla perspectiva que a sociologia da cultura e da história intelectual propõe ao se voltar para a interpretação de seus objetos de análise.

Por um lado, o investigador se detém sobre os termos pelos quais os sujeitos se veem e se querem fazer representados, mediante suas práticas e descrições. Por outro, analisa esses mesmos termos a partir de seus significados sociais e culturais, vinculando-os às relações concretas que guardam com o sistema social. Por isso que as “imagens construídas” são reveladoras do mundo.

O que foi se erigindo a partir dessas leituras ganhou expressão na centralidade que Mário de Andrade detém para a histórica cultural brasileira, justamente pelo fato de que o poeta permitiria vislumbrar, a partir de sua relação com os demais modernistas, o “modo pelo qual uma certa experiência social concreta plasma certas formas de pensar”³.

Significaria enfocar a experiência social compartilhada nas interdependências das relações de amizade, sociabilidade e debate intelectual, no fulcro das trocas, concordâncias e discordâncias que foram assumidas e subsumidas nos “desígnios de criação e intervenção” dos modernistas, como acentua Sergio Miceli, cujas cartas constituem meio propício para essa abordagem sociológica.

Em outras palavras, e aludindo à epígrafe de Roger Bastide, o ponto de partida está assentado na orientação de que formas de pensar e formas de agir não podem ser compreendidas isoladamente, e, também por seu turno, não podem ser reduzidas mecanicamente umas às outras.

O que está em causa é o exame crítico dos fenômenos afeitos à cultura e sua própria compreensibilidade, indagando sobre os fundamentos simbólicos da vida coletiva e o modo como a experiência social impregna as obras, os discursos, as ações e interpretações, e em cujo processo se encaminhou, nesse período, pela ação de Mário de Andrade e de seus interlocutores, um “feitio novo de linguagem expressiva para dar conta do país” (MICELI, 2008, p.218).

A perspectiva teórica e metodológica que deveria seguir ganhou expressiva dimensão. O foco mais pertinente não seria o de se deter no plano das ideias e

³ Ver ALONSO, Angela. “Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15, nº 44, outubro de 2000, p.36.

das obras e seus conteúdos formais produzidos, mas deveria seguir um percurso de investigação sobre as condições sociais de produção dessas ideias, obras e conteúdos⁴.

Em outras palavras, tratava-se de conduzir um estudo centrado na experiência social de Mário de Andrade e seus interlocutores, recuperando nessas trajetórias as interações estabelecidas e as consequências resultantes, sob a dimensão de um enfoque relacional.

Esta é a origem do presente estudo sobre Mário de Andrade e sua correspondência.

⁴ Cf. PONTES, Heloísa. "Círculos de intelectuais e experiência social" In: *Grupo de Trabalho Pensamento Social Brasileiro. XX Encontro da ANPOCS*. Outubro de 1996. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_04.htm. Consulta realizada em 20/07/2013.

1. MÁRIO DE ANDRADE EM PERSPECTIVA RELACIONAL

Esta tese se divide em quatro capítulos.

O primeiro encadeia o argumento principal, voltado para a análise da correspondência de Mário de Andrade e sua posição epicêntrica no Grupo dos Cinco, destacando a metodologia empregada para levar a cabo a pesquisa.

O segundo apresenta uma reconstrução dos anos de formação do poeta junto ao núcleo familiar e a aproximação com os jovens modernistas, culminando com a formação do Grupo dos Cinco. Problematisa-se aqui, em especial, dois aspectos: a relação do poeta com os pais, em um primeiro recorte, e a auto percepção do grupo como uma (re)união de amigos, em um segundo recorte, com o intuito de esclarecer as tensões existentes entre eles.

O terceiro e o quarto capítulos, já absolutamente voltados para a análise da correspondência, delimitam os termos da relação entre o autor de Macunaíma e seus interlocutores, elucidando, relacionalmente, as aproximações por afinidade, os jogos, as competições e as rupturas que marcaram o Grupo dos Cinco.

Tanto Anita Malfatti quanto Tarsila do Amaral, tanto Oswald de Andrade quanto Menotti del Picchia, sob a perspectiva analítica da correspondência, podem ser divisados no que apresentaram de disputas entre si, tendo Mário de Andrade ao centro, em destaque, por conta dos ganhos de capital cultural que soube concentrar para se tornar mais que um líder de escola.

1.1 Trajetória social e interdependência

Os que gostam de acreditar no milagre do pensamento “puro” devem resignar-se a admitir que o amor à verdade ou à virtude, como qualquer outra espécie de disposição, deve necessariamente algo às condições em meio às quais se formou, ou seja, a uma posição e a uma trajetória sociais.

(BOURDIEU, 2007, p.12)

A sociologia trata de pessoas; as interdependências que ocorrem entre elas são o seu problema central.

(ELIAS, 2017)

Em fevereiro de 2015 completaram-se 70 anos do falecimento de Mário de Andrade (1893-1945). A efeméride permitiu verificar, a partir das homenagens realizadas⁵, como a notoriedade e importância do autor de *Pauliceia Desvairada* e *Macunaíma* se mantêm em alta, e diria até em movimento ascendente, dentro e fora do ambiente acadêmico.

Uma das razões para esse reconhecimento diz respeito, de um lado, à constante retomada avaliativa da obra mariodeandradiana, feita tematicamente

⁵ Pelo lado da comemoração e do reconhecimento relativo ao conjunto da obra, essa afirmação assenta-se de saída em duas ações ocorridas em 2015, entre muitas outras. A primeira, e talvez a principal, foi a homenagem a Mário de Andrade na primeira semana de julho durante a realização da 13ª Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP, momento em que se percebeu a profusão de novas edições e reedições da obra do poeta, assim como de estudos feitos por comentaristas e pesquisadores. A segunda ação que cabe mencionar, ocorrida ao longo de quatro meses durante o primeiro semestre de 2015, teve lugar no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, assumindo o formato de um ciclo de debates que se debruçou criticamente sobre as principais realizações culturais e políticas do autor. Esse ciclo também esteve ligado à FLIP, como uma preparação com o duplo propósito de divulgar a programação da FLIP em Paraty e ainda propiciar um desdobramento das abordagens sobre Mário de Andrade contemplando especialistas que não estavam escalados para o evento em Paraty. Para a primeira referência, ver <http://flip.org.br/edicoes/flip-2015/homenageado>; para a segunda, ver <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/em-busca-de-mario-de-andrade> (sites acessados em 25/02/2018).

por inúmeros pesquisadores das ciências humanas, e, de outro, por divulgadores com propensão a ampliar o conhecimento sobre a vida e as principais realizações do poeta, a exemplo de enfoques mais abrangentes do conjunto da obra, disseminados por jornalistas e mesmo por professores acadêmicos⁶.

Em ambos os casos citados acima, a análise leva à conclusão de que se trata de obra quantitativa e qualitativamente impactante, que dá brilho a um período destacado de caracterização da cultura brasileira entre as décadas de 1920 e 1940.

Outra razão para tal notoriedade e importância verifica-se pelo lado da ação política de Mário de Andrade, tanto ao sugerir, aos seus contemporâneos, ideias de intervenção no campo da cultura, quanto ao colocá-las em prática ele mesmo, em alguns casos.

Logo vem à mente o período do poeta à frente do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, entre 1935 e 1938, ou ainda a elaboração do anteprojeto para a preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, sob encomenda do então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, em 1936⁷.

Mário de Andrade vem se mantendo, assim, como um referente destacado em termos de inspiração para artistas, pesquisadores e propositores culturais da arena política no Brasil do século XXI, embora tenha vivido em realidade histórica distinta da atual, assim como distinta e inigualável foi sua história de vida.

Essa afirmação sobre a ação inspiradora do poeta justifica de saída a importância deste estudo, considerando-se que mesmo na última década, após

⁶ Um levantamento exaustivo das dissertações e teses sobre Mário de Andrade, na correlação entre produção cultural (poesia, romance, crítica literária, etc) e área de conhecimento (Letras, Sociologia, História, etc), se mostraria impecável, porque absolutamente gigantesca – e porque resultaria em um trabalho a fundo perdido, consumindo o tempo de uma pesquisa de doutorado. Deve-se dizer, no entanto, que a seleção bibliográfica feita para esta pesquisa não busca dar conta de algo como um “balanço geral” sobre Mário de Andrade e seus interlocutores, mas se volta para autores e estudos condizentes com uma abordagem contextual e relacional que vislumbra os condicionantes sociais em operação. Em outras palavras, procurou-se dialogar com obras que conectam e iluminam as histórias de vida dos autores estudados aos seus feitos, principalmente quanto a Mário de Andrade. Cabe mencionar, por fim, o que entendo por obras de divulgação: são aquelas cuja escrita facilita o alcance a um público amplo, não iniciado, dileteante. Dois exemplos: BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade – uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2012; e FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Mário de Andrade?** São Paulo: Globo Livros, 2013.

⁷ Cf. SALA, Dalton. “Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. S.P., nº 31, 1990, p.19-26.

a elaboração de planos e sistemas de cultura por parte dos representantes do poder público – no caso, especificamente na esfera federal e com a articulação de Gilberto Gil à frente da pasta (2003-2008) –, a área encontra-se ainda com fraca institucionalização republicana⁸.

Esses dois pontos de inflexão – obra e ação –, que caracterizam a amplitude da produção cultural do poeta, não podem ser vistos de maneira dissociada. Tanto uma quanto outra carregavam pressupostos, intenções pessoais e enredamentos sociais multifacetados. Foi justo em meio ao trânsito desses arranjos condicionantes que Mário de Andrade uniu sua capacidade criativa absolutamente individual e seus trunfos de realização, gestados aos poucos no tempo e acumulados continuamente ao longo de sua vida.

Impressiona perceber, a esse respeito, as inúmeras frentes de atuação em que o autor de *Belazarte* soube estar envolvido. Ao distender um leque que cobriu variadas áreas da cultura e das ciências humanas, em muitos casos de maneira pioneira, Mário de Andrade pode ser visto, concordando com as palavras do sociólogo Sergio Miceli, como o criador, entre nós, da figura de “um moderno intelectual brasileiro”⁹.

O que se revela por essa figura de intelectual, à época tão incomum naquilo que veio a conceber e concretizar historicamente, relaciona-se com a preocupação levada a cabo em conhecer, pesquisar e escrever sobre inúmeras frentes no campo da cultura. Relaciona-se, adicionalmente, com o desejo de manter o mesmo grau de empenho e ousadia em tudo que realizava, sem poupar esforços.

Mário de Andrade foi, desde a juventude até o fim da vida, de maneira coordenada e não disjuntiva: poeta e romancista; jornalista, cronista, ensaísta,

⁸ Para sustentar o argumento, remeto aos textos da pesquisadora Isaura Botelho, atualmente a principal especialista em políticas públicas e gestão no campo da cultura, em especial dois livros que tratam, respectivamente, da criação e do desmonte da FUNARTE durante o período Collor (e que, posteriormente, foi rearticulada durante o governo petista), e do absurdo “vai e vem” constante na articulação de políticas públicas mais abrangentes nacionalmente, para além das leis de renúncia fiscal: BOTELHO, 2001, e _____. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016 (aqui, o primeiro texto, “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”, o qual, mesmo publicado originalmente em 2001 como diagnóstico de situação, permanece muito atual).

⁹ Sigo o lastro de Sergio Miceli na consideração do traço fenomenal de Mário de Andrade como intelectual polivalente. Cf. MICELI, Sergio. “Mário de Andrade – A invenção do moderno intelectual brasileiro”. In: _____. **Vanguardas em retrocesso**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.106-122.

ficcionista e contista; músico e professor de piano; fotógrafo, viajante e “turista aprendiz”¹⁰; pesquisador de campo (de folclore e manifestações culturais regionais), antropólogo e etnomusicólogo (para utilizar um termo atual condizente); crítico cultural e historiador das artes plásticas, da música e da literatura; estudioso e crítico de cinema; servidor público, gestor e administrador de cultura; agitador e consultor de política cultural; defensor do patrimônio material e imaterial; colecionador; bibliófilo, gramático, pensador da língua portuguesa falada – sendo pioneiro no uso literário da “língua portuguesa brasileira” –; conselheiro de jovens escritores; e, ainda, principalmente, missivista contumaz.

Percebe-se, por essa listagem, o quanto foi extremado o empenho do poeta em tudo em que se lançava, ao ponto de investir o próprio itinerário de vida – em termos de condição de saúde, dedicação exclusiva de tempo, aplicação financeira própria, etc. – na produção cultural¹¹.

O corolário pode ser divisado pela posição de centralidade que Mário de Andrade adquiriu no movimento modernista, percorrendo as décadas entre 1920 e 1940, com o consequente reconhecimento póstumo exemplarmente duradouro.

Posição de centralidade – este é o termo constituinte do ponto de partida do presente estudo, o qual se direciona para a identificação e exploração do significado desse *locus* a partir da sociabilidade estabelecida por Mário de Andrade.

Deve-se levar em conta, primordialmente, que essa posição, digamos agora, epicêntrica, como se intitula aqui, é consideravelmente distinta da afirmação mais recorrente de que o poeta foi o líder – autodenominado, ou eleito e reconhecido até hoje como tal – do movimento modernista.

¹⁰ Título homônimo de livro do poeta publicado postumamente, em cuja denominação ele se colocava na posição de aprendiz em relação às viagens realizadas pelas regiões norte e nordeste do Brasil e pela América Latina. Cf. ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes – colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015. Exemplar com CD-ROM e DVD.

¹¹ Muito semelhante ao que Bourdieu diz sobre Baudelaire, ao criticar a posição de *lector* que pensa e vive sua leitura sobre o *auctor* como uma “segunda criação”: “o *lector* acaba por esquecer que, para Baudelaire, a questão da poesia, da vida, da arte de viver do poeta, constitui o objeto de um investimento absoluto, total, sem reserva, um empreendimento no qual a gente se lança de corpo inteiro, sob risco de se perder.” BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.109.

Dentro desse escopo, pensá-lo epicentral implica em lidar com a gravitação das ações do poeta em um registro de significado que abrange, e a um só tempo suplanta, a ideia da liderança, justo ao realçar o protagonismo cultural e intelectual que construiu para si – com todas as consequências daí decorrentes, ao influir nas obras de seus contemporâneos e gerar seguidores e inclusive ao romper e gerar inimizades.

Primeiro, porque ao levar adiante a metáfora do epicentro, é possível perceber que Mário de Andrade concentrou ao seu redor e atraiu para si, como um centro de energia nos termos da sociabilidade estabelecida, um grupo renomado de intelectuais e artistas que eram – ou se tornaram – os principais produtores culturais e políticos do período. E com os mesmos estabeleceu relações amigáveis e tensas, dinâmicas e desafiadoras, repletas de emoção, com concordâncias, mas também com dissensões e confrontos, envolvendo anseios e frustrações, ações rápidas inconsequentes bem como elaboradas estratégias de ação, tudo permeado por ambições e constrições diversas.

Segundo, porque a reverberação dessa sociabilidade, concentrada nas ações do poeta como o epicentro de uma onda sísmica, surtiu efeitos duradouros em meio ao grupo com o qual se envolveu e no cenário cultural daquele período como um todo, o que pode ser analisado sob a perspectiva de uma estratégia consciente para assumir o protagonismo cultural e intelectual frente a esse grupo de interlocutores.

Inclusive, dentro dessa estratégia, tendo que romper relações quando necessário – como faz com Oswald de Andrade em meados de 1929, talvez o único modernista cuja obra literária e teatral possa ser minimamente aproximada em importância e impacto (a exemplo das repetidas montagens de *O rei da vela* – peça escrita por Oswald em 1933 – por variados coletivos teatrais, desde a icônica montagem de Zé Celso, pelo Teatro oficina, em 1967, repetida em 2017, e a última, deste ano de 2018, pelo Grupo Parlapatões) à obra de Mário de Andrade.

Protagonismo, portanto, como uma condição que apresenta características próprias e mais amplas que a da liderança. Justamente por isso que Mário de Andrade se mantém pulsante hodiernamente e pode ser visto como um “moderno intelectual brasileiro”, ao inovar em tantas frentes culturais inéditas à época.

Pensá-lo epicentral implica, adicionalmente, em identificar e descrever como agia, quais as trocas estabelecidas, as relações de influência e interdependência, os dilemas enfrentados e os pontos de ruptura ocorridos, percorrendo, assim, o lastro deixado em cada interlocutor e, em contraponto, o lastro deixado no próprio poeta.

Tratá-lo à vista epicêntrica, por outro lado, requer o dimensionamento sociológico de sua importância. O recorrente é idealizá-lo – eis o que se deve evitar.

Há agudeza nas palavras da pesquisadora Telê Ancona Lopez, para quem Mário de Andrade se tornou “o pai da moderna cultura brasileira”, responsável por um projeto de “democratização da cultura” e por um ímpeto corajoso de “intelectual participante”, tomando partido e elaborando “a beleza da arte enquanto espelho de verdades humanas”¹².

Essas afirmações, com as quais concordamos e cuja força expressiva pontua elementos centrais do pensamento e da ação mariodeandrianos, forjam, com igual ímpeto e também modelarmente, o lugar que o poeta ocupa no imaginário sociocultural letrado de nosso país. A medida para essas afirmações se relaciona, justamente, com o conjunto da obra e as propostas políticas sugeridas e postas em prática por ele.

Aproveitando essa força expressiva, a perspectiva desta pesquisa é a de buscar problematizar as representações que são elaboradas acerca do poeta, e mesmo das principais figuras de nossa histórica cultural, mediante a relação desmistificadora entre feitos artísticos e condicionantes sociais.

Na envergadura de pesar seu reconhecimento enquanto protagonista ímpar, se os mesmos 70 anos completados em 2015 testemunham a constante retomada analítica e avaliativa de Mário de Andrade, mediante pesquisas que problematizam e delimitam (e, por isso mesmo, demonstram ou tornam legítimo) o lugar que consideramos ser epicentral a ocupar em referência ao modernismo e, mais amplamente, à cultura brasileira, essa mesma efeméride dos 70 anos tem contribuído, justamente nos círculos das comemorações mais efusivas e dos

¹² Cf. LOPEZ, Telê Ancona. Uma “autobiografia” de Mário de Andrade. In: _____. **Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta**. Uma “autobiografia” de Mário de Andrade. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia – USP / Secretaria Municipal de Cultura. Maio/Junho, 1993, p.5.

meios massivos de comunicação (ou seja, a indústria cultural: jornais em geral, revistas especializadas em cultura e artes, sites de internet, festas literárias etc.) para aclamar e reforçar seu nome, mas em regra sem levar a cabo um arrazoado crítico que destrinche as malhas das relações sociais em que se viu enredado¹³.

Dessa maneira, Mário de Andrade fica entendido substancialmente, em registro muitas vezes idealizado, como um gênio absoluto. Ou, ainda, é entendido ao modo de um criador nato, ou seja, um criador incriado¹⁴.

Considerá-lo nessa chave de entendimento traz, como consequência direta, a desvinculação entre vida e obra, entre a experiência social e a produção artística, deixando de discutir criticamente os percalços do itinerário que desenvolveu.

Se o poeta se tornou o responsável pela “rotinização” do movimento modernista e se ficou marcado para a posteridade como o responsável pela imponência do movimento ao consagrar uma nova “linguagem cultural duradoura”, de acordo com as duas expressões utilizadas por Antonio Candido (um dos primeiros pesquisadores e intelectuais a afirmar, já em 1946, a permanência do nome de Mário de Andrade para as gerações futuras), isso se deveu, vale reforçar, a um investimento de monta (social e culturalmente falando) e envolveu um custo de vida altíssimo (financeira e fisicamente falando).

Essas qualificações contribuem para reafirmar que Mário de Andrade modelou – mesmo que claramente em conjunto com outros artistas, mas inclusive, comparativamente, muito mais do que os companheiros de

¹³ É claro que há exceções, principalmente em vista do número crescente de pesquisas acadêmicas que primam pela fundamentação metodológica. Afora as obras do sociólogo Sergio Miceli, que seguimos nesta tese, a principal delas, a meu ver, de ênfase epistolar, é o livro de Marcos Antonio de Moraes, professor do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo. Resultado da pesquisa de doutorado, a análise de Moraes percorre a completude da envergadura epistolar mariodeandradiana. Cf. MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2007. Há também a recente biografia do poeta, elaborada por Eduardo Jardim, cujo mérito é o de se deter sobre variados aspectos da “figura heroica” do poeta, insuflando oxigênio social sobre o que à primeira vista seria entendido como aspecto “puramente” individual. Cf. JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. Ambos os livros contribuíram sobremaneira para o presente estudo.

¹⁴ Ver, por exemplo: “Mário de Andrade será o homenageado da Flip.” In: **ESTADÃO**, São Paulo, 16 jan. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura/mario-de-andrade-sera-o-homenageado-da-flip,1620925>> Acesso realizado em: 10/07/2016. Ver, também: “Mário de Andrade será o autor homenageado da 13ª edição da Flip.” In: **FOLHA DE SÃO PAULO**, São Paulo, 16 jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1576130-mario-de-andrade-sera-o-autor-homenageado-da-13-edicao-da-flip.shtml>> Acesso realizado em: 10/07/2016.

movimento, por conta da amplitude das áreas de atuação – o cânone hoje consagrado do modernismo brasileiro.

Por um lado, o cânone mariodeandradiano se refere à experimentação linguística, literária e poética, contando-se, ainda, por parte dos estudos e ensaios publicados, em livros ou somente em jornais, a forte influência que exerceu sobre inúmeras outras áreas, como a cena da crítica cultural e das artes plásticas daquele período, bem como a nova vertente da preservação do patrimônio, para citar alguns exemplos. Ou seja, mesmo Mário de Andrade não tendo sido um pintor, sua influência intelectual se fez presente principalmente nos trabalhos de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, e em Di Cavalcanti e Portinari, a partir da relação próxima com os mesmos e de seus comentários analíticos.

Com início na década de 1920, o poeta se arma de amplo arcabouço teórico, lendo inúmeros autores e revistas sobre arte moderna, para dar conta de uma reflexão arejada e crítica acerca da produção plástica levada a cabo pelos pintores brasileiros, o que salta à vista nos inúmeros ensaios e textos publicados em jornais e revistas, normalmente por ocasião de alguma exposição ou devido a palestras e conferências (como fez nas participações no salão da Villa Kyrial), e até mesmo escrevendo para criar expectativa em antecipação ao retorno de pintores que foram para Paris aprimorar-se (caso de Tarsila do Amaral), ou ainda que participaram do Pensionato Artístico Paulista (como Di Cavalcanti e Anita Malfatti).

Por outro lado, o cânone também concerne a uma experimentação de feitiço brasileiro, em sintonia com as importações e influências teórico-artísticas estrangeiras, sobre as quais o poeta procurou estudar, conhecer a fundo e posicionar-se criticamente quanto ao conteúdo, a favor de temas e motivos que resguardassem a nossa realidade multifacetada, composta por mitos populares, por natureza tropical e miscigenação elevada, às quais recorrentemente tratou de modo senão científico, ao menos *sine ira et studio*.

Em contrapartida, a indústria cultural contribui para reafirmar, a partir do acento dado ao cânone, que Mário de Andrade pode ser visto como um mestre incriado, um detentor natural de (dis)posição privilegiada que (re)criou a maneira

como se via e definia a cultura brasileira¹⁵ – e, novamente, de maneira muito direta, sem qualquer justificativa que coloque em causa as condições de possibilidade da experiência social do autor de *Remate de Males*, cuja posição e disposição só podem ser entendidas a par dos condicionantes sociais que o demarcam.

O corolário mais geral de tais entendimentos, por fim, sugere uma ideia de determinada linha mestra na consecução da vida artística do poeta, algo como uma diretriz idealizada em forma de projeto pessoal-nacional, desenhada de antemão.

Seria algo como imaginar que estivesse antecipada no Mário jovem (por exemplo, pense-se especificamente no período anterior ou relativo à Semana de Arte Moderna, em 1922) a capacidade de reflexão, invenção e realização do Mário adulto (aqui, pense-se no contexto da década de 1930, após o “amadurecimento” da reflexão sobre o modernismo, no período do Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de São Paulo, entre 1935 e 1938, e o período posterior de exílio no Rio de Janeiro, antes de seu falecimento repentino).

Não se deve esquecer que em matéria de vida, e seus condicionantes de capitais social e cultural, o acúmulo de experiência contribui para consolidar a maturidade, ou, em outras palavras, para utilizar um termo caro a Pierre Bourdieu, o itinerário de um “envelhecimento social” (BOURDIEU, 2010).

O problema que se divisa concerne à naturalização da obra e ação mariodeandrianas, ao modo de um esquema substancialista, de uma canonização que desistoriciza e desrealiza. E essa naturalização implicaria em uma linha de continuidade indicativa de uma missão, que se torna “a” missão, a sugerir também unicidade e atemporalidade, em desconsideração ao registro social em que se situa.

Ainda nesse esquema, Mário de Andrade estaria talhado desde o início para ser o que foi, em que o autodidatismo fenomenal que desenvolveu, por certo tão incomum, acabaria aparecendo como uma aquisição menos importante –

¹⁵ Utilizo propositalmente o sintagma “cultura brasileira” para demarcar a importância de Mário de Andrade como criador de cultura, como caracterizador do lastro que até hoje permanece como cultura de feitiço brasileiro. O sintagma “cultura nacional” permitiria, em outra direção, discutir os conteúdos específicos do debate no momento em que, nas décadas entre 1920 e 1940, relativamente ao período de produção de Mário de Andrade, a questão nacional estava em pauta.

mesmo que surpreendente – em razão de sua genialidade. Na medida em que construiu uma obra fenomenal, a genialidade de Mário de Andrade se fez à custa de seu percurso social.

Legitimar ou reproduzir esse entendimento substancialista compromete, em grande medida, a perspectiva de compreender relacionalmente como a obra e a ação de Mário de Andrade se delinearam no tempo.

Dificulta entender, também, como foi sendo construída a sua missão, e a qual custo, em altos e baixos, na constância de uma saúde delicada, de noites em claro, de muito estudo autodidata e, pelo lado das relações, mediante uma vida de celibato, apesar das relações de amizade presenciais e dos contatos sociais (e mesmo também “virtuais”, por meio da correspondência). Enfim, por meio de relacionamentos e interdependências variadas – para utilizar uma expressão de Norbert Elias –, constituindo uma missão gestada continuamente, ao longo da vida.

Em outras palavras, é preciso ter o cuidado de não assumir como única verdade, ou como propriedades necessárias e intrínsecas, as características ditas as mais verdadeiras acerca de determinado indivíduo, e de certos grupos sociais, em um dado momento histórico, como aquele relativo à efeméride de 70 anos do falecimento do poeta. Características que tão bem constituem um “caso particular do possível”, a demandar um destrinche analítico que esteja referenciado às condições históricas que explicam sua possibilidade¹⁶.

Aqui se pode divisar, propriamente, o outro objetivo deste estudo: ampliar a compreensão sobre como foi se constituindo o itinerário de Mário de Andrade por meio das relações de amizade, tendo como foco de análise o conteúdo de uma parte selecionada de sua correspondência ativa e passiva.

A perspectiva é a de verificar quais foram as trocas travadas com seus interlocutores e, pela análise do conteúdo das missivas, situar o que o poeta pensou e o que expressou, em sintonia com o que veio a adquirir em termos de capital cultural, em muitíssima parte de maneira autodidata, mas também em razão das amizades e relações estabelecidas, cuidando de entender ainda o lastro de sua posição e trajetória sociais.

¹⁶ Cf. BOURDIEU, Pierre. “Espaço social e espaço simbólico”. In: _____. **Razões práticas**. Sobre a teoria da ação. 9ª edição. Campinas: Papirus, 2008, p.18 e ss.

A reflexão se direciona para o estudo das possibilidades de tal feito a partir do escrutínio de sua experiência social, em meios às trocas e influências recíprocas estabelecidas.

1.2 Modernismo transformador, amizades transformadas

Um dos trabalhos primordiais da sociologia da cultura, resumidamente, é a busca crítica por recolocar os termos de uma experiência de vida, reconhecida como genial e admirável, em bases sociais e históricas, de maneira a delimitar a trajetória social e o itinerário intelectual no qual essa experiência se desenvolveu, devidamente fincados na sociedade, para evitar biografias idealizadas – e tal é o caso relativamente a uma personalidade como Mário de Andrade.

O propósito é dissipar ilusões e místicas criadas por um tipo de biografia que constrói genialidades desconectadas da experiência social, cujo impacto é deixar inexplicável o percurso que permitiria compreender essa genialidade¹⁷.

Em outro registro, tendo em conta os méritos de Mário de Andrade, contudo sem conceber o devido destrinchamento social de seu percurso, a situação é similar no que diz respeito à defesa acrítica da meritocracia.

É importante pensar a respeito das condições sob as quais a meritocracia se define, evitando criar um ideal ou finalidade estipulados de antemão por quem se reconhece detentor dessas condições, ocasionando o ocultamento – ou, principalmente, o apagamento – da distribuição desigual dos diferentes capitais (econômico, cultural, social etc.) existentes entre os indivíduos (e sem esquecer a situação de ascendência familiar, por exemplo), no tocante ao conjunto da população.

Esse tipo de biografia idealizada e a defesa acrítica da meritocracia se viabilizam por meio do poder simbólico e econômico, mantendo justificada a dominação social. Uma e outra, portanto, servem aos interesses autoproclamados de uma elite supostamente esclarecida, que, em geral, busca somente sua legitimação e guarda só preocupação em ditar as regras dessa meritocracia.

A reflexão acima não aparece descolada do modernismo brasileiro e de suas implicações transformadoras, quer no plano artístico (por parte da experimentação linguística, da aplicação de novo léxico advindo da fala urbana

¹⁷ A já citada biografia escrita por Eduardo Jardim sobre Mário de Andrade não padece de tal mal. Porém, ao lado da explicação das fases de vida (e produção) do poeta, como por exemplo na juventude e no que se refere à relação com o pai e a mãe, falta certo aprofundamento analítico que permitiria realçar a subjetividade do poeta, o que esperamos trazer como contribuição no próximo capítulo.

e rural cotidianas, e de temas “nacionais” e “populares”, etc.), quer no plano ideológico (os valores e visão de mundo da modernidade, as mudanças e a vivência acelerada da temporalidade trazidas pela industrialização etc.).

O modernismo paulista – gestado e mantido por jovens intelectuais e artistas que tinham o apoio do mecenato privado da oligarquia cafeeira, deve-se lembrar –, ao remodelar o cânone então dominante da obra de arte (como mimese ou representação naturalista) para um novo molde criativo (de relativa autonomia composicional, num processo de conhecimento e interpretação da realidade), também surtiu efeito sobre os modelos reconhecidos de genialidade e meritocracia.

Nesse caso, um dos ganhos foi a maior liberdade linguística e composicional, ao romper com uma linguagem “oficializada” e uma temática “clássica”, cuja sustentação se mantinha pelos quadros sociais e pelos eleitos políticos advindos da oligarquia cafeeira¹⁸.

Nisso, concordamos com João Luiz Lafetá, que resume pontualmente esse ganho:

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país), iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem ‘oficializada’, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. (LAFETÁ, 2004, p.57-58)

Em suma, é preciso levar adiante o trabalho de reflexão sobre as relações de poder, tanto material quanto simbólico, que regem as ações, abstendo-se de se deter na “explicação dos efeitos”, para investir em elucidar a “razão dos efeitos”, como evidencia Pierre Bourdieu, recuperando o pensamento de Pascal:

¹⁸ Cf. LAFETÁ, João Luiz. “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”. In: _____. **A dimensão da noite**. Org. Antonio Arnoni Prado. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades | Ed. 34, 2004, p.57-58.

“a razão de ser das condutas humanas aparentemente mais inconsequentes ou mais irrisórias”. (BOURDIEU, 2007, p.10)

No caso específico de Mário de Andrade, essa orientação permite compreender seus trunfos e desilusões, seus esforços individuais e os favorecimentos (mesmo que não reconhecidos e nomeados enquanto tais) nas relações interpessoais que estabeleceu.

Adotar essa linha de estudo acerca de Mário de Andrade pode servir para realçar seus méritos a par de seus esforços, cuidando de não os substancializar. E se, ao final deste estudo, ocorrer a percepção de uma maior distância (mesmo que não absolutamente diferente) do que já se sabe quanto ao que separa e aproxima o poeta de seus outros companheiros e contemporâneos, espera-se que também se obtenha uma compreensão de Mário de Andrade mais matizada e, por isso mesmo, mais distanciada relativamente à figura de um gênio já pronto.

A consequência sutil e direta poderá ser a de compreendê-lo em sua individualidade e humanidade, na característica de ter vivido repleto de dramas e anseios, tendo desenvolvido uma dedicação incomensurável ao seu *métier* e realizado um itinerário rico e brilhante (a par de seu talento admirável) a um alto custo pessoal.

Itinerário, por certo, trilhado dentro de uma conjuntura histórica específica, sob a circunstância de determinações e constrições que cabe ao sociólogo identificar – e que é “justo o oposto de uma projeção exaltada” (BOURDIEU, 2005, p.135), como muitas vezes pode ocorrer com o itinerário construído por jornalistas e organizadores de festivais comemorativos ao apresentarem sucintamente, por motivos variados, um autor.

Para dizer de outra forma, se atualmente prevalece a imagem já enunciada de Mário de Andrade como “liderança incontestada” do movimento modernista, sugere-se aqui, pretensamente, um profícuo alargamento a partir do ponto de vista de sua posição epicêntrica, cuja apreciação sociológica pode contribuir para uma formulação renovada dessa imagem.

A definição de líder traz ao menos quatro implicações que vêm muito a propósito quanto a Mário de Andrade, caso se consulte o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

- 1) “indivíduo que tem autoridade para comandar ou coordenar outros”;

2) “pessoa cujas ações e palavras exercem influência sobre o pensamento e comportamento de outras”;

3) “porta-voz, chefe de um partido ou movimento político”; e

4) “pessoa que se encontra à frente de um movimento de caráter religioso, filosófico, artístico, científico etc.”¹⁹

Como se vê, a carapuça serve ao poeta. Não se trata de denegar, ou seja, de recusar reconhecer a imagem ou visão usual de que Mário de Andrade era “líder de escola”, ou mesmo as implicações que uma posição de liderança apresenta, “fazendo o que se faz como se não o fizesse”²⁰, a exemplo da responsabilidade angariada por ele no trato com os seus interlocutores, medida pela maior ou menor influência no percurso criativo dos mesmos.

Vejamos. Um depoimento sobre esse poder de arregimentação é fornecido por Moacir Werneck de Castro, em seu livro *Mário de Andrade – Exílio no Rio*²¹, no qual fornece um marcante quadro da influência do poeta sobre os “jovens” cariocas. Estes, em atitude de veneração, o consultavam mostrando poemas e escritos diversos (crônicas, textos de ocasião, etc.) com o objetivo de receber uma avaliação e o aconselhamento do mestre. Quando não se tratava de aconselhamento, buscava-se a colaboração direta, com artigos e crônicas.

A esse título, Castro destaca especialmente os jovens ligados à *Revista Acadêmica*, órgão dos estudantes da Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro, como Murilo Miranda, Lúcio Rangel, Carlos Lacerda e ainda ele próprio, o mais jovem de todos.

Pelo lado de Mário de Andrade, paulistano regrado que era, a convivência com aqueles moços cariocas suscitou “espanto”. Diante de um “espetáculo estranhíssimo” que experimentava de modo inédito no Rio de Janeiro, travando contato com jovens cujo estilo de vida era o de não se fixarem em nada, não terem nada e viverem como se não pensassem no amanhã, abria-se para ele “um mundo novo”, “quase incompreensível”.

¹⁹ Verbete sobre o significado de líder verificado na versão online do dicionário Houaiss: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso realizado em 16/04/2018.

²⁰ Chamo a atenção para o fato de que a ação de Mário de Andrade pode e deve ser medida em seu “efeito de liderança”. Cf. CHAMPAGNE, Patrick. “Denegação” In: CATANI, Afrânio et al. (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007, p.140.

²¹ Para este argumento e a sequência das afirmações, cf. CASTRO, Moacir Werneck. **Mário de Andrade. Exílio no Rio**. Rocco: Rio de Janeiro, 1989, p.67-79.

O fascínio com esses companheiros pode ser medido pelas palavras do poeta em carta a Murilo Miranda de 10 de janeiro de 1940, em momento de retorno breve a São Paulo para exames médicos:

No íntimo, na minha vida de mim, você não pode imaginar pra um indivíduo tão pouco 'carioca' como eu, tão incapaz de se apoiar no simples sorriso conivente de mil e uma camaradagens você nem pode imaginar o conforto, a defesa e a sublime humildade que me traz a companhia de você. De você, aliás – esse sadio leal bem esportivamente áspero carinho que me vem da simpatia com que você, o Lúcio, o Moacyr, o Carlos me aceitam sem perderem nada da liberdade de criticar nem julgar. Não se trata de nenhuma espécie de masoquismo espiritual, apenas fico humilde, ou melhor fico reposto em mim na minha inenarrável incompetência de saber o que valho. E também naquela atitude verdadeira com que já nos tempos do Modernismo eu dizia não me interessarem os célebres mas apenas os mais novos, porque destes é que tinha de vir o meu juízo-final. Então irromperam vocês junto a esta minha fragilidade imperfeita vem Moacyr vem a curiosa serenidade dele que parece ter sessenta anos de experiência vem o Lúcio lucilante em sua timidez cômica de estar me atrapalhando, mas estourando de cem em cem metros em juízos tão finos e carícias tão sensíveis; e vem o Carlos, gênero 'é na batata' com aquela facilidade leal clara, estonteante de julgar firme, dizendo tudo com aquela verdade verbal de grande escritor que já nasceu feito e vem você anjo-da-guarda em carne e osso, com essa paciência iluminada, essa dedicação com que você me acompanha me esclarece me controla me aguenta, me completa num desprendimento tão maravilhoso de si mesmo que a minha vida destes dois anos no Rio, teria sido impossível sem você. Esta é a mais pura das verdades. O que eu devo a você nem chego a julgar com integridade, porque são forças permanentes, curtas, dispersas em cada atitude, ato, vontade, sentimento. Olha Murilo não tenho medo dos sentimentalismos: muitas coisas brutais e até cruéis já tenho dito a você sobre você me utilizando da minha experiência, e minha idade para refrear um bocado os defeitos de você que ao menos eu considero defeitos. Pois deixe que eu lhe diga assim por carta que é mais fácil, que eu considero você, com todos os seus defeitos, uma das almas mais lindas, mais puras, mais generosas, mais dignas de admiração que jamais encontrei. E ainda sei mais: sei que a sua vida é de um heroísmo, de um sofrimento raros, que completam com forte dignidade de homem a sua alma intacta, antiga, como que vinda da

idade de todos os pecados. E a nossa amizade é uma bela coisa, meu amigo. Forte, correta, desinteressada nos sentidos práticos do interesse. Interessadíssima, no sentido de... reflorestamento do ser interior. Talvez seja exatamente pela diferença de idade que melhor nós nos podemos replantar um ao outro em nossas ilusões e esperanças dizimadas.²²

Essa citação sentimentalíssima de Mário de Andrade permite reter, de início, algumas impressões sobre a liderança e o que identificamos como epicentrismo²³.

Na posição de um primeiro elemento, deve-se ater para a circunstância de redação da carta, que seguia em resposta à declaração da amizade e da admiração de Murilo Miranda, num momento de fragilidade do poeta (os “exames médicos”) e na fase em que a vontade de retorno a São Paulo começa a bater forte no coração.

Mário diz nessa correspondência que deve permanecer no Rio de Janeiro apenas mais um ano, o que de fato ocorreu, com o retorno a São Paulo em 1941. Também é um momento de maturidade reflexiva que fecha o ciclo de exílio no Rio, após as agruras da saída forçada do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1938, além de situar o início de rememoração do período áureo do modernismo, que chegará repleto de crítica e autocrítica no relato de 1942, com o texto *O movimento modernista*, proferido no primeiro semestre daquele ano na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro.

Vemos aqui um Mário de Andrade enunciando-se (uma *mise en scène*²⁴) com ênfase na humildade, declarando-se incompetente em saber o que vale,

²² O trecho em questão, maior que o citado por Moacir Werneck de Castro, encontra-se em MIRANDA, Yedda Braga (org.). **Mário de Andrade. Cartas a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.51-52; e CASTRO, 1989, p.75.

²³ Como primeira correspondência reproduzida neste momento, é preciso sinalizar que já salta à vista, caracteristicamente, o estilo mariodeandradeano de escrita (já abasileirada, como o uso de “milhor”, por exemplo, e as frases encadeadas sem pausa e sem vírgula, ao modo da fala cotidiana), de subjetivação de si, em tom biográfico de “verdade” confessional e sentimental, com faceirices poética e romanesca (ou seja, com alta elaboração de imagens e efeitos discursivos), como a “fazer literatura”, situação que o desagradava, pois, de acordo com a análise de Marcos Antonio de Moraes, “diante de temas de grande densidade humana, o ‘fazer literatura’ está ligado ao brilho fácil dos efeitos retóricos e à semostração narcísica de quem valoriza o jogo estético da escritura por não conseguir realizar a mensagem ‘sincera’”. No caso, a mensagem sincera deveria reter na escrita os recursos da oralidade, do “falar simples”, “não importando que o estilo resultante lhe pareça ‘besta’ e a mensagem, cheia de repetições.” Cf. MORAES, 2007, p.71-72.

²⁴ Apenas para situar a referência à encenação, remetemos à afirmação de Marcos Antonio de Moraes sobre a preocupação constante de Mário de Andrade quanto a “exigência de uma necessária ‘sinceridade’ na escrita epistolar”. Contudo, a escrita às vezes vê-se sujeita a uma

aludindo a uma amizade desinteressada (no sentido prático, como diz) e concomitantemente interessada na interioridade com os jovens.

A ideia de reflorestamento do ser interior é, sem dúvida, o ponto alto da correspondência. O domínio da palavra aliado à sensibilidade exacerbada cativa de imediato e surpreendem o leitor, aproximando-o do estado de espírito do poeta. Os elogios nada vazios, porque acrescidos de ressalvas analíticas subjetivadas e críticas sobre cada um dos quatro jovens, delimitam a agudeza de caráter do poeta.

Um dos efeitos obtidos possivelmente sobre o leitor a quem a carta estava direcionada pode ser descrito mediante o termo que Moacir Werneck de Castro utiliza para se referir na generalidade a todos os jovens, cariocas ou não, com quem Mário de Andrade entabulou relação e cativou: tornaram-se “discípulos adorantes”. Corrobora-se a liderança que o poeta gerava, mas pela via da confissão, do sentimentalismo, da exposição de si, embora haja a explícita alegação do missivista de não querer tal epíteto, ao não reconhecer seu próprio valor.

O que está em causa, e que podemos analisar como posição epicentral, é o investimento do poeta em cercar-se de interlocutores dentro de um jogo de “atitude verdadeira” que aponta para outra direção mais substantiva, adicionalmente à liderança. Aponta para uma consubstanciação de troca (inter)subjetiva e uma relação de (inter)dependência que impacta e

camada de “pose”, “a meio caminho do prosaico e da literatura”, diz Moraes, que acrescenta: “Para o escritor, a desejada ‘naturalidade’ do eu epistolar se via encoberta por uma máscara – a ‘naturalidade falsa’. Essa segunda natureza, nascida – *malgré lui* – ao correr da pena, composta por intenções (conscientes ou inconscientes) e procedimentos discursivos, é a própria *persona* epistolar.” Essa dualidade, “o distanciamento entre o ser e a figuração do ser”, não passou despercebida por Manuel Bandeira, cuja correspondência de 16 de dezembro de 1925 problematizava essa questão da personalidade do poeta durante a “escrita de si”: “Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção.” Moraes conclui que essa dualidade é menos uma falsidade do que a construção de uma máscara desejada, uma projeção da personalidade, e acrescenta que a diversidade do “eu” mariodeandradiano, “definindo coincidências, enfrentamentos e projetos, abre[m], inicialmente, uma perspectiva da leitura das *mises en scènes* epistolares, ou seja, o desvelamento das metamorfoses da voz epistolar do escritor em face de seus vários interlocutores, de forma a captar os diferentes relacionamentos em suas particularidades”. Diríamos, em acréscimo, que se trata de um *habitus* do poeta, característico de sua subjetividade e conformador de um procedimento que guarda intencionalidades variadas, em conformidade com o interlocutor, caso a caso. Isso explica, de outro modo, a multiplicidade de *personas*. Cf. MORAES, p.73-74.

desestabiliza, já que cobra um pedágio seríssimo – que é a participação nesse jogo, por mais “gratuito” que pareça, embora não o seja.

Em outras palavras, pode-se dizer que Mário de Andrade, ao agir como agiu nas correspondências e mediante a ampliação de sua participação em inúmeras frentes culturais, procurou criar, mais consciente e calculadamente do que se imagina, as condições objetivas – no exato sentido do investimento em ampliar seu capital social e cultural – para se tornar referência no campo da produção cultural e intelectual, mais do que uma liderança. Não à toa o poeta criou toda uma rede de troca epistolar com os principais artistas e intelectuais de seu tempo, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Trata-se de um tipo de investimento, conduzido e presente na escrita epistolar, que faz com que as pulsões mariodeandradianas gerem no interlocutor, e cumpram neste, interesses específicos. Essa conduta encontra-se interiorizada no poeta, que age hábil e habitualmente por meio de um oferecimento exteriorizado e sentimentalista de si, situação que propicia uma porta de entrada para cativar e criar comunhão, ou cumplicidade.

Ao definir o sentido do jogo que interiorizou – que é a “atitude verdadeira” neste caso dos jovens, mas que poderia ser outra, de acordo com a característica da relação estabelecida com um tipo específico de interlocutor –, Mário de Andrade pôde “jogar” de maneira “espontânea” e “desinteressada” e obter êxito, pois realizava ações que estavam de acordo com seus próprios interesses, mesmo que não nomeados enquanto tais.

Quais interesses? Ser “amigo”, estar disponível para a troca intelectual, contribuir para a reflexão acerca das obras culturais de seus interlocutores e, assim, ser reconhecido como uma referência central para a cultura, algo que constituiria o “lucro simbólico” almejado do seu esforço autodidático. É possível ver aqui um sentido pragmático da ação de Mário de Andrade e algo como um exercício (que consideramos estratégia, investimento) consciente de sedução intelectual²⁵.

²⁵ A afirmação que fazemos recupera em Mário de Andrade uma objetividade que explica a ação epistolar. A sedução intelectual, segundo Marcos Antonio de Moraes, estaria a trabalho, num primeiro momento a partir de novembro de 1924, de um projeto epistolar de caráter didático e pedagógico – e também “nacionalista” – visando influenciar seus interlocutores (Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Inojosa, Sérgio Milliet, Anita Malfatti, etc.) para o “abrasileiramento do Brasil”. Cf. MORAES, 2007, p.129-140.

Ao contrário da denegação a que aludimos, e seguindo para além da liderança, é preciso colocar em causa justamente como a posição epicêntrica de Mário de Andrade, aliada a sua sede por conhecimento, constituiu um centro de energia tenso e dinâmico, que, cativando ou não, arregimentando ou não, dizendo “verdades” ou silenciando, gerou expressivamente impacto, abalo, atração e repulsa nas relações cotidianas e no trabalho cultural – entendendo por esse epicentrismo justamente os ganhos obtidos em matéria de interdependência subjetiva para consolidar seu protagonismo na criação artística e na ação política.

Espera-se, portanto, que surja ao final deste trabalho um retrato mais acabado do poeta, a par de seus anseios e desilusões específicas, ao invés de um retrato idealizado.

Muitos foram os percalços e constantes foram as adversidades. Ao lado de uma vasta obra de indescritível força e beleza encontra-se uma figura humana crivada por angústias pessoais e familiares, detentora de uma autoimagem física fortemente consciente e ao mesmo tempo às vezes autodepreciativa, embora mascarada pelo sorriso amplo e o porte altivo.

A proveniência de classe – situando-se, pelo lado da mãe, em família aristocrática em decadência – também deixou marcas em Mário de Andrade, principalmente após o falecimento do avô materno e, anos depois, do pai, com a ausência de herança em forma de bens e da falta de lastro de capital financeiro, situação que exigiu do poeta e sua família a constante e incansável busca pela sobrevivência material, nos termos de uma (re)adequação de estilo de vida e atenção às finanças, cujo peso o autor de *Remate de Males* sentiu fortemente, como atestam os inúmeros depoimentos existentes ao longo de sua correspondência.

E o quadro social e político do final da década de 1930 também cobrou o seu quinhão, o qual se transfigurou no exílio no Rio de Janeiro, como aludido antes, no amargor de estar longe da família ao ser destituído do cargo de chefe do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1938.

Tal foi o percalço – aqui, muito resumido – do poeta dentro de um espaço social marcado por circunstâncias econômicas e políticas que tiveram efeito sobre o itinerário realizado.

Desse modo, o estudo proposto se volta para a vida e as relações de Mário de Andrade, porém menos numa postura de reduzir o único ao genérico, o exemplar ao comum. Em alinhamento com essa intenção também se tornou patente a importância de analisar a correspondência ativa e passiva acumulada pelo poeta entre 1920-1930, em um recorte específico, como veremos.

As missivas guardadas como documento histórico constituem acervo riquíssimo e permitem certo esclarecimento acerca das realizações mariodeandradianas, além de serem ainda – lidas com o devido cuidado analítico – um testamento biográfico e um veículo de percepção do engajamento e da dedicação (ou seja, do reconhecimento almejado) que procurou manter em tudo o que fez²⁶.

Com a passagem das décadas, vale repetir também aqui, essa percepção da centralidade de Mário de Andrade só se consolida e amplia. Uma razão se encontra no fato de que sua correspondência guarda interesse para nós, nos dias de hoje, em vista da significativa importância dos temas e questões enfrentados naquele período. Por parte do engajamento político, por exemplo, os feitos de Mário de Andrade no Departamento de Cultura assumiram feição inovadora, sendo que muitas das ações realizadas foram descontinuadas na capital na década seguinte.

Mesmo contemporaneamente, guardadas as devidas ressalvas para a comparação (embora falemos aqui mais em termos de legado), é possível afirmar que certas ações não foram satisfatoriamente mantidas, ou não se mostram nem ao menos contempladas, em termos de efetiva ação cultural e regularidade de política pública, podendo-se citar a necessidade de maior aproximação e sinergia entre as esferas da educação e da cultura por parte dos organismos públicos, tarefa que Mário de Andrade assumiu com muito êxito no

²⁶ Em outros termos: “Para Mário de Andrade, carta, testemunho e biografia estão intimamente ligados.” Quanto ao “reconhecimento almejado”, por mais que o poeta tenha negado escrever obras para a posteridade, a correspondência cumpriria uma função: “A epistolografia mariodeandradiana, por seu expressivo volume e densidade de assuntos, ambiciona sobreviver, resistir, talvez, ‘duzentos anos’ [referindo-se às palavras de Mário de Andrade em carta para Álvaro Lins], ainda que seja para alimentar um grupo restrito de historiadores”, e pesquisadores que farão a história do modernismo. Nessa carta para Álvaro Lins, o poeta “jura” que não age com esse propósito e interesse, mas o efeito prático (e a razão por trás desse efeito) é a da permanência e a possibilidade de análise da “vida literária brasileira”. Cf. MORAES, idem, p.122-123.

período à frente do referido Departamento, a exemplo da criação dos parques infantis e da discoteca pública²⁷.

Adicionalmente, neste estudo procura-se explicitar, por meio da correspondência, certas relações insuspeitadas ou desconhecidas que podem sugerir, por sua seriedade e agudeza, uma nova apreciação de Mário de Andrade, e por consequência, do modernismo brasileiro, na consideração de que “o mundo social esconde as revelações mais inesperadas sobre o que menos queremos saber acerca do que somos”. (BOURDIEU, 2007, p.18)

Em vista do que foi exposto, é preciso prestar atenção ao significado de Mário de Andrade para o modernismo brasileiro, problematizando seu epicentrismo numa perspectiva que destaque, relacionalmente, os contatos que ele manteve e as influências e tensões entre ele e os principais artistas, intelectuais e políticos de seu tempo, os quais, no conjunto, contribuíram para demarcar os contornos do próprio movimento modernista.

²⁷ Ver, a esse respeito: BARBATO JR., Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume | Fapesp, 2004.

1.3 Fundo Mário de Andrade: acervo monumental

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam “estilo epistolar”, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura.

(ANDRADE, 1972b)

Em continuidade à apresentação do escopo deste estudo, propõe-se trazer como componente da investigação e objeto de análise uma parcela da correspondência de Mário de Andrade, a partir de um dado recorte.

Trata-se de uma produção importantíssima em razão da riqueza documental que representa. Antonio Candido já apontava, em 1946, um ano após o falecimento do poeta, que a correspondência “encheria volumes” e “permitiria o entendimento da vida de Mário de Andrade e sua obra”²⁸.

²⁸ CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade”. In: **Revista do Arquivo Municipal**, nº 106, ed. fac-similar nº 198, São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1990, p.69. Este trecho citado está presente na introdução de cada volume da *Coleção Correspondência de Mário de Andrade*, editada pela Edusp e IEB-USP.

Anos mais tarde, o próprio Antonio Candido se tornou o responsável por articular a incorporação do arquivo pessoal de Mário de Andrade ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo.

No IEB, o fundo Mário de Andrade foi organizado de acordo com um arranjo em três seções ou subfundos: arquivo, biblioteca e coleção de artes visuais.²⁹ O arquivo concentra os documentos do arquivo pessoal propriamente dito, ou seja, os inúmeros manuscritos das diversas atividades que o poeta exerceu, acumulados durante sua vida. As seções biblioteca e coleção referem-se respectivamente à coleção de livros e à coleção de obras de arte – esta última bastante diversificada, pois inclui arte moderna brasileira, objetos religiosos, arte indígena, entre outros.

Cada seção está organizada em séries³⁰, tal como a Série Cartas (ou Série Correspondência), em que uma parte selecionada constitui objeto de análise desta pesquisa, como veremos adiante.

A pioneira na organização e no estudo sistemático deste acervo foi a pesquisadora Telê Ancona Lopez, tendo como continuador, especialmente na parte epistolar, o pesquisador Marcos Antonio de Moraes (já mencionado), ambos professores no IEB.

Neste ponto, vem muito a propósito situar a ação de Antonio Candido não só como analista de Mário de Andrade, por ter sido o principal crítico literário e cultural que o alçou ao reconhecimento duradouro, mas também, e principalmente, como o ator responsável por consolidar esse reconhecimento ao contribuir definitivamente para a preservação do acervo mariodeandradiano no IEB.

Eis uma ação que veio permitir acesso e estudo ao arquivo pessoal, à biblioteca e à coleção monumental reunida pelo poeta, composta por obras artísticas (quadros, esculturas, etc.), livros e partituras, manuscritos de romances e estudos não publicados. E, claro, permitindo pesquisa e consulta pública, contribuindo para manter para a posteridade, justamente após os 50 anos

²⁹ Ver: **Guia do IEB**: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. Disponível em <http://www.ieb.usp.br/category/noticias/guia-do-ieb/>. Acesso em 22/11/2017.

³⁰ Para a definição de arranjo, arquivo pessoal, fundo, seção, série, subfundo, subsérie, consultar: **DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 22/11/2017.

solicitados por Mário de Andrade desde a data de seu falecimento, em fevereiro de 1945, a série de correspondências.

A história da incorporação do acervo é narrada por Antonio Candido e vale ser trazida aqui como testemunho e elemento fundante de um processo de institucionalização da obra e ação de Mário de Andrade em acesso livre numa universidade pública:

Dei um curso de análise do poema 'Louvação da tarde', de Mário de Andrade, em 1962, que acabou tendo muitas consequências. Desse seminário saiu a pesquisa em casa de Mário de Andrade, a cargo de Nites Teresinha Feres, Maria Helena Grembecki e Telê Ancona Lopez [...]. Eu propus: 'Vamos examinar a marginália do Mário de Andrade'. Então arranjei uma verba com a Fapesp, que não dava verba para literatura, só para ciência; mas mostrei a eles que pode haver pesquisa em literatura. A primeira foi para essas meninas e para Pérola de Carvalho analisar Machado de Assis. É preciso dizer que como minha disciplina de Teoria Literária e Literatura Comparada era nova, sem tradição nem hábitos adquiridos, foi fácil introduzir cursos sobre autores recentes, contrariando a norma. Encaminhei as três moças que mencionei para o estudo da obra de Mário e Vera Chalmers para a de Oswald de Andrade. Mário tinha manifestado informalmente à família o desejo de distribuir seu acervo por várias instituições: Biblioteca Municipal, que hoje leva seu nome, Biblioteca de Araraquara, Pinacoteca, Cúria – o que seria uma pena. A família não deu andamento e ficou tudo na casa onde ele morava, à Rua Lopes Chaves, onde a irmã foi morar. Um dia o irmão dele, Carlos de Moraes Andrade, me chamou e disse: 'Nós estamos numa situação um pouco complicada, porque precisamos dar um destino a tudo isto. Além disso minha irmã está em situação difícil porque o marido morreu e ela precisa de dinheiro. Nós não queremos vender, porque o Mário não queria vender nada, mas queríamos ceder para alguma instituição que desse uma compensação pequena a ela. O que você acha?' Estavam reunidos Carlos de Moraes Andrade, o sobrinho Carlos Augusto de Andrade Camargo e Airton Canjani, casado com a irmã deste. Eu disse: 'Podemos transformar isto aqui numa Casa de Mário de Andrade ou incorporar à Universidade de São Paulo. Se vocês quiserem transformar isto numa Casa de Mário de Andrade a situação é boa porque, embora eu seja oposição, o atual governador do estado, que é o Roberto de Abreu Sodré, foi meu companheiro de luta política contra o Estado Novo. O secretário do governo é amigo meu, o Arrobias Martins,

colega de turma na Faculdade de Direito. Eu sei que eles estão loucos para fazer uma Casa de Mário de Andrade'. Aí eles conversaram, pensaram um pouco, e com grande bom senso disseram: 'Queremos incorporar à universidade'. Fui falar com José Aderaldo Castello, que pegou fogo, encampou a ideia e promoveu tudo, depois de obter o consentimento da reitoria. Moraes Andrade me disse: 'Não quero um tostão para mim, mas quero uma compensação para minha irmã' – fixando duzentos não sei o que, mil ou milhões, porque esqueci qual era a moeda. A reitoria achou tão pouco que deu quinhentos, quantia quase simbólica em face da qualidade e quantidade do acervo: uma coleção de quadros que era um museu, esculturas, quatrocentas gravuras, inclusive algumas de Albrecht Dürer, coleção de partituras, coleção de arte popular, coleção de imagens, 15 mil volumes na biblioteca. E mais toda a papelada dele e a correspondência. Uma coisa monumental. Foi a partir daí que se formou no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) o grande centro de estudos em torno de Mário de Andrade.³¹

Dessa narração, faço dois comentários que melhor situam a contribuição de Antonio Candido como ator (e não só como analista crítico, ou seja, como fonte), para a pesquisa aqui proposta.

O desejo de Mário de Andrade explicitado por Antonio Candido, de distribuir seu acervo por diferentes instituições, revela a preocupação do poeta com o tipo de documentação que cada instituição receberia: à biblioteca os livros; ao museu as obras de arte, e assim por diante.

Naquele momento, e com essa forma de guarda, seria mais fácil ambicionar o tratamento técnico específico e adequado ao fundo, em termos da metodologia museológica e arquivística necessária, assim como a facilidade de acesso aos itens documentais também ficaria preservada.

³¹ Cf. _____. "A trajetória do acervo de Mário". In: **Teoria e Debate**. Edição 108, 22 de janeiro de 2013. Disponível em <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario>. Acesso realizado em 03/11/2017. Telê Ancona Lopes também apresenta uma memória da constituição do fundo Mário de Andrade, mas decorrente de sua ligação como orientanda de mestrado de Antonio Candido, em 1964, cuja defesa ocorreu em 1967. O ponto de partida foi o curso de especialização oferecido pelo professor no segundo semestre de 1962 ao qual Lopes frequentou e que resultou no levantamento posterior da marginália mariodeandradiana, entre 1963 e 1968. O importante é frisar que Candido obteve financiamento da Fapesp para a pesquisa sobre a marginália do poeta mediante o friso do ineditismo da empreitada à vista de um projeto de internacionalização da pesquisa acadêmica, comparando-a à marginália mundialmente reconhecida e pesquisada do escritor francês Stendhal, coligida e publicada pela Universidade de Grenoble. Ver LOPES, Telê Ancona. "Homenagem – Antonio Candido". In: **Revista USP nº 113**. São Paulo, abril/maio/junho 2017, p.104-107.

Mas ao concentrar todos os documentos do fundo Mário de Andrade na mesma instituição, a escolha leva a perceber que, se por um lado ficou violada a forma como o poeta imaginou a sua organização posterior, segundo o depoimento de Antonio Candido, por outro lado, e deve-se frisar este ponto, manteve-se a integridade do acervo tal como acumulado pelo autor no decorrer de suas atividades. O princípio da integridade é um elemento importante da preservação arquivística³².

Já a negociação levada a cabo por Antonio Candido com um político do calibre de Roberto de Abreu Sodré, oriundo de uma família de cafeicultores em declínio que apostou seus trunfos na carreira política³³, mostra às claras como o capital social de relacionamentos e "amizades", mesmo numa situação adversa, foi fundamental para a negociação do destino do acervo de Mário de Andrade.

Era a época da ditadura militar – portanto, Abreu Sodré era considerado um governista apoiador. Considerava-se, no entanto, detentor de perfil liberal, "pragmático" e de "resultados". Além de ter passado pela Faculdade de Direito,

³² Segundo Heloísa Liberalli Bellotto, a própria conceituação de fundo – entendido como “a grande figura da teoria arquivística no âmbito dos arquivos permanentes” – já mostra a precedência da integridade, pois não se aceita a dispersão de documentos mesmo com base em apelos justificadores, científicos ou não, como por exemplo o de oferecer o melhor tratamento técnico (livros em bibliotecas, obras de artes em museus, etc.) ou o de oferecer “um melhor serviço” aos pesquisadores. O fundo “abarca documentos gerados / recebidos / acumulados por pessoas físicas ou jurídicas” e “os documentos pertencentes a um mesmo fundo guardam uma relação orgânica com o seu produtor e entre si – o chamado vínculo arquivístico –, vindo a constituir uma unidade autônoma, não podendo seus elementos serem separados, para irem fazer parte de agrupamentos aleatórios”. Adicionalmente, afirma-se que “o fator norteador da constituição do fundo é a origem do documento no sentido do contexto de sua gênese, ficando claro dentro de qual função / atividade ele surgiu, para quê e como”. Nesses três casos, a constituição do fundo Mário de Andrade guarda a referência de sua gênese e se mantém fiel ao princípio da proveniência, gerador da garantia do valor de prova (*evidential value*) e do valor de testemunho (*informational value*). Cf. BELLOTTO, Heloísa Liberalli. “Constituição, dispersão e reintegração de fundos”. In: _____. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 81-84.

³³ Roberto Costa de Abreu Sodré (1917-1999), filiado à época à Arena (Aliança Libertadora Nacional), foi governador de São Paulo entre 1967-1971, durante o regime civil-militar. Embora tendo apoiado o golpe, em fins da década de 1960 critica o endurecimento do regime. Posteriormente, se desligará do partido. Tido como um liberal, Abreu Sodré criou a Fundação Padre Anchieta durante seu período como governador; contudo, será mais reconhecido como Ministro das Relações Exteriores, de 1985 a 1990, aqui já filiado ao PSD (Partido Democrático Social), durante a presidência de José Sarney. Sua carreira política até então intensa finda em 1992, após uma série de confrontos com o malufismo. Cf. Folha de S.Paulo. “Sodré é enterrado com honras de estado”. In: **Caderno Brasil**. São Paulo, quinta-feira, 16 de Setembro de 1999; e cf. Folha de S.Paulo. “Confrontos marcaram carreira política”. In: **Caderno Brasil**. São Paulo, quinta-feira, 16 de Setembro de 1999. Endereço internet: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1609199919.htm> e <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1609199920.htm> Acessado em 11/11/2017.

pode-se supor com margem segura que Abreu Sodré não só conhecia a obra de Mário de Andrade e sabia de sua importância, como também devia ter em conta o nome da família pelo lado da trajetória do irmão do poeta, Carlos, igualmente egresso da mesma faculdade e ainda, analogamente, um político por profissão.

Daí ser conclusão óbvia inferir que a frase "eles estão loucos para fazer uma Casa Mário de Andrade" conota o interesse de ambos por conta dos ganhos significativos em mover para a Universidade de São Paulo o monumental acervo.

O que se sugere reter nesse exemplo, e que diz respeito às relações que foram travadas por Mário de Andrade, é a dimensão do capital social, ou seja, dos contatos e das negociações possíveis, imersas em interesses e jogos mútuos de influência. Uma dimensão que não se resume ao aspecto mais tradicional da amizade, entendida no registro romantizado, portanto idealizado, que suaviza o atrito e ressalta mais fortemente a cordialidade no trato cotidiano.

Quanto ao Acervo Mário de Andrade, o conjunto que nos diz respeito para esta pesquisa, a Série Correspondência, soma um total de 7888³⁴ itens documentais, contadas as subséries correspondência ativa (759 documentos), passiva (6989 documentos) e de terceiros (140 documentos), e tem como datas-limite 3 de fevereiro de 1914 e o longo mês de fevereiro de 1945, quando da morte do poeta³⁵. Realmente, uma série também monumental, como explicitado no depoimento de Antonio Candido.

Ao trazer a baila o termo "monumental", é preciso ressaltar o aspecto grandioso (quantitativo e qualitativo) do acervo em alusão ao conceito de monumento³⁶, como entende o historiador Le Goff, cuja intenção de memória, de "imagem de si" (biográfica) e de percepção das relações travadas estavam

³⁴ Número atual gentilmente fornecido pelo pesquisador e professor do IEB-USP Marcos Antonio de Moraes, cujo trabalho realizado nos últimos anos leva adiante o propósito de identificar outras missivas dispersas de Mário de Andrade, endereçadas a interlocutores constantes ou a interlocutores até então não identificados na organização prévia feita pelo poeta em sua Série Correspondência.

³⁵ Cito o mês de fevereiro, mas há também no acervo cartas endereçadas a Mário de Andrade que chegaram à Rua Lopes Chaves no decorrer de 1945 e até mesmo em 1946.

³⁶ "O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprios. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos." LE GOFF, 2010, p.538. As condições de produção fornecem a pista para a análise de uma correspondência.

presentes desde o momento em que poeta iniciou a guarda de sua correspondência. A preservação e institucionalização do acervo, como demonstrou Antonio Candido, dependem de relações de poder e interesse voltados à construção da memória.

Por conseguinte, em função do gigantismo da Série Correspondência e da realidade do tempo de pesquisa definido para o doutorado, impõe-se a necessidade de recorte temático para tratamento das missivas.

1.4 Dupla objetividade

No que se refere à metodologia, cabe dizer que a correspondência de Mário de Andrade é tratada neste estudo simultaneamente como fonte e objeto.

Por parte do escopo da crítica documental, como vimos, procura-se aprofundar aspectos da vida e obra do poeta e também abordar a sua correspondência como elemento a ser compreendido dentro do contexto em que foi produzido e no qual circulou.

O enfoque como objeto coloca de imediato a necessidade de perscrutar as cartas na sua dupla objetividade, tanto como documento ou fonte histórica (posto que é registro epistolar, pessoal e subjetivo, o que requer leitura e análise críticas, metodologicamente orientadas) e, também, por parte do olhar sociológico, como indício de uma experiência social, que ultrapassa o texto no sentido anterior de documento e o insere na linha de uma “escrita de si”, de referência autobiográfica, que oculta e revela, que diz “verdades” e guarda silêncios, com conexões que importa buscar relativamente ao seu significado social, que não está dado de imediato.

A reflexão sobre a escrita epistolar precisa ser feita em chave periautográfica, uma narrativa de si, pois permite entender que a memória, como um arcabouço que traz elementos para essa escrita, dá forma ao passado.

A narrativa presente na carta, como uma intenção de discurso da subjetividade e sobre a realidade, finca-se às vezes na elaboração literária dos sentimentos, entre a “verdade” e a fantasia (e não tanto a falsidade), entre a expressão de um estado de espírito e a intenção de surtir um efeito ou expectativa no destinatário, conforme analisamos antes.

Em cada carta redigida por um indivíduo, há presença memorialística da própria vida, mediada socialmente, por onde ocorre o registro dos acontecimentos, quase ao modo de um diário autobiográfico, embora a correspondência não se confunda com esse tipo específico de escrita literária, razão pela qual se deve identificar e entender as tomadas de posição, os deslocamentos e as elucubrações desse tipo de trabalho criativo-artístico epistolar.

Em outros termos, é preciso ter em mente essas situações distintivas para que a correspondência não seja absolutizada, e nem relativizada extremamente:

É na correspondência pessoal que melhor se pode perceber esta semelhança de família com a literatura de memórias, mas também sua taxativa distância dela. Nesse tipo de literatura, a narração é (quase) sempre em primeira pessoa quando se refere ao autor (enquanto a ubíqua presença da segunda pessoa se reserva para designar o interlocutor, verdadeiro ou imaginário), e sem dúvida o pressuposto básico da mesma é que o sentido do dito se inscreve dentro de uma relação entre duas pessoas com existências independentes. Diante do discurso identitariamente autorreferencial da literatura periautográfica – como se pode apreciar nos diários e nas autobiografias –, a correspondência, ainda quando narra na primeira pessoa os episódios da jornada, da semana ou do tempo transcorrido entre uma e outra carta, leva por definição em sua própria materialidade textual a inscrição inelutável da existência de um outro ontologicamente distinto do narrado. Presença/ausência, o correspondente ao qual está dirigido o texto implica sempre a existência de um intercâmbio, de uma conversação, de um diálogo a duas vozes (ainda no caso de que não seja, finalmente, correspondida). De todos os gêneros de escritura próximos à memorialística, cabe recordar, sem dúvida, que a correspondência é a que talvez melhor se preste a uma leitura em chave periautográfica. Mais ainda, quando é apresentada ao leitor, ordenada numa série cronológica no interior de um epistolário, a correspondência pode exercer um efeito de encantamento tão poderoso, que termine por ser percebida como forma alternativa do diário. Essa semelhança é com efeito tão forte, que muitos escritores de diários incorporaram, como parte importante do material para sua escritura, pedaços de cartas e cartas inteiras; de um modo inverso, muitos correspondentes “canibalizaram” as entradas de seu diário pessoal para a redação de suas missivas. Em outras palavras, ainda que distintos, diário e correspondência são formas de escritura do eu que se solapam e se mesclam, ainda que nunca cheguem a se confundir inteiramente numa só. (MICELI & MYERS, *mimeo*, 2017, p.7)

No caso específico de Mário de Andrade, emerge tanto um “eu analítico” que se coloca em primeira pessoa, reflexivamente, quanto também um “eu lírico”, que, como tal, “reinventa a realidade vivida” (LOPEZ, 1993, p.5).

Não à toa, como uma prova de conscientização dessa circunstância e intencionalidade de registro, Mário de Andrade ocasionalmente se vê “fazendo

literatura"³⁷, e de maneira eloquente, no próprio ato da escrita epistolar. Levanto este ponto, inicialmente, com base na citação acima, para realçar as artimanhas compositivas e a atenção que o pesquisador deve ter ao trabalhar nesse enfoque metodológico, concernente à escrita epistolar.

A par desse ponto, é preciso desenvolver adicionalmente uma atitude de distanciamento compreensivo, identificando e delineando as características dos interlocutores que compõem as redes de sociabilidade que Mário de Andrade manteve na prática de sua atividade artístico-criativa e de ação política, nas quais em ambas se delimitam o seu contexto de vida bem como os indícios de sua experiência social. Ou, para utilizar um conceito de Pierre Bourdieu, em que se delimita a expressão de um *habitus*:

A prática é trazida para o território do confronto entre, de um lado, um contexto definidor das condições sociais de produção do *habitus* que as engendrou e, de outro, uma conjuntura das condições de operação desse mesmo *habitus*, representando um estado particular do contexto. Apesar de se haver ampliado o terreno de surpresa, ora dotado de uma espécie de contingência previsível em certa medida, o *habitus* estaria na raiz das possibilidades de apreensão dessa matriz de práticas de um grupo ou de uma classe, assimilável ao que Bourdieu define como lei imanente, internalizada por cada agente por meio de sua primeira educação. (MICELI, 2003b, p.71)

Nesse sentido, a “monumentalidade” epistolar mariodeandradiana – para utilizar o termo feliz de Antonio Candido –, percorrida criticamente, circunscreve a prática do poeta e é também o testemunho que enlaça biografias, itinerários intelectuais, relações sociais e vida cotidiana, entranhando reflexões e discussões que podem esclarecer o caminho percorrido por Mário de Andrade.

Ainda quanto ao período delimitado na Série Correspondência, custodiada pelo IEB-USP, o mesmo compreende os antecedentes da Semana de Arte Moderna – com seus desdobramentos nos termos dos manifestos,

³⁷ Já comentamos essa questão, mas um outro exemplo que remete à poetização se nota na passagem abaixo em forma de modinha, na primeira carta escrita para Anita Malfatti, datada de 22 de dezembro de 1921, em que ela se encontrava em férias na fazenda Costa Pinto, propriedade de sua família: “Minha alma: muito luto. Guardo seu convite, Anita, para outra vez. Médico não quer que saia de São Paulo, nem por 3 dias, interrompendo tratamento. Minha alma: muito luto. Guardo seu convite, Anita, para outra vez.” Cf. ANDRADE, Mário de. **Cartas a Anita Malfatti**. Org. Marta Rossetti Batista. 1ª edição. São Paulo: Forense Universitária, 1989.

debates públicos e publicações (literários e de intervenção) – e segue para além dos anos de criação do Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de São Paulo, em 1935, relativamente às intenções e ações que o caracterizaram.

Nesses dois marcos, a presença ativa e o envolvimento epistolar realizados por Mário de Andrade trazem, identificáveis, o contexto no qual atuou, os enfrentamentos, ganhos e dilemas criativos e culturais vivenciados, bem como as amplas e diversas frentes de investimento crítico-intelectual aí implicadas.

1.5 Figuração de grupo artístico

Quase ao fim de sua vida, Mário de Andrade, em certa passagem de sua obra, deixa entender que guardava consciência da importância de suas cartas, no exato sentido do que poderiam prestar como auxílio à compreensão sobre o modernismo e sobre sua personalidade, em referência ao contexto histórico, às amizades e disputas, às alianças e dissensões existentes entre ele e seus companheiros modernistas.

Esse ponto fica explícito, por exemplo, na passagem abaixo:

Tudo será posto a lume um dia. [...] De imediato, tanto correspondências, como jornais e demais documentos não ‘opinarão’ como nós, mas provarão a verdade. Tudo será posto a lume um dia, por alguém que se disponha realmente a ‘fazer a História’. (ANDRADE, 1944)

“Provar a verdade” e “fazer a História” podem ser compreendidas e utilizadas aqui objetivamente, em sentido amplo e criticamente orientado, de proceder à pesquisa científica no intuito de entender os desígnios de Mário de Andrade, sua ação para o movimento modernista e seu autodidatismo, conferindo, no sentido lato da palavra, se pendia mais para uma liderança consciente ou se se situava intencionalmente numa posição epicêntrica, de protagonismo, dentro do movimento modernista.

Do mesmo modo, é possível verificar ainda alguns dos relacionamentos que o poeta travou com os principais artistas, intelectuais e políticos ligados à oligarquia paulista. E verificar as condições e possibilidades de sua experiência social, com os méritos de conquista modernista e as respectivas retomadas avaliativas e desilusões.

Ainda, permite indagar sobre o contexto histórico paulista e nacional entre os anos de 1920 e 1930 – um período determinado no tempo e, mais ainda, na circunstância de uma experiência absolutamente singular para o poeta, e que se refere, em justo grau, a uma vida notavelmente única.

Em face da magnitude da Série Correspondência, a análise proposta não segue o partido de se limitar à leitura de correspondências mantidas entre um único interlocutor e muito menos de se reduzir a uma única área ou linguagem

artística, posto que se intenta circunscrever os desígnios de Mário de Andrade, envolvendo as relações de amizade e sociabilidade, de troca, debate, jogo e criação, cuja trama diz muito acerca do poeta e de seu círculo de correspondentes modernistas.

Dessa maneira, em continuidade ao argumento, em vez de tomar as cartas numa referência unilateral ou somente cronológica para a análise, buscou-se circunscrever uma seleção prismática e conceitual relativa à constituição de uma figuração de grupo modernista.

Essa figuração concede forma a um *corpus* documental cuja visada analítica, sob a ótica da sociologia da cultura ou de uma história social da cultura, leva ao reconhecimento e tratamento de seu teor expressivo, tanto no que se refere aos aspectos tidos como os mais individuais, porque internalizados como disposições práticas que revelam um estilo pessoal, quanto no que se refere aos aspectos externos que foram surtindo efeito característico sobre Mário de Andrade, conformados nas relações sociais e pelas interações conduzidas entre o missivista e seus interlocutores.

Utiliza-se, aqui, o conceito de Norbert Elias de figuração – que faz ressoar Georg Simmel – na medida em que permite compreender que a sociedade, assim como os grupos sociais, só existe enquanto processo e interação, “fornecendo lastro para uma concepção do todo relacional”, como afirma Sergio Miceli e conforme explicitado em duas passagens esclarecedoras a esse respeito:

[...] figuração, o conceito por excelência dessa quase obsessão por uma totalidade ‘expressiva’ resultante da cristalização de sentidos em formas historicamente reconhecíveis e determinadas. O teor “expressivo” da sociabilidade, [...] condensa experiências, conteúdos e ícones, em conceitos, ideias, obras de arte, episódios de todo tipo, os mais diversos suportes das práticas e comportamentos esclarecendo-se uns aos outros [...]. (MICELI, 1999, p.121)

Os seres humanos, em virtude de sua interdependência fundamental uns dos outros, agrupam-se sempre na forma de figurações específicas. [...] Essas figurações possuem peculiaridades estruturais e são representantes de uma ordem de tipo particular, formando, respectivamente, o campo de investigação de

um ramo da ciência de tipo particular, as ciências sociais em geral, e, também, a sociologia. (ELIAS, 2006, p.26)

As relações de amizade e sociabilidade – em cujos meandros se podem perceber indícios da posição e do trânsito no espaço social dos indivíduos aí implicados – incluem-se nessa categoria, por serem representativas de um micromundo social, para utilizar uma expressão eliasiana.

Do mesmo modo, o conceito de figuração procura dar conta de relações, trocas, correspondências, interdependências, jogos, tensões, circularidades, concatenando unidade e multiplicidade:

[...] a ideia de interação assume, nas relações que envolvem a multiplicidade e a unidade – como indivíduo e sociedade – um papel fundamental. [...] O tecido das relações humanas, que o conceito de figuração quer exprimir, é uma rede de jogadores interdependentes. (WAIZBORT, 1999, p.103-106)

Em outros termos, e agora evocando Max Weber, as figurações, em se tratando de um grupo cultural e intelectual, são:

[...] abstrações idealizadas de aglomerados menos ordenados de agentes individuais e de suas ações orientadas expressamente para outros agentes. (ELIAS, 2006, p.27)

Tal ênfase conceitual se volta, como sublinha Marcos Antonio de Moraes, para a “vinculação entre sociabilidade, amizade e aprendizado” reconhecível na troca epistolar delimitada por essa construção de figuração de grupo cultural e intelectual, tecida por Mário de Andrade: a “percepção de amizade como fruto de uma fecundação intelectual” e “a postura de igualdade [que] balizava o relacionamento intelectual e de camaradagem com o escritor.” (MORAES, 2007, p.31-32)

Ao lado da amizade e da afirmada igualdade, e em face das relações de interdependência ou influência mútua, também estão presentes entre os missivistas a disputa, o ciúme, a concorrência, a dissensão de pensamento, reflexão e ação, ou seja, a existência de conflitos e discordâncias, que deslocam

a mera visão sentimental que ressoa ou se manifesta nas cartas, em forma de nota predominante de uma partitura vivida sem dissonâncias.

De fato, trata-se de uma partitura que enceta questões e problemas – escrita, ensaiada e executada por várias mãos, consecutivamente, que se aproximam e se distanciam conforme as idas e vindas de cartas trocadas entre os interlocutores.

A figuração que se pretende analisar, por fim, diz respeito ao Grupo dos Cinco (complementado, às vezes, como “da modernidade de São Paulo” ou, também, embora mais a título de alusão e vinculação europeia em *terra brasilis*, “da modernidade ocidental”), alcunha criada para batizar a relação entre os modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade (1890-1954), Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964) e Menotti del Picchia (1892-1988) – e criada, ao que se pôde verificar, pelo próprio Oswald de Andrade.

A justificativa para a escolha dessa figuração repousa sobre a importância do grupo, que agregou, no segundo semestre de 1922, os principais nomes do modernismo paulista e cuja correspondência mais significativa, mantida com Mário de Andrade, cobriu o período entre 1920 e 1930. Do estudo dessa figuração de grupo cultural, em meio à complexa rede de relações que o autor de *A escrava que não é Isaura* estabeleceu, a intenção é compreender como sua posição foi se configurando na forma de presença epicentral junto aos demais modernistas.

2. O GRUPO DOS CINCO DA MODERNIDADE PAULISTA

2.1 Mário de Andrade e o lundu³⁸ de um grupo interessantíssimo

Primavera de 1922; terça-feira à noite. O lundu em casa de Mário de Andrade estava para começar³⁹.

Ao final da tarde, após concluir o expediente no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, à Avenida São João, Mário de Andrade seguia para sua residência. Estudara no Conservatório desde 1911, tendo se formado professor de piano e dicção em 1917, e então, desde 20 de janeiro de 1922, passara a assumir a função de professor catedrático de Estética e História da Arte, Música e Piano.

³⁸ Consta, segundo Rubens Borba de Moraes, que Di Cavalcanti apelidou de lundu os encontros do grupo modernista em casa de Mário de Andrade, e a razão repousa sobre o fato de que o poeta recebia os convidados ao piano, embalando o encontro como se estivessem em um salão. Por certo, já em 1922, empossado como professor de música no Conservatório, Mário de Andrade iniciara a pesquisa sobre cantos e modinhas populares no Brasil, o que sugere que o poeta cantarolasse e tocasse lundus com certa frequência nesse período. Para a referência acurada sobre seu significado, recorremos ao Dicionário Musical Brasileiro, preparado inicialmente pelo poeta, mas só concluído décadas depois de sua morte, pela ação de Oneyda Alvarenga (entre 1982-1984) e Flávia Toni (entre 1984-1989), com publicação em 1999. No verbete "lundu" (que também se grafava landum, londum e lundum) vem a seguinte explicação: "Canto e dança populares no Brasil durante o século XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado. No início era uma dança cuja coreografia foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos semelhante ao uso de castanholas, tendo, no entanto, a umbigada característica. A coreografia foi aproximada por alguns autores às do samba e do batuque. O lundu canção foi conhecido durante o primeiro Império e, no séc. XIX, depois de ter frequentado os salões familiares, caiu em desuso. A falta de documentos antigos dificulta a caracterização do lundu como forma; as peças encontradas apontam como traço comum o emprego da síncopa. O acompanhamento do canto e da dança, que era feito por instrumentos de cordas dedilhadas, foi substituído, nos salões, pelo piano." A nota, extensa, segue com exemplos históricos e citações de obras onde apareciam outras exemplificações e variantes, como o lundu chorado e o lundu do Rio. Cf. ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte | Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999, p.291-292.

³⁹ Este capítulo, em forma de preâmbulo histórico e em tom narrativo, visa pontuar alguns aspectos biográficos e familiares de Mário de Andrade, para depois introduzir a reunião do Grupo dos Cinco, com dados coligidos de diversas fontes. O intuito inicial é caracterizar o poeta em sua subjetividade e, em seguida, introduzir o grupo de amigos, sugerindo o tipo de sociabilidade formada entre os modernistas. Na continuidade, discute-se propriamente a formação do Grupo. Os dados referenciados aqui se encontram em textos de comentaristas, pesquisadores, familiares e contemporâneos de Mário de Andrade. Cf. LOPEZ, 1993; LOPEZ, 2008; MORAES, 2007; AMARAL, Aracy A. **Tarsila. Sua obra e seu tempo**. 4ª edição. São Paulo: Editora 34 | Edusp, 2010; AMARAL, Aracy. "Como era Mário de Andrade?" In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)**. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34; BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. Biografia e estudo da obra. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006; JARDIM, 2015; MICELI, 2012; MICELI, Sergio. "Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)". In: _____. **Intelectuais à brasileira**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a, p.69-291; MORAES, Rubens Borba. "Mário de Andrade." In: _____. **Testemunha ocular (recordações)**. Brasília: Briquet de Lemos, 2011, p.126-162.

O professor-poeta fazia um caminho costumeiro – em passos largos, em andar que balançava todo o corpo, em postura altiva, mas de contornos regularmente trêmulos –, em direção ao ponto de saída dos bondes utilizados para retorno a sua residência, na Barra Funda paulistana. E a passos largos especialmente nos dias de terça-feira, pois ao início da noite se tornava o anfitrião de um grupo de amigos – novos artistas e jornalistas – que teciam a trama de criação de um modernismo ainda incipiente e à brasileira.

Aos 28 anos de idade, a aparência fora do padrão de beleza de Mário de Andrade (para utilizar uma noção atual) destacava-se, não somente pelos traços negros herdados das duas avós, em contraste com os irmãos brancos, mas também devido a uma “feiura” ressaltada pela assimetria do queixo, como alguns amigos o descreveram e como as fotos existentes permitem constatar. Impressionava, no entanto, por sua presença e porte.

O amigo e futuro bibliófilo Rubens Borba de Moraes, com quem viveu a infância e depois, quando adultos, compartilhou momentos e realizações do modernismo paulistano (por exemplo, junto ao Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de São Paulo), descrevia-o como “feio, mas, como dizem os caboclos, de uma feiura tão simpática!”, em que pesava à vista “aquele queixo forte e prognata, munido de dentes grandes”, os quais foram substituídos por “uma linda dentadura”.

E continuava:

Tinha as mãos grandes de pianista, e peludas. Os traços bem marcados. Os cabelos pretos perdeu-os muito cedo, ficou com uma vasta careca. Era o queixo que o enfeiava. Os olhos, ainda que muito pequenos e míopes, pareciam vivíssimos. A fisionomia era tão expressiva que nela se liam todas as suas emoções. Os lábios estavam quase sempre abertos. A voz era extremamente agradável. (MORAES, 2011, p.151)

Uma descrição impactante, a mostrar, em parte substancial, a estética social algo dupla e cambiante de sua proveniência de classe, com modos refinados advindos da boa educação, comum à elite da época, ao lado de uma fisionomia que não escondia a negritude de origem.

Havia o estranhamento inicial de quem o divisava pela primeira vez, como relatou Rubens Borba de Moraes, mas que podia ser desfeito de modo muito rápido em razão de sua simpatia, principalmente quando recebia novos conhecidos e o círculo de amigos em sua residência para divagar sobre a arte de vanguarda e imaginar os futuros rumos da cultura brasileira, em suas manifestações artísticas multiformes.

Até meados de 1921, o poeta morara com a família no Largo do Paissandu, 26, no centro da cidade de São Paulo, muito próximo ao Conservatório, em um grande sobrado de esquina e de aspecto sóbrio, “um casão meio espondongado”, segundo ele próprio, construído ao longo do ano de 1895 pelo pai, Carlos Augusto de Andrade (1855-1917). Deixando a residência anterior, à Rua Aurora, 320, onde a família morou desde 1887, a mudança ocorreu em 1896, ao término da obra, quando o poeta tinha, então, 3 anos de idade.

Mário viveu a infância e a juventude nesse endereço do Largo do Paissandu, no centro vivo da cidade de São Paulo, rodeado de primos e da “parentela” frequente.

Esse ambiente familiar – primeiro espaço de um universo social em que estava imerso, nos ares da virada de século - foi marcante para o poeta, e o cotidiano desses anos até a juventude e início da vida adulta, com seus acontecimentos e experiências (“os dramas de adolescente e seus conflitos íntimos”), constituiu os elementos-motriz de boa parte de sua produção artística posterior, tanto no que diz respeito à rotina da vida residencial e suas regras, delimitadas na espacialidade da casa, quanto, principalmente, pela importância e influência recebida na figura das personagens femininas domiciliares.

Um espaço caseiro agitado que também refletia, em linha direta, a descoberta de um mundo em ebulição, no que diz respeito ao ambiente social da cidade de São Paulo na década de 1910 e, particularmente, na década seguinte, o que foi entronizado pelo poeta e subjetivado em sua escrita.

A vida citadina de São Paulo virou motivo dos poemas de *Pauliceia Desvairada*, num momento em que estavam à vista as fortes transformações pelas quais a cidade passava no plano econômico, social, político e cultural, a exemplo do quadro de composição étnica populacional que rearranjava a estrutura social, do surto industrial em processo de aceleração e da urbanização

crescente, todos os quais influenciando os contornos da realidade cultural local⁴⁰.

Esse mundo em ebulição estava refletido nas transformações, em âmbito local e também nacional, que ocorreram entre o fim do século XIX e início do século XX, pelo lado do acelerado processo de transição demográfica que modificou o convívio em São Paulo e no país como um todo. No caso específico paulista, o estado tornou-se um dos principais polos de recepção de imigrantes.

Vale trazer dados concisos (a partir das séries históricas disponibilizadas pela Fundação Seade) para expor o impacto perceptível na cidade e, como processo de sociabilidade e internalização, pelo poeta:

A necessidade de mão de obra para atender ao acelerado crescimento da cafeicultura paulista, no fim do século XIX, levou à entrada de expressivos contingentes populacionais vindos da Europa, em particular da Itália, com destino a São Paulo. Estima-se que entraram 909.417 imigrantes estrangeiros entre 1887 e 1900, sobretudo italianos, espanhóis e portugueses; em menor proporção, alemães, austríacos, suíços, entre outros. Em 1900, a população estrangeira representava 21% da população total do estado de São Paulo. As correntes migratórias estrangeiras para São Paulo ainda foram significativas no início do século XX. Entre 1901 e 1920, o estado recebeu 823.642 imigrantes europeus e mais 584.322 no período 1921-1934. Em 1920, os estrangeiros eram 18% da população paulista [...] ⁴¹. (BAENINGER & BASSANEZI, 2010, p.157)

O fato é que Mário de Andrade estava envolto nessa realidade e mostrou-se sensível ao impacto dessa transformação. Por parte da vida urbana, por

⁴⁰ Sergio Miceli circunscreve resumidamente essas transformações como segue: “As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial etc.).” Cf. MICELI, 2001, p.77.

⁴¹ Entre 1921 e 1940 o quadro inverte-se em favor de movimentos migratórios interestaduais com destino a São Paulo, com início de significativa diminuição da migração estrangeira. Nesse período chegaram a São Paulo 694.408 migrantes internos ante 661.921 migrantes estrangeiros; no período entre 1941 a 1945, os dados são, respectivamente, 144.396 face a somente 4.763. Cf. BAENINGER & BASSANEZI, 2010, p.158.

exemplo, o poeta figurará a visão noturna dos bondes e do linguajar de acento italiano em seu poema "Noturno", escrito em janeiro de 1922, e que fará parte de *Pauliceia Desvairada*, livro publicado às custas do autor em 21 de julho de 1922⁴².

Trata-se, segundo o autor, de poema influenciado por "uma noite pasmosa de ardor sexual procurando uma mulherzinha no bairro do Cambuci [...]", como escreve para Augusto Meyer em carta de 20 de maio de 1928.

No poema, lê-se o seguinte trecho:

Luzes do Cambuci pelas noites de crime!... / Calor... E as nuvens baixas muito grossas, / feitas de corpos de mariposas / rumorejando na epiderme das árvores... / Gingam os bondes como um fogo-de-artifício, / sapateando nos trilhos, / cuspidando um orifício na treva cor de cal... / Num perfume de heliotrópios e de poças, / gira uma Flor-do-Mal... Veio do Trquestã; / e traz olheiras que escurecem almas... / Fundiu esterlinas entre as unhas roxas / nos oscilantes de Ribeirão Preto... / - Batat' assat' ã furn!... (ANDRADE, 2013, p.96)

Como apontamento adicional em forma de parêntesis, cabe destacar que esse poema está presente originalmente na terceira carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti – com datação de 15 de janeiro de 1923. Era comum, da parte do poeta, compartilhar seus poemas – originais inéditos e em primeira versão – com o seu círculo de contatos, o que ocorre frequentemente entre o Grupo dos Cinco, em especial entre ele e Anita e também entre Tarsila.

Por outro lado, muito embora seja sabida a data da carta em questão, não há certeza sobre o envio do poema na mesma, podendo ter sido remetido em ocasião anterior à publicação do livro, na primeira ou segunda carta de Mário para Anita, já que há diferença entre as versões⁴³.

⁴² Dado de publicação presente na organização das poesias completas. Cf. ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.55. O poema Noturno nesta edição encontra-se à página 96.

⁴³ Esse é o caso explicitado em nota de rodapé sobre o poema Noturno na edição *Poesias Completas Vol. 1*, citada na nota acima, em que se data a carta em referência como sendo de 15 de maio de 1922, ou seja, antes de *Pauliceia Desvairada* ser publicado. Porém, a junção da correspondência completa entre Mário de Andrade e Anita Malfatti organizada por Marta Rossetti Batista sugere datação posterior – 1923. Cf. BATISTA, Marta Rossetti. **Correspondência Mário de Andrade & Anita Malfatti**. Mimeo, s/d. (Acervo IEB-USP).

Fechando o parêntesis, “presentear” seus interlocutores com poemas era uma estratégia dupla: mostrava o apreço e intimidade do poeta em razão da oferta e ao mesmo tempo servia como atitude cúmplice e influenciadora, traduzida tanto em diálogo crítico acerca do poema (no caso de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade) ou simplesmente em admiração estupefata (no caso de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral).

O fato é que os temas poéticos de *Pauliceia Desvairada* permitem demarcar os contornos da modernidade em São Paulo e os acontecimentos urbanos, vazando:

[...] as suscetibilidades do autor diante de um trançado urbano radicalmente transformado pela presença imigrante, as energias de novas etnias e ocupações impulsionando a expansão citadina. (MICELI, 2012, p.115)

Foi em meio a esse contexto de transformação e ocupação imigrante citadina que se desenvolveu “uma corrente de tendências culturais avançadas” (ARRUDA, 2001, p.18), contrapondo tradição e modernidade e influenciando na demarcação da infraestrutura de produção cultural em São Paulo, em sua modelação institucional pública e também comercial.

Ao fim do Império e antes da virada de século, para citar um único exemplo, era comum que as obras dos escritores brasileiros fossem impressas em Portugal ou na França. Mas o mercado editorial já estava se estabelecendo, inclusive devido ao aumento do número de editoras e de oficinas gráficas, ampliando assim os títulos de revistas, jornais e semanários, embora inicialmente circunscritos aos principais centros urbanos e direcionados para a pequena camada letrada da população.

O impacto no plano cultural, então, já mostrava seus delineamentos gestativos desde a década de 1890, tendo acento crescente nos primeiros anos de 1900, com parte considerável dos empresários do setor editorial e jornalístico sendo de origem estrangeira e investindo no comércio de importação de bens culturais⁴⁴. Situação da qual o itinerário de vida do pai de Mário de Andrade foi

⁴⁴ Entre 1900 e 1910 já era possível contar, no Rio de Janeiro, com uma editora francesa do porte de uma Garnier e de editoras comandadas por imigrantes, como a Laemmerts, a Francisco Alves e a Brigueit. Cf. MICELI, 2001, p.141-142.

tributária e é aqui demonstrativa dessa transformação, tanto ao seguir na carreira jornalística quanto ao esmerar-se na tentativa independente de uma atuação cultural. E é possível intuir desse itinerário as influências sobre seus filhos no ambiente familiar, especialmente sobre Mário de Andrade.

O pai Carlos Augusto de Andrade, também mestiço de negros e brancos, era arrimo de uma família modesta. Por força dessa circunstância, tornou-se tipógrafo de forma autodidata. Em 1879, ele, já viúvo há dois anos, e o irmão, Francisco, junto a companheiros do extinto *Diário de São Paulo*, fundam o primeiro vespertino da cidade, a *Folha da Tarde*. Mas logo no mesmo ano, por motivo de desentendimentos com os sócios, retirou-se da direção do jornal e fundou *A Gazeta do Povo*, jornal de feição moderna que será bem recebido pelo público.

Em vista de tal empreendimento, e por motivo de um convite, desligou-se d'*A Gazeta* e tornou-se jornalista n' *O Constituinte*, jornal de propriedade de Joaquim de Almeida Leite Moraes (1835-1895) e Brasília Machado (1848-1919). Neste jornal, Carlos Augusto desenvolveu carreira de talento como jornalista e caiu nas graças do patrão Leite Moraes, este proveniente de família tradicional e abastada, tornando-se seu secretário particular.

Como primeiro fruto do novo emprego, Carlos viajou com Leite Moraes para Goiás, devido a este ter sido nomeado presidente daquela província, permanecendo por lá de 1º de fevereiro a 9 de dezembro de 1881. Ao regressar no ano seguinte, distanciou-se do jornalismo para abrir a tipografia e papelaria *Casa Andrade, Irmão & Cia*.

Ao mesmo tempo, Leite Moraes iniciou a redação de seu livro, *Apontamentos de Viagem*, o qual foi publicado na gráfica d'*A Gazeta do Povo*, às suas próprias expensas. Como derradeiro fruto do emprego, Carlos enamorou-se da segunda filha de Leite Moraes, Maria Luísa, a quem desposou somente em 1887, após cumprir a promessa feita à primeira esposa de permanecer viúvo por 10 anos.

Até o nascimento do poeta, o pai ainda alteraria seu *métier*, seguindo o ramo de guarda-livros e trabalhando para o irmão do sogro em Santos, onde fixou residência por dois anos, e também sofreria a perda de dois filhos – um menino, nomeado Carlos, que morreu em 1888 aos oito meses, e uma menina, Maria Augusta, que faleceu em 1891 na primeira semana de vida.

Entremeado a essas perdas, vingou o segundo filho em 1889, também nomeado Carlos, nome de preferência de Maria Luísa. Na sequência vingou Mário Raul de Moraes Andrade, nascido a 9 de outubro de 1893, na casa da Rua Aurora, 320. Seus outros irmãos foram: Renato, nascido em 1899 (que faleceu precocemente, em 1913, marcando duramente a vida do poeta, como se verá adiante) e Maria de Lourdes, em 1901.

Por essa época de 1910, a casa do Largo do Paissandu, 26, ficou destacada no cenário do centro de São Paulo pelo reconhecimento do nome de Carlos Augusto como comerciante e guarda-livros disputado, mas também como “amigo do teatro”. De um lado, por ser um dos proprietários do Teatro São Paulo, e, de outro lado, por escrever peças – das quais a comédia *Palavra Antiga* é encenada e aplaudida – e por promover representações de seus textos, e de outros dramaturgos, em sua residência.

Mário de Andrade cresceu nesse cenário cultural do Largo do Paissandu, em ambiente não mais aristocrático, mas de classe média instruída, algo diferente ou excêntrica em função das alterações profissionais do pai e da herança – mais de proveniência do nome e da refinação de classe do que da herança financeira – do avô Leite Moraes.

A infância e juventude foi vivida ao lado do pai (que faleceu em 1917), mas sobejamente ao lado da mãe, Maria Luísa de Almeida Leite Moraes (1859-1949), carinhosamente apelidada de Dona Mariquinha; ao lado dos irmãos, Carlos de Moraes Andrade e Renato de Moraes Andrade; sua tia e madrinha, Ana Francisca de Andrade; e sua irmã mais nova e caçula da família, Maria de Lourdes.

Nesses anos de infância, Mário de Andrade conviveu com a numerosa família, engendrando laços afetivos e recordações que marcaram fundo sua experiência emotiva, a ponto de trazer referências específicas em sua obra.

Telê Ancona Lopez, ao expor o itinerário de vida de Mário de Andrade, situa algumas referências:

Para a casa do lado, à Rua Visconde do Rio Branco, vai a cunhada mais velha de Carlos Augusto, Isabel Maria do Carmo de Moraes Rocha. Enviuvando em 1887, [Isabel Maria] vivia com seus filhos em casa do pai [Leite Moraes]. Essa vizinhança proporcionará a Mário e seus irmãos

infância e juventude cheia de primos e outros parentes. Ao pessoal de São Paulo juntavam-se periodicamente primos de Araraquara, da família de Cândido Lourenço Correia da Rocha [mais conhecido como Tio Pio], marido de Isabel. A ficção de Mário de Andrade recuperará a figura das duas tias: Ana Francisca – doce, delicada e hábil tricoteira, tecerá os sapatinhos do filho de Macunaíma – e Isabel – severa e repressiva – será a Tia Velha do conto ‘Vestida de Preto’ (1939, 1943). (LOPEZ, 1993, p.10)

As brincadeiras de meninas, vindas da convivência de Mário com sua irmã e suas primas, ecoarão em *Amar, Verbo Intransitivo*. (LOPEZ, idem)

Nesse ambiente, por outro lado, em adição ao convívio familiar, Mário de Andrade se constituía como beneficiário da movimentação intelectual e artística que o pai promoveu, como se dá a perceber pelas iniciativas antes listadas. Mas a relação entre ambos não se acomodou no registro da amabilidade ou da tranquilidade no trato. Ao contrário, a relação foi marcada por atritos relativos à severidade no convívio pessoal e a um sentimento de inferioridade, que toca no brio da dignidade que cada qual manteve em relação ao outro, a indicar um certo distanciamento emotivo e a fazer o poeta querer sempre provar para si mesmo, e para o pai, o seu valor e dignidade.

Essa relação problemática *de facto* pode ser divisada, em tom melodramático e duro, nos trechos de uma carta do poeta enviada para Henriqueta Lisboa, em 22 de janeiro de 1943, na qual se lê:

Meu pai foi positivamente um homem estupendo, chegando mesmo a uma excepcionalidade do ser que, por exemplo, minha mãe não tem. Mas é estranhíssimo: eu nunca pude ‘perdoar’ (é bem o termo) meu pai! [...] Se eu não posso ‘perdoar’ meu pai é nele mesmo e por mim. A raiva que eu tenho dele sem querer deriva em grande parte de um excesso de dignidade em que ele me respeitou. Meu pai deve ter sofrido muito, principalmente com o seu complexo de inferioridade. Mas foi de uma honestidade, de uma bondade, de uma dignidade, de uma sobriedade admiráveis. Mas, você quer imaginar incongruência maior! As memórias vão se deformando, vão se falsificando e de repente quando ponho reparo em mim porque me sinto em plena infância, o pai que eu estou me acreditando ter tido é pouco menos que um monstro! (SOUZA, 2010, p.239-240)

Talvez aqui se possa encontrar uma primeira pista de explicação, já no início da adolescência de Mário de Andrade, quando de seus estudos no Conservatório na segunda metade da década de 1910, que permita entender o elevado grau de autodidatismo auto imposto, a querer provar sempre o seu valor, a querer ser o melhor entre os melhores, procurando, no entanto, elevar-se em postura que não fosse arrogante, embora discordasse quando necessário e mantivesse certa independência de ideias, indicativo de uma autonomia intelectual.

Uma pista que indica a ambivalência entre o excesso de dignidade e o complexo de inferioridade, que pode explicar a relação tensa com o pai. Trata-se da percepção prevalecente no pai de ser um homem de traços negros que se sentia inferior, mas que se esforçava para mostrar o seu valor, sendo ele, Mário, o filho que herdou os mesmos traços a que decerto se junta a percepção da própria imagem e o desassossego pela pretensão de virilidade (nos termos da função e do lugar social tradicional relativos ao homem naquele momento) que Mário de Andrade sabia lhe ter sido negada, em vista de seu celibato.

O mesmo não ocorria pelo lado materno, mais presente e atencioso quanto à afeição demonstrada para com os filhos. A dignidade da mãe, reconstruída na escrita epistolar do poeta, é notável, algo extravagante e idealizada, embora se possa considerar, contraposto ao pai, o carinho respeitoso que ela soube nutrir para com o filho, na forma de um porto seguro em direção ao qual ele buscava abrigo. E Mário teve ainda, como companhia mais presente, a irmã e as primas - estas, por motivo de frequentarem a casa rotineiramente.

Na mesma carta referente à citação acima, divisa-se a imagem da mãe recomposta pelo poeta:

Minha mãe é uma muito boa senhora e maravilhosa mãe. Destas nossas mães ainda pouco clarividentes a respeito da educação de filhos e netos, mas inteiramente devotada a eles e que numa vida inteira de sacrifícios e preocupações jamais sequer esboçou um gesto de impaciência. Tem seus defeitozinhos, está claro, é um bocado rabugenta, tem a mania de antipatizar com certas pessoas e se utiliza de uma justiça por decretos-leis que jamais teve a menor parecença com a justiça. Embora possa coincidir com esta. Mas tudo isto não tem a menor

importância e jamais com isso ela fez mal a ninguém. É aliás o que tem de mais grande nela. É que se houvesse a possibilidade do mal, ela seria compelida fatalmente, questão do Bem inato, a agir contra o seu gosto e a praticar o bem. (Texto sublinhado no original).

O episódio da morte do irmão Renato, então com 14 anos de idade, em 22 de junho de 1913, vitimado por complicações de uma queda durante um jogo de futebol no ginásio, provocará no poeta um sentimento de culpa profundo – porque era muito ligado ao irmão e porque ambos se compraziam em estudar piano juntos, quase em estilo competitivo, em busca da excelência performática –, a ponto de sentir-se desestimulado a viver, o que deixou uma afetividade transmutada em “estragosa tristeza” em sua alma.

Esse período, inclusive, foi o responsável por fazer nascer em Mário de Andrade o poeta em detrimento do concertista, ramo esse que pretendia seguir com o estudo no Conservatório.

Em correspondência mantida com Manuel Bandeira datada de 29 de maio de 1931, Mário de Andrade relatou a profundidade de seu lado afetivo, com ênfase algo exagerada, trazendo à tona a lembrança do irmão falecido:

Mas desde manhã que estou tomado de uma tão profunda, tão estragosa tristeza, que quem sabe falando no assunto agora com você, sossego mais. Você sabe que sou muito afetivo, mas talvez nem imagine quanto. O caso típico da minha afetividade foi a morte de meu mano mais moço, que me levou quase pra morte também. Os médicos chegaram a não dar nada mais por mim, médicos de moléstias de nervos e o diabo. Não comia, não dormia e com os sintomas característicos de neurastenia negra, ódio de minha mãe, de todos os meus etc. Foi o bom-senso dum tio [Tio Pio, já citado, e que na verdade Mário não era sobrinho, mas primo de sua mulher; Pio era afilhado do avô Joaquim de Almeida Leite Moraes e dono da Chácara Sapucaia, em Araraquara, local em que Mário de Andrade anualmente passava férias de fim de ano e com quem manterá profícua correspondência], espécie de neurastênico de profissão, que me salvou. Pegou em mim, levou pra fazenda dele, onde ele não morava, me deixou lá sozinho. De tempo em tempo aparecia, perguntava se eu não queria nada. Não queria e ele ia-se embora. Um dia me chegou a curiosidade de saber como era o princípio do cafezal, por trás da casa, fui até lá. Fiz o mesmo no dia seguinte, até mais longe e pra encurtar coisas aqui estou

ainda vivo. Só que voltei poeta da fazenda. Sem nunca ter nem me preocupado em ler com prazer os poetas, já mesmo antes de ir para a fazenda, tinha dado em mim essa coisa esquisitíssima, talvez sintoma de loucura; uma mania de fazer versos. Foi assim. É verdade que um excesso de trabalho, porque então e justo por causa do mano, que estudava música, eu estava aos pulos fazendo numa pressa errada meu curso de piano no Conservatório, pulando anos, acumulando até nove horas de estudo técnico diário, além das matérias intelectuais de que não largava, eu que sempre tomara bomba no ginásio, o excesso de trabalho certamente contribuiu pra que a morte de meu mano declanchasse em mim o tal estado que até hoje não sei como chamar e fez o desespero dos médicos. (MORAES, 2001, p.508)

Um depoimento de Gilda de Mello e Souza corrobora o impacto da perda do irmão, acontecimento catapultado ao extremo se se considerar a relação tumultuada que Mário de Andrade mantinha com o pai e que resultou nele em uma espécie de "complexo de sobrevivente", a demandar sacrifícios pessoais e provas constantes de seu valor naquilo que dividia com o irmão falecido (a música, o início da dedicação aos estudos humanistas, etc).

Nas palavras de Gilda:

[...] uma das coisas que mais me impressionaram sempre na vida de Mário foi o complexo do sobrevivente de que ele sofreu, isto é, o desejo de ser melhor do que aquele que se fora. A atitude sacrificial que existe nele e mesmo na relação que ele tem com o pai, a partir de um certo momento, é mostrar ao pai que aquele que sobreviveu mereceu sobreviver. Essas coisas eu só posso ver hoje, acreditando que elas são hipóteses verdadeiras, porque convivi com elas. (LOPEZ, 2008, p.30)

Pode-se perceber, pela análise dos depoimentos em primeira pessoa e pelo conjunto de informações sobre a relação familiar e os acontecimentos de infância e da juventude, que essas experiências entronizaram em Mário de Andrade uma dor aguda, a qual contribuiu por sua vez para conformar a subjetividade de “atitude sacrificial” e de “estragosa sensibilidade” (como ele mesmo descreveu a seu próprio respeito posteriormente), além de solidificar no poeta um *ethos* emotivo, medroso e humilde, devidamente escondido por trás de um carisma contagiante e da atitude brincalhona que desenvolvia.

Um *ethos* no qual se entronizaram, também, aspectos de um sentimentalismo e um caráter pessoal mais próximo do que se costuma considerar como feminilidade, em termos de referência a um hábito duradouro – e feminilidade, em grande medida, por conta de sua forte relação materna de carinho e atenção em detrimento da relação com o pai⁴⁵.

Ao longo de sua vida, esses pontos frágeis presentes na relação familiar junto com sua posição em falso no drama doméstico – sem seguir os modelos considerados "masculinos" (na formação nada liberal, na carreira política que não fecundou, ou como chefe de família que nunca foi) – farão com que ele invista, por parte de suas inclinações pessoais, em uma carreira de ofício intelectual e artístico de grande monta e exímia dedicação.

Esses traços de sensibilidade exacerbada se evidenciaram no período entre a década de 1910 e 1920, pelo lado da sensualidade e do cuidado de si em jeitos e trejeitos (na oralidade, na vestimenta, etc) ao estilo narcísico⁴⁶, e ainda ao lado de uma benevolente doçura e gentileza suavemente deslindada em afetos, com um riso farto e estridente, nada comedido, a preencher os cômodos do ambiente familiar.

Os traços biográficos coligidos até aqui sobre Mário de Andrade, na acentuação da problemática da experiência afetiva e sentimental, trazem elementos adicionais às edições recentes que se debruçam sobre a reconstrução de seu itinerário de vida.

Como exemplo pode-se citar o livro de Eduardo Jardim, de título *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra* (Edições de Janeiro, 2015), já referido anteriormente, que, muito embora sem pender para a simplificação, acentua os aspectos formais, ou seja, os estudos propriamente escolares e as influências daí decorrentes, para apresentar a infância e juventude do poeta – e pouco explicar em termos de impacto e internalização desses acontecimentos.

O que se edifica nesta parte é justamente um conjunto de novas questões que permitem oferecer uma gradação para as condições de inteligibilidade a

⁴⁵ Como aponta Telê Ancona Lopes, a ficção de Mário de Andrade se fez em boa parte no rescaldo das memórias de infância e juventude, na forma de recriação de seus dados biográficos. Além disso, a maior parte das personagens femininas terá por nome Maria, e as masculinas, Carlos. Cf. LOPES, 1992, p.5.

⁴⁶ Com isso, chama-se também a atenção para um traço característico de Mário de Andrade, que era o seu lado manifesto de jeitos e trejeitos afeminados.

respeito das principais experiências emotivas que contribuíram para seu itinerário de vida.

Quais são os aspectos que explicam a tensão entre o Mário adolescente e o pai?

E por que a decisão de estudar no Conservatório Musical, tendo em vista que o irmão, Renato, também iniciou estudos de música?

O mais velho influenciou o mais novo, e, portanto, o mais velho se sentia responsável, como um tutor, pelo mais novo? Daí a sensação de culpa de Mário de Andrade pela morte do irmão Renato?

A tensão entre eles surgiu antes ou depois do falecimento do irmão, com quem Mário era mais próximo fraternalmente e dividia os estudos no Conservatório?

E tratava-se então de escolhas relativamente mais autônomas que contrariavam o pai? Ou seja, levando-se em conta a preferência por carreiras liberais (Direito, Medicina, etc.), predominante no percurso social e profissional mais comum ao universo masculino daquele momento histórico, o estudo de música contrariava o pai? Ou se tratava do contrário, já que o pai também nutria pendoros culturais, muito embora o irmão Carlos tenha cursado Direito?

O embate relativo à dignidade e à severidade no convívio pessoal com o pai, como o próprio poeta escreveu em correspondência a Henriqueta Lisboa, não ficam de todo explicados.

Cabe indagar se o sentimento de inferioridade, pelo lado paterno, se dava em razão da necessidade de afirmar-se no tocante às qualidades que sabia ser detentor e à ascendência negra, de um lado, e em relação à própria proveniência de classe (contraposta à da esposa, detentora de ascendência com sobrenome patriarcal), de outro – um sentimento que poderia ter se transferido para Mário de Andrade, herdeiro dessa relação e também de traços negros.

Esse sentimento, em consequência, recrudesceria a postura de severidade. E essa mesma severidade do pai – talvez aumentada após o falecimento do irmão – estaria na base da atitude sacrificial do poeta, tornando-o empenhado em ser o melhor em tudo e ter que provar o seu valor a todo o custo.

Seria o sentimento de culpa pela morte do irmão branco, com beleza dentro dos padrões aceitos socialmente, e ainda por cima exímio pianista,

ampliando a expectativa de ter que provar a todos da família, a par dos aspectos que o marcam, que o sobrevivente estaria à altura do irmão finado. Eis uma possibilidade que explicaria o autodidatismo exacerbado.

Nesse sentido, os traços de feminilidade surgidos em Mário de Andrade estariam germinando como uma forma de lidar com a própria imagem física e esse lado emocional, presentes desde cedo na vida do poeta e possivelmente não aceitos pelo pai, o que só fez a relação piorar.

Tais são as possíveis respostas a essas perguntas, mais à maneira de hipóteses, cuja solidez do argumento reside na averiguação do conjunto das relações afetivas e amigáveis que Mário de Andrade construiu em forma de uma rede epistolar para ampliar seu protagonismo, e não na unilateralidade reducionista das afeições familiares.

Com o falecimento do pai, em 1917, ocorreu a mudança de residência e a família veio a se estabelecer à Rua Lopes Chaves, nº 108 (anos depois, alterado para o nº 546), na Barra Funda paulistana - também um sobrado, mas bem menor, de janelas largas e abertas para a frente da rua. Essa mudança de um casarão sinaliza – simbólica, mas também financeiramente – uma queda no padrão de vida dos Moraes.

Na ocasião, foram adquiridas mais duas casas, uma ao lado da outra. Mário de Andrade começou a dividir a casa principal com sua mãe, Dona Mariquinha, e sua tia e madrinha, Dona Nhanhã, com as quais viveu até o fim de sua vida. A segunda casa seria para ele próprio, caso viesse a se casar; mas em vista de seu celibato, foi vendida posteriormente⁴⁷. Já a terceira casa se tornou a morada de seu irmão, Carlos.

A esse tempo, o ofício de professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo garantia sua principal remuneração, embora já escrevesse para diversos jornais e revistas desde princípios de 1915 – a exemplo do *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, *O Echo*, *A Cigarra*, *Papel e Tinta*, *Ilustração Brasileira* e *Revista do Brasil*, para citar alguns periódicos.

⁴⁷ Mais uma pista indicativa do peso social que grassou Mário de Andrade, por encarnar a figura do “homem que não vingou”, como sustentado anteriormente, no sentido dos empenhos sociais que lhe eram esperados – casamento, rebentos, etc. Ou, como resumiu Sergio Miceli: “A posição em falso no espaço doméstico juntava-se à feiura, à cor, ao desinteresse pelas ‘coisas de homem’, pela carreira política, à qual se dedicou o primogênito Carlos.” Cf. MICELI, 2012, p.107.

No exercício da docência, ao olhar de seus alunos e ainda por quem gozava de sua presença como professor, mesclava-se no autor de *Macunaíma* uma postura de autodeterminação coroada pela aparência séria, austera e respeitável de um educador que já impressionava pela avidez de conhecimento - traços sutis adicionais de sua subjetividade, que não escondia o fato de ser geralmente descrito como um excelente contador de histórias, um grande conversador, dono de um bom humor incrível e selvagem, amante incondicional dos “causos”, sobressaindo seu tino de homem bem-educado, com temperamento leve e afetuoso, e um jeito de professor metódico, sempre organizado e a consultar rotineiramente suas fichas e anotações, como alguém que não ousava dar uma opinião sem fundamento.

Findo o trajeto do Conservatório até a Rua Lopes Chaves, Mário de Andrade seguia para seu estúdio, no segundo andar, não sem antes beber um café forte, “típico de nossa terra”, que era de seu agrado, e apreciar algum doce feito pela mãe - uma das principais alegrias gastronômicas do poeta.

Na recordação de infância de Gilda de Mello e Souza, prima de Mário de Andrade e com quem dividiu posteriormente residência ao vir de Araraquara para estudar na capital (entre 1934 e 1938), eram notórios, referindo-se ao aspecto interno da casa da Rua Lopes Chaves, os modos específicos de construção e reprodução do espaço social, em vista da regularidade definidora dos ambientes e das disposições particulares de cada habitante em convívio mútuo.

Em suas palavras:

[...] aquela casa, que tinha uma ordem, um estilo, era uma casa muito peculiar, muito heterogênea, até na aparência, porque se mostrava, ao mesmo tempo, extremamente tradicional e mesmo retardatária e, em muitos aspectos, incrivelmente revolucionária, porque pelas paredes já havia os quadros modernistas. Embaixo, viviam as velhinhas [...] – a mãe dele, D. Mariquinha, e a tia e madrinha, D. Nhanhã -, e lá em cima, no estúdio, era o modernismo implantado, com os quadros do modernismo, a casa invadida de livros, estantes e quadros modernistas.” [...] “Um lar ‘entre o mais moderno e o mais antigo’; uma casa repleta de horários, com uma rotina determinada. (LOPEZ, 2008, p.20-21)

Em 1922, Mário de Andrade já tinha adquirido o quadro *O Homem amarelo*, de Anita Malfatti, e justamente ao lado da escada de acesso ao segundo pavimento da casa da Rua Lopes Chaves, onde se localizava o escritório do poeta, estava a escultura *Cabeça de Cristo*, de Brecheret, adquirido provavelmente em novembro ou dezembro de 1920.

Já o aspecto do estúdio guarda sua história. Quando da mudança, o poeta desenhou ele mesmo os móveis que seriam feitos para preencher o ambiente, prescrevendo o mogno para as estantes e a mesa de trabalho. Nesta última ficavam visíveis os livros a serem lidos ou consultados no momento de sua escrita, e ficavam também seus cadernos de notas, bem como seu arquivo pessoal de inúmeras pastas. A estante já acumulava um sem número de livros e revistas, em geral francesas e alemãs, por meio das quais conhecia, se atualizava e estudava os movimentos vanguardistas europeus, como o futurismo italiano e o expressionismo alemão.

Ainda na escrivaninha, o poeta mantinha ao lado as cartas recebidas, a aguardarem resposta para breve – um ato de escrita que, desde 1918 em diante, tornou-se algo quase diariamente frequente, realizado de maneira contumaz e ininterrupta, às vezes ao longo do dia nos momentos propícios, mas detidamente de noite ou até mesmo de madrugada, por conta de sua insônia frequente – e quando não, escrevendo inclusive nos bondes e nas aulas dadas no Conservatório, por alegada falta de tempo. Um ato, portanto, regular e religioso de escrita epistolar, a qual o poeta exercerá exaustivamente até fevereiro de 1945, ano de seu falecimento – e como um *habitus* adquirido, era sempre acompanhado por um de seus vícios prediletos, que era fumar durante a escrita⁴⁸.

Na rotina determinada das noites de terça, portanto, Mário de Andrade recebia os amigos modernistas, assumindo com cuidado, como de costume, os preparativos para mais uma das “deliciosas reuniões” – nos dizeres de Tarsila do Amaral.

Fazia parte desses preparativos o zelo de sua vestimenta. O sapato “era um sapato enorme, um sapato castanho, em geral, e um sapato bordado”, comprado na famosa loja Guarani, de sua exclusiva preferência. Vestia, em

⁴⁸ Não se trata de dado anedótico ao fazer essa menção junto ao hábito da escrita, pois para Mário de Andrade fumar constituía algo como um adendo a seu estilo de vida.

muitas das ocasiões especiais, como naquelas terças-feiras, paletó de “seda muito bonita, listada”, e em tom branco, que impressionava.

Novamente, Rubens Borba de Moraes assim o descrevia:

Lembro-me que nessa época Mário andava todo perfumado. Nunca perdeu esse traço de faceirice. Sempre cuidou muito de sua aparência: usava água-de-colônia, perfume francês no lenço, como, aliás, todos os homens elegantes da época. Vestia-se com um apuro um tanto vistoso para o meu gosto. As gravatas de cores vivas e às vezes espalhafatosas que usou toda a vida faziam o objeto de nossas críticas e piadas. [...] É preciso dizer que no tempo de *Klaxon* [1922] a moda americana, o uso de cores vivas para homens, não tinha sido inventada. [Trazia] no bolso, como muitos nesse tempo, um caderninho de folhas de seda com pó de arroz grudado que passava no rosto para tirar o brilho da pele. Naquele tempo os homens usavam pó de arroz, depois de fazer a barba. Era a moda. (MORAES, 2011, p.150)

Um “traço de faceirice” que servia como trunfo estético em compensação à inadequação a um ideal de beleza, e que consagrava a si uma exaltação visual condizente com a sua busca incessante por autoestima.

Em face destas características subjetivas, não é possível pensar em Mário de Andrade, em sua rotina e em sua vida social, sem a referência a essa elegância por demais figurada na vestimenta e nos jeitos e trejeitos – a qual, por sua vez, era também, como se deve fazer notar, um reflexo algo compensatório de seu *habitus* –, e que concedia pompa e circunstância à reunião do Grupo dos Cinco, como se intitularam os modernistas Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Menotti del Picchia – reunião que era uma das predileções de Mário de Andrade, ao recebê-los em sua casa.

Os lundus, como batizou esses encontros o pintor Di Cavalcanti, aconteciam na sala de visitas, local em que ficava o piano de cauda e que usualmente Mário, como bom anfitrião, recebia os convivas, reunindo a todos para, de início, tocar e cantar emboladas, modinhas imperiais e trechos de canções tradicionais recolhidas em suas pesquisas musicais já iniciadas àquela época.

Os termos utilizados para mencionar e caracterizar essa sociabilidade são significativos, assim como as práticas levadas a efeito. Dizia-se que eram

reuniões banhadas em “alegria delirante”, “enlevadas em lundus”; em que os escritores Oswald e Menotti liam suas últimas produções; as artistas Anita e Tarsila comentavam sobre arte e discutiam os rumos de suas últimas pinturas; e Mário tocava ao piano e recitava suas poesias desvairistas, impressionistas e psicológicas, publicadas recentemente em *Pauliceia Desvairada*.

Oswald, “agressivo e inquieto”, “tinha riso para tudo”, narrando anedotas e fazendo trocadilhos, “satisfeito e irônico como um bom burguês”. Tarsila, ainda a encontrar seu rumo na pintura, encantava por sua beleza harmoniosa e elegante, “com seus lindos olhos sevilhanos”. Menotti falava com fervor “de sua terra como um orador da Revolução Francesa”, e já era conhecido em razão de seu livro *Juca Mulato*. Anita, “a incompreendida” expressionista, alegre por ter encontrado “espíritos modernos”, se descontraiu esboçando desenhos.

E Mário, com seu “bom humor incrível”, “amante incondicional da conversa” e exímio “contador de histórias”, contentava-se em discutir as últimas novidades – o homem que já “tinha lido tudo e não conhecia pessoalmente ninguém”, em franco contraste com Oswald, o homem “que conhecia todo mundo e não lera coisa nenhuma”⁴⁹, “duas almas, opostas e complementares, do espírito modernista”⁵⁰.

Toda a ênfase qualificativa acerca de cada integrante, mesmo em condições de fornecer indícios das diferentes e contrastantes personalidades em contato, cria diretamente, sem medeio, um retrato algo idealizado da sociabilidade que se quis relegar para a posteridade.

Essa afirmação ganha força na medida em que se percebe o quanto o Grupo dos Cinco ficou gravado, ou melhor, transfigurado, em “desenho-caricatura” (expressão da biógrafa Aracy Amaral) de autoria de Anita Malfatti (ver Anexo 1).

Uma leitura em paráfrase é a primeira que se realiza, mas nem por isso se torna a única ou a melhor em termos de esclarecimento sobre o Grupo. Nela, Mário e Tarsila estão ao piano; Oswald e Menotti aparecem deitados ao chão,

⁴⁹ A referência entre aspas, e inclusive esta última, cuja comparação é esclarecedora, foi lapidada pelo jovem estudante pernambucano Joaquim Inojosa, que, em viagem a São Paulo, conheceu o grupo modernista: Cf. AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 4ª ed. São Paulo: Editora 34 | Edusp, 2010, p.72-73.

⁵⁰ Segundo expressão de Antonio Arnoni Prado. Cf. PRADO, Antonio Arnoni. “Antonio Candido, anotador à margem.” In: _____. **Trincheira, palco e letras**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.310.

por sobre um amplo tapete, como se estivessem dormindo, ambos com as cabeças apoiadas em almofadas ou travesseiros; e Anita está acomodada, e talvez levemente adormecida, em um divã, com a mão esquerda suavemente caída de lado (e a direita, escondida), para fora do mesmo divã.

O desenho, de sugestão idealizada mais do que caricatural, faz saltar à vista, em franco contraste com as descrições de “encontros animados” e “discussões e debates calorosos”, um ambiente de conforto e de harmonia, de acomodação e tranquilidade, de ampla fraternidade amigável, que impele a um entendimento de grupo cultural autônomo, fora das agruras e das determinações sociais.

Um ambiente, por isso, fora do tempo e do espaço. Um grupo em tal estado de comunhão que se dá a ver em seu aspecto de permanência e inseparabilidade, porque completo em si.

Aspectos pictóricos e expressivos, enfim, que engendram algo como um ponto de fuga para a experiência do real. Que não se sustenta enquanto tal.

2.2 Prolegômenos da formação de um grupo

O Grupo dos Cinco, complementado por “da modernidade paulista” ou “da modernidade ocidental”, conforme batizou Oswald de Andrade em um rompante de referência comparativa com a realidade cultural europeia, tornou-se a alcunha autointitulada da reunião de amigos paulistas de pretensões modernistas, cujo traço principal compartilhado era serem da mesma geração e dividirem o anseio por novas formas de expressão artística e cultural, alinhadas com as vanguardas estéticas em voga no Velho Mundo à época.

A autodenominação Grupo dos Cinco remetia alusivamente aos músicos e compositores franceses do início do século XX, sediados em Montparnasse e intitulados Os Seis, que passaram depois a ser chamados de Grupo dos Seis, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre.

O Grupo dos Seis tinha sido inspirado por Erik Satie e Jean Cocteau – inclusive, Satie os chamava de “os novos jovens”. Esse grupo, por sua vez, fazia referência ao Grupo dos Cinco russo de São Petersburgo, formado por Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodine, Mussorgski e César Cui.

O grupo francês ficou conhecido sob tal denominação devido a um artigo do crítico musical Henri Collet, de título “*Les cinq russes, les six français et M. Satie*”, publicado na edição de 16 de janeiro de 1920 do jornal *Comœdia*⁵¹.

Pela data do artigo, é factível supor que Oswald tenha lido esse texto, ou mesmo, francófono que era e antenado nas novidades e artes europeias desde a primeira viagem realizada para a Europa em 1912, tenha tomado conhecimento sobre a existência dos músicos.

Já o sintagma qualificativo, sobre a modernidade paulista ou ocidental, torna-se recorrente em 1923, como registro documental, na correspondência entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade, principalmente nos postais que aquele envia para este.

Por exemplo, em 7 de janeiro de 1923, quando Oswald achava-se a caminho de Paris no desejo de passar um período ao lado de Tarsila do Amaral, escreve para Mário de Andrade de Las Palmas, em escala do navio, no verso de

⁵¹ Cf.: Os Seis - https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_Six. Acesso realizado em 10/07/2016.

um postal colorido em que a imagem no anverso é a de uma colheita de bananas, num bananal africano:

“Mário | Bananas! Concorrência ao Brasil! Querem ver que também há modernidade ocidental em Las Palmas. Abraços do Oswald.” [E endereça a “M. le poète”⁵².] (ANDRADE, 2009, p.53)

Reaparece o sintagma em carta de 4 de março de 1923, na qual Oswald dá inúmeras notícias dos acontecimentos de Paris:

“Em segredo: o salão dos independentes, a última arrancada, já ridícula, já triste, da modernidade ocidental. Não é mais cubismo, é cu... ismo. Lhote, Léger, Gleizes, Lipchits comandando esquadrões de Regos Monteiro. Uma palhaçada! O único – Picasso!” (ANDRADE, 2009, p.64-65)

Nas cartas não aparecem indícios de uma justificativa sobre o sintagma. Mesmo Gênese Andrade, organizadora da correspondência entre Mário e Oswald de Andrade, indica não encontrar uma justificativa, afirmando em nota que “não há informações sobre a expressão ou conceito ‘modernidade ocidental’ usada por Oswald”. (ANDRADE, 2009, p.53)

No entanto, pode ser destacado um aspecto que está nas entrelinhas do modo pelo qual se faz uso do sintagma “modernidade paulista” ou “ocidental”.

A modernidade de que se fala é aquela que está entranhada no “espírito da época”, um espírito de modernização, originário da “marcha voraz do capitalismo” que “solapava, aqui e pelo mundo (e até em seu próprio epicentro, a Europa), valores tradicionais em nome do progresso técnico e da ‘civilização’ urbano-industrial-científico-tecnológica” (FRANZINI, 2010, p.328).

Essa marcha surtia efeito no terreno da cultura, lá e aqui. À medida que a nova geração artística e intelectual de início do século XX mirava as vanguardas europeias e criticava ou negava o passado do que fora produzido localmente, o

⁵² No cômputo geral, o tom das cartas de Oswald para Mário – assim como as referências que nelas constam – é de ironia, jocosidade e irreverência, como se nota na comparação entre Las Palmas e São Paulo e na próxima citação da correspondência entre os dois.

que se fazia era ensaiar novas possibilidades e caminhos criativos para o futuro da cultura brasileira.

Ao lado da modernização, portanto, começava a ocorrer a revisão de princípios estabelecidos mediante a afirmação da necessidade de se buscar a “essência” da brasilidade, o que acontecia num primeiro momento pelo alinhavo da nova geração artística, com Oswald e Mário à frente, ligados primeiro aos princípios da escola futurista italiana, da qual depois se distanciariam para assumir o termo “modernismo”.

Assim, é possível perceber que há o interesse, inicialmente por parte de Oswald de Andrade já em meados da década de 1910, de desenvolver no Brasil uma arte moderna que permitisse certo alinhamento contributivo com as vanguardas europeias, justamente tendo por intuito mostrar que no Brasil existiam intelectuais e artistas criadores e cientes dos principais acontecimentos e das principais escolas em matéria de novidade cultural.

Em janeiro de 1921, quando do episódio do banquete no Trianon em homenagem a Menotti del Picchia, Oswald de Andrade o saudava e divulgava o grupo de jovens com pretensões modernistas nos seguintes dizeres:

Examina a *Máscara* que te trazemos em bronze [...] Produziu-a de ti a mão poderosa e elucidadora de Victor Brecheret, que, com Di Cavalcanti, Anita Malfatti e esse maravilhoso John Graz, ultimamente revelado, afirmou que a nossa terra contém no seu ignorado cadinho uma das mais fortes, expressivas e orgulhosas gerações de supremos criadores. (BATISTA, 2006, p.267, *italico no original*)

Tal foi o intento conduzido por essa geração que, atualmente, o Grupo dos Cinco da “modernidade paulista” ou “ocidental” ficou reconhecido historicamente, e é estudado no meio intelectual que discute o modernismo brasileiro, em razão dos feitos acumulados ao longo das décadas de 1920 e 1930 por parte de seus principais nomes, duas pintoras, Tarsila e Anita, e três poetas e escritores, Oswald e Mário de Andrade, considerando-se a menor expressão

– em termos do legado artístico comparado aos quatro outros membros – de Menotti del Picchia e sua obra⁵³.

Em concordância com Sergio Miceli, os feitos referem-se a um tipo de arte “nacional estrangeira”, um resultado artístico palpável, inovador e haurido em obras:

[...] que deram guarida à representação plástica [e, acrescente-se, literária, nos termos específicos da expressividade e experimentação linguística] de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo – em especial, as vicissitudes de sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares -, arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes moldadas pelo ecletismo das variadas fontes e influências externas. (MICELI, 2003a, p. 20)

Alterando o foco para o lado da referência epistolar, uma menção ao Grupo dos Cinco encontra-se em carta de Tarsila do Amaral a Mário de Andrade.

Após aproximadamente cinco meses de encontros frequentes pelo grupo, entre julho e novembro de 1922, Tarsila parte para nova temporada de estudos em Paris, separando-se então dos demais modernistas. Do navio em que se encontrava, *Lutetia*, envia-lhe carta, a 20 de novembro de 1922:

Mário, meu bom amigo | a vida agitada de bordo não me fez esquecer-te e nem as deliciosas reuniões do Grupo dos Cinco. Hás de ver como não o fará também a vida turbilhonante de Paris. (AMARAL, 2001, p.51)

O sintagma Grupo dos Cinco repete-se, à frente, em outra carta de Tarsila do Amaral para Mário de Andrade, datada de 23 de maio de 1923:

Lastimo que não esteja aqui o Grupo dos Cinco da modernidade de S. Paulo. Agora é a modernidade de Paris:

⁵³ O autor de *Juca Mulato* desenvolveu uma obra oscilante entre várias escolas literárias. Voltaremos a isso no último capítulo. Para uma análise da obra de Menotti del Picchia concernente aos textos publicados no jornal *Correio Paulistano* entre 1920 e 1922, ver: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. **Menotti del Picchia – o gedeutado do modernismo – 1920-1922**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira | São Paulo:Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

Serge Milliet, Osvaldo, Brecheret, Souza Lima e eu.
(AMARAL, 2001, p.68)

O trecho faz menção aos demais modernistas que se encontravam em Paris para uma temporada de estudos (afora Oswald, que então viajara para encontrar e atar romance com Tarsila, e aqui seu nome surge “abrasileirado” para Osvaldo, seguindo o hábito de escrita do próprio Mário de Andrade).

Embora Serge (Sérgio) Milliet, Brecheret e Souza Lima não tenham composto o Grupo dos Cinco, faziam parte de um grupo maior formado por aqueles que seguiam o caudal de pretensões modernizantes nas artes e cujos encontros e discussões datam de momento que antecede a Semana de Arte Moderna, em 1922.

A amizade de Tarsila do Amaral com os demais membros que comporiam o Grupo dos Cinco surgira em junho de 1922, logo após sua chegada a São Paulo, vinda de temporada inicial de estudos na Europa e especialmente na França (tendo estudado na Académie Julian), desde meados de 1921, e fora introduzida entre o grupo modernista pela amiga Anita Malfatti. (BATISTA, 2006, p.292)

Já o contato de Mário de Andrade com Oswald, com a própria Anita Malfatti e com Menotti del Picchia vinha de período anterior, primeiro relativo à famosa segunda exposição individual de Anita entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, momento em que o poeta trava contato e maior aproximação com o “jornalista” Oswald, e em cujos anos seguintes, principalmente em 1921, a amizade entre os quatro veio a se firmar, por ocasião de nova exposição individual da pintora, realizada em fins de 1920, antes mesmo de se ter a ideia de organização da Semana de Arte Moderna.

Nos dizeres de Tarsila do Amaral, referente aos encontros a partir de junho de 1922, eles formavam um “grupo de doidos em disparada por toda a parte no Cadillac verde de Oswald”, cujas “deliciosas reuniões” aconteciam no ateliê da pintora, à Rua Vitória, na casa de Mário de Andrade, à Rua Lopes Chaves, e na *garçonnière* de Oswald de Andrade.

Os encontros, segundo escreve Aracy de Amaral, biógrafa de Tarsila, reproduzindo relato colhido com a própria pintora cubista, marcaram “um tempo

de debates sobre modernismo, muita união entre todos, em que iam em corridas noturnas ao Alto da Serra onde liam poemas." (AMARAL, 2001, p.51).

Os dizeres de Menotti del Picchia sobre esses encontros, em sua crônica social do *Correio Paulistano*, em 1922, compunha uma imagem ainda mais marcante:

No largo ateliê de almofadões búlgaros, onde gritavam as cores dos mantons [sic] de Manilla, riquezas do bric à brac fidalgo dessa esgalgada e linda artista Tarsila Amaral, o violão de Mário evocava toda a música da raça... (AMARAL, idem)

Essas lembranças e o modo pelo qual se relata os encontros e fazeres do Grupo dos Cinco escondem os prolegômenos de sua própria formação, em que outros escritores, pensadores e simpatizantes das ideias modernistas travaram contato entre si ao modo de um círculo fecundo de reflexão e ação, mas que por circunstâncias variadas ficaram de fora desse grupo quádruplo íntimo.

Um relato que restitui a história desses encontros entre jovens modernistas está presente no livro de recordações de Rubens Borba de Moraes. Embora sucinto, o trecho é importante por referendar uma lista de nomes de pretensos modernistas que não se limitava a artistas e literatos, englobando jornalistas, estudantes e pensadores. Traz ainda uma menção a como eles se viam, ou seja, como um grupo de amigos, traindo de saída a visão idealizada que ficou no registro da construção da memória:

Mário reunia seus amigos às terças-feiras à noite, em sua casa da Rua Lopes Chaves. Essas reuniões começaram em 1921, antes da Semana de Arte Moderna, duraram até 1924, mais ou menos. A princípio compareciam Oswaldo de Andrade, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Anita Malfatti, Luís Aranha e eu. Menotti aparecia raramente, suas ocupações no *Correio Paulistano* não lhe permitiam ausentar-se nessas horas. Depois da Semana, pouco antes da fundação de *Klaxon*, tornaram-se assíduos Tácito de Almeida (irmão de Guilherme) e Antônio Carlos Couto de Barros. Apareciam sempre os amigos de *Klaxon*, ou, melhor dizendo, nossos amigos inseparáveis, mas que não eram nem artistas nem literatos: José Mariano de Camargo Aranha, Paulo Nogueira Filho, os irmãos Vicente de Azevedo e Fernando Guedes Galvão, quando não estava na Europa. Yan de Almeida Prado, que desenhava

e tomava lições de canto em segredo, comparecia quase sempre. (MORAES, 2011, p.126)

O elemento aglutinador dos encontros principiou por Mário de Andrade. Fica claro no relato o quanto o poeta congregou ao seu redor um grupo de companheiros distinto, os quais se importavam com a discussão sobre cultura e arte de vanguarda, mesmo não sendo artistas ou literatos⁵⁴. Mais uma vez, deve-se ressaltar a característica de acentuada sensibilidade e forte carisma de Mário de Andrade, que, dentre outros fatores de ordem subjetiva, contribuiu para que se firmasse ao redor dele uma sociabilidade de “amigos inseparáveis”.

Seguindo em direção contrária, talvez resida aqui a chave para entender porque os demais modernistas citados não compuseram um grupo maior ao modo do Grupo dos Cinco, porquanto muitos não eram propriamente produtores culturais ou não tinham uma produção cultural sendo elaborada naquele momento. O corte na assiduidade do contato e na formação de um grupo coeso maior ficaria assim inteligível, uma vez que os integrantes do Grupo dos Cinco em 1922 eram artistas e literatos com obras produzidas, com sentimentos e ideias que confluíam para torná-los “mais unidos” – além de disporem do fator “tempo” para os encontros frequentes.

Anita Malfatti era a disparadora da nova sensibilidade artística de vanguarda desde a exposição de 1917. Oswald, “homem sem profissão”, vivia como jornalista, ou melhor, como um articulista, produzindo textos de intervenção nos jornais paulistas, e ensaiava a escrita poética (na expressão de Monteiro Lobato: “poeta elegante, apesar de gordo”), embora já tivesse escrito em 1916 duas peças teatrais com Guilherme de Almeida: *Mon coeur balance* e *Leur âme*. Menotti também, mas com uma produção literária já conhecida, *Juca Mulato*, que lhe angariou relativo reconhecimento. Mário, outro articulista, mas já poeta sob o pseudônimo de Mário Sobral. E Tarsila, encantadora, amiga de

⁵⁴ Em seu texto *O movimento modernista*, Mário de Andrade relembra: “Havia a reunião das terças, à noite, na rua Lopes Chaves. Primeira em data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas e precedeu mesmo a Semana de Arte. Sob o ponto-de-vista intelectual foi o mais útil dos salões, se é que se podia chamar salão àquilo. Às vezes doze, até quinze artistas, se reuniam no estúdio acanhado [...]. A arte moderna era assunto obrigatório e o intelectualismo tão intransigente e desumano que chegou mesmo a ser proibido falar mal da vida alheia! As discussões alcançavam transes agudos [...]” Importa notar que o grupo cresceu após a Semana de Arte, tendo atraído novos frequentadores. Cf. ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972a p.239.

Anita, cujas pinturas eram mais tradicionais, mas já mostrava interesse em seguir um frutífero caminho vanguardista. (BATISTA, 2006, p.226;250)

Por outro lado, os cinco, ao comporem uma figuração de grupo, podem ser identificados e estudados também com atenção aos aspectos subjetivos que compõem a relação social que mantiveram. O conteúdo da correspondência guardada por Mário de Andrade permite restituir os termos dessa relação, no registro menos imediato da simples amizade. Ou seja, é preciso analisar as tensões e as influências mútuas existentes entre os integrantes do Grupo dos Cinco. Esse será o ponto de análise nos próximos capítulos.

2.3 Amizades nada confortáveis

Por ora, uma aproximação inicial a esse apanhado de relação e de “sociabilidade amigável” do Grupo dos Cinco deve ser feita a par do efeito de canonização do qual se tornaram legítimos representantes, por certo auto empossados, mas também por terem sido abraçados pela história da cultura brasileira, ao longo das décadas, como referência basilar de nosso modernismo, por efeito da ação dos pesquisadores e propagadores que se debruçaram sobre a vida e obra de cada um dos integrantes do grupo.

O primeiro caso se refere ao que eles próprios fizeram, conscientemente, para consolidar uma postura de grupo, demarcada por uma produção artística e cultural específica.

Havia o lado dos encontros – as “deliciosas reuniões”, como disse Tarsila, de “alegrias delirantes” – que tinham um ar de conagração próprio, de ambiente em que se acolhiam mutuamente e a partir do qual os discursos, produzidos e discutidos, eram às vezes consolidados em obras (poéticas, romanescas, artísticas, ou em forma de artigos de jornal, de divulgação e de combate).

Havia, por outro lado, o que produziam e faziam questão de afirmar ou polemizar em textos, revistas e estudos aos seus contemporâneos letrados, reforçando a impressão generalizada à época de serem os principais e legítimos representantes da estética modernista, a ditarem o (in)fluxo de inovações que anteviam, mesmo que em perspectiva construtivista, isto é, redefinindo os contornos estéticos do modernismo brasileiro, ano após ano.

Existem exemplos variados. Pode-se citar de início a miríade de manifestos elaborados por seus integrantes, que se seguiram após a Semana de Arte Moderna.

A começar pelo próprio Mário de Andrade tendo feito o “Prefácio Interessantíssimo”, presente em seu livro *Pauliceia Desvairada*, em que afirmava o desvairismo como método composicional. E tendo escrito logo depois *A escrava que não é Isaura*, uma meditação sobre as belas artes e sua funcionalidade, publicada somente em 1925.

Na sequência, sugeriu uma estética artística voltada à brasilidade, em nome do “matavirgismo”, em carta para Tarsila do Amaral, datada de 15 de

novembro de 1923, na qual a desafia, assim como a Oswald e Sérgio Milliet que se encontravam em Paris, “para uma discussão formidável”, posto que, segundo Mário de Andrade, “vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível!”:

Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrepitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 2001, p.79)

Como reconhece Aracy Amaral, o tom de Mário de Andrade e as ideias de abasileiramento presentes na carta citada antecedem as criações filosófico-estéticas de Oswald de Andrade, em que se situam, por exemplo, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) em primeiro plano, e depois em menor grau o Manifesto Antropófago (1928).

Ainda é preciso citar os quadros cubistas com temática de elementos nacionais e interioranos, com marcas mais eloquentes da feição característica brasileira miscigenada e do início de industrialização, feitos por Tarsila do Amaral já em esboço a partir de 1923, ainda em Paris, e mais acentuadamente, a partir de 1924, com os traços cubistas *à la Léger* hoje clássicos (“Morro da Favela”, “São Paulo”, “O Mamoeiro”, etc.).

No que se refere a Anita Malfatti, após 1923 foram feitos quadros de menor intensidade se comparados ao acabamento cubista de Tarsila e mesmo se comparados ao trabalho expressionista anterior da própria pintora.

Esses quadros estavam marcados por um retraimento, ou mesmo retrocesso no plano expressivo, em decorrência das consecutivas críticas recebidas por analistas, jornalistas e acadêmicos que não compreendiam os artifícios pictóricos inovadores apresentados nos quadros da exposição de 1917-18, críticas que ainda perseguiriam a pintora ao longo da década de 1920⁵⁵.

Adicionalmente, a afirmação sobre a postura de grupo que se quer autóctone quanto à concretização do modernismo no Brasil é reforçada, por

⁵⁵ Esse retraimento fica patente na correspondência da pintora com Mário de Andrade, como veremos no próximo capítulo.

exemplo, pelo artigo de Tristão de Athayde (pseudônimo sob o qual Alceu Amoroso Lima assinava seus textos) publicado n' *O Jornal*, do Rio de Janeiro, a 21 de janeiro de 1923, em sua coluna de nome Vida literária, na qual comenta as obras *A trilogia do exílio V.1 – Os condenados*, de Oswald de Andrade, *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia e *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade – as três vindas a público em 1922.

Ao final do texto, Tristão de Athayde reconhece a “renovação” proposta pelos autores do grupo, prenhes de “talento”, cada qual com uma elaboração artística condizente com sua personalidade.

Outro reforço ocorreu mediante a reportagem de homenagem ao modernismo do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro. Em forma de “mês modernista” ao longo de dezembro de 1925, o que se desejava, segundo o editorial do jornal, era trazer o epíteto de “mês futurista”, título rechaçado por Mário de Andrade e que por isso foi alterado.

Não obstante, a primeira reportagem dedicada ao mês modernista lembrava constante e ironicamente, pela pena do jornalista responsável por essa edição especial, a situação da troca de título. Nela se verifica, na edição que abre o mês, a 12 de dezembro, o seguinte título: “Assim falou o papa do futurismo. Como Mário de Andrade define a escola que chefia”.

E seguia no introito:

A ideia de *A Noite* em criar o “Mês Futurista”, fez-nos ir a S. Paulo entrevistar o Sr. Mário de Andrade, o papa da nova escola artística. Queríamos saber como os futuristas receberiam a criação do “Mês”. Se era possível ou não, se os escritores estavam ou não dispostos a escrever. O Sr. Mário de Andrade recebe a ideia com foguetórios de elogios. Esplêndido! Maravilhoso! Sublime! Mas, com a sua autoridade de papa, ou melhor de chefe de escola, discorda do que ele chama a “taboleta”. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. Com a taboleta de futuristas não escreverá. O Sr. Mário de Andrade, apesar das suas extravagâncias literárias, é uma criatura de infinita simplicidade, inteligentíssima, culta, alegre, jovial. Em dois minutos fica a gente seu camarada. (BATISTA & LOPEZ & LIMA, 1972, p.234)

Esse episódio dá mostras do tipo de embate que os modernistas enfrentavam ainda em 1925, no intuito de cravarem uma reflexão ao mesmo tempo liberta e legatária do esforço das vanguardas europeias, fincando uma arte “nacional estrangeira”, para remeter à característica que tão bem elucida a produção artística modernista do grupo.

É preciso reter da passagem acima um ponto de importância fulcral para o argumento desta pesquisa. Três sintagmas são utilizados pelo jornalista para definir a representação e precedência de Mário de Andrade em relação aos demais modernistas paulistas, justamente acerca do poder de “falar em nome do grupo”: “papa da nova escola artística”, “autoridade de papa” e “chefe de escola”.

Não temos informação ou documentação que permita verificar quem o jornalista procurou inicialmente, se o poeta ou se Oswald de Andrade. Também não sabemos se o último, caso tenha sido procurado, sugeriu que o primeiro tomasse a rédea da entrevista, e tendo sido esse o caso, qual foi o motivo para tal – já que o próprio Oswald era adepto a holofotes e talvez não perdesse a oportunidade de proferir defesa e autoafirmação do movimento que iniciavam.

Também não sabemos se o jornalista tivera algum conhecimento sobre a anterior refutação da alcunha de poeta futurista por Mário de Andrade. Em maio de 1921, Mário de Andrade refutou essa alcunha quando Oswald divulgou e comentou, no artigo intitulado “O meu poeta futurista”, alguns dos versos que comporiam o livro vindouro *Pauliceia Desvairada*. E depois escreveu no “Prefácio Interessantíssimo”:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. (ANDRADE, 2013, p.62)

Mas deve-se considerar, por outro lado, que o termo futurista já estava disseminado para se referir a qualquer manifestação artística diferente da tradicional, de maneira que mesmo entre os modernistas, a exemplo de Oswald

de Andrade e dos pontos de contato do próprio Mário, o termo era de alguma forma implicitamente aceito, mesmo que sob alguma forma de crítica.

Parece ser mais factível o contrário, que Mário de Andrade tenha sido o primeiro procurado pelo jornalista, em vista de sua produção de cunho ensaístico e teórico considerável, tanto pela extensão dos temas quanto pelo debate e inovação de ideias.

No caso, o poeta já havia escrito o “Prefácio Interessantíssimo”; já publicara textos na breve revista *Klaxon* ao longo de 1922 e início de 1923 sobre variados assuntos culturais (inclusive um artigo de defesa do cinema nacional); já proferira palestra sobre poesia modernista no 3º ciclo de conferências na Villa Kyrial, ainda em 1922, e no ano seguinte, no 4º ciclo, uma palestra de título “Paralelo entre Dante e Beethoven”; já tomara parte, como cronista, na revista *Ariel*, de São Paulo, e iniciara, ainda em 1923, as dez “Crônicas de Malazarte” na revista *América Brasileira*, do Rio de Janeiro; já começara por volta de 1923 a intensa pesquisa do português brasileiro falado como instrumento de expressão para a escrita de *A escrava que não é Isaura e Amar, verbo intransitivo*; já havia feito a tradução, do alemão, do *Lieder* e outras canções para o programa do recital de canto de Lotte Winzer Sievers, no Conservatório Dramático e Musical, em abril de 1924 (as aulas de alemão com a professora Kaethe Meichen-Blosen aconteciam desde o ano anterior); também nesse ano contribuíra no 5º ciclo na Vila Kyrial com palestra sobre o cubismo (influenciado por Tarsila, durante o período em que ela esteve em Paris e se correspondeu com o poeta); e já era colaborador da revista *Estética*, também do Rio de Janeiro, iniciando justamente em 1924.

A enumeração desses feitos, distintos em matéria de área ou especialidade cultural, mostra minimamente bem o grau de protagonismo que Mário de Andrade adquirira em pouco tempo, considerando-se, por exemplo, a “saída da obscuridade” em 1921 após o artigo de Oswald de Andrade, e também após a Semana de Arte Moderna e a publicação de *Pauliceia Desvairada*, em 1922, como marcos de lançamento da nova estética modernista.

Com base nessa exemplificação, é possível voltar para os três sintagmas que o jornalista utiliza para se referir a Mário de Andrade e perceber que chamá-lo de “papa” ou “chefe de escola” remete menos a uma autodeclarada posição de liderança e mais a um exercício constante do poeta em ampliar a sua área de

influência, e consequentemente a influência sobre seu círculo de interlocutores, assumindo o protagonismo e uma posição central enquanto pesquisador, articulador, teórico e artista cultural – algo próximo da figura do “intelectual total”. Essa postura, inclusive, aparece muito alinhada com o autodidatismo desenfreado que Mário de Andrade manteve ao longo da vida.

Em continuidade ao argumento, o segundo caso é como, de leitura em releitura, a posteridade consagrou o Grupo dos Cinco.

Mário e Oswald de Andrade, assim como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, e em menor grau Menotti del Picchia, legaram obras importantes no que se refere à experimentação linguística e à temática inventiva e figurativa de elementos nacionais presentes nas pinturas, sinalizando a entronização no meio artístico da época de um novo modo plástico, na disputa com as vertentes existentes, mais acadêmicas e pelo grupo consideradas passadistas.

Some-se a isso a vastidão dos acervos e do que ficou arquivado, como cartas, textos jornalísticos, livros de memórias e uma enormidade de lembranças e relatos, que permitem reconstituir os itinerários de vida e obra dos modernistas e parte da sociabilidade do grupo, tendo tudo confluído para o estabelecimento de uma crítica acadêmica que mais reforçou a homogeneidade de entendimentos acerca de serem “um grupo de amigos” do que trabalhou as particularidades de pensamento com a qual e contra a qual o grupo se formou e, depois, se dissipou.

Com tal postura, fez-se mais a valorização canônica de nossos representantes modernistas do Grupo dos Cinco do que a explicitação dos contornos anteriores de agrupamento e sociabilidade que contribuíram para que se chegasse a eles.

Dessa forma, fica obscurecida sua marca de proveniência ao não situar o caminho seguido até 1922, cuja “grandeza dos começos” tem o próprio ano de 1917 como marco.

É preciso, assim, destacar em minúcia como foi sendo constituído um grupo de jovens, em sua ampla maioria homens, como vimos pela “listagem” de Rubens Borba de Moraes, ao redor do anseio por uma nova forma de expressão artística e cultural, cujo estopim veio a permanecer aceso com a explosiva exposição individual de Anita Malfatti.

A recepção das obras expressionistas da pintora pelos meios jornalísticos foi inicialmente tratada com certa reserva, ressaltando seu “talento brilhante” e “vocação para arte” sem nunca render análises de todo favoráveis. De tal sorte que entrou para a história do modernismo brasileiro o episódio da crítica arrasadora – e ideológica e conservadora – feita por Monteiro Lobato, publicada na edição vespertina do jornal *O Estado de São Paulo, O Estadinho*, a 20 de dezembro de 1917, sob o título “A propósito da exposição Malfatti”, depois transcrito em livro como “Paranoia ou mistificação?”, em 1919⁵⁶.

Desse episódio surgiram os primeiros aliados de Anita Malfatti, que descobriram nela a pintora de linhagem vinculada à “arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura”⁵⁷.

No livro de visitas dessa exposição são recorrentes alguns nomes: no vernissage, figurou nas primeiras linhas a assinatura de Di Cavalcanti, que já conhecia a pintora; dias depois, o senador Freitas Valle, o poeta Guilherme de Almeida, o escritor Ribeiro Couto e o jornalista Oswald de Andrade, o qual foi apresentado a Anita por Di Cavalcanti.

Mário de Andrade assinou como Mário Sobral, seu pseudônimo utilizado naquele ano ao lançar o livro *Há uma gota de sangue em cada poema*. O poeta, inclusive, voltou à exposição inúmeras vezes e só em janeiro, depois de ter conhecido Anita Malfatti em episódio cômico e constrangedor, que passou a assinar como Mário de Andrade.

O episódio refere-se ao acesso de riso que o poeta teve ao mirar os quadros, de maneira que Anita foi ter com ele para tirar satisfação, ao que ele se desculpou e explicou-se, ante a surpresa chocante diante de pinturas inusitadas, que foram como que uma “revelação”.

⁵⁶ Para uma análise do artigo de Monteiro Lobato, que não se fez acima pois se afasta do argumento, cf. AMARAL, 2001, p.203-213. Não desconhecemos o livro de Tadeu Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, no qual o autor sustenta que Anita Maffati já tinha iniciado uma mudança de rumo pictórica antes mesmo do artigo de Lobato; de qualquer forma, se Anita já estava Tateando em busca de novas formas expressivas para sua pintura, o artigo lobateano só aprofundou a crise de sentido que ela vivia, com o acréscimo do prejuízo subjetivo vivenciado naquele período (incerteza, frustração, incompreensão, medo etc.) ter aumentado. Cf. CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)**. São Paulo: Edusp, 1995.

⁵⁷ Esta é a frase que finaliza o artigo, sem assinatura, de título “Exposição Malfatti”, publicado no *Correio Paulistano* a 14 de dezembro de 1917. Embora finalizado com essa frase, o artigo ressalta o espanto em face de uma arte moderna de “aspecto original e bizarro”. Cf. AMARAL, 2001, p.202-203.

Anita Malfatti narra o acontecimento:

Um sábado apareceu na exposição um rapaz macilento de luto fechado. Vinha com um companheiro, era Mário de Andrade; começou a rir e não podia parar. Ria alto, descontroladamente. Eu, que já andava com raiva, fui tomar satisfações. Perguntei: “O que está tão engraçado aqui?” e quanto mais eu me enfurecia, mais ele ria. Dias depois, ele voltou numa chuvarada, respingando água de todos os lados – só o ataque de riso tinha acabado. Deu-me um cartãozinho – “Sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Vou sair de São Paulo”. Então muito sério e cerimoniosamente ofereceu-me um soneto parnasiano sobre a tela *O homem amarelo* e acrescentou: “Estou impressionado com este quadro, que já é meu, mas um dia virei buscá-lo.” (AMARAL, 2001, p.219)

O relato de Mário de Andrade complementa o de Anita Malfatti:

De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica ‘histórica’, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalos que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*. E a esse mesmo *Homem amarelo* de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim. (AMARAL, 2001, p.221)

Tarsila do Amaral foi à exposição quando era ainda aluna do pintor George Fischer Elpons, o qual também registrou seu nome no livro de assinaturas. Entre 1918 e 1919, Anita, em processo de revisão de seu estilo pictórico por motivo das críticas recebidas, passou a ter aulas com Elpons, momento em que se torna amiga de Tarsila do Amaral – e esta partirá depois para Paris em 3 de junho de 1920, numa temporada de estudos. (AMARAL, 2010, p.48)

Em novembro de 1920, Anita Malfatti abria sua terceira individual, que duraria até 4 de dezembro. Dessa feita e desse momento em diante começam a circundá-la os principais nomes que formariam o grupo de jovens modernistas.

No livro de visitas aparecem Oswald e Mário, Di Cavalcanti, Brecheret, Menotti del Picchia (que não visitou a exposição de 1917). Conheciam-se por conta da proximidade possível em um meio cultural e jornalístico ainda em expansão e passaram a se encontrar regularmente, formando um seleto grupo de admiradores da arte de Anita Malfatti e da estética de vanguarda:

Os ‘irmãos de arte’, ‘irmãos de sonho’ – como se chamavam – reuniram-se frequentemente nas redações de jornais, nos ateliês dos artistas, nos cafés, nas casas de Mário de Andrade e Paulo Prado, e até no salão de Freitas Valle. Polemizam constantemente pelos jornais – principalmente com artigos de Menotti, Oswald, Mário e Cândido Motta Filho [...] (AMARAL, 2001, p.267-268)

Nesse ano, voltaram da Europa Rubens Borba de Moraes, já conhecido de Mário de Andrade e de sua família, e Serge (Sérgio) Milliet – os “chegados sabidíssimos”, que vieram engrossar a camada de jovens modernistas e que traziam referências da arte discutida e praticada além-mar.

Cabe salientar que os dois estudaram em Genebra no mesmo período, mas só travaram contato assíduo ao retornarem a São Paulo, no início de 1920, quando se conhecem pessoalmente na casa de Mário de Andrade.

Sérgio [Milliet] e eu “chegados sabidíssimos da Europa”, como disse Mário de Andrade no *O movimento modernista*, representamos o papel de informadores para ele e para o grupo da rua Lopes Chaves. Seria ridículo eu me arvorar em mentor de Mário de Andrade, mas, como ele confessa, fomos nós, os “sabidíssimos”, que o pusemos ao corrente das tendências da literatura francesa do momento. Eu trazia na minha bagagem uma excelente biblioteca contendo tudo quanto se estava publicando na França: poesia, romance, ensaio, teatro, crítica e revistas. Eram livros que não se encontravam nas livrarias de São Paulo, eram de autores completamente desconhecidos por estas bandas. Eu mantinha (desde os tempos de Genebra), uma conta na livraria Nouvelle Revue Française e não parava de encomendar livros e revistas. Mário devorou minha livralhada. Inoculei-lhe, também, o vírus da bibliofilia.

Passou a subscrever primeiras edições, livros de luxo, tiragens em papel especial. Quando recebia o anúncio do lançamento de uma revista nova, avisava-o imediatamente e tomávamos assinatura. [...] Todas as vezes que ia à casa de Mário levava um pacote de livros e trazia de volta os que ele já tinha lido e me devolvia. (MORAES, 2011, p.127-128)

Rubens Borba de Moraes não disfarça o orgulho de ter sido um dos contribuintes para a sede autodidata de Mário de Andrade, ao lado de Sérgio Milliet. Com esse auxílio, Mário pôde desenvolver-se mais rapidamente, angariando trunfos aprofundados que, em outras circunstâncias, só seriam possíveis se fosse ele mesmo o viajante a retornar à pátria, trazendo a experiência da viagem e malas de livros.

Já verificamos, no primeiro capítulo, qual é o traço forte de Mário de Andrade no que tange ao autodidatismo. Claro, portanto, que a positividade de aprendizado se deve somente ao poeta, devido a sua ânsia por conhecimento.

Outro aspecto a se ressaltar relaciona-se com a humildade de Mário. Nomeá-los de “chegados sabidíssimos” em 1920 era reconhecer sua recente inserção no mundo das vanguardas e dos estudos de arte (pintura, literatura, etc.), estando um ou dois passos atrás daqueles jovens que, tendo vivido em algum país estrangeiro ou conhecido os museus e os grandes centros culturais franceses, como Oswald, falavam com a propriedade só disponível a quem se gabava de ser cosmopolita.

Para uma pessoa que nunca viajou à Europa, como Mário, o cosmopolitismo possível era outro, praticado na voracidade da leitura de tudo o que lhe chegasse ao conhecimento e de tudo que pudesse suprir o vácuo deixado pelo contraste entre o que ele podia saber naquele momento e o que sabiam os “chegados sabidíssimos”.

Mas esse vácuo não se mostrou obtuso e insuperável. A transformação de Mário de Andrade, narrada por Rubens Borba de Moraes, acrescenta luz ao entendimento da verve autodidata do poeta e permite verificar a extensão e a profundidade de mais uma das relações de interdependência que estão na origem de seu gênio modernista:

Tínhamos, no tempo em que não existiam ainda as reuniões das terças-feiras, longas conversas sobre

literatura. Quando eu elogiava um livro que ele não conhecia, perguntava-me: – Você tem? – Tenho! E emprestava-lhe o volume. Abria-lhe, assim, de par em par, as janelas da literatura francesa do momento. Ele me guiava nas minhas leituras de literatura brasileira e portuguesa que conhecia superficialmente e de ouvido. Essa convivência fez-me assistir à transformação literária de Mário Sobral em Mário de Andrade. O fato que me causou admiração foi verificar como ele tinha uma cultura sólida e um espírito crítico excepcionais. Mário não era um rapaz lendo embasbacado autores modernos, era uma mente madura que lia com espírito crítico livros que não conhecia. Essas leituras influenciaram-no, como não podia deixar de ser, auxiliaram-no, principalmente, a encontrar seu verdadeiro rumo, para trazer à tona tudo quanto tinha de confuso na mente e no inconsciente. Serviam-lhe para perder o medo de se expressar livremente, sem as peias e os tabus das formas e dos modelos tradicionais. Deram-lhe coragem para adotar um estilo espontâneo e livre como os poetas modernos da Europa. Quando começou a escrever *Pauliceia desvairada* e a recitar-nos os poemas, é que me dei conta que não tinha mais na minha frente um autor à procura de si, mas um grande poeta que tinha encontrado seu verdadeiro meio de expressão. Todo o pequeno grupo (Oswaldo, Guilherme, Menotti, Sérgio, Di Cavalcante, Luís Aranha e eu) realizou o que essa poesia representava: a revolução na literatura brasileira que desejávamos com o entusiasmo de rapazes que não duvidam de nada. (MORAES, 2011, p.128)

Essa passagem fornece indícios de como se foi construindo o itinerário de reconhecimento de Mário de Andrade junto aos demais modernistas. A admiração pelo “grande poeta” narrada acima por Moraes revela a aposta que estava em jogo: concomitante ao procedimento de se fazer a crítica ao que então se considerava “passadista”, havia a necessidade de erigir o novo por meio de obras que entoassem o canto da modernidade. No caso, *Pauliceia desvairada* cumpriu essa missão, junto com *Os condenados*, de Oswald.

Em 1921, então, os amigos modernistas eram homens de mesma geração – jornalistas, como Oswald e Menotti; artistas iniciantes, como Di Cavalcanti e Brecheret (este último, partindo para a Europa em junho de 1921 por ter ganhado bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo); poetas, como Mário de

Andrade e Guilherme de Almeida, e futuros intelectuais, como Sérgio Buarque de Holanda.

Desenha-se, desse modo, um grupo unido ao redor de interesses e intenções em comum:

Depois da Semana de Arte Moderna, o grupo da casa de Mário aumentou com a aparição de todos os que simpatizavam com o movimento modernista. Com o decorrer do tempo os 'lundus' do Mário, como Di Cavalcanti chamava essas reuniões, tornaram-se um centro onde se acotovelam artistas, escritores, músicos, celebridades de passagem por São Paulo e os companheiros do Rio que apareciam por aqui. Não era um salão literário, Deus me livre, era a casa de um amigo! Assim formou-se o 'grupo dos hominhos', como o chamava D. Olívia Penteado que acabou transferindo para sua casa as reuniões de Mário. Esse grupo não era somente ligado pela literatura ou a arte moderna, muitos não escreviam e não tinham grande interesse pelo modernismo fora das discussões do grupo. O que os unia era uma sólida amizade, uma comunhão de ideias, uma maneira comum de encarar a vida. Essa amizade durou a vida inteira. [...] A época memorável das reuniões foi de 1921 até a morte de Klaxon, em 1923. Ali é que nasceu de fato o movimento modernista de São Paulo, ali que se discutiram as ideias, se debateram os princípios, se estabeleceu toda a ideologia do movimento. (MORAES, 2011, p.126-127)

Dessa última passagem destaco elementos para análise.

Se a "revelação", nos dizeres de Mário de Andrade acerca da exposição de 1917 de Anita Malfatti, constituiu uma abertura entre os jovens aspirantes a artistas e intelectuais relativamente ao delineamento de uma arte de vanguarda, será somente mais tarde que Anita e Tarsila se farão presentes nesses encontros – com a própria Tarsila organizando, por curto período durante o segundo semestre de 1922, recepções em seu ateliê da Rua Vitória.

Havia uma sociabilidade masculina predominante pelo lado da atividade literária e jornalística, a indicar na generalidade social o quanto as mulheres não apareciam ou se faziam presentes legitimamente no espaço público como executantes culturais (para além de uma presença como meramente apreciadoras), por impeditivos de ordem variada em uma sociedade conservadora.

A explicação para tanto Anita quanto Tarsila se alçarem na pintura de maneira mais autônoma se relaciona com os tipos de capitais (econômico, social e cultural) que cada uma moveu, tendo como apoio relativo os respectivos núcleos familiares – pertencentes que eram a famílias mandatárias (Tarsila) e relativamente abastadas (Anita, tendo um tio “mentor” – Jorge Kruger), como veremos.

O mesmo se aplica ao caso de Dona Olívia Penteado, viúva e mecenas, cuja riqueza herdada e o interesse pelas coisas culturais fazia-a se mover entre os jovens artistas de maneira desenvolta.

No entanto, cabe destacar que surge nesse momento, fazendo frente à hegemonia masculina, uma primeira geração reconhecida de artistas modernistas mulheres, transformando em elementos de representação e formalizações expressivas as experiências ligadas ao gênero e à identidade sexual, a exemplo das pintoras Regina Gomide Graz, Esther Besel e Zina Aita.

Contudo, o mesmo não acontece pelo lado da literatura ou poesia modernista de primeira geração, hegemonicamente masculinizada – só na segunda geração isso ocorrerá, a exemplo de Henriqueta Lisboa, a qual se correspondeu com Mário de Andrade, e Cecília Meireles.

Esse fato coloca em suspenso a afirmação de Rubens Borba de Moraes acerca do “grupo dos hominhos” não constituir um salão literário, porquanto era somente um “grupo de amigos”, com comunhão de ideias e maneira comum de encarar a vida.

Mais do que a “comunidade amigável” que os une, está em causa o que representam na elaboração de um pensamento e fazer artísticos. Por essa razão, nada mais pertinente do que considerar o significado do grupo como espaço social específico, não limitado à referência da amizade, ou seja, trata-se de focar o grupo como um tempo e espaço formatadores de sociabilidades que não fogem às vicissitudes e emoções pelas quais qualquer grupamento humano passa.

Visto sob tal ótica, o eixo da atenção desloca-se para a análise das interações, concordâncias, tensões, dissensões e disputas, das trocas e das formas de jogo e envolvimento tramadas por seus integrantes.

Se nos voltarmos para o Grupo dos Cinco, é possível identificar, na sociabilidade por eles engendrada em razão do convívio frequente no segundo

semestre de 1922, como foram ocorrendo as relações de influência e interdependência, as rivalidades e alianças, e quais foram os impactos daí advindos. O foco na correspondência ativa e passiva mantida por Mário de Andrade traz elementos para essa análise.

A relação entre Mário de Andrade e Oswald, por exemplo, está prenhe de tensões, já que ambos disputavam, às vezes abertamente, outras veladamente, a liderança e o protagonismo do movimento modernista; Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, por conseguinte, mostram um potencial explosivo em forma de competição pictórica; Menotti del Picchia, por sua vez, se via premido numa posição em falso entre Oswald e Mário, navegando no turbilhão de interesses e alianças engendradas pelos dois e buscando também a valorização intelectual dos dois; pelo lado dos envolvimento afetivos, Anita esboçou uma tentativa de romance com Mário, naufragada; e Tarsila e Oswald formaram por alguns anos um casal cujo rendimento em matéria de criação artística e literária forneceu um ponto de clivagem ao modernismo brasileiro.

Sugerido por esse esquema tenso de amizades nada confortáveis que recobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco, na sequência faz-se a análise das relações mantidas entre seus integrantes tendo como eixo a correspondência ativa e passiva existente e disponível graças ao trabalho cuidadoso de guarda realizado por Mário de Andrade e mantido no IEB - USP.

“Amizades nada confortáveis” é justamente um termo utilizado pelo poeta, e muito pertinente aqui, para justificar e ressaltar sua alegada postura exigente e confiante frente aos amigos e companheiros modernistas.

Em carta para Henriqueta Lisboa de 22 de janeiro de 1943, após relatar em tom confessional a “deformação involuntária” que estava ocorrendo quanto à lembrança do pai, situação já citada anteriormente no primeiro capítulo, o poeta escreve:

Desculpe, Henriqueta, eu estar me confessando assim diante de você, mas eu creio que já lhe falei uma feita que a minha amizade não tem nada de confortável. Às vezes eu me aproveito dos meus amigos pra pôr certas coisas bem a limpo, porque escrevendo eu parece que consigo penetrar mais fundo em mim. A escrita visual me obriga a uma lógica mais inflexível. Pelo menos mais nítida. (SOUZA, 2010, p.240-241)

Há, nesta passagem, uma rica alusão ao modo pelo qual se pode entender as relações de amizade, se vistas pela lógica do que propiciam como “aproveitamento para colocar certas coisas a limpo”, com mais “nitidez” ou clareza quanto ao que está jogo.

Ao contrário do sentido mais arraigado de amizade, este não se resume ao idílico, ao prazeroso, ao confortável, como se ter amigos fosse viver entre iguais de maneira coesa e pacífica. Qualquer círculo de amizade repõe no mesmo grau os atritos, as diferenças, as posições irreconciliáveis.

Nesse aspecto, os amigos modernistas – Mário, Oswald e Menotti, e Tarsila e Anita – não surgem em um desenho algo idealizado e caricatural, mas na realidade da dinâmica social. Tornou-se um lugar comum proceder à leitura em paráfrase do desenho pintado por Anita Malfatti, interpretando de imediato, na reunião do Grupo dos Cinco conforme fixado coloridamente pela pintora, os ares de descontração, calma, fraternidade, entre outras qualificações pretensamente predominantes no grupo, como se discutiu ao fim do capítulo anterior.

Veja-se, a propósito dessa gravura, a introdução escrita por Cadão Volpato, diretor do Centro Cultural São Paulo, para o catálogo da programação especial *MárioOswald – 100 anos de uma amizade*, apresentada durante a última semana de abril de 2017.

Volpato assim entende o desenho:

Mário e Oswald, com seus poemas, trouxeram o mundo para São Paulo, acertaram o relógio da modernidade, e, mal ou bem, divertiram-se a valer. Um dos retratos da época, feito por Anita Malfatti, mostra um Oswald dormindo no tapete, enquanto Mário, de costas, está tocando piano. Tudo no ambiente é puro deleite, ócio, alegria, sono e despreocupação. (VOLPATO, 2017, p.6)

Tudo no desenho deve ser interpretado, porque não se trata só de deleite, ócio, alegria, sono e despreocupação no modo pelo qual cada integrante do Grupo dos Cinco foi figurado.

A sugestão fixada no desenho, vale frisar, remete a um ambiente de conforto e de harmonia, de acomodação e tranquilidade, de ampla fraternidade

amigável e comunhão. Porém, o desenho também indica algo como um raio x de uma situação relacional por oposição, destacando cada integrante do Grupo dos Cinco.

Trata-se de notar que a leitura do desenho ganha outra significação ao inscrevê-lo num quadro mais amplo, de maneira a identificar as posições individuais de cada integrante em relação às circunscrições sociais que trazem internalizadas e em atenção às diferenças existentes entre eles mesmos, recuperando as tensões e clivagens que subsistiam dentro do grupo, a par ou apesar da amizade.

Sugerimos, portanto, a visualização do “desenho-caricatura” feito por Anita Malffati (Anexo 1) dentro de uma matriz interpretativa condizente com esta pesquisa. O ponto de partida referencial para a “leitura” do desenho deve ser o da pintora, ou seja, o olhar perscruta o desenho do ponto de vista situacional, e da localização, em que ela se encontra.

Vemo-la deitada em posição lateralmente oposta aos demais. Se ela apenas repousa ou se dorme, pouco importa porque pouco informa quanto ao principal. A informação está na espacialidade figurativa do corpo tal qual foi pintado: no braço direito escondido, suprimindo o defeito de nascença; na posição que remete a uma “musa”, sugestivamente entregue à visualização, que se deixa admirar ou contemplar, mas que não está sendo vista, admirada ou contemplada por nenhum dos demais integrantes do grupo. Está só ao canto, sem formar par, em um isolamento ou retraimento.

Podemos nos perguntar: atitude de isolamento ou retraimento como sinal da incompreensão pela arte praticada, demonstrando sua indiferença? Ou atitude de indiferença em relação ao próprio isolamento e retraimento e em relação à incompreensão da arte praticada?

Do outro lado estão Mário e Tarsila, sentados em frente a um piano, com os corpos apoiados lateralmente pelas costas. Formam um casal e podemos nos perguntar: por que foram representados em união? Por que Tarsila também tocava piano esmeradamente? Não só. Após a Semana de Arte Moderna, com o retorno de Tarsila da Europa em junho de 1922 e sua introdução no grupo por Anita, ficaremos sabendo sobre o impacto que a primeira causou junto aos homens do grupo, tanto pela beleza quanto pela elegância, embora seu gênio

artístico estivesse ainda em processo de lapidação⁵⁸. Podemos supor, nesse segundo semestre de 1922, o quanto Mário e Oswald, além de Menotti, protagonizaram a explicitação desse impacto, fazendo Anita assumir, talvez, uma posição coadjuvante.

Ao estarem em diâmetro oposto, o que surge caracterizada sugestivamente é a distância entre Anita e Tarsila, indicativa de uma tensão – não só no plano pictórico, como concorrentes por certo, mas também no plano da atratividade e disputa amorosa. E ao colocá-la ao lado de Mário de Andrade, outra tensão se desfia em forma de indicação de um casal improvável, algo que talvez surgisse mais explicitamente naquele momento em vista das investidas de Oswald, por quem Tarsila se enamorará meses depois, ao partir para Paris em fins de 1922.

Mais tenso e improvável ainda se torna a sugestão de Oswald e Menotti juntos, dividindo o tapete ao chão. O gênio criativo de Oswald contrasta com o de Menotti, tanto quanto a obra de um e de outro. Contrasta também pelo “desnível de formação”, como faz crer Rubens Borba de Moraes em depoimento colhido por Aracy Amaral, se comparado aos demais modernistas (o próprio Rubens, Sérgio Milliet, Oswald, Tácito de Almeida, Couto de Barros etc.), que tinham estudado na Europa ou passado temporadas no estrangeiro, estando, portanto, informados acerca do que acontecia em arte e literatura nos “grandes centros” produtores de cultura, conforme diz Amaral (2001, p.73).

Não bastasse essa comparação, Rubens Borba de Moraes arrematava mais abruptamente a distância entre Menotti e os demais:

Se havia em nosso movimento um instintivo genial como Oswald, havia um homem de cultura e erudição como Mário de Andrade, profunda e rapidamente informado do que se passava no mundo literário e artístico na Europa como na América. Menotti, de sua parte, não era um homem de formação regular, sistemática. Daí o porquê, em

⁵⁸ Dois relatos trazidos por Marta Rossetti Batista. Primeiro, Batista diz: “Anita, feliz com a volta da amiga, apresenta-a a Menotti, Oswald e Mário, que se entusiasmaram com a beleza e elegância de Tarsila.” Depois, acrescenta citação de Anita, colhida nas *Notas Biográficas* da pintora: “Volta Tarsila da Europa e o Grupo dos Cinco se completa. Este grupo merece sozinho um capítulo dos mais coloridos das minhas memórias. Tarsila nos conquistou a todos de saída”. Além disso, há o episódio em que Mário de Andrade enviara grande quantidade de margaridas para o ateliê de Tarsila, em gesto de admiração e encanto, o que resultará na composição de duas telas retratando as margaridas, pintadas uma por Anita e outra por Tarsila. Cf. BATISTA, 2006, p.292 e 294.

textos seus, de citações, lada a lado, de D'Annunzio, Romain Rolland e Taine⁵⁹. Chegamos mesmo a combinar com o Mário que lhe fossem dadas aulas, visando informar o Menotti de maneira mais racional. (AMARAL, 2001, p.73)

Não se deve deixar de notar que, embora aos olhos dos correligionários modernistas Menotti del Picchia tenha caído em descrédito por conta do desnível de formação, muitos críticos literários (Tristão de Athayde, Cassiano Ricardo, Mário da Silva Brito⁶⁰, para citar alguns) posteriormente conciliaram a relevância da participação do escritor e poeta no movimento modernista ressaltando que sua obra *Juca Mulato*, publicada em 1917, já trazia indícios precursores da revolução poética vindoura, possuindo versos livres e temas primitivistas com aproveitamento inicial, mesmo que leve, de expressões populares.

Como vimos, em contraponto ao ambiente de “encontros animados” e de “discussões e debates calorosos”, no reverso de um ambiente de conforto e de harmonia, de acomodação e tranquilidade, ou de ampla fraternidade amigável, são justamente as determinações sociais, as diferenças de capital econômico e cultural, as subjetividades e o fulcro das ambivalências, ambições e animosidades mais recônditas que dominam as relações. E essas relações estão imersas, também, em recortes de gênero, pelo lado dos relacionamentos (um vingado e outro fracassado). E nessas situações todas, a expressividade, permanência e estruturação constituem o inescapável ponto de encontro com a experiência do real.

Nos próximos capítulos examinaremos a correspondência entre Mário de Andrade e Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral⁶¹.

⁵⁹ Aracy Amaral não desfaz o nó da citação quanto à diferença entre os autores citados, o que propiciaria maior inteligibilidade na descrição do procedimento “errático” de Menotti del Picchia. Gabrielle D'Annunzio (1863-1938) foi um poeta e dramaturgo italiano, assim como herói de guerra, e representante-símbolo do decadentismo. Romain Rolland (1866-1944), por seu turno, era romancista, biógrafo e músico francês, que tentou conciliar em sua obra (peças teatrais, manifestos pacifistas, romances, etc.) o idealismo patriótico com o internacionalismo humanista. Já Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) foi um dos expoentes do pensamento positivista francês, cujo método de fazer história compreendia pensar o homem a partir da interligação entre três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico. Claramente, pensadores distintos representativos de escolas específicas.

⁶⁰ Cf. ATHAYDE, Tristão de. “O pré-modernismo” e “Primeiros estudos”. In: _____. **Contribuição à história do Modernismo, I**. Rio de Janeiro: Agir, 1948; RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no espaço (memórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970; SILVA BRITO, Mário da. **História do Modernismo Brasileiro. I. Antecedentes da Semana Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

⁶¹ O fato de não mencionar Menotti del Picchia neste momento deve-se à quase total ausência de cartas disponíveis. Relata Marcos Antonio de Moraes que as cartas existentes no fundo Mário

3. EM TORNO DE ANITA MALFFATI

3.1 “Agora sou sua amiga”, “amiga inalterável”⁶²

Anita Catarina Malfatti, a segunda de uma prole de quatro filhos, nasceu na cidade de São Paulo a 2 de dezembro de 1889. Como marca de origem, a pintora era descendente de famílias imigrantes educadas e cosmopolitas – os Malfatti e os Krug – que transitaram no eixo Europa – Estados Unidos – Brasil. Trajeto que surtiu peso indubitável sobre sua formação artística por parte da experiência sociocultural acumulada nessas andanças.

Pelo lado patrilíneo, os chefes de família possuíam diplomas superiores e elevada qualificação técnico-profissional, de modo que, em vista do cenário rarefeito de profissionais competentes na São Paulo de início de século XX, em começo de surto industrial, logo adquiriram uma situação material confortável.

O pai, Samuel Malfatti, engenheiro civil italiano católico e liberal⁶³, casou-se com Eleonora Elisabeth Krug, pertencente a uma família alemã de passagem pelos Estados Unidos que fixou residência inicialmente em Campinas, e cujo pai era construtor e empreiteiro⁶⁴. Samuel Malfatti chegou a ser sócio de Ramos de Azevedo, então um dos grandes nomes da arquitetura brasileira e paulista.

de Andrade foram roubadas faz muitos anos. Há duas cartas, no entanto, que saíram publicadas e datam de 1940 e 1941. Evidentemente, elas não permitem reconstituir a relação tal qual é possível em relação aos demais integrantes do Grupo dos Cinco. Por outro lado, Menotti foi figura central no Grupo e na intermediação entre Mário e Oswald, o que será tratado condizentemente.
⁶² A primeira expressão – “agora sou sua amiga” – consta na primeira carta de Anita Malfatti endereçada a Mário de Andrade; já a segunda expressão – “amiga inalterável” – consta na segunda carta do poeta endereçada à pintora. É interessante notar que a construção da relação epistolar se inicia pela afirmação da amizade, a um só tempo como cautela e como necessidade de esclarecimento, quando, no entanto, a possibilidade de dois adultos – um homem e uma mulher – trocaram correspondência naquele momento, e naquele contexto social, já dinamizava outros significados que gravitavam ao redor do termo “amizade”. Mário, em 27 de maio de 1928, quando do retorno de Anita de Paris, ao término do Pensionato Artístico, reconhece: “Ninguém não compreende amizade entre homem e mulher que não tenha qualquer coisinha feia no meio, bestas!”. (BATISTA, s/d, p.247) O próximo capítulo descreverá o resultado dessa afirmação.

⁶³ Marta Rossetti Batista assim descreve o pai: “[...] Samuel Malfatti, engenheiro civil natural de Lucca, Itália, era republicano, por isso estava no Novo Mundo [...], atuaria no novo regime político brasileiro: em março de 1892 seria eleito deputado estadual – um dos três representantes da ‘legislatura do Congresso de São Paulo’ saídos da colônia italiana [...]. De formação católica, imbuído de princípios liberais, Samuel Malfatti seria lembrado pelos familiares de modos opostos: para uns, uma figura dominante e instável; para outros, um homem amoroso e algo tanto distraído.” BATISTA, 2006, p.26-27.

⁶⁴ Prossegue Batista: “Eleonora Elisabeth veio de Fresno [Califórnia] ainda criança; terminou seus estudos no Colégio Florence de Campinas, fundado e dirigido por sua tia Carolina; estudou pintura e falava diversas línguas. Lembrada pelos descendentes como uma criatura meiga e educada, que nunca levantava a voz, D. Bety também sabia ser rígida e inflexível, exigindo – suavemente – de seus filhos, e em especial das filhas, a estreita observância de hábitos e costumes sociais.” BATISTA, 2006, p.29.

Com a prosperidade dos negócios, os Malfatti foram logo incorporados a uma “elite de técnicos e especialistas contratados pelas estradas de ferro e pelos empreendimentos da construção civil”, como resume Sergio Miceli (2003a, p.103-104). Dessa situação originária, Anita viverá em um ambiente de prosperidade, com os familiares conversando em inglês, alemão, italiano e português – logo veremos que o português de Anita, segundo ela própria, era “precário” -, preservando os laços com os parentes norte-americanos e italianos.

A influência familiar parece ter se dado em dois caminhos: primeiro, ajustando em Anita uma percepção fina de sua situação migrante, como rebento de segunda geração, referenciada a uma parcela da população que se encontrava, por assim dizer, em situação cambiante – nem tanto brasileiros enraizados, mas também não mais estrangeiros. E em segundo, talvez como expressão dessa primeira situação, uma insegurança algo escondida na amabilidade no trato e nas relações, ao lado de uma firmeza de propósito traduzida, por exemplo, no afinco com que modelou sua carreira artística, mesmo durante os períodos de incerteza quanto ao rumo a seguir.

Mas havia outra marca de origem, em forma de estigma. A pintora nascera com uma deformidade na mão direita⁶⁵. Logo cedo, aos três anos e meio, a família envidou esforços para uma possível resolução. Em temporada que resolveram passar na Itália, Anita se submeteu a uma cirurgia que visava recuperar a atrofia da mão e do braço; porém, sem grande êxito.

Anita viveu com essa marca na mão direita por toda a vida, tendo que se valer da melhor maneira possível de sua outra mão para a produção pictórica⁶⁶.

Com o falecimento do pai e, poucos anos depois, do avô, quem assumiu as rédeas financeiras, como chefe e protetor da família Malfatti, foi o tio mais velho e padrinho de Anita, Jorge Krug⁶⁷.

⁶⁵ A própria Anita relata o “mito de origem” da deformidade: “Quando estava me esperando, mamãe foi um dia ao mercado. Lá, uma aleijada lhe pediu esmola e, como mamãe não ouvisse, bateu-lhe com a mão aleijada. Mamãe assustou-se muito. E eu nasci com o mesmo defeito. Depois do meu nascimento, mamãe procurou a aleijada, mas não a encontrou.” BATISTA, 2006, p.32.

⁶⁶ Sigo de perto, aqui, o itinerário da família de Anita Malfatti composto por Batista (2006) e Miceli. Cf. MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a, p.103.

⁶⁷ Como resume Miceli em nota de rodapé, “Jorge Krug pertencia ao seletto grupo de grandes colecionadores de arte na cidade de São Paulo nas décadas de 1910 e 1920 [...]”. MICELI, 2003a, p.105.

Esse fato, inclusive, criou a necessidade de a mãe e a própria Anita precisarem dar aulas particulares para reforçar o orçamento doméstico. A mãe tinha como *métier* a pintura (assim como outros parentes que desenhavam e pintavam nas horas vagas) e daí surgiu a oportunidade de formação da Anita pintora.

Não se deve esquecer, adicionalmente, o contato com o círculo de artistas e professores ligados a Jorge Krug, vinculados ao Mackenzie, à Escola Politécnica e ao Liceu de Artes e Ofícios, que, se pode supor, também propiciaram um ambiente de relações, trocas e discussão afim à área da pintura.

Como já se encontra sublinhado na biografia da pintora, escrita por Batista⁶⁸ (2006), o tio foi o patrocinador da temporada que Anita Malfatti passou na Alemanha, de cujo retorno, em 1914, após 4 anos de estudo e aos 24 anos de idade, resultou na primeira individual da pintora em São Paulo, com uma “bem-sucedida primeira série de retratos de familiares e amigas” (MICELI, 2003a, p.106).

Essa temática retrativista, que “espelha e reprocessa os ardis da sofrida experiência pessoal da pintora”, ainda segundo Miceli, será mais bem trabalhada nos quadros realizados durante outra temporada de estudos, desta vez nos Estados Unidos (1915-1916), novamente patrocinada pelo tio protetor.

O resultado desse segundo período se materializou nos quadros expressionistas de figuras diversas e inusitadas (*O japonês*, *A estudante russa*, *A boba*, *A mulher de cabelos verdes*, etc), em que a definição ficou sucintamente bem expressada pelo que Anita infundiu de “energia artística” nesses retratos, mediante a “reapropriação visual de figuras anônimas com que se identificou e em cujas imagens atordoantes buscou equacionar o que via ao que silenciava,

⁶⁸ É interessante notar como o peso do tio se fez valer sobre esses anos de estudo, a crer nas palavras da própria pintora em conferência de 1951, intitulada “A chegada da arte moderna no Brasil”, na qual expõe sua vontade de aperfeiçoar-se na pintura e principalmente a oportunidade surgida para estudar na Alemanha: “Uma ideia martelava minha cabeça. – Você vai mais é para a Europa estudar pintura; [...] Um dia, visitando umas amigas, disse-me a mãe delas: ‘Vou levar minhas filhas a Berlim, a fim de terminarem sua educação musical. Por que você não nos acompanha?’ – Eu achava isto impossível, visto minha mãe ser viúva, lecionar o dia todo, e minha avó, com quem morávamos, viver entevada na cama com reumatismo. Procurei uma de minhas tias [...]. No domingo seguinte, meu tio Jorge chamou-me e perguntou se era mesmo verdade que eu queria estudar pintura na Europa; fiquei tão admirada com o resultado da conversa que mal pude responder. Ele me fez uma única recomendação, que não esqueci: ‘Nunca aceite o medíocre’. Fiz a ele esta promessa, que cumpri da melhor maneira possível.” (BATISTA, 2006, p.44-46)

pintando sentimentos velados por queixas, numa síntese inovadora e impressionante das influências incorporadas às ousadias de quem está fora de casa.” (MICELI, 2003a, p.107)

O marco propulsor do nome e da carreira de Anita Malfatti, evento inclusive que selou o círculo de contato entre os modernistas e, assim, seu encaminhamento pictórico posterior, se deveu ao contexto da segunda exposição individual.

Com 28 anos de idade e no sétimo ano de sua carreira como pintora, a exposição aconteceu entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918 em São Paulo, à rua Líbero Badaró nº 111. Mário de Andrade compareceu à exposição, pelo que consta – e mais de uma vez, inclusive⁶⁹.

Percebe-se pela correspondência que nesse momento o poeta não era conhecido e muito menos amigo da pintora. De modo que a relação mais próxima, a ponto de encontrarem-se mais frequentemente, só se daria a partir de 1920, como demonstram as primeiras cartas, datadas de 1921.

Outra figura deve ser considerada nesse marco: Monteiro Lobato. Já é sabido e muito estudado⁷⁰ o episódio posterior à abertura da exposição, em que Lobato, no artigo publicado na edição vespertina do jornal *O Estado de São Paulo*, *O Estadinho*, em 20 de dezembro de 1917, condena com violência arrasadora a arte moderna, e especificamente a arte feita por Anita – uma mulher portadora de “dicção autoral” e “representativa da parcela imigrante brasileira” de inserção econômica majoritária.

Lobato rechaçou o estilo artístico “moderno importado” e o que esse estilo representava contra o “ideal de uma arte brasileira realista” e “naturalista”, já que trazia em primeiro plano, seguindo a voga modernizante, o acento deformador, desestabilizador, antimimético e abstratizante (MICELI, 2003a, p.105 e ss.).

O que importa para o argumento a ser desenvolvido neste capítulo diz respeito às três figuras masculinas encravadas na vida de Anita Malfatti, dentre as quais Mário de Andrade, que entrou em cena nesse momento.

⁶⁹ Batista (2006) enumera as visitas feitas por Mário de Andrade, primeiro de maneira tímida na primeira semana ao assinar o livro de visitas com seu pseudônimo, Mário Sobral, e depois nas semanas seguintes por mais três vezes, já se identificando por seu verdadeiro nome.

⁷⁰ Cf. BATISTA, 2006, p.195-218.

O poeta veio a ocupar lugar distinto tanto por ter acompanhado o desenrolar do episódio lobateano quanto por clamar pela continuidade do acento expressionista da pintora nos anos subsequentes. Pelo lado do tio patriarca, que cravou o conselho a ela de evitar a mediocridade, já havia uma desconfiança acerca dos rumos artísticos que Anita seguia, o que só veio a aumentar no seio familiar após a recepção pública “desmistificadora” representada pelo artigo de Lobato.

Desse modo, a leitura do conjunto de cartas trocado entre Mário de Andrade e Anita Malfatti permite perceber os investimentos que ambos colocaram em marcha para a consecução de suas obras, e mesmo para entender o delineamento de suas biografias no que ambos detinham de brilhantismo e inconformismo.

Tal afirmação vale no que se refere ao modo pelo qual é possível reconhecer os enfrentamentos e a subjetividade da pintora e do poeta, ao explicitarem acontecimentos e ao descreverem constrangimentos variados concernentes ao processo de criação artística e às situações cotidianas de vida, as quais vão ganhando contorno objetivo na correspondência.

Muitas afirmações presentes nas missivas que se querem meramente descritivas ou descompromissadas acerca de determinados assuntos ou situações – mas que em geral envolvem, por exemplo, o modo de encarar a vida como filiada à arte, ou o processo de produção pictórica e as soluções ou recusas assumidas por Anita em suas pinturas, e a total dedicação de Mário de Andrade na abertura de flancos de estudo e conhecimento sobre a realidade cultural cotidiana do brasileiro –, realçam as tomadas de posição, os valores e os receios originários do contexto social, de uma história pessoal e familiar, enfim, de acontecimentos que deixaram sulcos e que recobrem o êxito ou fracasso das decisões, tanto na vida pessoal quanto na vida profissional da pintora e do poeta.

Nesse sentido, concordamos totalmente com Marta Rossetti Batista (2010) quando ela afirma que a correspondência completa entre Mário e Anita, por ela organizada, constitui instrumento importante para o conhecimento do escritor e da pintora, assim como de suas obras (BATISTA, s/d, p.7-8).

Escreve Batista:

Esta correspondência trata, sobretudo, de uma grande e duradoura amizade que deixou marcas importantes na vida e na obra do escritor Mário de Andrade e da pintora Anita Malfatti. Revelando a metade Mário de Andrade de um diálogo intimista⁷¹, estas cartas diferem de sua 'correspondência literária', trocada com escritores, críticos e outros personagens ligados à literatura. (BATISTA, s/d, p.13).

No caso específico de Mário de Andrade, contudo, essa afirmação extrapola o convencional. A amizade é pouco, quando se verifica que o poeta transita por temas e questões que ultrapassam as barreiras intimistas. Mais do que na escrita de Anita, para o poeta a clivagem concedida à natureza de seus dizeres assume a forma de correspondência-documento e de correspondência catequizadora, ou seja, assume a forma de uma narrativa que mesmo quando apresenta conotação literária (o que às vezes ocorre, embora com pouca frequência em relação a outros missivistas mariodeandradianos), traz ainda seguramente um valor de confissão pessoal e social com alto grau de intenção influenciadora.

Trata-se de cartas, por um lado, em que o poeta diz “o que sou, o que faço e o que quero agora”. Por outro lado, poderíamos acrescentar em complemento à frase de Mário de Andrade: “e o que penso que tu deves fazer”, embora o poeta procure descaracterizar essa catequese. Veremos os exemplos na análise feita no próximo capítulo.

Por fim, nessas cartas há o sentido consciente de que a correspondência será uma fonte primária para o estudo do período e do que foi realizado como obra e pensamento modernistas: o poeta “se apresenta, conta sobre as obras que desenvolve, expõe e discute suas ideias.” (BATISTA, s/d, p.8) E o poeta também discute as ideias da interlocutora, cobra soluções (artísticas, no caso) e ao expor suas ideias, também aprofunda a amizade por meio da criação de enredamento e influência.

Com esse adendo, e contrariamente a Batista, não se deve ficar tomado absolutamente de fascínio pela correspondência a ponto de nela tudo absolutizar e tudo assumir, relegando a segundo plano, como algo de menor atenção, os

⁷¹ Batista se refere ao fato de que o livro anteriormente organizado e publicado por ela em 1989 continha somente a metade Anita Malfatti da correspondência, já que ainda não estavam completados os 50 anos prescritos por Mário para a disponibilidade pública de consulta às cartas.

mecanismos de persuasão que Mário de Andrade utiliza recorrentemente, encobrindo muitas vezes a postura e os reais anseios em jogo – mecanismos que são engendrados não só para cativar, mas principalmente para sugerir, influenciar, e por conseguinte, catequizar.

Esta afirmação abaixo de Batista, caracterizando a relação entre Mário e Anita, mostra bem os riscos a que aludimos quando se idealiza por demais, e literalmente, como paráfrase, o conteúdo da mensagem:

Se nelas [nas cartas] o escritor se refere a suas atividades e a seus trabalhos, se dá notícias sobre os acontecimentos artísticos da Pauliceia – muitas vezes sobre os pintores e escultores modernistas -, seu foco de interesse é outro: dedica-se à sua amizade por Anita Malfatti. Uma amizade “longe da existência, fora da vida, para além da morte” (1922), fora das contingências e exigências do momento. Ou, como a descreve para a amiga em 1926: - “Pensando em você e na amizade nossa não sei... mas me parece que estou numa rede macia na varanda duma fazenda larga. Tem um Sol brilhante ardendo lá fora porém tudo é tão manso tão íntimo e tão gostoso na sombra quente da varanda...” Aqui está um Mário de Andrade carinhoso, atento à sensibilidade exacerbada da amiga – a quem sempre parece estar devendo algo importante. Admirador da expressionista, o escritor oferece-lhe com constância o braço forte em que se arrimar nas hesitações e no isolamento. Identifica-se com ela neste isolamento consequente do papel assumido, de “abrir caminho”, e procura apoiá-la, transformando-se em sua... “consciência crítica”. (BATISTA s/d, p.13)

O início do trecho citado refere-se às trocas de cartas entre Mário e Anita durante o período em que a pintora permaneceu em Paris para estudos. Esse é um novo período na correspondência, após a fase de “ajuste” da amizade ente eles, como veremos.

Esperada havia muitos anos⁷², a notícia de ser agraciada com o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo concretizou-se em 20 de junho de 1923, comunicada pelo próprio senador Freitas Valle durante sessão no salão da Villa Kyrial, justamente na data da conferência proferida por Mário de

⁷² Anita Malfatti tinha solicitado o Pensionato pela primeira vez em 1914, e não o conseguindo, seguiu para os Estados Unidos com financiamento do tio, Jorge Krug. Em 1921, novo pedido, nova negação. Nesse ano, o escultor Brecheret foi o contemplado. Cf. BATISTA, 2006, p.299.

Andrade, de título “Paralelo de Dante e Beethoven”. Anita parte para Paris em agosto de 1923⁷³.

Pelos cinco anos seguintes, a correspondência entre os dois artistas será profícua, tendo o ano de 1924 como marco da intensificação da relação à distância. O conteúdo não só comunica a vida à francesa do ponto de vista cultural e social, mas versa sobre os estudos de Anita, as hesitações no traço e nas temáticas e a chamada de atenção de Mário para que a pintora retome o caminho expressionista aberto anteriormente.

Percebe-se, em linhas gerais, que o cultivo da amizade por Mário surge, nesse período, totalmente marcado por um interesse quase compulsivo do poeta para que a pintora siga um caminho determinado de estudos na diretriz do contínuo aprimoramento de sua técnica dentro de uma chave pictórica considerada original, ou seja, relativa ao período 1914-1917, portanto também imaginativa e inovadora, algo bastante distinto de uma dedicação à amizade “longe da existência” e “fora das exigências e contingências do momento”.

Mesmo durante a década de 1930, com um lapso temporal significativo que salta o período anterior e posterior à Revolução de 1932 e o período em que o poeta esteve à frente do Departamento de Cultura, considerando-se que as últimas cartas de que se têm registro são datadas de 1938 e 1939, a toada não será diferente. Mário de Andrade mantém a ternura e o carinho pela pintora, o tom elogioso coberto de grave cobrança, mas as cartas são mais espaçadas e trazem referências mais autocentradas no que o poeta e a pintora fazem ou deixam de fazer⁷⁴.

⁷³ Anita saberá, anos mais tarde, como ela afirma a Mário em carta de abril de 1939, que a ida para a França pelo Pensionato foi um arranjo feito pelo padrinho, Dr. Eugênio Egas, junto a Washington Luís, quando este era “presidente” do estado de São Paulo. BATISTA, s/d, p.267.

⁷⁴ Há cartas desse período, como três ou quatro do início de 1939, em que Anita e Mário discutem ideias sobre arte, criação e representação. Há tensão; no entanto, como o período delimitado pelo estudo recobre a década de 1920, não detalhamos essas missivas. Fica aqui a referência de que se trata de cartas em que os dois discutem uma frase de Anita: “A verdade é que na obra de arte nada nos pertence, somos somente os transmissores da beleza [...]”, e mais à frente Anita afirmava querer pintar, para si e para ter em sua casa, quadros com sabor de um Rugendas e um Debret. Mário responde discordando: “o artista não é ‘transmissor’ de beleza, é *criador*.” Ele criticou essa postura de “exercício artístico” de Anita, ao querer fazer cópias de estilo. Chamou-a de “acadêmica”. Anita retrucou afirmando que nunca foi acadêmica e que sim, quando desejava, pintava quadros de “escola”, ou seja, em semelhança à técnica de outros pintores. A discussão, portanto, girou ao redor da “força criadora”, e Mário continuou a cobrar de Anita uma volta ao passado, uma volta ao expressionismo.

Não há como subtrair-se, enfim, ao reconhecimento do tom sensível que acompanhamos na troca de cartas, mutuamente, embora mais preponderante pelo lado do poeta. São uma constante em razão do alto grau de elaboração que Mário almeja e concretiza. Frases musicais, ritmadas, repletas de imagens sensoriais. Ao mesmo tempo, frases às vezes imperativas, com aconselhamento professoral, entre a lucidez analítica e a profetização sonhadora. Uma “consciência crítica” de Mário, contudo, que mais indica caminhos a seguir para Anita do que sinaliza uma abertura livre e imaginativa na direção de novos horizontes pictóricos possíveis.

O conjunto da correspondência está composta por um total de 114 cartas. É possível sugerir, pelo conteúdo e pelos marcos substantivos das discussões, três momentos distintos temporalmente, que já delineamos em parte acima.

Esses momentos, decerto a serem analisados em ordem linear, não possuem uma datação exata que indique o início e o fim entre os mesmos; formam, antes, indícios de teor expressivo da sociabilidade e do lastro relacional formado entre os correspondentes, em meio à condensação de experiências, ideais, comportamentos, ações e práticas que confluem para a percepção das questões mais íntimas, entre condicionantes sociais e *habitus* internalizado, e para uma perspectiva de influência exercida pelo poeta sobre a pintora. Enfim, mostram do que é feito o tecido das relações humanas.

O primeiro momento recobre a construção da amizade sob o signo de uma relação de gênero, e dá sinais do que ela significou de fato na conjuntura daquele momento e no tom da correspondência proposto por Mário, em forma de abertura confessional, sem peias e sem medo de se expor emocionalmente, como o poeta cobra e executa.

O segundo momento pende para a discussão da produção artística tendo como foco as notícias da pintora em Paris e a devolutiva do poeta em muitas reflexões sobre arte e modernismo. Aqui, a análise das cartas faz ganhar maior dimensão uma certa catequese a que Mário se lança e que será discutida a partir dos elementos que a compõem.

O terceiro momento, concernente à década de 1930 (acrescido de duas cartas finais, de 1940 e 1944), é de refrega e desaquhecimento na frequência da correspondência, mas traz o signo da releitura da primeira fase modernista, com

o poeta ainda insistindo em seus argumentos sobre a força expressionista da pintora, deixada no passado.

3.2 Crime de lesa-amizade

Eis o primeiro trecho da primeira carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade:

Mário, bons dias, veja só como está esta Anita, escrevendo assim, sem mais outras... etc... etc... mas estou com muitos medos... meu português, você compreende... mas... sou... agora sua amiga [...] (BATISTA, s/d, p.48)⁷⁵

Com tais palavras, entre a timidez e a apreensão, e hesitando no anúncio do início da amizade, operava-se a abertura da correspondência entre a pintora e o poeta⁷⁶.

Essa carta introdutória, cuja datação foi aferida e aproximada a dezembro de 1921⁷⁷, teve sua escrita quando Anita Malfatti se encontrava na fazenda Costa Pinto, no interior do estado de São Paulo – fazenda de propriedade de sua família e administrada por Alexandre Malfatti, seu irmão mais velho. Era costume familiar passar longos períodos na fazenda, entre as festividades de Natal e Ano Novo, momento em que todos se reuniam.

A relação do poeta com Anita Malfatti mediante missivas surgiu em 1921 e se estendeu até 1939. O conteúdo das cartas delinea aspectos variados sobre a importância da pintora para a história do modernismo e de seus

⁷⁵ De agora em diante as citações da correspondência entre Anita Malfatti e Mário de Andrade terão como referência o texto compilado por Marta Rossetti Batista, que foi pesquisadora do IEB e organizadora da correspondência completa entre a pintora e o poeta. Também se fará o diálogo com as suas principais afirmações relativas aos achados do conjunto da correspondência, e certos entendimentos e interpretações, uma vez que antes de 1990 só tinha vindo à luz as cartas de Mário de Andrade em posse da família Malfatti, sendo que agora se completou a série desta correspondência com o acréscimo das cartas da pintora que estavam sob a guarda do IEB, findo o prazo estabelecido pelo poeta para abertura do acervo e divulgação. BATISTA, Marta Rossetti (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Anita Malfatti**. Acervo IEB, *mimeo*, s/d., e BATISTA, Marta Rossetti (org.) **Mário de Andrade. Cartas a Anita Malfatti – 1921-1939**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

⁷⁶ Como esta pesquisa não traz o acento da crítica genética e epistolográfica, não será concedida ênfase aos aspectos fundamentais dessa área de estudos (questões da materialidade da carta; discussão sobre a circulação de inéditos ou ênfase na carta enquanto “arquivo da criação” etc.). Claro que em determinada direção genética, mormente a que se abre para a expressão testemunhal/documental das cartas, passível de verificar um perfil biográfico, ou mesmo a que se dedica a refletir sobre os bastidores da vida artística, no relevo das tensões e dissensões, como é o propósito desta pesquisa, a aproximação se faz visível, embora pelo crivo da sociologia da cultura e da história intelectual, como destacamos desde o primeiro capítulo.

⁷⁷ Batista verifica que a datação da carta no conjunto das missivas só pode ser de dezembro de 1921 se comparada com a primeira carta de Mário de Andrade, cujo conteúdo dialoga com a missiva em questão. Cf. BATISTA, s/d, p.48.

desdobramentos. As missivas permitem verificar, também, as fortes marcas do processo de ajuizamento de Mário de Andrade sobre a própria produção modernista, a de Anita e a dos demais companheiros de movimento.

O primeiro dado trazido pela data de início da correspondência é o de que a afinação da amizade, na observância do maior contato de Anita com Mário, teve começo provavelmente entre o fim de 1920 e início de 1921. Portanto, alguns anos depois do contato primevo ocorrido por ocasião da segunda exposição da pintora, a qual foi visitada pelo poeta algumas vezes.

Data de 12 de dezembro de 1917 o início dessa segunda exposição individual, à Rua Líbero Badaró, 111, e constituiu um marco determinante no que se refere ao futuro da pintora em relação aos acontecimentos que darão ensejo à história do modernismo brasileiro⁷⁸, como afirma Eduardo Jardim, escorado nos dizeres do poeta:

[...] Anita Malfatti foi quem abriu o caminho, como reconheceu Mário de Andrade. Foi ela a primeira a trazer “uma sistematizada manifestação de arte moderna para o Brasil” e sua obra significou uma “confissão de independência”. (JARDIM, 2015, p.38)

A exposição contou com a visita de vários jovens jornalistas, artistas e escritores isoladamente, pois naquele momento ainda não formavam um grupo que se frequentava assiduamente, como ocorreu depois, a exemplo de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Yan de Almeida Prado, para citar alguns.

Mário de Andrade visitou a exposição um dia depois, a 13 de dezembro, quinta-feira. Tinha 24 anos e Anita, 28. O poeta perdera o pai nesse ano, no carnaval, e publicara, sob o pseudônimo de Mário Sobral, o livro de poesias pacifistas *Há uma gota de sangue em cada poema*. Estava em vésperas de se formar pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Assinando o livro de presença como Mário Sobral, retornou 3 vezes à exposição e parece ter sido a 15 de dezembro, sábado, que ele e Anita acabaram se conhecendo. O poeta visitou a exposição ainda mais duas vezes, dias 19 e

⁷⁸ Para as afirmações seguintes, vali-me de LOPEZ, 1989; BATISTA, 2006; e JARDIM, 2015.

20 de dezembro, e neste último dia, uma quinta, Monteiro Lobato teve publicada a crítica da exposição de arte moderna de Anita Malfatti.

Depois do artigo de Lobato, o poeta voltou novamente e não assinou o livro de presença. Mas na semana seguinte (a terceira da exposição), assinou como Mário Sobral e Mário de Andrade, a sinalizar a sua adesão à arte da pintora.

Sabe-se que a exposição individual de 1917 instaurou em Mário de Andrade a “revelação” de uma nova arte, uma aceitação da estética vanguardista pelo lado emocional e intuitivo. O poeta reputaria como “importantíssima” para a sua formação o contato com a arte de Anita Malfatti⁷⁹. Correlatamente, a correspondência entre os dois traz indícios do quanto a pintora lhe impactou, assim como mostra o desejo de Mário para a continuidade do expressionismo malfattiano.

Trata-se mesmo de um impacto, que ficará registrado textualmente quando o poeta, em 1942, escreveu *O movimento modernista* e recordou criticamente aquele acontecimento:

De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educado na plástica ‘histórica’, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalos que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*. E a esse mesmo *Homem amarelo* de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim. (ANDRADE *apud* BATISTA, 2006, p.221)

⁷⁹ A primeira carta enviada por Mário de Andrade ao poeta gaúcho Augusto Meyer, com data de 20 de maio de 1928, traz o registro do que o motivou a querer romper com as “coisas parnasianas”. Alega que enjoou; chegou a oferecer uma outra justificativa, acerca da “impossibilidade de fazer coisas com a perfeição formal de muitas de Bilac e Cia.” Mas enfatizou a influência da “companheiragem nova” de Anita, possível explicação para o que provocou esse enjoio. Termina por dizer que “em todo caso essa amizade conto como importantíssima na minha formação.” Cf. BATISTA, s/d, p.20.

O dado a deter é que em 1917 Mário de Andrade não estava totalmente a par das principais correntes artísticas representativas das vanguardas europeias a ponto de já ter tomado partido com consciência de causa. Essa “revelação” ocorreu inicialmente não pelos livros, não pelo estudo e pela aceitação de novas teorias, mas pelo contato visual com uma nova pintura, de caráter expressionista⁸⁰.

A dinamização dos estudos posteriores – o autodidatismo desenfreado – encontra aqui um de seus pontos de partida no que se refere à arte moderna mais desafiadora, porque distinta, ao romper com a representação naturalista, de ocorrência crescente nas principais cidades europeias, Paris à frente. Ou seja, como sublinha Batista, é pelo lado emocional, e não pelo racional, que Mário de Andrade se vê “avisado” sobre a “existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos”, conforme testemunha (BATISTA, 2006, p.18).

É, então, da segunda individual de Anita Malfatti que surge para o poeta o “enigma” do novo e uma grande lição de liberdade criativa, em forte rompimento com o academicismo (e o parnasianismo, corrente que como vimos o poeta se via ligado até então), a indicar os novos ares vanguardistas à europeia que poderiam ser trazidos como modelo ao Brasil.

Também com esse rompimento iniciam-se os estudos de línguas, internacionalizando-se: inglês, italiano, alemão... Já sabia o francês e seus derivativos teóricos e romanescos, presente como formação principal, mas reage ao que chama de “francização” e procura instruir-se nas “tendências modernas”. Lê os grandes mestres da literatura europeia: Dante e Goethe, por exemplo. Lê autores de sua época, como o poeta belga Émile Verhaeren, lê outros poetas, dramaturgos e escritores norte-americanos e ingleses – Shakespeare, Walt

⁸⁰ Vale frisar que o termo expressionismo, como reputa Marta Rossetti Batista, só será empregado anos mais tarde em referência à arte de Anita: “É preciso lembrar que, durante a individual de 1917/18, o termo ‘expressionismo’ não fora empregado. A própria pintora talvez o desconhecesse – ou não o utilizasse –, apesar de ter vivido mais de três anos na Alemanha, no auge daquele movimento – isto é, nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. É que, naquele momento, por volta de 1911, o termo começara a ser usado, mas não com o significado de hoje: às vezes, como sinônimo de ‘arte moderna francesa’, isto é, o pós-impressionismo francês; às vezes sinônimo de ‘vanguarda’ (por Herward Walden); ou ainda, simplesmente como ‘arte moderna’, como aparecera no catálogo da retrospectiva de Colônia, a Sonderbund de 1912 (exposição que influenciou Anita Malfatti). Só depois de 1914 o termo se firmaria para designar especificamente a ‘moderna escola alemã’ – e no Brasil, ao que conhecemos, só seria empregado após a Primeira Guerra Mundial.” BATISTA, s/d, p.22.

Whitman, etc. – aplicando-se em compor para si uma formação clássica mais completa e abrangente.

Em 1919, tendo contato com a colônia alemã em São Paulo por conta de sua vivência dedicada à atividade musical no Conservatório, conhece e passa a ter aulas com Else Schoeller Eggebert, sua primeira professora de alemão, que era ligada à Livraria Transatlântica, especializada em publicações germânicas. Decerto a livraria foi um achado para que o poeta travasse contato com livros e revistas para leitura dos clássicos de língua alemã (romancistas e poetas) e para atualizar-se sobre os assuntos hodiernos culturais.

Ato contínuo, assina a *Deutsche Kunst et Dekoration* em 1919 e, no ano seguinte, a revista *Die Kunst*, por meio das quais obtém as primeiras informações sobre o movimento futurista, cubista e expressionista. E com o retorno de Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes ao Brasil, “chegados sabidíssimos”, fecha-se o círculo de ardente e profundo aprendizado.

Verifica-se, por essas ações, o que faz com que em tão pouco tempo, justamente entre 1917 e 1921, o poeta consiga realizar com esforço autodidata boa parte de sua formação intelectualista, de maneira a alcançar o inicial arroubo de maturidade artística para compor *Pauliceia Desvairada*.

Um segundo dado proveniente do início da correspondência, no vértice que segue de 1921 ao início de 1923, relaciona-se com o modo pelo qual a amizade epistolar se materializa entre os dois e ganha ares de troca e confiança intimista, bem ao modo do enredo (ou artimanha) missivista mariodeandradiano. O enredo, contudo, não será lido no mesmo registro de sentido de quem o (d)escreveu.

A primeira carta de Anita Malfatti resulta tímida, mais descritiva da vida na fazenda (com ênfase na natureza) do que indicativa de uma abertura intimista ou confidente. A pintora relata o cotidiano, certos acontecimentos e aspectos do ambiente:

Aqui dorme-se... [...] Deborah⁸¹ parece Mlle Pantalon pois tem umas deliciosas botinhas verdes (eram pretas) com cordões tango... à tarde quando o calor é demais, caímos num rio raso e morno cheio de jacarés... [...] mas à noite ó delícia das delícias... a lua enche-se e nós na ponte, nos

⁸¹ Conforme indica Batista, em nota de rodapé: “Débora Prado Marcondes, amiga de Anita Malfatti, futura esposa de Franco Zampari, industrial e mecenas do teatro.” BATISTA, s/d, p.48, nota 3.

fartamos. Quanta lua, Santo Deus! Oh! felicidade... não pensamos mais. [...] Temos procissões todos os dias, os colonos pedem chuva pois estão perdendo as plantações com a seca que está terrível. (BATISTA, s/d, p.48)

Distintamente, a primeira carta de Mário em resposta, com data de 22 de dezembro de 1921, apresenta aspecto estilístico marcante: traz parágrafos curtos e separados por assuntos, em clara referência telegráfica ao modo do *Prefácio Interessantíssimo*; insere onomatopeias e latinismos; e “faz literatura”, como se verifica nesses trechos:

1 vez, 6 anos atrás, comprei este papel para correspondências marcáveis com pedra branca... 3 ou 4 folhas foram gastas! Chegou momento de gastar mais uma! Taratá! Taratá! Tchim, bum! Alto prazer⁸²!

*

Imagino valor comotivo da fazenda! Sonho procissões... Ad pretendam pluviam... Desculpe o latim. Naturalmente está errado. Não sei a língua. Mas sei sonhar: na sua companhia... na companhia dos seus..... Débora, essa miniatura... “crépuscule bougie silence”... sombras... um pio... a Lua, pingo de tinta branco num papel verde azul... últimas aves... E os homens passam, e as mulheres... Círios acesos... E a monotonia brancalenta das rezas dos Sem-Pecado..... (idem, p.49-50)

Ao trazer partes do conteúdo das duas cartas em questão, fica a tentação de sugerir – com a devida cautela, mas tendo propriedade na afirmação – que ambas sejam lidas como paradigma de escrita de cada correspondente. Não só como marca do início da amizade, mas como uma maneira de chamar a atenção para a carga e tensão composicional que as distingue⁸³ e que caracteriza os interlocutores em questão.

⁸² Batista faz notar a importância dessa primeira carta dado o destaque de Mário quanto ao tipo de papel utilizado: mais requintado, feito à mão, da marca *Whiting & Cook* (linha d’água). Cf, BATISTA, s/d, p.49, nota 6.

⁸³ Não se sugere um exercício de leitura substancialista (ou totalizante, como se Anita ou Mário procedessem sempre de modo igual, estilisticamente, em cada carta), mas sim relacional, que opera pela distinção de traços marcantes e que permite inferir características habituais, indicativas de traços subjetivos do poeta e da pintora.

Verificamos que o procedimento de Anita Malfatti era o de descrever, como se estivesse realizando uma pintura, o que vê e acontece ao seu redor, dando ênfase à observação do ambiente, destacando as cores de tudo – principalmente da natureza – que contorna o mundo, conservando certa distância em relação a confidências e evitando expor-se. Mantinha-se solitária e desconfiada.

Mesmo quando ocorreu a maior abertura subjetiva de Anita para com Mário, esses traços de observação descritiva e “pictórica” da natureza e do ambiente circundante permaneceram presentes em boa parte das cartas da pintora, com destacada sensibilidade artística sobre as cores existentes ao observar o entorno, e ainda mantendo o modo contido ao falar de si. Inclusive, essas características coexistiram no período em que ficou em Paris a estudos, ao ser contemplada com o Pensionato Artístico em 1923.

Já Mário de Andrade, por seu turno, se entregava de imediato no ato de indicar o prazer da escrita e de escrever – especialmente para Anita. Ao afirmar que imagina o “valor comotivo da fazenda” e que “sonha procissões”, o poeta se inseria no ambiente em que ela estava, projetava-se e sonhava com ela (“na sua companhia”) e com os dela (“na companhia dos seus”)⁸⁴. Há, no texto, uma entrega sentimental e intimista do poeta, o que fazia parte do investimento refletivo dado ao valor da correspondência.

Esse “prazer” a que aludimos e essa “projeção de sonho” do poeta parecem ter, ao certo, uma significação maior, pois, nesse período, de início de 1922 (era carnaval...), Anita realizou o primeiro quadro de Mário de Andrade (ver Anexo II), do qual o poeta registrou suas impressões no texto *No ateliê*.

A tela apresenta o poeta “em roupa de gala, de colarinho alto engomado e gravata-borboleta, calvo, a cabeça levemente inclinada, mirando o expectador com seus óculos redondos, numa composição estruturada por faixas de verdes, azuis, amarelos e vermelhos intensos, em cujo interior o rosto e o meio-corpo do retratado cabem por inteiro, emoldurados pelos planos coloridos ordenados em semicírculo em torno da cabeça” (MICELI, 2003a, p.117).

⁸⁴ Este procedimento de “projeção espacial” pode ser pensado em paralelo ao princípio da “ilusão de presença”, sendo este último, segundo Moraes, um manejo estilístico de encenação de presença do eu epistolar, em que o poeta recria o entorno no ato de escrever, aproximando-se e compondo também um recurso linguístico de sedução intelectual. Nessa carta para Anita, Mário cria o artifício de aproximação na distância. Cf. MORAES, 2007, p.93-101.

A reação do poeta foi muito positiva. Ele viu nessa tela a “matriz” expressiva malfattiana: “caracteristicamente expressionista” – embora não estivessem presentes na pintura, segundo Miceli, a “audácia construtiva” e o “fulgor cromático” dos retratos da exposição de 1917 (idem, p.117). O que importa registrar é o impacto que a tela deve ter causado em Mário de Andrade, a primeira pintura a que se viu retratado⁸⁵, o que muito provavelmente só ampliou o fascínio dele pela pintora.

As duas cartas seguintes e um bilhete de Anita Malfatti (que trazem data, respectivamente, de 11, 15 e 26⁸⁶ de dezembro de 1922, sendo as duas primeiras postadas quando estava em férias de fim de ano em Campos do Jordão e a última provavelmente de São Paulo, antes de ir para o sítio familiar) mantêm o aspecto da primeira missiva vista antes.

Anita relata aspectos do dia a dia: menciona notícias sobre os amigos em comum, as visitas que fez, o tempo utilizado para pintar, as saídas a cavalo, a beleza da natureza, e chega a convidar o poeta a ir ao sítio visitá-la. No bilhete, pergunta sobre a saúde de Mário, pois sabia que ele se recuperava de algum mal.

O retorno de Mário de Andrade por carta, a segunda até agora, remetida a 30 de dezembro de 1922, relata à pintora que estava “diáfano”, “fraquíssimo”, mas que já se sentia reviver. Agradece à “amiga inalterável” pelo carinho e preocupação acerca de seu estado de saúde, demonstrando felicidade pela amizade. Alerta que não poderá visita-la na fazenda (sic), porque ficará na “chácara dum tio” (Tio Pio). Carta breve do poeta, apenas para relatar o estado de saúde e manter o contato epistolar.

⁸⁵ No texto citado, o manuscrito *No ateliê*, o poeta “faz literatura” do encontro, narra o modo pelo qual Anita misturava as cores, “criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação”. A sequência narrativa vai insinuando a relação sugestiva entre o Mário real e o Mário pictórico: “Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...[...] Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além a cor terrosa das inquietações...” Pela descrição pode-se vislumbrar o impacto que a pintura de Anita causou em Mário. O texto termina com o poeta sacralizando a importância da amizade: “[...] cantei a amizade! a amizade cega que não tem dúvidas! A amizade prisão que não tem férias! A amizade vertigem que purifica! e sobre-humana que diviniza!...” Uma amizade ideal e romantizada. BATISTA, s/d, p.45-47

⁸⁶ Batista ressalta a difícil datação deste bilhete do dia 26, mas nos parece que ele está dentro da cronologia se comparado com a resposta de Mário de Andrade em carta do dia 30 de dezembro de 1922, ao comentar sobre a melhora de seu estado de saúde.

No início de 1923, a quinta carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade surge diferente. Fica manifesta uma maior abertura sentimental, mesmo que circunstanciada. Escreve do sítio, pois estava ainda em férias com a família. Relata ter recebido carta de Zina Aita (1900-1967), sua amiga também pintora, cuja “discurseira” escrita por ela termina por comentar com entusiasmo a arte do poeta – e Anita acrescenta a Mário, na carta:

Pensava estas coisas de tua poesia mas bem sabes que não sei dizer as coisas. Temo o ridículo de uma comoção. (BATISTA, s/d, p.60).

Acrescenta notícias dispersas sobre os amigos, comenta que anda a cavalo, para depois dizer que escreve para matar as “Mariíssimas saudades”, porém reclama que “sendo one-sided é um tanto desenxabida – prr-rr.-rum-rr...” (com uma onomatopeia que remete à primeira carta do poeta).

Reclama porque, para cada três cartas enviadas, ela tinha recebido apenas uma de Mário. Termina por dizer que deixou toda a amizade que possuía nas mãos dele, seguindo leve o caminho:

mas tenho medo que esteja pesando um pouco. Se assim for, deixe por aí o que for demais e mesmo se ficares com um pouco me darei por feliz. (idem, p.61)

O ponto de clivagem na correspondência, que perdurará por todo o contato epistolar entre os dois, se opera na resposta de Mário de Andrade em carta de 15 de janeiro de 1923, que marca o início de um mal-entendido amoroso entre o poeta e a pintora. Já aqui encontrava-se presente o estopim da futura declaração de amor de Anita Malfatti pelo poeta.

Ele reclama:

Não sei por que tuas cartas claramente indicam o teu receio de te tornares cacete para comigo. Deixa disso. Será possível que ainda duvides de minha amizade por ti, Anita! [...] O que te posso dizer é que me sinto perfeitamente feliz a teu lado. Creio em ti. Se tivesse de chorar procuraria tuas mãos para minhas lágrimas, teus ouvidos para meus lamentos. (idem, p.61-62)

Mário de Andrade celebra a amizade com Anita Malfatti na observância de que ela não o aborreceria (não o cacetearia) nunca se passasse a contar coisas íntimas, sofrimentos, medos, anseios, pois tais assuntos não causariam incômodo. A referência à carta anterior de Anita é clara, na visada de superar o “ridículo de uma comoção”, porque Anita poderia sim dizer o que bem entendesse sobre a poesia dele, sem o ofender; e superar ainda o “peso da amizade”, já que sendo inteiramente amigo de Anita, ela não o cacetearia jamais, “porque és como uma irmã suavíssima e bem querida.”

Ao final dessa correspondência, em abertura literária, o poeta escreve para a pintora:

És anjo demais, para esta Terra. És mulher demais, para que não cultives a desilusão. Como anjo, acreditas todos tão bons como tu, capazes de uma amizade tão linda como a que nos liga, tu e eu. Como mulher, sonhas em todas as mulheres, às quais me prendo às vezes por uma atração passageira, novas amigas que te substituirão. Continua anjo. Separa de ti essa fraqueza feminina, que desequilibra teu talento e tua grandeza. Verás então em mim, o que quero que vejas em mim, o que sou, o que não poderei jamais deixar de ser. Teu amigo. Um amigo esquisito, dirás... Perdoa minha leviandade, minha esquisitice, pelo muito que te quero. Olha: aqui vai um beijo para as tuas mãos. Mário. (idem, p.62)

Na beleza dessa declaração Mário encerrou uma dubiedade interpretativa. A afirmação da amizade ocorre inúmeras vezes ao longo da carta, alternando os sentidos: amizade como confiança, mas também como intimidade perfeita; amizade no sentido da felicidade perfeita; amizade por uma “irmã suavíssima e bem querida”; amizade como tesouro insubstituível.

A alternância ganha mais profunda dubiedade justamente quando Mário vê em Anita a mulher amiga em comparação e relação direta com as mulheres às quais ele se prende às vezes por uma atração passageira. Mais à frente, pede perdão pela “leviandade”, pelo muito que a quer. Encerra a carta anexando o poema *Noturno*, composto justamente naquele mês de janeiro (e que será acrescentado ao *Pauliceia Desvairada*) num arroubo “duma noite pasmosa de ardor sexual procurando uma mulher no bairro do Cambuci”, como relata o poeta em carta a Augusto Meyer de 20 de maio de 1928. (idem, p.63)

O ponto nodal dessa interpretação repousa sobre os matizes de expressão⁸⁷ do conteúdo da carta, em que se procura justamente evitar a superinterpretação e ainda a armadilha da projeção do analista – que, estudando a missiva, perscruta nos interstícios do texto mariodeandradiano a comprovação antecipada de um argumento que se almeja provar⁸⁸. A artimanha de escrita do poeta – no caso, o investimento em cativar, encantar e criar cumplicidade (e influência) – mostram uma encenação (a *mise en scène* já discutida) de amizade fraterna, mas não tão distanciadora no que tange aos indícios afetivos.

Em continuidade à interpretação proposta, a resposta de Anita Malfatti à carta do poeta, ocorrida em 19 de janeiro de 1923, delimita bem o quadro de anseios afetivos que começava a ganhar dimensão. À felicidade em receber a carta, Anita justapõe a não concordância com a imagem traçada por Mário ao vê-la como anjo, “anjo demais para esta Terra”, e se declara:

Nunca fui anjo assim, apesar de gostar que o penses, e o que é coisa mais séria... não temo uma ‘substituição’ isso não Aiii [sic] o que de meu te pertence não foi dado a troco de qualquer coisa, mas simples e incondicionalmente. (idem, p.65)

Anita acrescenta, no mesmo registro de sentido, que já deu ao poeta provas da amizade:

[...] já há algum tempo, me parece, dei-te minha “Maior Amizade”. Quero-te infinitamente bem. Estás contente? Estou tremendo um pouco, sabes, nunca em minha vida dei Isto a Criatura alguma. De tua parte? Tens tantas amigas e como és dadivoso dás um pouco de se (sic) a cada uma. Acho isto belo e natural, mas nunca me atrevi a acreditar que davas a mim mais que às outras... e afinal... mesmo agora custa-me a crer em todo o teu ‘Bem querer’ como uma belíssima realidade. Aceitava-o como

⁸⁷ Conforme termo cunhado por Erich Auerbach, em *Mimesis*, no capítulo de título “A ceia interrompida”. Cf. AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.368. No capítulo em questão, é preciso dizer que Auerbach estava preocupado em discutir, a partir da análise de uma carta de Voltaire enviada à Madame Necker, “os traços essenciais do nível estilístico médio, caracteristicamente excitante e superficial, no qual o realismo e a seriedade que estavam, no tempo de Luís XIV, tão severamente separados, começaram a se aproximar novamente [...]”. O que importa reter é o procedimento analítico que se mostra profícuo para a análise epistolar em viés sociocultural.

⁸⁸ Como diz Pierre Bourdieu, “a reflexão mais eficaz é aquela que consiste em objetivar o sujeito da objetivação”. BOURDIEU, 2007, p.20.

‘maravilhosa fantasia’ me perdoarás, sim, pois não duvidarei mais de tua Amizade. Nada me custa fazer-te as vontades... de longe. ...Não escondo meus defeitos... minhas incredulidades... [...] Possues um coração precioso... é Belíssimo... sabes, mas não debes escondê-lo tanto assim – especialmente de mim, Toda tua amiga, Anita. (idem, p.66)

Não sabemos pela carta, apesar de toda a expressividade, qual o sentido mais recôndito da “Maior amizade” dada por Anita Malfatti a Mário de Andrade. O que sabemos é a comoção que a invade ao declarar-se (“o que de meu te pertence”), sinalizando a transição do modo pelo qual vivia a “maravilhosa fantasia” para um modo mais realista, designado apenas por uma bela amizade. Porém, ainda ao fim insinua-se, pedindo para que o poeta não esconda o coração precioso (“especialmente de mim”).

Talvez se possa entender o tateio de Anita, ao querer agarrar-se a alguma prova mais concreta de “confiança perfeita” e “intimidade perfeita” (segundo as duas expressões de Mário de Andrade na carta de 15 de janeiro de 1923), em busca de uma última confiança afetiva daquele que muito a queria.

Não há sequência a essas duas cartas de janeiro de 1923. No contexto daquele ano, e na cronologia do Grupo dos Cinco, Tarsila do Amaral já tinha partido, em novembro de 1922, para nova temporada de estudos na França. Oswald de Andrade preparava-se justamente naquele fim de ano para viajar ao encontro de Tarsila, por quem se apaixonara. Desfazia-se o Grupo dos Cinco presencialmente, após aproximadamente seis meses de encontros frequentes.

Nesse período do primeiro semestre de 1923, no entanto, mais dois dados vem acrescentar lenha à fogueira do que indicamos como um início de paixão de Anita por Mário, de seus sentimentos e eventuais expectativas⁸⁹.

Primeiro, Anita realiza mais um quadro a óleo, o terceiro, do poeta (ver Anexo III), no qual o retratado percebe um “partido implacável”. Embora elogiasse a obra, “muitíssimo mais plástica”, Mário verificava a primazia concedida “à expressão de um tipo físico em lugar de fixar uma expressão psicológica” (MICELI, 2003a, p.118).

⁸⁹ Em outubro de 1922, em período de “concorrência” com Tarsila do Amaral no Grupo dos Cinco, Anita Malfatti fez um desenho a carvão e pastel de Mário de Andrade, ou seja, um segundo retrato, com uma fisionomia mais jovem que o anterior, e a reação de Mário foi igualmente entusiástica: “obra admirável de energia, caráter e calma”. MICELI, 2003a, p.117-118.

O segundo dado é amplamente mais explícito. A pintora realiza o quadro *Nu* (ver anexo IV), feito provavelmente nesses meses quando frequentava o ateliê do pintor Elpons (a datação é incerta), mas há um indício inequívoco que permite reter a temporalidade: o quadro traz ao fundo a terceira representação que Anita fez de Mário de Andrade, assim como *A estudante russa*, de 1915 (e esta última tem sido entendida como um auto-retrato da pintora). A conclusão possível: “Essas telas podem ser tomadas como o díptico plástico de uma parceria amorosa virtual [...]. [...] Anita reelabora a proximidade amorosa por meio da conjunção entre um auto-retrato e uma estampa do parceiro de sua autoria [...]”, ao jeito de uma “oferenda visual”.

Quando se sabe que *A estudante russa* pode ser considerado um verdadeiro auto-retrato, estou seguro de que a decisão de posicionar a modelo em nu frontal, como se fora uma figura substituta, a mulher por inteiro que talvez Anita almejasse ser, com o braço e o seio tapando o rosto dessa Anita ‘imigrante’ sentada no auto-retrato, insinua uma contiguidade que se desloca do plano visual para o universo da fantasia, do imaginário, do que talvez fosse seu desejo mais ardente. (MICELI, 2003a, p.119)

O fio epistolar entre o poeta e a pintora foi reatado somente em 21 de agosto de 1923, quando Anita Malfatti embarca no vapor *Mosella* rumo à França para um período de estudos de cinco anos, às custas do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

Mário de Andrade não chegou a tempo de despedir-se; atrapalhou-se com o automóvel que o levaria à estação de trem. Redige um telegrama choroso declarando saudade e desespero e no mesmo dia remete carta a Anita. Pede perdão e explica o ocorrido:

Sou tão desastrado que mesmo no instante em que mais te desejara coberta de prazeres em vez de prazeres causo-te um pesar. Perdoa. Mas, Anita, o que me torna intolerável o sofrimento é imaginar que poderias tomar meu gesto como um princípio de ingratidão e uma primeira falha à amizade tão linda e incomensurável que nos une. Acredita: não foi nada disso. Como é meu costume chego sempre tarde à estação. Desta vez chamei o automóvel com 20

minutos de antecedência! E isso porque pretendia de qualquer maneira ir até Santos. Nem que fosse sem passagem. Estava disposto a pagar a multa. Chamei o automóvel e descansei nele. Tomei meu café, tranquilíssimo. Fui vestir o sobretudo. Olho no relógio. Faltavam 5 minutos para a partida do trem. Saio a correr. Nada de automóvel. Só no largo das Perdizes encontro um. Eram já 7 e 50. Mas uma esperança desesperada fazia-me pensar num atraso do trem. Voo. Mas já tinhas partido. E com a imagem de minha ingratidão. Acredita, Anita, que muito sofri. O desabafar agora, contigo mesma, amaina um pouco o meu remorso. (idem, p.68-69)

Provavelmente no mesmo dia, ao partir de trem de São Paulo e chegar ao Rio de Janeiro para embarcar no *Morsella*, Anita Malfatti, sentida pela ausência de quem ansiava ver, finalmente redigiu uma carta na qual declarava seu amor por Mário de Andrade.

Solicita depois, ao final de agosto do mesmo ano, em nova carta redigida durante a parada do navio em Dakar, que a missiva anterior fosse rasgada, o que o poeta faz. Do mesmo modo, a correspondência em que ele reafirma a amizade em detrimento do amor, provavelmente enviada em setembro, também foi rasgada por Anita.

Mário de Andrade guardou, no entanto, a carta de Dakar, na qual a pintora expressa seu arrependimento:

Caro Mário. Cometi um crime de lesa-amizade. Escrevi uma carta sentimental a um amigo. Perdoe-me. Estava desesperada por deixar os meus eis a razão do meu sentimentalismo 'déplacé'. Sinto-me tão constrangida contigo que resolvi escrever-te pedindo-te que destruísse esta minha falta. Confio em tua amizade que conforme confirmastes vai 'hasta la muerte'. Percebo quanto pareceria ridícula minha carta nas tuas mãos... por favor rasgue-a depressa pois só assim poderei continuar a escrever-te sempre, a ser tua amiga. (idem, p.70)

Pouco se sabe sobre o teor da correspondência de Mário de Andrade em negativa à declaração amorosa de Anita Malfatti. Em carta de 27 de outubro de 1923, após pouco mais de mês e meio de vida em Paris, Anita novamente escreve ao poeta discutindo as farpas deixadas pelo assunto mal resolvido. Repete o pedido de destruição da carta enviada do Rio de Janeiro: "quero que a

rasgues por cavalheirismo à minha amizade”. Diz ter sido apenas “um curiosíssimo caso psicológico”: “Ao partir toda minha grande amizade tomou o aspecto de um grande Amor, mas felizmente não passou disto.”

Expressa como o procedimento de Mário de Andrade, em via epistolar, ocasionou a atitude sentimental:

Quando a tua carta chegou triste de precisar dizer-me que não podias corresponder a tais lirismos⁹⁰, ri-me, Mário, ri-me com tanta camaradagem que certamente terias rido comigo ao ver-me. Houve um tempo porém em que isto nos teria magoado. Tens uma maneira muito exagerada de expressar teus sentimentos, por gesto, palavra e a célebre facilidade literária. Eu não soube distinguir o sentimento do coração, da atitude artística. Esta mudança em ti é inconsciente e muito rápida. És em tudo muito inquieto de espírito. Ao sentimento exaltado, belíssimo que davas o nome de amizade, Mário, eu respondi ao pé da letra, mas ultrapassou limite da amizade e ficou uma coisa terrível, exigente e falsa neste caso. Sei que te libertastes quase ao princípio disto e não sofrestes, mas eu não sou inteligente de coração e custei um pouco mais a compreender. Eis meu erro, meu Querido. (idem, p.71-72)

Feita a *mea culpa* e dada a explicação⁹¹, Anita passou a relatar as notícias de Paris, do grupo brasileiro que lá estava (Di Cavalcanti, Brecheret, Villa-Lobos,

⁹⁰ Embora Marta Rossetti Batista não introduza uma nota explicativa, percebe-se que se trata de correspondência do poeta (muito certamente, rasgada) em negativa à declaração de amor malfatteana, enviada entre setembro ou início de outubro de 1923.

⁹¹ A organização da correspondência completa entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira foi realizada por Marcos Antonio de Moraes e publicada no ano de 2001. À página 115 encontra-se carta remetida por este último ao primeiro, com data de 23 de fevereiro de 1924. Nela Bandeira comenta que Zina Aita escreveu a Mário justamente procurando saber como este se posicionava sobre a declaração de amor de Anita, porque, até então, como se depreende dessa correspondência em específico, Mário não tinha ainda se dirigido a Anita com uma resposta. Porém, a organização da correspondência completa entre Mário de Andrade e Anita Malfatti por Marta Rossetti Batista permite perceber que ainda em 1923, provavelmente em setembro ou início de outubro, como suposto na nota acima, o poeta respondeu com uma missiva a Anita, e esta, por sua vez, ao fim de outubro, retornou a missiva com comentários. Parece que Mário manteve discrição absoluta sobre a situação, inclusive com Bandeira, enquanto Anita, ao dialogar com Zina Aita provavelmente quando embarcava no Rio de Janeiro para a França, tenha feito algum comentário sobre a situação com a amiga, ao que Zina procurou respostas ao longo dos meses finais de 1923 e início de 1924 (meses em que Zina e Anita, caso tenham trocado correspondência, não devem ter tocado nesse assunto, pois o lapso temporal é grande até fevereiro de 1924). Outro ponto que vale comentário refere-se à primeira nota de fim de página desta carta de 23 de fevereiro de 1924: Moraes consubstancia que Mário de Andrade deixou clara a “amizade fraterna, distanciadora”. Entretanto, ocorreu o mal-entendido. A leitura proposta nesta pesquisa sugere a existência da dubiedade. E mesmo na carta de Bandeira existe a pista sobre a escrita mariodeandradiana: “Zina acha também que Anita se enganou e tomou talvez

Tarsila, Oswald, Sérgio Milliet, Paulo Prado etc.), das saídas noturnas (cabarés com o grupo, teatro etc.) e do ateliê de que fez uso. Mário, por sua vez, silenciou-se até a virada do ano, distanciando-se⁹². Somente em janeiro de 1924 encetará contato.

Este “crime de lesa-amizade”, portanto, marcará toda a troca epistolar entre os dois. O implícito nesta carta de Anita é o que se mostra implicado como finalidade de Mário de Andrade em favor do tipo de investimento epistolar no qual se lançou desde o início, de maneira a concatenar seu protagonismo – e assim será até o fim da vida do poeta. Uma entrega máxima que exigia o máximo de cada correspondente.

Mas o que foi exigido ao máximo de Anita Malfatti – a entrega subjetiva – nesse início de troca epistolar pode ser interpretado também por meio de uma metáfora, na comparação com a flor de cactos, que a própria pintora relata em *post scriptum*, ao terminar a primeira carta remetida a Mário de Andrade:

Candinho trouxe-me a primeira flor de cactos completamente aberta, agora está maravilhosa toda branca, quisera manda-la aqui, está fantástica. Abrem à noite só. Está perfeitamente linda. Boa noite. (idem, p.49)

Tal qual a flor de cactos, que nasce em condições extremas, e é forte e vistosa, adaptando-se à vida em ambientes áridos, a declaração amorosa e ousada de Anita, cuja expressividade está perdida para sempre já que a carta foi rasgada, sinalizava, para além da abertura sentimental, uma entrega de si impulsiva e algo aflitiva – como Anita mesmo evoca na carta de 22 de outubro de 1923: “No momento em que a escrevi obedeci ao impulso da hora e o fiz” –, uma entrega realizada em condições extremas (a viagem de cinco anos para

por palavras de amor as mesmas de afeto que você manda a outras amigas, como a ela própria Zina.” Cf. MORAES, 2001, p.115-116.

⁹² Marcos Antonio de Moraes percebe que a carta também funciona como uma “máquina de produzir distâncias”. No caso de Anita e Mário, a distância é tanto física, por conta dos cinco anos da pintora em Paris, e também simbólica, pela convivialidade epistolar desse período crivada de cuidados no trato, sempre procurando afastar qualquer indicativo mais sentimental após o episódio da declaração de amor de meados de 1923. Contudo, ocorre uma aproximação com certo entusiasmo e compreensão pelo lado do poeta, que visa incentivar e influenciar a produção artística da pintora, assunto a ser tratado no próximo capítulo. Cf. MORAES, 2007, p.83-84.

estudos) e que trazia a esperança de uma adaptabilidade de convívio amoroso que pudesse ressignificar sua já tão sofrida experiência pessoal de solidão.

A abertura de Anita Malfatti a Mário de Andrade encerra um capítulo de desencontro e tensão, um amor improvável de dois protagonistas do modernismo marcados por “dulcíssimo afeto”, o qual só pode ser entendido pela via da entrega descomunal que ambos dedicaram ao fazer artístico.

3.3 Renascimento feliz

Para Marta Rossetti Batista, o assunto principal das cartas entre Mário de Andrade e Anita Malfatti é a amizade (idem, p.6 e ss.). Não se trataria de uma “correspondência literária”, como o poeta estabeleceu com outros interlocutores de igual calibre nessa área – o próprio Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, assim como os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade etc. –, mas sim de uma “correspondência amiga”, entre “almas-irmãs”.

Batista acrescenta ainda que entende a correspondência entre Mário e Anita não como uma “amizade epistolar”, mas sim como outra coisa, ou melhor, como desempenhando outra função – a de ser a “companheira importante” para o poeta, especialmente na primeira metade da década de 1920.

Mas não se deve esquecer que o próprio Mário de Andrade qualificou a relação entre os dois inicialmente, em carta de 5 de agosto de 1925, na qual dizia:

[...] me falta a doçura da minha Anita pra me confortar um pouco, me dar coragem ainda mais de que a que eu tenho. Como é bom um amigo verdadeiro junto da gente! Tenho amigos e muitos e bons porém não me satisfazem a fome de carinho em que vivo. Só você, Manuel Bandeira me dariam gosto pleno junto de mim... Porém Deus escreveu que eu havia de viver longe dos meus amigos do coração... Paciência. (idem, p.152-153)

E adicionalmente, em carta de 24 de julho de 1926, Mário trazia o sinal de que se tratava de uma “correspondência fraterna”, cuja fraternidade corresponderia à dedicação voltada à arte:

Está claro que a nossa amizade cominciou por pura fraternidade artística. Porém depois veio o resto da intimidade e do conhecimento mais íntimo selar essa fraternidade de tal forma que mesmo que você ficasse a pior das pintoras e eu o pior dos poetas deste mundo tenho certeza que a nossa amizade nada sofreria com isso. (idem, p.195)

Como “companheira importante”, Anita Malfatti desempenhou a função de saciar em Mário de Andrade uma carência⁹³; porém, com a ressalva de que a arte, que os uniu, mantinha-se prevalecente, mesmo que fossem os piores no que faziam – a amizade seria uma consequência.

Por outro lado, ao igualá-la a Manuel Bandeira, volta o acento no que este significou para Mário de Andrade: um companheiro literário-artístico, com o qual se abria e evocava a sinceridade na discussão da própria obra, usufruindo da sapiência do autor de *A cinza das horas* (1917).

De maneira que resta complementar, à indicação de Batista, que Anita Malfatti era a amiga fraterna pintora. Portanto, esse dado enseja a percepção de que a arte pictórica (e não literária) está presente, reintroduzindo a caracterização de que se trata de uma “correspondência (fraterna-)artística”.

Mediante a organização da correspondência completa, ao se compor finalmente a dupla via das trocas epistolares entre os dois, Batista indica ainda o que pretendia:

[...] enfocar a amizade a partir do lado de Mário de Andrade. Isto é – através de dados e indícios – tentar observar qual o verdadeiro papel e a dimensão da importância da pintora para a vida e obra do escritor modernista. (idem, p.7)

Em complemento, a pesquisadora afirmou:

Aqui está um Mário de Andrade carinhoso, atento à sensibilidade exacerbada da amiga – a quem sempre parece estar devendo algo importante. Admirador da expressionista, o escritor oferece-lhe com constância o braço forte em que se arrimar nas hesitações e no isolamento. Identifica-se com ela neste isolamento consequente do papel assumido, de ‘abrir caminho’, e procura apoiá-la, transformando-se em sua... ‘consciência crítica’. (idem, p.13).

⁹³ A necessidade de carinho sentida por Mário de Andrade responde e explica por que ele iniciou a correspondência com Anita de maneira tão sentimental, a ponto de confundi-la e fazer nascer nela o indício do amor.

Partimos dessa afirmação, e do princípio da “fraternidade artística”, para compor o intuito deste capítulo sobre a relação epistolar entre Mário de Andrade e Anita Malfatti.

Certamente, a leitura das correspondências evidencia um alto grau de envolvimento emotivo e artístico entre o poeta e a pintora, tendo como ápice justamente os anos em que Anita permaneceu em Paris pelo Pensionato Artístico (1923-1928).

Como linha mestra, o teor afetuoso das missivas (a constante reafirmação da amizade) segue lado a lado com a grande preocupação de Mário de Andrade acerca do aprendizado parisiense da pintora. Em segundo plano, as missivas informam sobre viagens (Anita pela Itália, em 1924 e 1927, em Mônaco em 1925; Mário visitando Minas Gerais em 1924 com o grupo modernista e o nordeste no ano seguinte ao lado de Dona Olívia Guedes Penteado e companhia, seguindo até Iquitos, no Peru; depois viajando sozinho novamente ao nordeste em fins de novembro de 1928), notas sobre produção e crescimento criativo (os inúmeros livros de Mário de Andrade nesses anos⁹⁴, o direcionamento pictórico mais clássico de Anita Malfatti), considerações sobre o cotidiano, críticas e conselhos, amenidades e confissões, instabilidades financeiras e notícias de entes queridos (mormente familiares e o grupo modernista).

Esse período de cinco anos cobre por volta de 79 missivas do total de 114 trocadas entre os dois, na proporção de duas cartas de Anita para uma de Mário – e essa proporção é importante porque permite entender duas situações.

Primeiro, que o início do contato epistolar manteve uma proporção quase igual de remessas e recebimentos de carta, tirando o segundo semestre de 1923, em que Mário permaneceu relativamente distante de Anita por conta da declaração amorosa não correspondida (mesmo considerando as missivas rasgadas de ambos os lados).

Já em 1923, o poeta começou a espaçar a escrita, indicando, no entanto, o que fazia (quanto trabalhava, o que escrevia e quais compromissos atendia). Desse ano em diante, ainda, tornaram-se frequentes os relatos sobre o próprio

⁹⁴ Publicações de Mário de Andrade durante o período em que Anita Malfatti esteve em Paris: *A escrava que não é Isaura* (janeiro de 1925); *Losango Cáqui* (janeiro de 1926, livro de poemas dedicado a Anita Malfatti); *Amar, verbo intransitivo* (janeiro de 1927); *Clã do Jabuti* (novembro de 1927) e *Macunaíma* (julho de 1928), às vésperas do retorno de Anita, em setembro de 1928.

estado de saúde, e fazia saber, no início das correspondências, o que o deixou acamado e impossibilitado de agir. Por exemplo, em carta de 30 de novembro de 1925, Mário relatou ter ficado doente “mais de mês”, “condenado a ficar deitado e imóvel”. (idem, p.161)

Segundo, pela percepção de que o ato da escrita epistolar assumiu preponderância na vida de Mário de Andrade – aliás, como uma estratégia muito acertada de envolvimento dialógico e de construção de um capital social dinâmico sempre ampliado, em que Mário investiu boa parte de seus trunfos para consolidar seu protagonismo.

Com o passar dos anos, esse ato só veio a aumentar quantitativamente, devido ao volume surpreendente de correspondentes. Inclusive, no começo de 1928, o poeta se queixou para Anita sobre essa sobrecarga e o espaçamento das cartas, ao modo de uma desculpa, já que ela cobrava dele constantemente – desde 1924 e com maior intensidade em 1926 – o aumento na frequência de envio de cartas.

Às vezes, passavam-se meses sem o retorno do poeta, como cita Anita ao término de sua missiva de 26 de dezembro de 1926:

Adeusinho meu querido Mário, não sei se você está doente, ou se pesa a você esta nossa correspondência pois recebo somente carta sua a cada 2 ou 3 meses. (idem, p.215)

Mário justificava:

Você se queixa das minhas cartas estarem rareando e tem mesmo razão. Também o Manuel Bandeira já se queixou do mesmo. Porém quê que hei-de fazer! Você não imagina como trabuco nesta vida. Também por outro lado só vendo o dilúvio de cartas que recebo e escrevo! O círculo vai aumentando, sou incapaz de trocar amigos velhos por novos é lógico, porém não tenho direito também de não querer novos. Por que, se o coração é de borracha, estica, estica e vai cabendo tudo dentro dele? Minha correspondência está ficando assustadora de tão guesa⁹⁵. Me entristece um bocado porque nem posso mais conversar direito com ninguém. É só carticas pequitinhas falando recados de dez, vinte linhas, tudo bobagem,

⁹⁵ Palavra tupi-guarani que integra muitos vocábulos brasileiros, com o sentido de “grande”.

besteira e minha alma mesmo? qual! não tem mais tempo não pra se estender todinha no papel e ir bater no peito do companheiro longe... Não vê! agora ela abre uma janelinha de meia pagina, dá um té-logo afobado e entra de novo lá no dentro guardado e escuro. Sinto bem porque meu jeito mais verdadeiro é andar mostrando em cartas gozadas de intimidade esta alma pândega que me coube na grande distribuição. Mas paciência pois que não pode ser!...⁹⁶ (foi mantida a grafia original; idem, p.242)

Em carta de 27 de maio de 1928, após comentar sobre a correção que fazia das provas de *Macunaíma*, acrescentava:

Bom, tou pagodeando pagodeando e não digo nada que valha. Também não tenho nada que dizer mesmo. Só que estou corrigindo as provas do meu livro novo, Macunaíma, que é de fazer corar os gafanhotos. Nunca vi tanta imoralidade, puxa! Se me compreenderem... Mas já estou mesmo acostumado: compreender só mesmo depois que mudo de novo é que a minha penúltima maneira fica compreendida, eta mundo! E ciao. Inda vou responder oito cartas até meia-noite e já são vinte-e-duas. (idem, p.248)

A considerar as palavras de Mário de Andrade, por demais constatável em sua produção realizada, o volume de trabalho aumentou densamente, entre pesquisas, projetos de livros a longo prazo – como a *História da Música*, publicado depois em parte como *Pequena História da Música* em 1942, e o *Dicionário musical brasileiro*, obra iniciada na década de 1920 e só terminado postumamente por Oneyda Alvarenga e Flavia Toni, etc. –, textos para jornais, aulas no Conservatório, etc.

E a cifra no envio de cartas só cresceu, assim como seu estado doentio⁹⁷ foi se tornando constante, daí a dificuldade em concatenar seu tempo útil diário, necessitando mesmo escrever cartas no bonde, durante as aulas no

⁹⁶ O mesmo recado é passado um ano antes, em 9 de fevereiro de 1927: “Nitoca, você se queixa que as minhas cartas vão rareando... Não queixa não Anita, que fico triste! A culpa palavra que não é minha. É desta vida safada do diabo que não me dá um momento de liberdade, só trabalho trabalho, descanso mesmo não vejo nenhum.” (idem, p.218)

⁹⁷ Em 15 de outubro de 1926, Mário de Andrade informava à pintora que tinha sido submetido a uma cirurgia, dizendo “pra todos os efeitos uma apendicite”, quando na verdade se tratava de hemorroidas, segundo correspondência enviada a Manuel Bandeira (10 de outubro de 1926) e Carlos Drummond de Andrade (uma carta sem data específica e outra de 14 de outubro de 1926).

Conservatório (como a missiva para Anita de 17 de setembro de 1924) e frequentemente noite adentro.

No teor das correspondências para Anita ficam claros os motivos pelos quais as respostas não seguiram no ritmo que desejava, posto que o espaçamento não significou desatenção ou falta de interesse. Mas de fato Mário de Andrade, como sabemos hoje pela leitura do texto *O movimento modernista*, deixou manifesta a “dívida” que tinha para com Anita Malfatti, em razão do encantamento e da abertura ao novo quando viu as obras expressionistas da exposição de 1917, como já mencionado.

A “dívida”, por outro lado, se traduzia ainda no apoio de “braço forte” para que a pintora pudesse se escorar. E se traduzia, em movimento contrário, numa cobrança pelo apoio oferecido. Ao dizer que mantinha entusiasmo por Anita e que sua admiração nunca se enfraqueceu nem um pouquinho, Mário escreveu:

[...] essa dívida que você tem pra comigo eu faço questão de cobrar. Você tem que trabalhar com afinco, com a mesma divina loucura sem cansaço com que eu trabalho pela minha arte, você tem que triunfar custe o que custar, você tem de ter uma confiança sem desfalecimento pra com a sua própria arte, você tem de triunfar porque o triunfo de você será meu também como um irmão fica orgulhoso da glória d'sua irmã. E se você fracassar me dará a maior desilusão da minha vida, você me fará ficar infeliz inteirinho. Nós nos metemos numa empresa árdua e enorme, Anita, porém não é mais tempo pra abandoná-la. Temos que ir até o fim. Eu peço ajoelhado pra você um trabalho incessante, sem desfalecimento nenhum. [...] Se arrime em mim da mesma forma com que eu sigo meu caminho arrimado nos que amo que nem você, Manuel Bandeira e outros. Eu tenho a certeza que você por exemplo seria incapaz de me dar um conselho que me prejudicasse. Pense sempre neste seu amigo certo e que jamais enfraquecerá um momento sequer a amizade que tem por você e que é tão grande que nem o nosso Brasil.” (idem, p.176)

Embora esse indicativo de escoramento esteja presente nas missivas, prepondera também, como visto acima, uma postura de cobrança de Mário de Andrade em relação a Anita Malfatti que é preciso considerar e analisar. A proposta, então, foi a de ler o conjunto da correspondência perguntando-se sobre as circunstâncias mais gerais que caracterizavam as missivas em seu conjunto.

Na perspectiva aqui adotada, de ampliar a inteligibilidade do material epistolar coligido por Marta Rossetti Batista, o olhar analítico se voltou para a qualificação das circunstâncias de produção da correspondência e os interesses investidos, de maneira a atinar com o conteúdo e os manejos expressivos feitos por cada interlocutor, e compreender a natureza das relações entre os mesmos.

Uma parte desse caminho já foi feita, quando se definiu o tipo de relação pessoal e epistolar mantido entre o poeta e a pintora, que une o fraterno e o artístico. Ou seja, Mário de Andrade parecia querer ser para Anita Malfatti o que ela foi para ele como a iniciadora da arte nova, da arte moderna – aquela que “mostrou o caminho”.

E como tal, a postura do poeta nas missivas ultrapassava a definição dada por Batista, de “consciência crítica”, porque ele não almejava “discutir” – como se poderia esperar como consequência de alguém que se colocava dialogicamente em relação com outrem, como ocorria com Manuel Bandeira –, mas opinar, quase professoralmente. Almejava instruir, indicar o caminho, assumindo a postura de orientador, disciplinador, catequizador. Termos fortes, mas que estão devidamente embrenhados nas linhas e entrelinhas do texto mariodeandradiano ao longo da correspondência.

Dada a circunstância de produção das cartas em período de distância física mais expressiva – a viagem de estudos de Anita Malfatti a Paris, como a contemplada de 1923 pelo Pensionato Artístico, o qual era capitaneado pelo Senador Freitas Valle –, Mário de Andrade teve então a oportunidade de investir em seu interesse: instruir Anita Malfatti.

A primeira indicação nessa linha ocorreu justamente no dia em que Mário de Andrade perdeu a chance de despedir-se de Anita Malfatti, a 21 de agosto de 1923, tendo que se dirigir a ela textualmente:

Vai, Anita. Olha, trabalha, estuda. Sofre. Nessa nossa divina fúria de arte o único bem, grande bem que nos fecunda é o sofrimento que enaltece, que embebeda, que genializa. Mas sofrer com alegria, com vontade. É o que faço. É o que desejo que faças. Sem dúvida entre privações e cansaços te verás um ou outro dia, nesta nova época de tua vida. Mas entre privações e cansaços já te viste algumas vezes na tua vida que ficou para trás. E entre esses mesmos rochedos nos apertamos todos nós, sinceros artistas ou apenas homens da vida. Isso é lugar

comum. O que não é muito lugar comum é saber, como eu sei, e como quero que saibas, que as compensações chegam sempre. Existem sempre. Eu tenho sofrido muito, mas nunca me abandonou a felicidade porque quando a dor chega eu me ponho a pensar na alegria que virá depois. Sê como eu. Todos nós aqui estamos ansiosos de ti, do que farás, do que serás. Pensa em nós e corresponde à nossa riquíssima esperança.” (idem, p.69)

A “divina fúria de arte” era o elemento de ligação entre os dois, daí a riquíssima esperança que o poeta deposita na artista para a ordenação do futuro em aceno pródigo – manter-se como referência de inovação na arte pictórica expressionista após os estudos em Paris.

Mas enquanto Mário de Andrade permanecia concatenado com a experimentação criativa moderna em arte (produzindo poesia, romance, estudos, etc.), Anita Malfatti já procurava, desde ao menos 1920, um caminho diferente para a sua pintura – que fosse cauteloso e não polêmico.

Os modernistas brasileiros que estavam em Paris naquele mesmo ano promoviam contatos com a vanguarda, lançavam-se em descobertas entusiásticas (como a luta de boxe, algo em voga na França) e em experimentalismos que seriam determinantes para a produção artística e a evolução de suas obras – caso de Oswald de Andrade (travando contato com Blaise Cendrars), Tarsila do Amaral (estudando com os pintores Lhote, Gleizes e Léger, perfazendo o seu “serviço militar” no cubismo), Brecheret (cujo monumento *Mise au Tombeau* foi exposto no Salão de Outono de 1923), Villa-Lobos (com uma série de concertos em fins de 1923), por exemplo, para citar os casos mais emblemáticos.

A busca de Anita Malfatti por um caminho mais estável e menos polêmico teve consequências mais amplas. Primeiro, o grupo modernista foi se distanciando aos poucos, principalmente Tarsila do Amaral. A tensão competitiva entre as duas (e também tensão em termos de distanciamento técnico, uma cubista e outra clássica) só cresceu até 1927, diminuindo quando do retorno de Anita ao Brasil, em setembro de 1928.

A esse respeito, Anita já apontava para Mário, desviando o foco da atenção do poeta de si própria, em carta de 27 de outubro de 1923: “Tarsila vejo-a raramente faz cubismo absoluto, vais gostar.” (idem, p.73)

Ao final de dezembro de 1924, Anita desabafava:

Negócio de frios com Tarsila. Pois se ela está em Canes, *quente* como o Brasil. Eu sim que estou numas invernaes aqui. [...] Acho-a uma mulher feliz. Tem tudo o que deseja e amigos que lhe dedicam todas as vidas deste mundo. Por exemplo Oswald. Maravilhoso! Veio para cá de mudança [...]. Que sorte! [...] Poderia contar-te coisas que me magoaram, por que já passaram e já esqueci, nem contigo posso lembrá-las. Não tem importância. Somos amigas; sinto ela não mostrar nem uma única tela executada no Brasil.

A relação tensa entre Tarsila e Anita requer consideração a parte, já que um dos fios da correspondência desvela o conturbado momento de Anita, sozinha, e o avanço mais tranquilo e rápido de Tarsila, devido a seu anseio em aprender o cubismo em voga e devido, em parte, ao apoio do enamorado Oswald, abrindo caminho entre os vanguardistas franceses. Nesse momento, Tarsila já pintava temáticas dentro do enredo do *Manifesto Pau-Brasil*, escrito por Oswald em março de 1924.

Mário informava a Anita em 4 de outubro de 1925:

Tarsila está um bicho. Tem feito coisas colossais, tentando a criação duma arte brasileira mas brasileira de verdade. Certas paisagens das últimas e uns quadros aproveitando tipos e santos nacionais são das melhores pinturas modernas que conheço. Junto a um dinamismo e sobretudo uma firmeza de linha e um equilíbrio perfeitos, um gosto forte de coisa bem brasileira com cheiro de manacá e abacaxi, melando a alma da gente. Acho que ela achou com felicidade rara o caminho que devia seguir. [...] Diante disso inda mais me desperta a vontade de conhecer os quadros de você, sei que você também se meteu num problema intrincado, resolver definitivamente a sua orientação pessoal. Tenho confiança em você pra saber desde já que você há-de chegar a uma solução satisfatória. (idem, p.158)

É de se imaginar que Anita não tenha ficado feliz ao saber que Tarsila brilhava aos olhos do poeta, sendo que ela mesma não estava em plena posse de um direcionamento efetivo por parte de sua pintura, ainda tateando por meio de exercícios de nus, naturezas mortas e retratos. A “felicidade rara” quanto ao

“caminho que devia seguir”, para Anita, demoraria a acontecer, e não seria totalmente apreciada por Mário de Andrade.

Somente em junho de 1926, durante a exposição individual de Tarsila na Galeria Percier (que, conforme o catálogo, durou do dia 7 ao dia 23), em Paris, que Anita travou contato com as novas obras da pintora e pôde dizer ao poeta sua reação:

Tarsila abriu exposição com muito sucesso e cumprimentos. Gostei muito de certas coisas perfeitamente seguras no gênero dela mesma. Não gosto de outras coisas. Acho-as pouco sinceras uma ingênua ‘volelu’ a *Negra* acho ruim aliás penso que a dona rompeu relações comigo há tempos parte por causa desta tela. Não gosto da *Cuca*. Gosto muito do *Morro da favela*. Di já fez aquilo mesmo em essência há anos mas o de T. [Tarsila] é infinitamente melhor. As molduras adoráveis obras-primas para a pintura dela. Adorei os anjinhos mulatinhos e não gostei do auto-retrato, fraco. Não gosto das coisas à la Léger e outros lembram no desenho Rousseau. Outros que não me lembro do nome muito bons mesmo um enorme progresso. Ela curiosa e sempre bonita. O catálogo lindo você recebeu com certeza senão mando a você o meu. [...] O.[Oswald] tem sido muito gentil para comigo e fala muito bem de você Mário. Tarsila me agrada mas não conversa muito, nem eu. (idem, p.192)

A resposta de Mário foi cordial:

Não pense que não gostei da opinião de você sobre Tarsila. Está visto que não tenho propriamente a mesma opinião porém isso não impede que ache a de você perfeitamente plausível e sobretudo dada com muita isenção de ânimo e sinceridade. [...] Eu, você me conhece suficientemente pra saber que não tenho esse jeito de reservas diplomáticas que você está tendo com Tarsila e ela com você. Vou falando logo o que sinto e se a pessoa não gostar que coma menos. [...] Apenas lastimo profundamente que vocês não tenham chegado a se compreender em amizade depois que divergiram de orientação estética. (idem, p.196)

O contato entre as duas pintoras ficou ferido até o retorno de Anita ao Brasil, em setembro de 1928. No ano seguinte, Anita acompanhava a caravana paulista que seguiu para o Rio de Janeiro por ocasião da primeira individual de

Tarsila no Brasil, ocorrida no Palace Hotel, de 20 de julho a 5 de agosto. Anita escreve para Mário contando os acontecimentos da abertura (problemas na montagem da exposição, briga envolvendo Oswald, etc.). No entanto, Anita não se refere com detalhes específicos sobre como foi o início da exposição (ou seja, não comenta uma linha criticamente) e nem cita o nome de Tarsila durante toda a carta, sintomático de como a relação entre as duas ainda estava estragada. E Mário não acompanhou a comitiva paulista muito provavelmente devido ao rompimento com Oswald, ocorrido um pouco antes nesse mesmo ano.

Assim, no início de 1925 Anita encontrava-se já isolada (à exceção de Brecheret, com quem manteve maior relação), e fez saber a Mário: “Com certeza não ignoras que me evitam. Senti muito mais [sic] me acostumei só e sem amigos aqui.” (idem, p.140) O comentário geral entre os parceiros modernistas que lá estavam era de que a autora do *Homem amarelo* havia chegado a Paris “um pouco desapontada e desiludida” (BATISTA, s/d, p.77, nota 1)

O descompasso entre o anseio mariodeandradiano e o novo direcionamento malfatteano ainda não tinha vindo à tona. E para entornar o caldo, em carta de 3 de janeiro de 1924 ele cobrava notícias e colocava suas expectativas abertamente para Anita, estreitando uma relação entre as pintoras que já não era de todo verificável:

Manda-me dizer como e quanto trabalhas. Que fazes, que fazes, QUE FAZES????????? Eu me sinto glorioso. Sei que trabalhas, pelo Oswald. Disse-me ele que fizeste já umas coisas muito boas. Que teu último trabalho já recorda o bom tempo do *Homem Amarelo*, do *Japonês*... Bravíssimo! Lembras-te? Tu mesmo me confessaste que depois desse período nada fizeras que te satisfizesse totalmente... Foi uma das últimas frases tuas, quando conversamos pela última vez, na tua casa. Creio que agora estarás de novo contente. Eu estou satisfeitíssimo. [...] Quem me surpreendeu inteiramente foi Tarsila. Que progresso, para tão pouco tempo! Puxa! Estou entusiasmado. Ainda não vi os quadros dela, que estão presos na Alfândega. Mas vi estudos e magníficos desenhos. E penetrei-lhe sobretudo a inteligência. Aquela Tarsila curiosa de coisas novas, mas indecisa, insapiente que eu conhecera, desapareceu. Encontrei uma instrução desenvolvida, arregimentada e rica. Vê-se que muito ouviu, muito leu e muito pensou. Tu e ela são a esperança da pintura brasileira. Tu no teu expressionismo, ela no seu cubismo.” (idem, p.77-78)

Há dois aspectos chamativos. O primeiro é a relação de quadros que o poeta enumera: todos os que ele apreciava e que adquiriu. Ou seja, está aí a predileção do poeta pelo expressionismo malfattiano. O segundo aspecto chamativo na citação fica por conta do mantra repetido por ele. Para Anita, ele pediu que olhasse, trabalhasse e estudasse; pelo lado de Tarsila, ele nota que o período de estudos em Paris junto aos cubistas foi frutífero, tendo ela ouvido, lido e pensado. Há um forte aceno intelectualista nesse modo de operação, que desfaz a ideia mais presente no imaginário de senso comum acerca da criação artística como um ato de pura inspiração, um ato natural e completamente lúdico no momento mesmo de sua materialização.

Para Anita Malfatti, o caminho a ser seguido em Paris no início de 1924 surgia ainda nebuloso. Ela informava, a 10 de janeiro, que estava terminando um retrato (no caso, de Maria Di Cavalcanti), e sinalizava: “Está quase como a *Estudante Russa* (contente?).” Listava os estudos: alguns nus; um quadro temático (“namoro interno caipira brasileiro”) de “composição simples mas engraçada, assim à moda de Matisse sem porém aproximar-me dele”; treino de memória pictórica por meio de composições pré-rafaelíticas italianas (“acerto alguns, falho outras. Interessa-me imenso esse estudo.”). Anita terminava com a constatação: “estava mal quando saí daí.” (idem, p.88).

A sequência de cartas enviadas por Anita Malfatti vai dando aos poucos o novo contexto de sua arte. Em 29 de janeiro desse ano, replicava em tom de desabafo: “Vi que nossa Tarsila encheu-te de entusiasmos. Em S. Paulo o cubismo está finalmente lançado! Bem bom pra mim só assim deixam-me em paz.” (idem, p.91) Quase um mês depois, a 23 de fevereiro de 1924, anunciava:

Agora coragem, apronte-se vou dar-te uma notícia “bouleversante”. Estou clássica! Como futurista morri e já fui enterrada. Não falo a rir a não. Pura verdade, podes rezar o *Ite in pax* na minha fase futurista ou antes moderna pois nunca pertenci a uma escola definida. Não estou triste nem alegre. É isto. Trabalho e trabalho e saiu assim. Não posso forçar-me para agradar a ninguém. Nisto sou, fico e serei sempre livre. Aliás, todos, ou quase todos os grandes artistas daqui estão enfrentando esse problema. Matisse, Derain, Picasso Todos passam atualmente esta reação. [...] Voltamos à mãe Natureza. (idem, p.92)

Segundo Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti procurava uma arte moderna “sem excessos”, mais equilibrada e “clássica”. Havia exemplos importantes na pintura francesa do pós-guerra, marcados por um movimento de “retorno à ordem” que envolvia os principais integrantes das vanguardas, como Picasso e muitos ex-cubistas (idem, p.101).

Mário de Andrade entendeu essa ligação clássica como uma aproximação de Anita com os *fauves*⁹⁸. Aconselhava que “entre os *fauves* é preciso ser completamente inédita, absolutamente pessoal, não lembrar ninguém, nenhum outro, nem Matisse, nem Chagall, nem ninguém [...] O *fauvisme* é baseado no individualismo absoluto.” (idem, p.96-97)

Comparava Anita, em forma de parentesco pictórico, a pintores franceses importantes (Lhote, La Fresnaye, Segonzac, Luc-Albert Moreau e André Derain). Porém, após toda a “discurseira”, dava um passo atrás:

Longe de mim dizer que te pareces com qualquer um destes, não. Quero dizer apenas que há um certo parentesco de intenções e ideais entre tu e esses pintores. Mas parece que estou a te dar conselhos? Não é isso, minha querida Anita. Farás o que quiseres. O que me interessa é o resultado e jamais dei conselhos que não me fossem pedidos. Estou simplesmente pensando sobre ti, que és de todos os pintores vivos brasileiros aquele que mais me entusiasma. (idem, p.96-97)

O *mea culpa* mariodeandradiano pode ser entendido como o cuidado necessário para evitar que a situação adquirisse um peso constrangedor para a pintora, ao receber tal carga sugestiva sobre o caminho a ser seguido em seu trabalho, renovando a esperança de uma criação pictórica inédita, inovadora, a

⁹⁸ Como explica Ernest Hans Gombrich: “Em 1905, um grupo de jovens pintores que se tornaria conhecido como *Les Fauves* (ou seja, ‘os animais selvagens’ ou ‘os selvagens’), expôs em Paris. Ficaram devendo esse epíteto ao ostensivo desprezo pelas formas da natureza e seu deleite no emprego de cores violentas. Na realidade, pouca selvageria havia em suas obras. O mais famoso do grupo, Henri Matisse (1869-1954), era dois anos mais velho que Beardsley e possuía um talento análogo para a simplificação decorativa. Estudara os esquemas de cores de tapetes orientais e dos cenários norte-africanos, desenvolvendo um estilo que exerceu grande influência sobre o design moderno.” GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p.571-573.

impactar novamente a realidade brasileira quando de seu retorno de Paris. Grandes expectativas, grandes direcionamentos⁹⁹.

Na sequência das missivas, Anita relata sua predileção por Matisse, Segonzac e Picasso. Mário, em 2 de junho de 1924, responde atalhando sobre a questão de virada clássica de Anita:

Quanto ao teu classicismo, tenho plena confiança nele. Tu mesmo na tua carta confessas a tua admiração não diminuída por Matisse. E outra por Picasso. Mistura bem isso que o *cocktail* sai delicioso. (idem, p.102)

Ao longo do segundo semestre de 1924 Anita viajou para a Itália, encontrou com parentes pelo lado materno (após décadas sem contato presencial) e aproveitou o período de três meses (de julho a setembro) para visitar museus e estudar. Até o fim do ano Mário de Andrade pouco saberia sobre a produção de Anita, continuaria a cobrar notícias e solicitar o envio de fotos dos quadros realizados. Recebeu, ao fim, em outubro de 1924, um desenho, *Lavadeiras* (Figura 2), com o qual se entusiasmou:

Queres a minha opinião sobre ele, orgulhosinha? Pois fica sabendo que me entusiasmei. Acho-o estupendo e, como desenho, é francamente a melhor coisa que tenho de ti. Aquelas duas lavadeiras estão admiravelmente bem lançadas. A calma possante e renascente daqueles volumes, braços, pernas, bundas, costas, pescoços é uma coisa forte que enche a gente. Gostei com toda a franqueza que bem me conheces, já. [...] Continua assim a trabalhar, estudar, criar e fazer coisas grandes. Sabes que, além da nossa amizade que não morre e que perduraria mesmo que um de nós decaísse, eu conservo inalterável confiança em ti. (idem, p.123-124)

⁹⁹ A análise de Marcos Antonio de Moraes sobre os conselhos do poeta, seguindo a ideia de “consciência crítica” de Marta Rossetti Batista, é ligeiramente distinta da que afirmamos até aqui no que se refere à catequese. Mas é possível verificar que a catequese assume valor notável como indicativo de um modo de procedimento perante Anita: “Ao depositar ‘esperança’ nela, Mário age habilmente como ‘consciência crítica’, aplaudindo, sugerindo caminhos, cuidando para contornar qualquer indício de ensino – que efetivamente existe e é preciso exorcisar [...]. O processo é difícil, Anita quer seguir sozinha, ressentida-se desconfiada desse amigo que agora parecia ocupar o posto de irmão mais velho, com ares de mentor.” Esse procedimento de informar categoricamente o que seria melhor para ela, como um irmão mais velho que aconselha, como um mentor, é uma forma de catequese. MORAES, 2007, p.83.

Se o autor de *A costela do grã cão* ficou entusiasmado com o desenho *Lavadeiras*, o mesmo não ocorreu ao tomar conhecimento sobre a primeira versão da tela *Ressurreição de Lázaro*, no início de 1926, que Anita pintara como entrega necessária às exigências do Pensionato Artístico (composição com inspiração religiosa e clássica):

[...] eu estava para acusar recebimento daquele quadro religioso de você mas não tinha coragem porque não tinha gostado. Preocupação de construtivismo meio forçada, até muito forçada, mania de francês que pensa que para construir basta pôr uma coisa dum lado outra do outro etc. mania, de que o temperamento de você está tão longe, não gostei não [...]. (idem, p.185)

Sozinha em Paris e enfrentando o caminho que escolheu, Anita desabafa, percebendo o descompasso entre as expectativas dos companheiros modernistas, e por tabela o de Mário também, mesmo que na afirmação da inalterável confiança deste:

Disse-te que não me importava do que pensavas do meu trabalho. Mentira muito grande esta. Me importo e muito caro amigo, mas como sabes sou muito ruim às vezes. (idem, p.142)

Com base nessa resposta, é possível entender porque a tela *Ressurreição de Lázaro* foi refeita ao longo de 1927. Mas Anita manteve-se na mesma linha; desde abril de 1925 ela já estava alimentando uma composição clássica, como afirmava ao poeta, escrevendo de Mônaco, sobre o caminho que tinha encontrado:

A fortuna virou para mim. Veja quanta coisa boa. Na minha pintura cheguei a uma grande étape. Fiz uma descoberta enorme “para mim”. Sei que agora poderei sempre conseguir a unificação harmoniosa dos meus tons e a relação entre eles de modos que pareçam todos partes componentes de um só corpo. Descobri a “cor local” e aplica-la simultaneamente conforme o problema a resolver. O mesmo sistema no ritmo do desenho. [...] Dias depois chega-me às mãos um livro de Cézanne no qual o mestre diz ter sido mais ou menos isto o segredo de Manet [...].

Trabalharei agora com método e compreensão e sei que isto marca o começo de uma época.

Um recomeço, embora o estilo expressionista, tão caro a Mário, tenha permanecido como aspecto intrínseco às composições na aplicação da cor. Essa é uma característica da pintura de Anita Malfatti cuja inteligibilidade surge da leitura das correspondências e pela visualização dos quadros: uma dualidade transitando entre modos compositivos clássicos e modernos, um caminho de estudo que mostra a busca por uma ordenação pictórica ainda não estabelecida, e por isso algo cambiante.

Anita regozijava-se, no entanto, com a técnica adquirida e com o método encontrado a ponto de dizer, no momento mesmo em que recebia confirmação da vinda de sua mãe a Paris, viver um momento muito feliz: “terei um renascimento feliz” (idem, p.146), “não sou mais a filha pródiga!” (p.150).

O recado era passado a Mário, informando o modo de pintar e a quem obedecia:

Não se preocupe e não tenha medo por mim. O meu medo já passou com a minha dúvida. [...] Posso mandar-te dizer que meu trabalho vai bem, benzinho mesmo e sua amiga também vai tão bem que só deseja a você o mesmo Bem. Gosto de pintar anjos misturando sempre, i.e., num esforço de espiritualizar um pouco a concepção material da composição. São todos porém estilizados. [...] Faço agora portraits bem bonitos que você tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve, na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. (idem, p.160)

Então você pensa que não aceito o que você me diz? Decerto, mas preciso ser muito sincera para com meu próprio entendimento neste negócio de arte e quando pinto não sou sua amiga, não sou Annita, nem Babynha [apelido íntimo no seio familiar] sou alguém que cumpre com grande prazer a tarefa que lhe dá o direito da vida. Não é para mim que trabalho é para o Nosso Mestre. (idem, p.179)

A constatação da dualidade compositiva da companheira artista pode não ter agradado a Mário de Andrade. Contudo, no início de 1926, o poeta vem a

saber dos avanços da “amiga sensitiva” quando do artigo do francês André Warnod sobre o 37º Salão dos Independentes, na revista *Comoedia*, de 28 de março, na qual havia entrevista com Anita Malfatti e a reprodução da tela *Dama de Azul* (exposta com o título *Portrait*).

O entusiasmo foi enorme, com registro significativo de Mário em carta de 25 de abril de 1926 que enquadrava novamente Anita como expressionista e a aproximava a Modigliani, introduzindo, portanto, mais uma referência em forma de instrução ou orientação:

Ah! Anita, enfim encontro de novo a minha Anita estupenda! Dei pulos pulões pulinhos de entusiasmo. Gostei mesmo e gostei muito e sobretudo gostei porque encontrei de novo a minha Anita a Anita do Japonês, da Estudante russa, do Auto-retrato e do Homem amarelo, aquela Anita forte e expressiva, com uma bruta propensão pro desenho expressionista. Esta sim, esta é a querida minha Anita amada por quem bato armas faz tanto e com tanta confiança e gosto! Estou besta de alegria. [...] Achei forte, achei fortíssimo e embora sem a mínima influência de ninguém me deu um pouco a impressão que sinto diante dos estranhos e tão persuasivos retratos de... [...] Modigliani. O de você não tem nada de parecido com os dele porém a impressão de força e de estranheza e de vida fora do comum é a mesma. Daria não sei o que pra ver esse retrato, palavra.(idem, p.184-185)

Ao longo de 1927 Anita continuou os exercícios composicionais com nus e desenhos de paisagens e retratos. Mais ao fim desse mesmo ano contava a Mário de Andrade a composição de duas telas para o Salão dos Autônomos, *Villa d'Este* e *La femme du Pará*, esta última, dizia, tendo despertado bastante interesse localmente. Avisava a Mário sobre o tema da tela – “foi uma mulher que vi num balcão no Pará! Reproduzi-a conforme minha memória ajudava.” Ainda, pela técnica e o emprego de cores, diferente do que vinha fazendo, a pintora considerava que agradaria ao poeta, mas alertava que a composição mantinha “a mesma fatura dos meus últimos dois anos”. E arrematava: “Também não quero mais mudar, só desenvolver sempre essa mesma linha.” (idem, p.231)

O período de estudos pelo Pensionato Artístico chegava ao fim (Anita retornou ao Brasil em setembro de 1928) e o resultado expressivo desses anos vinha explicado com a ressalva de que ela continuava a trabalhar livremente

“sem seguir escola fixa, nem professor algum”, em clara indicação de que as aproximações que Mário fizera sobre sua pintura, comparando-a aqui e ali com autores e técnicas em voga, não eram de seu interesse compositivo.

O fato é que Mário sugerira que Anita fosse “ela mesma”, que procurasse significado e sentido numa criação pictórica expressiva de sua experiência, ao modo do que foi feito nas telas do período de estudos norte-americano. Para Anita, no entanto, a questão era entendida nos termos da originalidade (“Não me preocupo como nunca me preocupei com a originalidade”, afirmava). Para ela, o importante residia ainda na aplicação da cor:

Procuro dentro da composição simples, direta e equilibrada o máximo de sutileza na qualidade da cor. Tento conservar o desenho e os valores sempre justos e severos. Explicaria melhor dizendo que toda a poesia do meu trabalho está na cor. É na cor que sempre procuro dizer o que me comove. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura. Meus quadros não são coisas do acaso. Resolvo todos os meus problemas com antecedência depois executo rápido. (idem, p.233)

Anita Malfatti retornou a São Paulo em 27 de setembro de 1928. Por conta da burocracia, as telas da pintora, despachadas antecipadamente, ficaram seis meses detidas na Alfândega de Santos, o que impediu Mário de Andrade de travar conhecimento com as obras antes de sua viagem ao nordeste, que durou de novembro daquele ano até fevereiro de 1929.

Tendo resolvido o problema de liberação um pouco depois, Anita iniciou os preparativos para uma exposição individual de maneira a apresentar os trabalhos realizados nos últimos anos de estudo, o que foi feito de 1º de fevereiro a 9 de março de 1929. A exposição contou com 56 óleos, 15 aquarelas (“vistas” de locais que visitou), 3 cópias de obras famosas (exigência do Pensionato) e uma coleção de desenhos.

Essa vastidão de obras cobria a experimentação variada da pintora desde 1923, deixava perceber as dúvidas no direcionamento composicional, mesclando as boas telas (“trabalhos de fôlego” ao lado de “trabalhos de técnica mais fácil”, nas palavras da própria pintora) realizadas a outras de fases anteriores.

O resultado não agradou à crítica devido à “diversidade-dispersão” temática e formal, sem trazer uma linha que fosse mais homogênea. Mário de Andrade conseguiu ver a individual em seus últimos dias e também foi criteriosamente sincero em suas observações em artigo publicado no *Diário Nacional*, a 5 de março de 1929, achando o progresso “curioso” porque não se podia dizer que ela melhorou, já que saiu do Brasil sob a insígnia de uma grande pintora. Para ele, Anita “ganhou em amplitude, em variedade, o que não podia ganhar mais em grandeza pessoal. Talvez mesmo se possa dizer que perdeu alguma coisa... [...] Anita Malfatti pra adquirir a variedade estética até desnorteante que apresenta na exposição de agora, careceu de sacrificar a grande força expressiva que tinha dantes. [...]”. (BATISTA, 2006, p.367-368)

A “força expressiva” era o que o poeta considerava como o “temperamento dramático intensíssimo” da pintura de Anita, o acento intrinsecamente expressionista. No artigo, dizia que essa vasta experimentação que irregularizava a exposição continha “algumas realizações magníficas e permanentes”, um julgamento que remetia justamente àquelas que se filiavam ao estrato das pinturas que adquirira de Anita.

Ao perseguir uma arte menos traumatizante e mais clássica, Anita deixou órfãos pelo caminho. Mário de Andrade, uma década mais tarde, ainda estaria lembrando à pintora que “arte, que não é só beleza, por mais pensada, é feita com carne, sangue, espírito e tumulto de amor” (carta de 1º de abril de 1939; BATISTA, s/d, p.264)

4. EM TORNO DE OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL (COM O ENVOLVIMENTO DE MENOTTI DEL PICCHIA)

4.1 Retrato do boêmio enquanto pândego¹⁰⁰

José Oswald de Souza Andrade (1890-1954) era filho único (um irmão, o “Inglesinho”, falecera com dois anos de idade) de José Oswald Nogueira de Andrade (“Seu” Andrade) e Inês Henriqueta de Souza Andrade.

O pai, originário de uma família de fazendeiros arruinados de Baependi, viu-se obrigado a tentar a sorte em São Paulo. Ao conseguir se estabelecer como corretor, lançou-se em iniciativas de especulação imobiliária por meio da venda de loteamentos e da urbanização de bairros elegantes que se tornariam o berço da burguesia nascente paulista, angariando dessa maneira imensa fortuna.

A mãe provinha de família tradicional, filha do desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Souza (o qual era proprietário de muitas terras em São Paulo), de modo que com o falecimento do pai, obteve participação na herança¹⁰¹, composta também pela venda de gado.

¹⁰⁰ Os dados e informações coligidos nesta parte a respeito do perfil e itinerário de Oswald de Andrade foram consultados em: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2002 (e, neste livro, também os dois textos de prefácio de Antonio Candido); BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas: Unicamp | São Paulo: Editora Ex Libris, 1995; CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: _____. **O observador literário**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008; CANDIDO, Antonio. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.35-64; JARDIM, Eduardo. op.cit., 2015; MICELI, Sergio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: _____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001; PICCHIA, Menotti del. **A “semana” revolucionária**. Org. Jácomo Mandatto. Campinas: Pontes Editores, 1992; MORAES, 2011, p.169-172.

¹⁰¹ Oswald de Andrade, em sua autobiografia *Um homem sem profissão*, relata o episódio do casamento paterno. O trecho é significativo porque mostra o tratamento biográfico oswaldeano em tom eufemizado e poetizado, além de introduzir os pais como personagens de um enredo “criativo”, embora rememorativo: “Meu pai aproximava-se dos quarenta anos quando, conseguindo um sócio chamado Sá, abriu um pequeno escritório de corretagem. Apelidaram-no de Sá e Andrade, e, com esse nome, ele foi encontrado por meu avô, o desembargador que, sendo viúvo, se casara rico em Santos e precisava de um homem de negócios. Meu pai foi, assim, corretor do desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Souza e cedo a ele se impôs. Sentindo-se doente e velho, meu avô, já com bastante intimidade com o seu corretor, chamou-o certa noite à razão. Por que não se casava? Meu pai teria respondido que era o chefe de uma família numerosa e pobre. Mas o velho foi se abrindo. Tinha formado todos os filhos. Tendo casado uma filha e vendo que outra adoecera e morrera, preocupa-se com o destino da última, Inês. Quase pedido em casamento, Seu Andrade apareceu à minha mãe pela primeira vez, através de um buraco de fechadura. E pareceu-lhe elegante, se bem que não tivesse feito a barba. E foi assim que, da apresentação à intimidade, ele se tornou o esposo de D. Inês.” ANDRADE, 2002, p.44.

José Oswald, pai, beneficiou-se desse casamento, surgindo daí a oportunidade – ao trabalhar para o sogro inicialmente e ao poder administrar a herança da esposa – para que obtivesse sucesso como loteador de terrenos. E José Oswald, filho, nasceu assim em uma família abastada de acento fidalgo e oligárquico, cuja renda estava garantida, proveniente dos lucros imobiliários e de investimentos financeiros. Como filho único, vivia coberto de toda a atenção familiar.

Os estudos iniciais foram feitos com professores particulares. Depois, aos dez anos de idade, ingressou na Escola Modelo Caetano de Campos, concluindo, por fim, o ciclo escolar no Colégio São Bento entre 1902 e 1905, onde se torna amigo do futuro poeta Guilherme de Almeida. Recebeu educação católica, reforçada pelo ímpeto religioso da mãe, tornando-se um homem de fé – mas nunca um praticante¹⁰².

Em 1909, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco; porém, só obteve o título de bacharel em 1919, após longo período de interrupção dos estudos. Sua formação foi assistemática, por meio da leitura de obras filosóficas e literárias (principalmente francesas) então em voga, e também por meio da discussão acalorada com o círculo de amigos estudantes, permitindo-lhe descobrir novos autores e refletir sobre a realidade cultural brasileira.

A iniciação de Oswald de Andrade como jornalista ocorreu em 1909, então com 19 anos de idade, debutando no *Diário Popular*, onde redigia a coluna “Teatros e Salões”. Escreveu ainda para vários jornais e revistas na década de 1910, *Correio da Manhã*, *A Cigarra*, *O Jornal*, *A Vida Moderna*, *Jornal do Comércio*, *A Gazeta* etc., inclusive em alguns deles assumindo a direção da redação.

Essas incursões jornalísticas contribuíram para o extravasamento das ideias e do ímpeto contestador e irreverente de Oswald de Andrade, em que o caráter explosivo era canalizado em sátiras, ironias e piadas confluindo para uma escrita sem peias. Em 1911, jornalista já famoso, cria, junto com amigos, o

¹⁰² Praticava um catolicismo convencional, embora fosse muito supersticioso; a presença materna iniciou-o nos mitos religiosos e, antes da primeira viagem à Europa, “a obediência aos ritos e preceitos católicos era coisa natural” ao jovem Oswald. Quando adulto, “doou grande parte de seus terrenos aos padres passionistas.” Na década de 1930, chegou a cortar “os laços com a igreja familiar e repressora, mas jamais perdeu a fé.” BOAVENTURA, 1995, p.39-40.

semanário *O Pirralho*, dotando-o de um texto inovador e brincalhão, o qual arrendará pouco depois no intuito de realizar viagem internacional.

Assim, com o objetivo primevo de completar a formação intelectual, Oswald de Andrade viajou em fevereiro de 1912 para a Europa. Visitou Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Espanha e França, demorando-se mais em Londres e Paris¹⁰³. A viagem tinha adicionalmente dupla função preparatória: libertá-lo do protecionismo familiar, tornando-o mais autônomo (nos termos da emancipação do jugo familiar, mas também nos termos de uma emancipação sexual), e introduzi-lo na experiência cosmopolita para que assumisse futuramente os negócios familiares, cujas tratativas envolviam empresas e bancos internacionais.

Para Antonio Candido, que fixou o significado do Oswald de Andrade viajante, esse primeiro percurso internacional – dos inúmeros que faria ao longo dos anos – permitiu engendrar o *habitus* irrequieto, curioso, criativo:

Para sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares. [...] Viajar para ele era não apenas buscar coisas novas, mas purgar as lacunas da sua terra. (CANDIDO, 2008, p.97-98)

Dessa forma, “a viagem era também um meio de conhecer e sentir o Brasil, sempre presente, transfigurado pela distância” nas obras do autor. A viagem, símbolo da libertação (como figurado em *Serafim Ponte Grande*), se tornou um complemento para a experiência do espírito e um reforço para o sentimento nacional.

Ao retornar em setembro do mesmo ano, já casado com a francesa Henriette Denise Boufflers (a primeira de inúmeros relacionamentos), apelidada Kamiá e com quem teve um filho, Nonê, soube do falecimento da mãe, ocorrido uma semana antes.

¹⁰³ Oswald não fez a viagem sozinho; como contava com o patrocínio familiar, acabou alugando apartamentos em cada cidade que ficava ao longo da viagem, de maneira a hospedar o primo Gilberto Nogueira, o amigo Renato Lopes e o pintor Oswaldo Pinheiro, que viajaram às custas dos Andrade e praticamente sem gastar nada. BOAVENTURA, 1995, p.32.

Apegadíssima ao filho único, Dona Inês o cercava de carinho, “procurando transformar em realidade seus caprichos”, por conseguinte incentivando as incursões literárias do filho em proteção à rigidez paterna, contrária a uma carreira e a “projetos ligados à vida literária”¹⁰⁴. Por parte das inúmeras afinidades, Oswald herdou da mãe o gosto pela leitura (e pelo mundo fantástico da imaginação), pelas festas e pelas aventuras. (BOAVENTURA, 1995, p.22, para esta passagem e as seguintes.)

De volta à vida paulistana, o sucesso como jornalista abriu-lhe as portas das reuniões culturais da Villa Kyrial, de propriedade do senador Freitas Valle. Por meio desses encontros, conheceu, em 1913, o pintor Lasar Segall, que expunha pela primeira vez no Brasil obras expressionistas.

Influenciado pelo que conhecera na Europa em visitas a museus e pelas novas incursões culturais, escreve em *O Pirralho*, a 2 de janeiro de 1915, um artigo que se tornaria “antológico”, “Pintura Nacional”, no qual apresenta sugestões de novas metas e caminhos para as artes plásticas no Brasil. Já nesse texto encontrava-se um ideário precursor de muitas propostas modernistas, de liberação e autonomia artística, aspectos que seriam levados a cabo na década seguinte pelo grupo modernista.

De 1915, já separado de Kamiá, até 1917, Oswald de Andrade passou a viver uma vida boêmia e agitada. Muito rico e esbanjador (e nisso recriminado pelo pai, um sujeito conservador de atitudes financeiras comedidas e que não via no filho o devido tino para os negócios), usufruiu do bom e do melhor que a cidade podia oferecer: bares, restaurantes, cabarés, cassinos, cinemas, teatros, etc. Vivia de literatura e filosofia:

Ao lado do poeta Guilherme de Almeida e do jornalista Pedro Rodrigues de Almeida (todos nascidos no mesmo ano) formava um trio quase indissolúvel, a perambular sem pressa pelos variados recantos da cidade, recitando os franceses e discutindo filosofia. [...] Com os amigos trocava textos e atualizava-se sobre as novidades literárias e filosóficas. (BOAVENTURA, 1995, p.30)

¹⁰⁴ Como escreve Maria Eugenia Boaventura: “Oswald não se parecia em nada com o pai quer no temperamento, quer no aspecto físico. Diferiam nos hábitos, nas preferências e na escolha profissional.” BOAVENTURA, 1995, p.24.

O marco de início da carreira literária de Oswald de Andrade se deu em 1916, quando escreveu, em francês, junto com Guilherme de Almeida, a peça *Mon Coeur Balance*, comédia em quatro atos, e *Leur Âme*, um drama em três atos e quatro quadros. Eram peças que tratavam banalmente das atitudes femininas no relacionamento amoroso. Em São Paulo e no Rio de Janeiro as peças tiveram boa acolhida e foram lidas em saraus literários e mesmo na redação de *A Cigarra*.

Devido a essa acolhida, avolumaram-se os encontros de discussão intelectual e literária e de usufruto da vida boêmia, de modo que os dois tornaram-se amigos de Júlio de Mesquita Filho, um dos donos d'O *Estado de São Paulo*, do escritor Monteiro Lobato, que considerou “admirável” ambas as peças, e de Vicente Rao, jovem advogado que se tornaria catedrático na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e ocuparia altos cargos na vida política nacional, e de Menotti del Picchia, jornalista e poeta que angariou reconhecimento por *Juca Mulato*.

No círculo de contatos no Rio de Janeiro, após Oswald tornar-se membro da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras, em 1915, conviveria com escritores e poetas do calibre de Olavo Bilac, Osório Duque Estrada, José Oiticica, João do Rio, entre outros, com os quais discutia muita literatura e trocava anedotas e versos¹⁰⁵.

Por força do trajeto trilhado, esse envolvimento literário pavimentou o caminho para introduzi-lo no Partido Republicano Paulista, para o qual se tornou a principal referência estética. (MICELI, 2008a, p.96-97) Como característica de seus escritos jornalísticos de acento mais político, mesclava a ironia e o lirismo em razão das muitas leituras que fez de Eça de Queirós.

Pelo lado da constituição física, Oswald de Andrade tinha porte de gordo. Mesmo assim, mais parecido com a mãe, era um tipo espadaúdo e forte, com compleição de atleta, de cabelos loiros e olhos verdes. A vaidade era uma marca registrada: fazia ginástica e exercícios abdominais, levantava alteres e chegou a fazer aulas de boxe, além de natação e futebol.

Vestia-se com roupas feitas pelo famoso estilista Carnicelli, que, à época, era sinônimo de sucesso. Vivia em prerrogativa boêmia, com demonstração de

¹⁰⁵ “A experiência de convívio com esses escritores e seus grêmios literários foi admiravelmente aproveitada nas páginas de *Miramar*”. BOAVENTURA, 1995, p.50.

um estilo ostentatório e consumista cujo requinte era modelado pelas importações com símbolo de luxo e prestígio social (foi o primeiro dos modernistas a ter um automóvel).

Ao mesmo tempo, jornalista conhecido e respeitado e já devidamente introduzido no pequeno e restrito mundo literário da década de 1910, desenvolveu e fortaleceu suas ambições de brilho social com pretensão de supremacia intelectual. (MICELI, 2008a, p.97)

Oswald tinha fascínio pelas artes plásticas. Além de escrever assiduamente uma coluna sobre o panorama da arte em São Paulo (“Notas de arte” no *Jornal do Comércio*), era amigo de Ferrignac (apelido de Ignácio Ferreira da Costa), caricaturista e ilustrador de renome, e do recém-chegado do Rio de Janeiro Di Cavalcanti, a quem acolheu e introduziu no cenário cultural paulistano.

Em 1917, visitou sete vezes a exposição de arte moderna de Anita Malfatti, duas antes e cinco após o artigo destruidor de Monteiro Lobato, a respeito do qual lamentava o pífio conhecimento de arte moderna e a quem julgara ignaro e maldoso na escritura do referido artigo.

Devido às recorrentes visitas à exposição, encontrou-se mais de uma vez com Mário de Andrade. Os dois tinham se conhecido por ocasião da saudação a Elói Chaves proferida por Mário, em 21 de novembro de 1917, conforme narra o próprio Oswald:

Como repórter, vou a uma festa no Conservatório Dramático e Musical. O dr. Sorriso que é o Elói Chaves, Secretário da Justiça, faz ali uma conferência de propaganda dos Aliados. Quem o saúda é um aluno alto, mulato, de dentuça aberta e de óculos. Chama-se Mário de Andrade. Faz um discurso que me parece assombroso. Corro ao palco para arrancar-lhe das mãos o original que publicarei no *Jornal do Commercio*. Um outro repórter, creio que d’O *Estado*, atraca-se comigo para obter as laudas. Bato-o e fico com o discurso. Mário, lisonjeado, torna-se meu amigo. (ANDRADE, 2002, p.160)

Daí em diante passaram a se encontrar e discutir poesia e arte, formando mais tarde, junto com Menotti, Tarsila e Anita, o Grupo dos Cinco.

A intenção por trás das páginas anteriores, no traçado do itinerário biográfico de Oswald de Andrade até 1917, ano em que conheceu Mário de Andrade, era o de ressaltar os condicionantes objetivos e subjetivos que definem o autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, para que, contrapostos aos de Mário de Andrade, se possa perceber qual era o grau altíssimo de tensão explosiva e concorrência existente entre os dois, mesmo considerando-se as afinidades e concordâncias de variada circunstância. Nada superior, no entanto, às diferenças e intransigências – que se tornaram inconciliáveis em 1929.

O que prevaleceu foi o lado pândego, cínico e irônico de Oswald, sobre quem se pode afirmar, seguindo o dito popular, que perderia o amigo, mas não a blague e a piada. E prevaleceu em Mário de Andrade o orgulho ferido (“crudelissimamente”, como afirmou a Tarsila do Amaral), boa parte em razão das acusações, caçoadas e insultos que recebeu dos correligionários de Oswald na *Revista de Antropofagia*, na “segunda dentição”, mantendo a determinação em romper definitivamente, não sem reconhecer, “arrasado de experiência”, o sentimento de tristeza pelos ataques “sob assistência de um amigo”¹⁰⁶.

Parte dessa relação conflituosa e tensa, perceptível em blagues, frases espirituosas, gracejos, piadas, ironias e provocações, pode ser observada por meio da correspondência passiva de Mário de Andrade, sob custódia do IEB-USP. Consta no arquivo um conjunto de 27 documentos remetidos por Oswald de Andrade ao poeta, percorrendo os anos de 1919 a 1928 (seis cartões postais e os demais, cartas e bilhetes¹⁰⁷). Não há correspondência ativa, perdida no fragor da passagem dos anos. O antropófago viajou muito e mudou algumas vezes de residência, não tendo guardado o que recebeu.

¹⁰⁶ Esses são os termos que Mário de Andrade utiliza em carta de 4 de julho de 1929 a Tarsila, explicando os motivos de não aceitar convite feito por esta, que tinha a intenção de aproximar Mário e Oswald, em busca de uma reconciliação. Voltaremos a essa carta ao final. Cf. AMARAL, 2001, p.105-108.

¹⁰⁷ A pesquisadora Gênese Andrade coligiu a correspondência passiva de Mário com Oswald de Andrade e nos baseamos nessa brochura, ainda não publicada, para as citações de trechos das cartas e/ou bilhetes. Nela, à página 8, encontra-se a lista dos locais de onde Oswald remeteu as correspondências. Cf. ANDRADE, mimeo, 2009. Ver também ANDRADE, Gênese. “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade”. In: **Teresa revista de Literatura Brasileira**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, nº 8/9. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.161-188.

4.2 Mário versus Oswald, entrecruzados com Menotti

Fora a interpretação! Lei da Metafísica Experimental: Realizar o infinito.

(ANDRADE, Oswald de, 1922)¹⁰⁸

Se vocês estão querendo saber qual dos dois acho mais importante, direi o seguinte: depende do momento e do ponto de vista. Para quem estiver preocupado com os precursores de um discurso em rompimento com a mimese tradicional, seria Oswald. Para quem está interessado num discurso vinculado a uma visão do mundo no Brasil, seria Mário. Quem construiu mais? Mário. Qual personalidade mais fascinante? Oswald. Qual individualidade intelectual mais poderosa? Mário. Qual o mais agradável como pessoa? Oswald. Qual o mais scholar? Mário. Qual o mais coerente? Mário. Quem explorou mais terrenos? Mário. Quem pensou em profundidade a realidade brasileira? Mário. Oswald era um homem de intuições geniais, mas com escalas de valor muito desiguais. Em resumo, foram dois grandes homens, sendo irrelevante optar entre eles.

(CANDIDO, 2011)

¹⁰⁸ Trecho final de “Notas para um possível prefácio”, publicado em Klaxon, nº2, São Paulo, 15 de junho de 1922, p.15. Cf. ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin | Cia das Letras, 2017, p.18.

Na recordação afetiva de Rubens Borba de Moraes, essa testemunha ocular do “grupo dos hominhos” e do Grupo dos Cinco, Oswald de Andrade é figurado em seus feitos com destaque:

Em 1912 fez uma excursão pela Europa, voltou com ideias novas. Viu o atraso do Brasil em matéria de arte e literatura. Ligou-se a Guilherme de Almeida e a todos os grupos literários de São Paulo, à procura de uma literatura diferente dos cânones aceitos. Era um autor à procura de personagens. Descobriu a pintura moderna na exposição de Anita Malfatti, descobriu Brecheret, descobriu Mário de Andrade. Encontrou, enfim, seu verdadeiro caminho, a arte que sempre desejara fazer. Oswald não precisava fazer força para ser moderno [...]. Era um moderno congênito. Seu talento de camelô, de Barnum¹⁰⁹ à cata de ‘gênios’ para o seu circo modernista, faz parte do panorama de São Paulo dessa época. A blague, a piada, tão usada pelos modernistas da Europa e da Pauliceia, tão típica de todo o grupo de Klaxon, integrava-se com o espírito de Oswald. (MORAES, 2011, p.167)

Diferentemente de Mário de Andrade, que nunca viajou para a Europa, Oswald, desde 1912, já detinha “ideias novas” a respeito de arte e literatura – embora, se deva notar, tenha escrito duas peças em francês, não se importando nesse momento em escrever num “português falado”.

Mário, ao contrário, somente se impacta com a arte moderna em 1917, ao visitar a exposição de Anita Malfatti; mas talvez devesse acompanhar e refletir sobre alguns acontecimentos de registro vanguardista pelo lado da formação musical. E nesse ano já tinha publicado seu livro de poesia *Há uma gota de sangue em cada poema* como Mário Sobral, ainda parnasiano e trazendo um delineamento algo maniqueísta (o bem contra o mal, por ocasião da Primeira Guerra), com militância católica, pacifismo e engajamento patriótico.

À gritante diferença de capital econômico entre os dois, após a morte do pai de ambos os lados, um manteve-se abastado porque herdeiro, e outro viu-se em franco declive social. As “muquiações” de Mário, termo utilizado em suas cartas para sinalizar o aperto financeiro, e o consumismo desenfreado de Oswald

¹⁰⁹ Moraes se refere a Phineas Taylor Barnum (1810-1891), empresário circense norte-americano. Fundou o famoso *Ringling Bros. and Barnum Bailey Circus*. Ver nota de número 2, no próprio texto de Rubens Borba de Moraes à página citada.

formam já uma tensão de inveja que esteve presente em todo o tempo que mantiveram relacionamento¹¹⁰.

Dessa defasagem inaugural, cujo talento e criatividade em ambos talvez seja o ponto de equilíbrio, mesmo que tênue, é possível perceber que o “embate” só poderia ser travado pela via da arena intelectual. Sendo assim, pode-se perceber um Oswald preocupado com seus lances literários, mas também voltado para a administração de sua fortuna – e com o consumismo que a mesma lhe permitia – e com o enredo de seus casos amorosos; enquanto pelo lado de Mário o avanço vai ocorrendo em matéria de lastro de estudo, diversificando-se, como procuramos mostrar desde o segundo capítulo desta pesquisa.

Vale notar que Mário permaneceu celibatário, o que lhe infundiu uma atitude mais espaçosa para a aquisição de livros, quadros, roupas e mesmo realizar viagens, as poucas para o nordeste e norte do país, mas mais frequentemente para o Rio de Janeiro. De qualquer forma, a voracidade aquisitiva de Mário dependia de uma retaguarda financeira disponível.

E por falar em vestimenta, era distinta quanto ao modo em ambos. Mário, como visto antes, era muito vaidoso, sempre portando ternos apurados e gravatas chamativas condizentes com seu lado financeiro e encomendado em alfaiates (o poeta chegou até a desenhar suas roupas). Oswald também se vestia bem, não tanto pela gravata chamativa ou terno apurado, mas sim devido à ostentação de suas roupas importadas. Quanto à vida financeira, até ao menos o fim de 1928 a fortuna oswaldiana não passou por grandes sobressaltos¹¹¹; as viagens à Europa mantiveram-se. Quanto ao coração, inúmeros foram os relacionamentos, desde casos amorosos até matrimônios. Rubens Borba de Moraes chegou a comentar que “Oswaldo tinha a mania de se casar frequentemente.” (MORAES, 2011, p.170)

¹¹⁰ Cabe relatar nessa afirmação, antecipadamente, uma carta de Mário de Andrade para Tarsila do Amaral, de 1º de dezembro de 1924, quando esta viaja novamente para Paris, com Oswald acompanhando-a, em que o poeta dá notícias de São Paulo aos dois (baile futurista, divulgação da vertente pau-brasil oswaldiana etc). “Oswaldo, apesar de todo o cabotismo dele (quero-lhe bem apesar disso) é fraquinho agente de ligação. A gordura é má condutora, dizem os tratados de física. Era. Hoje está em Paris esse felizardo das dúzias que eu invejo quanto se pode invejar neste mundo.” Não nos parece haver ironia aqui, e sim um desabafo, ainda mais direcionado a Tarsila, por quem ficou encantado. AMARAL, 2001, p.86.

¹¹¹ O ano de 1929 foi crucial do ponto de vista econômico, com a queda da Bolsa de Nova Iorque abalando a estabilidade financeira e agrícola do Brasil com a derrubada dos preços do café.

Na arena intelectual, Mário cobriria em aprofundamento analítico praticamente todas as principais linguagens culturais, além da área musical, de sua formação, atualizando-se teoricamente: artes plásticas, cinema, literatura, teatro etc., enquanto Oswald se manteve mais ligado à área da literatura (poesia, romance, teatro, manifestos, por exemplo) e se guiou mais ao sabor dos acontecimentos que tinha a exclusividade de conhecer por meio de todos os sentidos do corpo.

O que um adquire por via do capital econômico e social, viajando, experimentando, relacionando-se (tanto sentimentalmente, em vista dos inúmeros casos de amor e casamentos, quanto interagindo e conhecendo os principais nomes da intelectualidade do início do século XX, no Brasil e em França), o outro alcança por via diversa, de maneira autodidata, desdobrando-se em trezentos, ampliando o lastro cultural e social, com auxílio de amigos mais próximos, “sabidíssimos” (Rubens Borba de Moraes e Sergio Milliet, por exemplo), mediante dicas e empréstimos de livros, assinando revistas estrangeiras, pesquisando *in loco* no nordeste e norte do país e correspondendo-se.

Mário pode ser entendido hoje em função do incrível avanço de conhecimento cultural sem similar, configurando-se como um intelectual polivalente (e sagrando-se principalmente pela composição de *Macunaíma*). Oswald, por seu turno, também angariou trunfos para fazer o seu nome, mantendo-se em posição de destaque para a posteridade por força da inovação na composição de suas obras literárias e manifestos (como o *Manifesto Antropófago*, para citar um único exemplo entre outros), que impactaram as gerações vindouras, como o movimento tropicalista. Mesmo sem prosseguir desbravando novas áreas culturais, Oswald incursionou pela Filosofia e concorreu ao título de livre docente nessa cadeira pela então recém-inaugurada Universidade de São Paulo.

Mário manteve um grande discernimento sobre sua origem social (ciente de seus alcances e limites, sem quixotismo) e sobre seu potencial intelectual (que o fazia ser reconhecido como “o melhor teórico modernista”). Procurou criar uma obra que cumpriria função em diversas frentes, desde a inovação composicional e formal até a investigação de questões sociais para internalização nas obras, expondo temas e assuntos “abrasileirados”, ou seja,

em costumes populares e linguagem comum falada no dia a dia, mesmo que estilisticamente rebuscada, mas entendida como uma forma de “abrasileirar o Brasil”¹¹², libertando, assim, a literatura e a poesia do formalismo obtuso, de um “português lusitano”, e de regras mais afeitas aos adeptos da “arte pela arte”, aos quais o poeta não se via pertencente.

Oswald também inovou na escrita ao romper com a mimese tradicional; realizou pesquisas para compor seus romances e sofreu influência da arte e literatura francesas, a exemplo do contato com Blaise Cendrars; porém, a fatura de cada livro saiu muito desigual, como apontou Antonio Candido.

Mário de Andrade se destacou pelo ajuizamento em como reter e adaptar as importações culturais vanguardistas à realidade brasileira. Sabia mover-se no terreno escorregadio das clivagens político-partidárias (embora tenha sofrido um exílio no Rio de Janeiro, ao ser deposto da chefia do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1938), assim como sabia que a rede de sociabilidade que estabeleceu mediante a troca de correspondências permitiria “fazer a história”, ou seja, recontar os movimentos dos modernistas à luz do que contribuiu e arquivou em diálogo com os principais artistas, intelectuais e aspirantes culturais de seu tempo.

A perspectiva comparada que se faz aqui é significativa porque elucida as tensões e desavenças e os investimentos recíprocos na arena da produção cultural. Tiveram seu momento como amigos, mas a relação sempre balançou por conta do caráter intempestivo, mordaz, cínico e cabotino de Oswald, em muito maior grau que a vaidade artística, o orgulho e o afrontamento de Mário quando reagia às críticas que considerava infundadas.

Mário foi lembrado por seus companheiros mais pela vaidade, pela descontração, pela nobreza de intenções e valores. Oswald, ao contrário, explodia para defender-se e combatia criando inimigos. E se Mário invejava Oswald pelo “berço esplêndido”, como dissemos, Oswald devia invejar Mário pela facilidade teórica em sistematizar ideias.

¹¹² Como escreve para Anita Malfatti em carta de 7 de janeiro de 1925, ao indicar que não pretendia ir para a França, negando convite expresso por Anita e voltando atrás em afirmação anterior sobre a possibilidade de viagem. Batista elenca, em nota, as várias referências de Mário de Andrade sobre o “abrasileiramento” da linguagem, em carta para Sérgio Milliet, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Cf. BATISTA, s/d, p.138.

O poeta de *Lira Paulistana* defendia a “sabença”: era sistemático, analítico, pragmático e empírico. Lia abundantemente, tomava notas, fichava as leituras, sabia fazer mediações entre autores e temas, pesquisava material folclórico em perspectiva etnográfica, etc. Tinha pendor pela escrita de livros reflexivos, adotando uma postura próxima do idealismo teorizador.

Já Oswald de Andrade era quase um anti-intelectualista. Guiava-se pelo experimentalismo estético de linha intuitiva e sentimental como via de acesso à realidade. Tinha escrita ágil, sendo detentor de obra e personalidade inconfundíveis, por conta das anedotas e piadas antológicas – o que lhe garantia uma “adorável irresponsabilidade”, nos dizeres de Rubens Borba de Moraes (MORAES, 2011, p.167). Mas, pelo lado das amizades importantes, quem rompeu mais foi Oswald: em 1929, rompeu com Drummond, Paulo Prado e Blaise Cendrars, além do próprio Mário. Este ampliou as amizades com os “moços”, especialmente do Rio de Janeiro. O antropófago gostava sim de fazer novas relações, de conhecer gente importante nas viagens internacionais; contudo, isso era feito em proveito do aspecto simbólico e do status da relação e menos em função de uma sistemática necessidade de troca e aprendizado coerente¹¹³. Mantinha-se, no geral, muito agitado em travar contatos passando de uma relação a outra, ansioso para estar sempre *à la page*, na crista da onda, a par da última novidade e ávido de publicidade.

Pelo lado de Oswald, as cartas enviadas de Paris em 1923 e 1926, nas duas ocasiões acompanhando Tarsila do Amaral, primeiro em temporada de estudos e depois devido à primeira individual da pintora, são exemplares desse *modus operandi*. Por lá, divulgou os modernistas brasileiros e suas obras.

Nas cartas, dá notícias a Mário do que vê e do que realiza. Em estilo telegráfico, geralmente sarcástico e não muito inteligível para o leitor atual (em vista das referências locais francesas e dos nomes de intelectuais e artistas, nem todos conhecidos ou agraciados pela fama póstuma), diz pouco e “faz literatura” constantemente.

¹¹³ Pode-se contestar a afirmação lembrando que Oswald foi influenciado por Blaise Cendrars ao compor o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*; no entanto, rompeu com o poeta francês posteriormente, quando do rompimento com Paulo Prado após crítica feroz ao seu livro *Retraro do Brasil* publicada na *Revista de Antropofagia* em abril de 1929. Cf. AMARAL, 2001, p.107, nota 6.

Nesse sentido, nem sempre fica claro se o que diz é sério ou blague. Às vezes, ironiza Mário; outras vezes, envia carta para agradar e causar inveja, em razão dos contatos estabelecidos. Em geral, Oswald mostra nas missivas os “negócios literários” encaminhados, solicitando o envio de livros (publicados por Mário, Menotti, Guilherme de Almeida, etc.) e revistas (*Klaxon*, em 1923, e depois *Terra Roxa e outras terras*, em 1926).

Trechos exemplificadores. Escreveu para Mário em 25 de fevereiro de 1923, comunicando a expectativa de contato com artistas e intelectuais em Paris, após breve estadia em Portugal. Agia, dessa forma, como o “embaixador do modernismo” no estrangeiro:

Mário

Depois de Portugal Contemporânea¹¹⁴, Paris-Nouvelle Revue¹¹⁵. No dia 1º almoçarei com [Jules] Romain et Valery [Larbaud]¹¹⁶ [...] Romain é o 1º amigo conquistado. Primeiros contatos efusivos com os outros. [André] Gide na Itália. (ANDRADE, 2009, p.61)

A 7 de março, mais contatos:

Mário

Continuo o caminho da Glória Impávida (que belo nome de cançonetista! Vou oferece-lo à magra ardente Rachel Meller¹¹⁷ que todas as noites, chez Mayol...). Ontem visitei Valery Larbaud. [...] Amanhã – almoço com Cocteau¹¹⁸ e Victor Hugo¹¹⁹ no *Boeuf sur le toit*¹²⁰ – restaurant sobretelhista, e *gôûter chez Madame de Sevigné*¹²¹. (idem, p.72)

¹¹⁴ Revista portuguesa, a Contemporânea circulou de 1922 a 1926, trazendo textos sobre cultural e divulgando o modernismo local. Cf. ANDRADE, 2009, p.56, nota 11.

¹¹⁵ Revista criada em 1908 pelo teatrólogo Jacques Copeau e o escritor André Gide.

¹¹⁶ Respectivamente, escritor e poeta – este último manteve correspondência com Oswald de Andrade.

¹¹⁷ Cançonetista e atriz espanhola, cujo nome verdadeiro era Francisca Márquez López.

¹¹⁸ Jean Cocteau foi escritor, dramaturgo, pintor, ator e cineasta.

¹¹⁹ Referência ao escritor francês falecido em 1885; provavelmente Oswald quis mencionar o neto de Victor Hugo, Jean – que era amigo de Cocteau.

¹²⁰ Restaurante aberto em Paris em janeiro de 1922, muito frequentado por artistas, escritores e a elite francesa nos anos 1920.

¹²¹ Esta referência é uma clara chacota de Oswald. Maria de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné (1626-1696), foi uma nobre e escritora francesa cujas cartas, muitas delas escritas para a sua filha a partir do Castelo dos Rochers-Sévigné, são modelo do gênero epistolar. A menção a ela, “lanche com...”, tem endereçamento certo em esnobar Mário de Andrade.

Nessas duas passagens, é preciso destacar os nomes de Vallery Larbaud e Jean Hugo.

Larbaud, que traduziu pioneiramente James Joyce para o francês, foi talvez o primeiro escritor a manter um vívido interesse pela literatura de língua espanhola e portuguesa, em especial a brasileira. Isso já mostra a mira de Oswald, uma vez que ele procurava justamente aqueles que pudessem demonstrar interesse em divulgar, *en France*, as obras modernistas.

Não é gratuita a mensagem para Mário de Andrade; além de provocá-lo, pretendia indicar o trunfo que coligia para si ao travar contato com alguém que abriria novos flancos para o modernismo brasileiro. Sabe-se que Larbaud contribuiu para que autores como Euclides da Cunha, Graça Aranha e mesmo Ribeiro Couto fossem traduzidos na França, assim como o próprio Oswald e Mário de Andrade¹²².

Jean Hugo, por sua vez, manteve contato com a alta roda latino-americana, estabelecendo relações com Victoria Ocampo, escritora e editora argentina, e a revista SUR, que era à época o carro-chefe do establishment cultural e artístico em Buenos Aires. Mais uma visada de peso, que forneceria uma aproximação com os vizinhos vanguardistas latino-americanos¹²³.

Oswald continua a dar notícias e a querer impactar Mário de Andrade. A 18 de abril, diz estar próximo de Picasso, além de outros artistas; comenta a respeito da conferência que fará em maio na Sorbonne para alfinetar o poeta duplamente (pela inveja e pela referência a “passadista” em *Pauliceia Desvairada*); termina por comentar seca e cruamente o redirecionamento pictórico de Anita, chamando-a também de “passadista”:

Recebi tua carta ansiosa. Que se passa? Todos os dias passam-se coisas novas. Estou já há bastante tempo na intimidade de Picasso, Cocteau, Romain e Larbaud. Há dificuldades em encontrar os outros. Max Jacob¹²⁴ vive num convento no Loire. Cendrars é *metteur-en-scène* dum cinema. Ninguém sabe dele. Descansa, porém. A todos

¹²² Ver, por exemplo: PINTO, Manuel da Costa. “O pecado original de Vallery Larbaud”. In: **Ilustrada (Rodapé), Folha de São Paulo**, sábado, 13 de agosto de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308200510.htm>. Acesso realizado em: 03/06/2018.

¹²³ Ver: MICELI, Sergio. **Sonhos da periferia**. Inteligência argentina e mecenato privado. São Paulo: Todavia, 2018, p.51.

¹²⁴ Escritor e pintor francês, considerado o antecipador do surrealismo e inventor do poema em prosa.

direi da tua admiração mineira. [...] Brecheret, você, Menotti e a corja serão lançados por mim em próxima conferência [refere-se à conferência a ser proferida em maio na Sorbonne, de título *L'effort intellectuel du Brésil contemporain*]. [...] Fizeste bem em confessar no prefácio de *Pauliceia* que eras passadista. Vou vilmente me aproveitar disso na minha conferência. [...] Tarsila (íntima de Lhote e Juan Gris¹²⁵, a quem me apresentará) [...]. Anita é uma passadista. (idem, p.75-77)

Mais dois exemplos entre o poeta e o antropófago merecem ser trazidos, dado o aspecto significativo que ilumina o conjunto da correspondência.

O primeiro é característico das tensões masculinas existentes no Grupo dos Cinco, e no grupo mais amplo que compunha a revista *Klaxon*, que circulou de maio de 1922 a janeiro de 1923, e envolve Menotti del Picchia¹²⁶.

Na visão de Rubens Borba de Moraes, compartilhada pelo “grupo dos hominhos”, Menotti era o que tinha a formação básica mais precária, justamente se comparado com Mário e Oswald de Andrade.

Nascido em São Paulo em 1892, Paulo Menotti del Picchia era filho de imigrantes italianos – Luigi Del Picchia, jornalista, e Corinna Del Corso. Viveu a infância em Itapira, no interior de São Paulo, para onde a família se mudou quando tinha cinco anos de idade. Passou parte da juventude em Campinas, São Paulo, e depois em Pouso Alegre, Minas Gerais, onde estudou no Ginásio Diocesano São José, momento em que se interessa por literatura e filosofia clássica, pelo lado greco-romano.

Finalizado o estudo ginasial, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, formando-se em 1913, ano em que iniciou a carreira poética com o livro *Poemas do Vício e da Virtude*. Nesse mesmo ano, voltou para Itapira e trabalhou como advogado e agricultor; dirigiu o jornal *Diário de Itapira* e *O Grito!*, de sua criação.

¹²⁵ André Lhote, pintor cubista francês, e Juan Gris, cujo verdadeiro nome era José Victoriano González Pérez, pintor espanhol auxiliado no começo da carreira por Picasso, que o introduziu no cubismo.

¹²⁶ Para o itinerário biográfico de Menotti del Picchia, consultar: PICCHIA, Menotti del. **Poesias (1907-1946)**. São Paulo: Martins Fontes, 1958 (com introdução do autor); BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (org.). **Menotti del Picchia. O gedeão do modernismo: 1920-22**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura | Civilização Brasileira, 1983; FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira (org.) **Menotti del Picchia**. Coleção Melhores Poemas. São Paulo: Global Ed., 2004; e BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006; ver também o site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Menotti_Del_Picchia. Consultado em 28/05/2018.

De retorno a São Paulo, e após um volteio em Santos (ao assumir a vaga de redator-chefe d'*A Tribuna de Santos*), recebeu convite para ser o redator político do *Correio Paulistano*, jornal perrepista da situação e ligado ao governo de Washington Luís, “tradicionalmente conservador” e “porta-voz da civilização do café”. Foi no Partido Republicano Paulista que Menotti fez sua carreira política. Justamente por isso, em face à ligação desses jovens artistas com a oligarquia, o jornal teve condições de receber em suas páginas a propaganda e a produção dos modernistas.

No decorrer de 1920 até 1922, Menotti, sob o pseudônimo de Helios, publicou inúmeras crônicas no *Correio Paulistano*, principalmente sobre a vida cultural de São Paulo (escreveu também sobre temas do dia, o que hoje os jornalistas chamam de “atualidades”, e transcreveu palestras feitas por ele próprio). Tornou-se, portanto, um propagandista notável do modernismo nesse veículo de comunicação, discutindo e antecipando temas que estariam presentes na Semana de Arte Moderna.

O percurso literário de Menotti del Picchia registra altos e baixos, produções até mesmo contraditórias, uma vez que passou por diversos movimentos (neoclassicismo, parnasianismo, romantismo, simbolismo e modernismo). Conhecia mais os autores italianos do que os franceses.

A atividade lírica de Menotti del Picchia traz a representação dessas várias fases. A primeira, parnasiana, “áspera e quase meramente técnica”, como definiu ele próprio, abrange o conjunto de poemas intitulado *A vingança das montanhas*, composto por volta de 1910. A segunda se apresenta sob o veio neorromântico nos *Poemas do vício e da virtude*, já por volta de 1913. Somente na década de 1920 é que começará a esboçar uma “inquietação pesquisadora de quem já colhia os primeiros resultados da Semana de Arte Moderna de 1922”, no livro *Chuva de Pedra* (1925). (PICCHIA, 1958, p.14)

Dois outros livros de poesia de Menotti, *Moisés* e *Juca Mulato* (ambos de 1917) já mostravam um respiro insubmisso e contrário ao parnasianismo, ao introduzir temas mais próximos da realidade popular por via de arranjos idiomáticos que emergiam do linguajar cotidiano¹²⁷.

¹²⁷ Alfredo Bosi nos lembra que Menotti del Picchia construiu uma obra singular no contexto modernista. Em que pese a afirmação de Rubens Borba de Moraes, sobre a formação deficitária de Picchia, que não conhecia a produção francesa, a não ser “de ouvido” (citação ao fim do

Essa fatura compositiva que já flertava com o aceno nacionalista frutificará em 1924, quando Menotti del Picchia, junto com Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Guilherme de Almeida, criam o *Movimento Verde Amarelo*, de acento ufanista, nativista e conservador, em forte hostilidade às importações estéticas estrangeiras e em clara reação ao nacionalismo “pau brasil” primitivista de Oswald (cujas base de pensamento tinha influências francesas devido à proximidade com Blaise Cendrars) – situando mais um novo foco de tensão¹²⁸.

Antes disso, porém, em 1922, ainda fortemente ligado a Oswald e demais membros de *Klaxon*, Menotti escreveu o *O homem e a morte*, um “romance erótico-decadente” de animada feição jornalística que parece ter impressionado Mário de Andrade. Nesse mesmo ano, Oswald publicava seu romance *Os condenados*. Na redação da *Klaxon*, armou-se o imbróglio. Rubens Borba de Moraes relata os acontecimentos, em depoimento oferecido em 1968 à pesquisadora Aracy Amaral:

Quando Menotti publicou *O homem e a morte* nosso grupo (Tácito de Almeida, Couto de Barros e eu) o rejeitou integralmente. Em *Klaxon* tudo era feito em equipe: um artigo era iniciado por um, terminado e revisto por outros 2 ou 3. Mas escrevemos os três uma crítica terrível ao livro, chamando-o de danunziano, passadista, etc. O artigo estava pronto para ser publicado quando chega o Mário. Leu o artigo. Disse que absolutamente não poderia ser publicado. Que deveríamos respeitar a personalidade do Menotti pelo que ele significava para o movimento, seu prestígio a serviço da causa, etc. Foi uma grande discussão e briga. Mário então disse-nos que ele ia escrever outro artigo substituindo aquele. No dia seguinte, ou dois dias depois, ele apareceu na redação com o artigo sobre *O homem e a morte*: um elogio só, a exaltação do livro. O momento de fúria foi então nosso. Finalmente Mário acedeu a que revisássemos o artigo, diminuindo um pouco o calor do elogio. O que fizemos, riscando aqui e ali. E esse foi o artigo finalmente publicado, e por essas razões. (MORAES apud AMARAL, 2001, p.73, nota 13)

capítulo 2.3 *Amizades nada confortáveis*), Bosi escreve que a obra picchiana introduziu “uma descida de tom (um maldoso diria: de nível) que lhe permitiu aproximar-se do leitor médio”. Esse é um ponto que Mário de Andrade pode ter apreciado no livro.

¹²⁸ Por fugir do objetivo desta pesquisa, concentrado em Mário de Andrade, não será aprofundada a questão sobre o *Movimento Verde Amarelo* envolvendo justamente Menotti e Oswald, até porque essa tensão não está respaldada na correspondência do Grupo dos Cinco de maneira mais veemente.

A intriga que se torna “briga” envolve Oswald. Pelas razões expostas acima por Rubens Borba de Moraes acerca da defesa de Menotti por Mário, e por verificar que este último simpatizava também com a escrita picchiana. Mas pela análise geral da situação, é bem possível imaginar que o poeta mirava e combatia Oswald, em indicativo de competição. O artigo saiu em forte tom laudatório a *O homem e a morte*, mesmo após os “ajustes” do grupo de *Klaxon*. Justamente o efeito prático, que irritou Oswald, foi que, com o artigo, Mário praticamente elevava o livro de Menotti à categoria de melhor romance do ano, desconsiderando *Os condenados*, que era sensivelmente superior. (AMARAL, 2001, p.72; ANDRADE, 2009, p.15)

Esse episódio na redação da *Klaxon* aconteceu no final de 1922. Em 15 de maio de 1923, quando Oswald já tinha proferido sua conferência sobre o modernismo brasileiro na Sorbonne, ele dá o troco a Mário:

Mário

Até eu, pelo binoculinho às avessas da modernidade ocidental (R. Lopes Chaves – São Paulo – Brésil – Amérique du Sud – 15 jours de mal de mer) fui enxergado romancista de 2ª classe. Natural, lógico, justo, que Menotti se despreocupe de vocês que viram nele homem de letras de 3ª.

A minha conferência causou boa impressão. [...] Coitado de mim se não visse no *Homem e a Morte* nossa melhor obra moderna! Outras vítimas da maçonariazinha da rua Lopes Chaves satisfazem perfeitamente as exigências da “modernidade de Paris” – Graça [Aranha], Ronald [de Carvalho], Tarsila. [...] Apesar de ter podido pagar a vocês na moeda com que vocês negociaram a minha obra, disse agradáveis verdades de todo o grupo na Sorbonne. “A vingança do justo consiste em perdoar” G. Junqueira – obr.cit. Um abraço do Oswald. (ANDRADE, 2009, p.85-86)

Podemos verificar acima a ironia em ação de Oswald de Andrade, mesclada a uma dose de blague e pitadas de humor. Ele cutuca Mário, primeiro com a referência ao “binoculinho às avessas”, cujo diminutivo pode ser sugestivo de ter entendido que a crítica praticada sobre o livro de Menotti o visava. Depois satiriza este último, que se manteria despreocupado com os colegas da revista mesmo sabendo que eles o consideravam homem de letras de 3ª categoria.

Na sequência, faz pouco caso de novo de *O homem e a morte*, para criar a distância relativa às vítimas da maçonariuzinha mariodeandradiana, as quais estão se dando bem em Paris. Por fim, faz “justiça” ao dizer verdades agradáveis de todo o grupo na conferência, e com esse artifício do perdão produz um efeito de sentimento de culpa no grupo da Klaxon, mirando mais exclusivamente o próprio Mário.

Ao que parece, Mário não respondeu a Oswald desmentindo a tendenciosidade na crítica, mas deu a sua versão como uma defesa da acusação de leviandade pelo ato praticado. Mário quis sugerir que, naquele momento, agiu em prol do companheiro dannunziano ciente de que era mais oportuno, poucos meses após a Semana de 1922, levantar as bandeiras modernistas dos autores do grupo do que incinera-las publicamente por meio de críticas de origem interna, já que tinha gostado da obra. Porém, ao racionalizar o episódio em carta posterior (alegando “fatores subjetivos”, “relacionamento próximo e amigável”), deu a deixa para se “fazer a história”, permitindo vislumbrar o que entra em jogo – a competição, os ciúmes, etc. - na crítica literária¹²⁹.

Por fim, sabemos pelo autor de *Clã do Jabuti* a resposta oferecida a Tarsila e a Oswald (o casal Tarsivaldo, então em Paris), um mês depois dessa carta datada de maio.

A 16 de junho de 1923, Mário escreveu aos dois (em resposta também à carta anterior de Tarsila, na qual ela relatava as intrigas feitas por Oswald acerca do grupo da *Klaxon* ao chegar a Paris), fechando o circuito sobre essa briga.

Querida amiga

Foi bom deixar que passassem dois dias depois do recebimento de tua carta, para te escrever. Já agora passou a primeira forte irritação que me causou o procedimento do Oswald. Não me resta senão uma grávida tristeza (consolada, que hei de fazer!) de não ser

¹²⁹ E esse foi caso. Em longa carta a Manuel Bandeira, datada de 3 de maio de 1926, Mário confessará ter agido de modo exagerado no elogio, com uma racionalização feita aqui *a posteriori* que se define mais como uma estratégia de auto-convencimento: “Eu fui o grande defensor do Menotti quando foi do aparecimento do *Homem e a morte*, tive uma luta tenaz e constante contra os próprios amigos que no entanto sabiam das condições em que o Menotti escreve, condições essas fatalizantes de necessidade de sustentar naquele tempo uma luta inglória contra a fome em casa. E o resultado, antes a intensidade dessa luta que sustentei em defesa do Menotti, está no exagero exasperado com que disse na crítica de *Klaxon* a minha admiração por ele e pela obra dele. Isso é um caso conhecido de psicologia e quando alguém nega pra gente uma realidade em que acreditamos não tem ninguém que não seja levado pelo calor que dilata tudo a exagerar a realidade em que acredita.” Cf. MORAES, 2001, p.291.

compreendido nem pelos que me vieram buscar na minha solidão para um convívio de amor. Não sei, nem quero imaginar o que te disse Oswald a meu respeito. Sei que não mentiria. Não é dele mentir¹³⁰. Mas sei também que exagerou. E muito. Mas quem não sabe que a imaginativa do Oswald é um microscópio[?] Faz dos micróbios, mastodontes. Mas queres que te conte do Oswald? Mostra esta carta a ele. Dirá se é verdade o que aqui está. Um dia irrompe pelo escritório da *Klaxon*. Vem temeroso e furibundo. “O Mário é isto, mais aquilo. Quer ser chefe de escola. Nós todos seus alunos.! É preciso romper. É o pior crítico do mundo! Vocês todos estão ficando escravos dele. Não me sujeito! Nem o Menotti. O Mário disse que vai decorar, para dizer, as últimas páginas do *Homem e a morte*... Isso é caçoada... etc.” Chego na *Klaxon*. Sei de tudo. Procuro o Oswald. Explicação. Provo-lhe que jamais tive intenção de criar escola. Sou eu. Eu solitário. [...] Oswald tropeça. Diz o que sente. Magoa-me com três ou quatro injustiças pesadas. E termina repetindo-me o caso: “O Menotti diz que é caçoada tua aquilo de pretendes decorar o fim do *Homem e a morte*”. Procuro o Menotti. Ia amargo. Na véspera, defendera calorosamente a obra de Menotti. Nova explicação. Não, Mário. Quem disse que era caçoada tua foi o Oswald. Compreendes, Tarsila? Quem diz o certo? Oswald ou Menotti[?] Quem entendeu tão levianamente minha intenção[?] Não sei. Não se saberá nunca. Mas o que ninguém poderá apagar de mim é a amargura de tantas experiências. (AMARAL, 2001, p.72-74)

Essa defesa de Mário de Andrade também deve ser analisada sob uma perspectiva crítica, já que a competição estava armada inclusive pelo lado de Menotti del Picchia. Entre o grupo de modernistas, de *Klaxon* como o Grupo dos Cinco, as intrigas e brigas, como a que sublinhamos acima, nasciam justamente do embate teórico e artístico relacionado com as críticas às obras produzidas. No final, o rompimento veio por todos os lados, entre Mário, Menotti e Oswald.

Em carta para Anita Malfatti datada de 25 de abril de 1926, ficamos sabendo que Mário rompeu com o autor de *O homem e a morte*. O poeta cobrava

¹³⁰ Apenas para registro: Antonio Candido, em seu texto *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, mostra um episódio em que Oswald mentiu. O autor do *Manifesto Antropófago* fez afirmação leviana sobre Villa-Lobos, pontuando, em encontro no salão de D. Olívia Guedes Penteado, que o grande compositor não entendia nada de música e era somente um “ignorantão instintivo”. Oswald, então, sob o olhar perplexo da audiência ao redor, precisou embasar a afirmação; acabou dizendo que Mário de Andrade tinha proferido tal sentença sobre Villa-Lobos. Dias depois, Mário soube do episódio e foi tirar satisfação com Oswald, e este disse, simplesmente: “Eu menti!”. Cf. CANDIDO, 2011, p.43-44.

fotografias de obras da pintora, especialmente da tela *Dama de Azul*, então reproduzida na revista francesa *Comoedia*, publicada em março daquele ano com entrevista de Anita. Em missiva anterior, a pintora tinha dado a impressão de que já tinha enviado as fotos aos cuidados de Menotti, ao que Mário retrucou:

Você falou que mandou as fotografias pelo Menotti. Pois se mandou também para mim por ele naturalmente não chegarão até mim porque o Menotti e eu estamos brigados definitivamente. Rompi com ele porque carecia de me livrar dum tipo que afinal vi que era ordinário mesmo e ordinário só, rompi. Não nos falamos mais e com isso é provável que eu não receba as minhas fotografias. (BATISTA, s/d, 185)

Também sabemos do rompimento por correspondência de Oswald ao poeta, de 1º de março de 1926:

Brigaste com Menotti, era fatal. Agradeço-te muito a delicadeza da comunicação. Caminhos tão diferentes não podiam desembocar na mesma estrada. (ANDRADE, 2009, p.105)

Em 1926, o autor de *Juca Mulato*, em sua coluna costumeira do *Correio Paulistano* e também na revista *Terra roxa e outras terras* deixou impresso o ataque ao livro *Losango Cáqui* de Mário de Andrade. Os dois escritores já mantinham uma cordialidade distante desde 1925, cada qual seguindo percursos distintos.

O fato é que Menotti não apreciou o terceiro livro do poeta e escreveu em *Terra roxa e outras terras*, sob o título “*Losango cáqui*”, uma crítica acerba, considerando-o “absurdo, injustificado, irritante e pedante”¹³¹, e ainda anacrônico. Na base desses impropérios estava a impressão picchiana de que o livro se filiava a um tipo de individualismo exacerbado, de forte exibicionismo egocêntrico, bárbaro e primitivo – todos termos que ofenderam o brio mariodeandradiano. A resposta de Mário invertia o sentido das acusações, e da mesma forma que o ataque tinha sido pessoal, Mário insultou Menotti, chamando-o de “um egoísta vaidoso por demais”, “choco e ridículo pedante”,

¹³¹ A crítica de Menotti e a resposta de Mário estão em *Terra roxa e outras terras*, ano 1, nº 2, 3 de fevereiro de 1926, p.4. Ver também FARIA, Daniel. “Menotti e o amor do sacrifício”. In: _____. **O mito modernista**. Uberlândia: UDUFU, 2006, p.93-94.

que só se importava com a ambição pessoal e era incapaz de pensar por si mesmo, recorrendo, portanto, à imitação, como “manifestação inspirada pelo pavor nas organizações psíquicas ainda em estado primitivo”.

Pelo que consta, o rompimento não foi permanente, posto que na década de 1930, principalmente após 1932, estavam já mais próximos. No entanto, Mário deixou registrado em carta para Carlos Drummond de Andrade, a 18 de fevereiro de 1926, em termos duros, o rompimento:

Pela 2ª *Terra Roxa* você verá que mandei à fava também o Menotti. Questão de higiene. O diabo esperneou que não foi vida. Dias houve em que o Correio Paulistano vinha com dois artigos e até três contra mim. Insultos de toda a casta, você nem imagina. Menotti e sequela perderam totalmente a compostura. ANDRADE & SANTIAGO, 1988, p.194).

E para Manuel Bandeira, em carta de 21 de fevereiro de 1926, retomou o assunto:

Você me lembro que pediu notícias das minhas brigas... foram horríveis. [...] A com X. [Menotti del Picchia] é que foi horrível. Nunca na minha vida acertei tanto uma relhada. O X. deu cada arranco que você nem imagina. Perdeu completamente a compostura. Imagine que ele mandou um dos sequazes, ou se não mandou foi certamente com o conhecimento dele, saber do Alcântara Machado se eu pretendia reagir fisicamente! E é verdade que se não o fiz foi só pra não perder a norma traçada desde o começo da campanha e de que não devo me safar sem incoerência ridícula pra mim. (MORAES, 2001, p.274)

Passado o calor do momento, nova racionalização: o poeta refletiu sobre a situação à luz da defesa feita anteriormente sobre *O homem e a morte*, em carta de 3 de maio de 1926, e em relação à problemática que levantou sobre a “honra burguesa”:

Eu não procuro justificar-me atualmente do que escrevi em *Terra roxa* sobre o Menotti, foi um erro. Não porque haja qualquer hipocrisia ou senvergonhice em qualquer das duas críticas aparentemente opostas, foi um erro porque o meu gesto não pode ser compreendido mesmo pelos camaradas em toda a sua integral perfeição e dou a

impressão de sujeito que se desdiz. A justiça das justiças humanas é sempre duma leviandade e duma estupidez tão abundantes que a gente tem de se sujeitar às hipocrisias convencionais dos gestos da honra burguesa se não quiser se ver desclassificado. Não me sujeitei e por isso meu gesto foi um erro. Eu podia pensar tudo o que escrevi mas não devia ter escrito, errei. (MORAES, 2001, p.290)

De certa forma, a justificativa de Mário sobre o erro, colocando peso na “honra burguesa”, vem reforçar um tipo de vaidade e orgulho sobre a própria obra (poética, romanesca, etc.) e sobre como pretendia ser visto, sem admissão de que agiu pela força de se defender ao estar envolvido em nova competição no campo da crítica literária.

Em continuidade, o segundo exemplo a ser comentando sobre Oswald, retornando à questão do modo pândego e à concorrência existente entre ele e Mário de Andrade, se encontra em carta de janeiro de 1925, postada de Paris pelo antropófago, que lá se encontrava junto a Tarsila.

Mário tinha publicado o livro *A escrava que não é Isaura* justamente no início de 1925, dedicando-o a Oswald, que recebe a notícia por meio de Yan de Almeida Prado. A resposta em agradecimento é um misto de blague e deboche:

Mestre Mário

O intrigante do Yan me mostrou pra mim uma carta de você que diz assim que você não imita eu. É verdade. Você é a prática culta da língua. Eu é a prática inculta. Pobrezinho que nem MININO DEUS. Sabe. Me deu pra mim uma comoção de você oferecer pra mim o seu livro da tal escrava que não se chama Inzaura. Eu prifiriauma iscrava chamada... Malicioso! Tá rindo! Feio! Em todo caso fico muito agradecido e não miricia tamanha honra. Sei que você agora deu pra jogador e corripie no Automóvel Club¹³². Bem bão! Tá pagando a má língua. Té logo. Osvaldo.

Cidade-luz – domingo depois do baile

O tratamento por “mestre” já introduz a tensão. Intencionalmente, Oswald carrega na imitação; ele faz graça com os idiomatismos e experimentalismos exagerados, e um tanto afetados, de Mário na busca de “abrasileirar a escrita”.

¹³² Trata-se de referência ao Baile Futurista, realizado no Automóvel Club em 22 de novembro de 1924, em que Mário esteve presente. Em carta a Tarsila de 1º de dezembro desse ano, comenta sobre o baile e sobre a falta que o casal Tarsivaldo fizera. ANDRADE, 2009, p.93.

Na carta oswaldiana, a seriedade fica diluída nos impulsos emotivos e nos gracejos que gravitam ao redor da blague e do jeito pândego, diante dos quais a ambiguidade reina solta. O caráter intempestivo e mordaz cria dificuldades para que Mário compreenda exatamente o que está em jogo, muito embora se atraque com Oswald nas diversas disputas relativas à compreensão de suas obras, em busca de evitar o mal maior de ser rebaixado em função de uma caçoadada.

A seriedade, o orgulho e a vaidade para com sua obra, os “valores” e a “nobreza de intenções” de Mário de Andrade são trazidas para o combate, como daria a saber a Manuel Bandeira em carta de 3 de maio de 1926:

[...] uma circunstância curiosa da minha vida é alimentar uma nova espécie de amizade: a amizade que amavelmente reage contra si mesma. Eu tenho três ou quatro amigos, e militantes nisso são especialmente o Oswald e o Ribeiro Couto, que levam o tempo numa brincadeira que eu não tenho o direito de julgar até onde vai, levam o tempo a brincar com os meus possíveis valores e a nobreza das minhas intenções. Contra isso eu não posso nada porque eles revelam a mim mesmo o que fazem contra mim... por brincadeira. Brincando eles passam a vida a não me compreender e brincando me depreciam e brincando eles me falam às vezes coisas terríveis de engolir. (MORAES, 2001, p.291)

4.3 Tarsila barco Mário mar

Tarsila

*nome brasil, musa radiante
que não queima, dália sobrevivente
no jardim desfolhado, mas constante
em serena presença nacional
fixada com doçura*

Tarsila

*amora amorável d'amaral
prazer dos olhos meus onde te
encontres
azul e rosa e verde para sempre.*

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015)

Mário, meu bom amigo,

*A vida agitada de bordo não me fez
esquecer-te e nem as deliciosas
reuniões do Grupo dos Cinco.*

*(Tarsila do Amaral, carta de 20 de
novembro de 1922, a bordo do Lutetia)*

A leitura da correspondência entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral deixa a forte impressão da doçura e suavidade no tratamento mútuo em razão do respeito desta para com ele e da admiração daquele para com ela¹³³. No entanto, as missivas estão crispadas de referências que indicam competição, ciúmes, desentendimentos e rompimento, envolvendo os demais companheiros de movimento modernista. Outro traço que as caracteriza é a onipresença de Oswald como interlocutor entremeado nesse diálogo, entre 1923 até 1929,

¹³³ Para este capítulo, consultamos: AMARAL, 2001; AMARAL, 2010; GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Senac, 1997; MICELI, Sergio. "Bonita sinhá cubista" In: NASCIMENTO, Milton Meira do. (org.) **Jornal de resenhas: seis anos**. Vol. 1. Abril de 1995 a abril de 2001. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p.899-901. Para todas as citações da correspondência, considerar AMARAL, 2001, e MICELI, 2003a.

quando a relação do antropófago com Mário de Andrade é definitivamente rompida.

Em virtude dessas referências, e conforme realizado nos capítulos anteriores, pontuaremos algumas questões que se relacionam, de um lado, a uma perspectiva comparativa entre Anita e Tarsila e entre Mário e Oswald; e de outro, ao investimento mariodeandradiano mantido em sua correspondência.

* * *

Tarsila do Amaral nasceu em 1886 na cidade de Capivari, interior de São Paulo. Era neta e filha de grandes proprietários rurais na frente cafeeira de Itupeva.

O avô, José Estanislau do Amaral, cognominado “o milionário”, devido à incalculável fortuna, foi um opulento detentor de fazendas e de variados estabelecimentos agrícolas (cultura de cana, café e criação de gado). Além de fazendeiro, destacou-se também como empreendedor na construção de imóveis, sendo por exemplo o responsável pela edificação do Teatro São José (prédio onde hoje se localiza o Shopping Light, no Vale do Anhangabaú).

O pai de Tarsila, José Estanislau do Amaral Filho, casado com D. Lydia Dias de Aguiar, deu prosseguimento como herdeiro à expansão rural, chegando a ser proprietário de 22 fazendas. A opulência financeira propiciou à pintora uma educação requintada. Como o pai havia sido educado por jesuítas, escolheu uma professora belga para os primeiros aprendizados de sua filha – Mlle Marie van Varemberg d’Egmont -, com quem aprendeu a ler, escrever e bordar.

A vida de sinhazinha na fazenda esteve marcada por um ambiente domiciliar afundado em referências francesas, como a pintora deixou registrado:

À hora do almoço, meu pai, patriarcalmente sentando à cabeceira da mesa, à moda brasileira, servia-se de um bom Château-Laffite, um Lormont ou um Chablis, cuidadosamente retirado de uma adega francesa. Minha mãe tomava água de Vichy Hôpital ou Célestin, da qual nós, crianças, compartilhávamos, e, algumas vezes, a título de prêmio, dava-nos para provar uma gotinha licorosa de Château d’Iquem. À hora do café eu repetia papagaiamente com meu pai os versos de Delille: “Il est une liqueur au poète plus chère/ Qui manquait à Virgile et

qu'adorait Voltaire". Sabia então que existia um Voltaire, que existia também um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda uma coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca. (AMARAL *apud* AMARAL, 2010, p.34-35)

Em idade escolar, foi matriculada no Colégio de Santana e depois no Colégio de Sion. No intuito de completar os estudos, o pai enviou as duas filhas para a Europa junto com a esposa, que as deixou no Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona. A mudança de ares não seria tão sentida. Entusiasmada e estudiosa, logo Tarsila se destaca entre os alunos. Data desse momento o primeiro contato com a pintura.

Ao término de dois anos de estudo, retornou ao Brasil para logo depois se casar com um primo de sua mãe. "Casamento sem namoro, à moda paulista de então", recordaria Tarsila. (idem, p.39) Desse matrimônio nasce sua única filha, Dulce. O desencanto e o desnível cultural do marido fizeram surgir a separação, embora com forte oposição familiar.

Entre 1913 e 1917, intercalou a vida na Fazenda Sertão com temporadas em São Paulo, onde passou o tempo pintando e aventurando-se pela escultura, trabalhando no ateliê do escultor sueco William Zadig (modelagem em barro) e, depois, com o escultor Mantovani, que viera a São Paulo realizar estatuária para o Palácio das Indústrias (e aqui, modelagem em gesso). Já em 1917, detentora de um ateliê que montara para si à Rua Vitória, iniciava estudos de desenho com Pedro Alexandrino, pintor conhecido à época "pelas naturezas-mortas com tachos reluzentes". (AMARAL, 2010, p.43)

Nesse ano de 1917, Tarsila, vivendo em São Paulo, visitou a exposição de Anita Malfatti, antes de conhecê-la. A impressão foi desagradável, acostumada que estava com uma pintura mais tradicional, acadêmica, dentro do cânone vigente. Meses mais tarde, a própria Anita estaria tendo aulas com Alexandrino, ocasião que aproximou as duas, e depois ambas com o pintor alemão radicado em São Paulo Jorge Fischer Elpons.

O ponto de clivagem na vida pacata que Tarsila do Amaral levava ocorreu por ocasião de postal recebido, em janeiro de 1920, de Souza Lima, o exímio pianista paulista (e depois maestro), que era amigo de Tarsila e estava em Paris desde o ano anterior por conta de ter sido agraciado com o Pensionato Artístico.

Decidida, parte para Paris em junho de 1920 junto com sua filha Dulce, que ficou matriculada no *Sacré-Coeur* de Londres enquanto a mãe fixava-se à rue du Louvre, nº 2.

Logo ao chegar, inscreveu-se na *Académie Julian*, frequentando-a todas as manhãs, como faz saber a Anita em carta de 26 de setembro de 1920:

Estou te escrevendo aqui da Academia Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num grande grupo de 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham bem, mas falta aquilo que nos impressiona. Já estive no “Grand Palais”, no salão do Outono: olha, Anita, quase tudo tende para o cubismo ou futurismo. (AMARAL *apud* AMARAL, 2010, p.48)

Duas afirmações nessa carta merecem comentário: primeiro, já se observa o “espírito competitivo” de Tarsila, no indicativo de procurar localizar a “aluna forte” com quem poderia rivalizar; segundo, que já em 1920 Tarsila sabia que o cubismo e o futurismo estavam em voga, mas até então não tinha demonstrado maior interesse em seguir por essa seara. Na mesma carta para Anita, complementava:

Mas, como estás vendo, a arte nova está vencendo. Fui a uma casa que compra e vende quadros modernos e futuristas. Há grande movimento na casa. O salão de junho é mais severo que este, contudo estou certa de que as tuas telas teriam perfeitamente aceitação, pois é essa a arte compreendida aqui. As tuas pinturas nunca foram futuristas como queriam dizer os poucos entendidos daí. Não compreenderam o teu talento e nada mais. Trata de arranjar as malas e dize-me em que vapor vens. (idem, p-51-52)

O incentivo para a viagem não vingou, e só em 1923 Anita conseguirá viajar para Paris em função do Pensionato; contudo, percebe-se que já ocorre uma mudança substantiva em Tarsila, pelo comentário mais elogioso sobre a pintura de Anita, cujos traços e cores a desagradara anteriormente, comentário que não se explica somente por terem se tornado amigas.

Da *Académie Julian*, onde exercitou estudos de figura e desenhos de nus, Tarsila passaria para a *Académie de Emile Renard*, menos rígida e que permitia

a pintura em tela, e não só desenhos. Aracy Amaral relata que nessa academia Tarsila ficará com o “pincel mais solto, as cores menos terrosas, emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor”. (idem, p.55)

Enquanto Tarsila se desenvolve como pintora em 1921, Anita, de São Paulo, relata a ela seus novos amigos:

No domingo passado estiveram aqui os amigos do Brecheret. O Menotti, o Mário, o Oswaldo. Falou-se em B. e o Menotti pela primeira vez se entusiasmou pelos meus modernos. (AMARAL, 2010, p.59)

Essa primeira temporada em Paris, mesmo que não tenha gerado o *turn point* necessário para a adesão ao cubismo, preparou Tarsila para as futuras discussões com o grupo modernista, de onde viria mais fortemente o desejo de embrenhar-se na arte de vanguarda.

Coligidos esses dados biográficos da pintora até 1922, uma visada comparativa com Anita mostra-se fecunda por permitir identificar os condicionantes sociais que interferiram em ambos os itinerários artísticos. Mesmo considerando-se que tanto uma quanto outra puderam estudar fora do país – Anita em temporadas na Alemanha e nos Estados Unidos e Tarsila completamente europeizada, entre estudos na Espanha e na França –, o caminho foi distinto, assim como distintos eram seus traços físicos – a bela, atraente, autoconfiante e sofisticada Tarsila e a tímida, frágil (emocional e fisicamente) e insegura Anita, marcada por deficiência de nascimento.

Enquanto Tarsila dispunha de imensa fortuna, tal qual Oswald, Anita dependia do apoio do tio, Jorge Krug, para mobilizar as possibilidades de estudo. Isso mostra que o enredamento de Anita junto ao mentor financeiro era mais fixo, na consideração de que, de alguma forma mais ou menos explícita, tinha que “prestar contas” sobre a carreira e o pretenso sucesso artístico almejado como meio para o próprio sustento.

Nesse sentido, com a exposição individual de 1917 e após o artigo de Monteiro Lobato, abre-se a desconfiança familiar sobre esse trajeto, o que a faz retrair-se em matéria de ousadia pictórica. Talvez essa situação explique por que Anita passou a frequentar o ateliê de Alexandrino e Elpons, quase que andando

em marcha à ré após o salto qualitativo expressionista adquirido em sua pintura nos anos de estudo no estrangeiro.

Já Tarsila podia praticamente investir mais autonomamente e a fundo perdido na construção de sua carreira artística sob esse ângulo financeiro, o que explica os dois anos de estudos de pintura entre 1920 e 1922, e o retorno nesse mesmo ano para nova temporada junto aos cubistas.

O trajeto é o oposto do de Anita, pois Tarsila pôde ir em frente aos poucos, de “sorte” a construir um itinerário pictórico mais ousado – e também um léxico mais sintonizado com o que era a vanguarda - sem estar diretamente sob os holofotes de críticos que julgariam antecipadamente suas pinturas, em salvo-conduto quanto à própria experiência traumatizante de Anita, “lobateada” que foi e cujo resultado a fez até receber de volta quadros adquiridos por visitantes no início da exposição de 1917.

Por conta dessas feições, Tarsila pavimentou um caminho mais resguardado, e ao retornar ao Brasil em dezembro de 1923 seguiu uma invectiva contra a crítica “passadista” já anunciando que se tornara militarmente cubista, com o adicional de que sua invenção pictórica já dava mostras de um olhar específico em “representação engenhosa da paisagem natural e social brasileira” (MICELE, 2001, p.901). Como disse Mário de Andrade, Tarsila “muito leu, muito ouviu e muito pensou”.

Inclusive, desde o momento em que se enlaçava com Oswald e se encontravam em Paris (ou seja, antes mesmo do casamento), a relação dos dois adquiriu ares que ultrapassaram o amor, já que empreenderam, em função da disponibilidade de recursos, “um projeto artístico-literário semi-empresarial” (idem, p.900), na confluência de interesses que foram sendo dinamizados com a fase pau-brasil e antropofágica, respaldada em obras e textos, conforme analisou Sergio Miceli também em perspectiva comparada:

Tinham condições excepcionalmente favoráveis para uma caminhada de vida e trabalho, possuidores de cacifes sociais e materiais comparáveis, de uma idêntica situação conjugal e de especializações complementares em matéria de produção cultural. [...] Ao longo da década de 20, o casal viaja (Europa, cidades históricas mineiras), expõe, publica e agita. Muitos dos temas, assuntos, enfoques, paisagens, personagens e títulos das telas da fase “pau-brasil”

encontram-se reprocessados em poemas do livro com título homônimo de Oswald. [...] Tarsila se mostrou sensível aos anseios formulados pelos modernistas de seu círculo íntimo, calibrando seu repertório de imagens em função das prioridades temáticas e simbólicas que logrou identificar, valendo-se dos recursos expressivos acumulados ao longo daqueles anos de treinamento, em sua condição de sinhá bonita e bem-nascida, empolgada pelo arrastão de felicidade e descoberta que vinha lhe proporcionando o grande amor de sua vida. (MICELI, 2001, p.900)

Anita, por seu turno, não contou com o esteio do amor de Mário de Andrade, sem perceber a impossibilidade dessa relação, posto que o poeta, escrevendo como escrevia, realizava um investimento de outra ordem, para cativar e influir. Viu-se, assim, sem poder contar com os trunfos que Tarsila dispunha, ficando encurralada em vários planos, principalmente no artístico, pela indefinição sobre o caminho pictórico a seguir; no social, pela desconfiança e relativa perda de apoio da família; e no emocional, sozinha e fragilizada.

* * *

Tarsila do Amaral volta para o Brasil em junho de 1922. Logo de imediato, Mário encanta-se ao conhecê-la, em função da beleza, da inteligência e da personalidade. Sabemos por Menotti del Picchia que todos ficaram extasiados, principalmente Oswald, que cai aos pés da pintora, enamoradamente¹³⁴.

Tarsila tinha sido apresentada por Anita Malfatti primeiro a Menotti, e depois aos demais modernistas. Com a presença dela deu-se origem ao Grupo dos Cinco, cujos encontros duraram até novembro desse ano, momento em a pintora, avivada pelas discussões sobre arte moderna junto à trupe, decidiu retornar a Paris para uma nova temporada, desta vez com a forte convicção de engajar-se nos desígnios do cubismo. Oswald, no fim desse ano, também viajou ao encontro de Tarsila, iniciando o convívio íntimo.

Com esse enredo pode-se acompanhar a correspondência entre Mário, Tarsila e Oswald. O conjunto documental está composto por 29 missivas. De

¹³⁴ “Tarsila chegou de Paris muito bonita. Bonita e perigosamente feminina... [...] Logo que a viu, Oswald de Andrade ficou impaciente, apaixonado. Ele teve por Tarsila o que se chama de *coup-de-feu*...” Cf. PICCHIA *apud* GOTLIB, 1998, p.17.

Tarsila para Mário somam-se apenas doze, entre cartões, cartas rápidas e bilhetes. No sentido inverso, são dezessete, entre longas cartas, um bilhete e um telegrama, o que mostra a característica expressão epistolar de Mário de Andrade, o autor “dando muito de si, de seus sofrimentos, alegrias e ansiedades” (AMARAL, 2001, p.20). E mostra uma certa reserva de Tarsila (cartas breves, “não comprometidas”, respondendo pela metade as cartas substanciosas de Mário), ao ver-se no fogo cruzado entre os dois modernistas. A impressão que fica é a de que Tarsila pouco se envolveu artisticamente com Mário de Andrade, já que a correspondência é distinta, por exemplo, da que foi trocada com Anita.

Além da competição entre os dois poetas, talvez se possa afirmar que Oswald sentia alguma insegurança, ou mesmo ciúmes, com a “proximidade” de Mário pelas missivas, uma vez que as lia junto com Tarsila, e mesmo opinava nas respostas. Nas cartas mais substantivas enviadas pelo autor de *Remate de Males* à pintora, percebe-se a criação de verdadeiras e intensas prosas poéticas, elogiosas, literárias, “desfazendo-se em saudades tornadas fantasias” (AMARAL, 2001, p.20), chegando a ser piegas, muito embora o investimento epistolar mariodeandradiano continue a pleno fôlego, expondo-se por inteiro em busca do mesmo retorno, que desta vez não ocorre na plenitude esperada, se comparado novamente ao modo pelo qual o poeta se correspondeu com Anita, por exemplo.

A esse propósito, vale frisar que depois da desilusão amorosa havida com Anita em meados de 1923, Mário reduz a frequência de escrita por um período, como vimos. Com Tarsila, o início da correspondência está marcado pela inversão dos papéis. O poeta escreve inicialmente três cartas e não recebe resposta – um “vazio” de quase cinco meses sem correspondência da parte da pintora, certamente devido à presença de Oswald, mas também porque ela possuía uma postura mais segura, descompromissada e distante emocionalmente.

Duas comparações são empreendidas por Mário de Andrade para exprimir o impacto que Tarsila causou nele. Primeiro, a 19 de dezembro de 1922, proclamava a amizade como um “lindo oásis nesta vida de lutas, ambições, invejas e... segundas-intenções” (uma referência à atitude de Oswald, muito provavelmente, ao seguir para Paris). Comparava-a ao “sulco das barcas em pleno mar”, que modificou o aspecto exterior do mar, para finalizar perguntando:

“Será vaidade comparar minha alma de poeta a um mar?” ¹³⁵.(AMARAL, 2001, p.53)

Afora a intenção explícita de mostrar esse impacto, não se pode negar que a comparação implica em entender as dimensões, e respectiva carga alusiva, postas em comparação – um barco e o mar. Mário de Andrade utiliza todo um expediente de argumentação retórica e estilística para cativar Tarsila, indicando a capacidade de influência junto ao mar oceano, mas acaba por dar o recado sobre si mesmo, sua “grandiosidade”, ao comparar sua alma com a dimensão do mar.

Na segunda comparação, a 11 de janeiro de 1923, Tarsila é Nêmesis, a deusa grega da partilha do que é justo, “senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos”, justificadamente por razão do porte, da inteligência e da beleza, prescrevia Mário. A presença de Tarsila gerava felicidade, a ausência trouxe doenças, cansaços e desconsolo – no caso, o poeta se refere ao próprio estado de saúde:

Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. A verdadeira, a eterna Nêmesis, são as horas implacáveis que passam dia e noite, dia e noite, sol e escuridão. Estou nos meses de escuridão. Foi a fraqueza que me fez pensar que eras tu Nêmesis. Perdão. Estou a teus pés, de joelho. Mais uma vez: perdão! (idem, p.58)

Essas duas comparações nos remetem à imagem de Anita sugerida por Mário, alguns dias depois da carta acima, a 15 de janeiro de 1923:

És anjo demais, para esta Terra. És mulher demais, para que não cultives a desilusão. Como anjo, acreditas todos tão bons como tu. Capazes de uma amizade tão linda como a que nos liga, tu e eu. Como mulher, sonhas em todas as mulheres, às quais me prendo às vezes por uma atração

¹³⁵ A passagem completa é esta: “Segue uma barca sem rumo. Em torno tudo é mar oceano. E a barca faz um leve sulco nas águas movediças. O sulco desapareceu. Não se vê mais. Acabou. Acabaria? Não. Para destruírem o sulco as ondas empolaram-se e encheram-na. Mas se não existisse o sulco elas não teriam feito aquele esforço, não teriam tomado aquela forma. E as novas ondas que vêm depois, também não são modificadas no seu aspecto, por encontrarem as ondas, que encheram o sulco, numa forma determinada? E as outras ondas depois? E depois ainda as outras? E todo o mar oceano? De forma, Tarsila, que se poderá dizer sem erro, que um pequeno sulco modificou o aspecto exterior do mar. Você foi como um sulco. Será vaidade comparar minha alma de poeta a um mar?”. AMARAL, 2001, p.52-53.

passageira, novas amigas que te substituirão. Continua anjo. Separa de ti essa fraqueza feminina, que desequilibra teu talento e tua grandeza. (BATISTA, s/d, p.62)

A leitura comparativa, embora certamente elogiosa para ambas, mostra um certo desequilíbrio na percepção do poeta a favor de Tarsila. O tratamento feito a Anita repousa sobre uma base que reforça a ideia de insegurança, não só quanto a manter-se “amiga” do poeta, o que faz pensar no amor que começava a surgir em Anita, como foi analisado antes, mas também em relação ao caminho que trilhava em busca de uma arte que a tranquilizasse emocionalmente. Esse fato permite entender por que a correspondência entre os dois adquiriu a característica “fraterna-artística”, com Mário procurando catequizá-la acerca do rumo a ser seguido, no caso, a manutenção criativa do expressionismo.

O tratamento feito a Tarsila, ao contrário, a colocava em patamar distinto. Senhora de si, dona de seu destino, determinada e agraciada com trunfos substanciais (não só financeiros, mas de postura perante a pintura) que já indicariam o sucesso a vir, especialmente ao aliar-se a Oswald e seus investimentos propagandísticos em Paris, abrindo fronteiras para o modernismo brasileiro.

Nem por isso Mário de Andrade deixaria de opinar, instruir, catequizar, como fica perceptível em carta de 15 de novembro de 1923¹³⁶. Carta já muito comentada, em tom de manifesto e em antecipação de seis meses ao “paubrasilismo” oswaldiano. Essa carta de novembro também deve ser lida, na observação de Aracy Amaral, como uma resposta à constante jactância de Oswald, contando-lhe acerca dos contatos e novas amizades com os artistas e intelectuais franceses e estrangeiros, o que Tarsila fazia também ao informar os nomes de pintores que frequentavam seu ateliê parisiense.

Dirigindo-se a Tarsila e aos demais modernistas que lá estavam, o poeta sugeria o “matavirgismo”:

¹³⁶ O “pulo” para novembro desse ano merece explicação. A terceira carta do poeta endereçada a Tarsila será de 20 de maio de 1923, ou seja, quatro meses após a carta anterior. Nesse intervalo, Mário recebeu inúmeras missivas de Oswald, que o cutucava informando sobre os contatos e articulações no meio cultural parisiense, como já vimos no capítulo anterior. As cartas seguintes – a resposta de Tarsila, escrita em maio, em desconforto com a terceira carta de Mário, assim como a resposta de Mário a essa carta da pintora – foram tratadas no capítulo anterior quanto ao desentendimento e celeuma entre Mário e Oswald por ocasião da crítica favorável feita ao livro *O homem e a morte*.

Cuidado! fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam¹³⁷. Se tiverem coragem, venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral. Chegarei silencioso, confiante e te beijarei as mãos divinas. (AMARAL, 2001, p.78-80)

O que Mário de Andrade faz aqui é passar a limpo a distância que existe entre os bem-nascidos, “donos do mundo”, e ele, o “primo pobre”, ou seja, o endereçamento opera pela diferença social. Quase como a dizer que eles são uma contrafação; ao imitarem as vanguardas francesas, não o convencerão ao retornarem. O desafio estava lançado.

Ocorre que a acentuação do interesse pela natureza, matavirgista, estará presente no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, escrito por Oswald de Andrade e publicado originalmente no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, a 18 de março de 1924.

O manifesto, composto por uma série de aforismos reflexivos sobre a realidade brasileira, a produção da cultura e a forma poética na civilização ocidental, apresenta um estilo telegráfico, por meio de metáforas lancinantes, às vezes de maneira contraditória, sendo anti-intelectualíssimo em muitas passagens, o que depõe contra a própria ideia de manifesto.

Oswald, amante da técnica cinematográfica e da colagem rápida de signos (os processos diretos, “sem comparações de apoio”, como diria) compôs

¹³⁷ Como mostra Aracy Amaral, ao chegar ao Brasil, em novembro de 1923, Tarsila já trazia telas que sugeriam a transição pictórica ocorrida por influência do cubismo de Léger, a exemplo das pinturas *A Caipirinha* e *A Negra*. Cf. AMARAL, 2001, p.79, nota 24.

uma junção de propostas modernistas aliadas a um primitivismo anárquico (BOSI, 2012, p. 384-385). Talvez, hipoteticamente, essa tenha sido a ideia que fez das palavras de Mário de Andrade¹³⁸.

Em carta de 1º de dezembro de 1924 endereçada a Tarsivaldo, Mário procurava apaziguar-se com Oswald acerca do comentário feito sobre a nova obra, *Serafim Ponte Grande*, na expectativa de dirimir a tensão entre eles:

Que faz ele? Mostrou-te o *Serafim Ponte Grande*? Ficou (o Osvaldo) meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembra-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha Terra Tem Palmeiras*. Conheço alguns dos poemas. Muito bons. Eu por minha parte estou abrasileirando inteiramente a língua em que escrevo. Um artigo sobre Manuel Bandeira que sai no próximo número da *Revista do Brasil* tem erros enormes de português. São coisas certas

¹³⁸ Apenas para não perder a referência, Mário de Andrade, em carta de 23 de dezembro de 1927, explicou para Alceu Amoroso Lima o que entendia por primitivismo e primitivo em sua obra, distintamente do que Alceu pensava, aproximando-o de Oswald: “E agora uma queixa. Você não imagina como sou orgulhoso, Tristão de Ataíde! Isso me impede às vezes de esclarecer as coisas. Aliás não devo esclarecer pra certos tipos indecentes que escrevem as coisas de má fé porém não compreendo como você que não pode se comparar com essa gente me chama de ‘primitivo’ no sentido da orientação que Osvaldo de Andrade deu para essa palavra. Por acaso algum dia eu ataquei a cultura? Pois meus livros todos não são fenômenos e influências justamente da cultura? Quando eu principiei errando meu português não anunciei imediatamente que estava fazendo uma gramática de brasileiro, anúncio com o qual eu tinha apenas a intenção de mostrar que não estava fazendo uma coisa de improviso porém era coisa pensada e sistematizada? Pois então não se percebe que entre o meu erro de português e do Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada? [...] Você juntando a minha obra à orientação do Osvaldo faz um erro crítico que é duma injustiça grave pros dois. Pro Osvaldo também do qual vocês estão sendo dupes porque pegaram na palavra dele e não repararam que ele é justamente o oposto do primitivo que é incapaz de fazer obra satírica e cômica. Eu sei que sou um primitivo porém já falei em que sentido o sou. Sou primitivo porque sou indivíduo duma fase principiando. Isso não quer dizer ingenuidade falsa nem ignorância nem abandono de cultura. Sou primitivo como se pode falar e se fala que os trovadores provençais foram primitivos, como a escola siciliana foi primitiva, como Giotto foi primitivo, tudo gente que se cultivava.” Cf. RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima**. Mimeo, 2015. Agradeço ao organizador por me ceder uma cópia para leitura.

em brasileiro, minha língua atual. (AMARAL, 2001, p.86-89)

No mesmo lance de “pedido de desculpas” voltado ao companheiro de movimento, Mário não deixava a oportunidade passar – introduzia o desenvolvimento do processo de escrita “abrasileirada”, para não ficar tão em baixa perante a prevalência de discussão sobre o manifesto pau-brasil. A tensão permaneceu como a sublinhar uma competição contínua, cada qual avançando em obras e realizações de forma a estarem continuamente um passo à frente do outro.

Apesar do que Mário de Andrade escreveu para Tarsivaldo, não se deve levar tão a sério a empolgação na divulgação do paubrasilismo, mesmo que a tenha feito, como alegado. Por exemplo, *Losango Cáqui*, livro publicado logo depois do manifesto, ficou enquadrado como pau-brasil. O que levou Mário de Andrade a ter escrito, na introdução, a ressalva “possivelmente pau-brasil”? O mesmo ocorreu quando do *Manifesto Antropófago*, em 1928. Mário ainda não tinha publicado *Macunaíma*, originalmente elaborado em 1926 e retrabalhado desde então. No entanto, quando finalmente o livro foi lançado, o poeta já divisava a sua catalogação como uma obra antropófaga. Dois momentos em que Oswald esteve na dianteira, mas que Mário de Andrade procurou dirimir a defasagem em um jogo de denegação, envolvendo-se como quem não desejasse.

Mário escreveu longamente para Alceu Amoroso Lima, dando a saber o “descontentamento”, em 19 de maio de 1928:

E vai também a Antropofagia que não sei como é que o Alcântara [Machado] não mandou pra você. Sobre ela tínhamos muito que falar... Antes de mais nada: não tenho nada com ela mas já estou querendo bem ela por causa de ser feita por amigos. Só colaboro. Quanto ao manifesto [antropófago] do Osvaldo... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo em geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui. Mas a respeito de manifestos do Osvaldo eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando

o Osvaldo andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileirismo meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na *Pauliceia* eu já afirmava falar brasileiro porém ninguém não pôs reparo nisso) o Osvaldo me escrevia de lá “venha pra cá saber o que é arte”, “aqui é que está o que devemos seguir” etc. eu devido minha resolução, secundava daqui: “só o Brasil é que me interessa agora”, “Meti a cara na mata-virgem” etc. O Osvaldo vem da Europa, se pau-brasilisa, e eu publicando só então o meu *Losango Cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica botei aquele “*possivelmente* pau-brasil” que vem no prefacinho do livro¹³⁹. Quê que havia de fazer!... No entanto no dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escachei com o manifesto que até o Osvaldo saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio. Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair¹⁴⁰, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque *Macunaíma* já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) que complicá-lo inda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência. (RODRIGUES, 2015, p.51-52)

Esse desabafo sobre os desencontros entre a própria obra e os manifestos oswaldeanos, com a não concordância, formam uma grande racionalização que pode ser lida justamente à contrapelo do que lá é afirmado. “Escachar com o manifesto” foi uma demonstração da competição, o que já surgia como um anúncio de fim de festa. O definitivo rompimento de Mário de Andrade com o antropófago veio após sucessivos ataques que recebeu do grupo da *Revista de Antropofagia*, na “segunda dentição”, em que Oswald de Andrade era o chefe da escola¹⁴¹.

¹³⁹ Trata-se da seguinte passagem, presente na “Advertência” de *Losango Cáqui*: “Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico.” Cf. ANDRADE, 2013, p.133.

¹⁴⁰ *Macunaíma* foi publicado em julho de 1928.

¹⁴¹ A “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia* circulou entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Tinha a direção de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, e seguiam as diretrizes propaladas por Oswald de Andrade, o qual era o principal ideólogo. O primeiro número da revista

Com base nessa análise, é possível divisar que o motivo dos ataques tinha algo a ver com a competição entre o poeta e o antropófago no quesito da liderança – e do protagonismo – do movimento modernista. Também se considera, pelo grupo da *Revista de Antropofagia*, que em razão da amizade de Mário com integrantes do *Movimento Verde Amarelo*, suas críticas estariam ficando parciais, não isentas, por isso o acusarem de ser “o cérebro mais confuso da crítica contemporânea” (AMARAL, 2001, p.107, nota 5).

De qualquer modo, consta que Mário de Andrade compareceu a uma reunião em casa de Yan de Almeida Prado quando estava presente o poeta “passadista” Alberto de Oliveira. A presença, pura e simplesmente, então reprovada pelos integrantes da revista, foi motivo suficiente para que se fizesse a perseguição ao autor de *A Costela do Grã Cão*.

As ironias mordazes, o cinismo, as acusações levianas (entre elas a que alardeava a homossexualidade) e as impiedosas blagues, feitas sob a batuta de Oswald de Andrade, foram machucando fundo no poeta. Os títulos dos textos, e algumas expressões utilizadas neles, eram pensados de maneira a atacá-lo: “boneca de piche”; “Miss São Paulo traduzido em masculino”, “Miss Macunaíma” que se “parecia com Oscar Wilde por detrás”, entre outras¹⁴².

Não suportando mais os impropérios, Mário de Andrade rompe definitivamente com Oswald. Explicou o ocorrido para Tarsila, em carta de 4 de julho de 1929, após uma tentativa de reaproximação dela entre ele e Oswald por meio de Anita Malfatti:

[...] tudo ficou embaçado pra nunca mais. É coisa que não se endireita, desgraçadamente pra mim. [...] Pedi aos meus companheiros de vida e até a amigos que nem Couto de Barros, que não me falassem em certos assuntos. Apenas, Tarsila: esses assuntos existem. E como podemos esquecer, vocês e eu, que todos conservamos nosso passado comum? E quanto a mim, Tarsila, esses assuntos, criados por quem quer que seja (essas pessoas não me

veio à luz trazendo justamente o manifesto em questão. Devido a desentendimentos entre Alcântara Machado e Oswald de Andrade, rompem por fim. A partir de 17 de março de 1929, a *Revista de Antropofagia* passou a ser publicada como suplemento literário do jornal *Diário de São Paulo*, inaugurando a “segunda denteição”. Tinha agora a direção de Geraldo Ferraz e Osvaldo Costa, contando com a maior presença de Oswald de Andrade. A *Revista de Antropofagia* teve seu fim em agosto de 1929.

¹⁴² Para esses argumentos, ver ANDRADE, 2009, p.23 e ss.; AMARAL, 2001, p.105-108; AMARAL, 2010, p.302.

interessam), como será possível imaginar que não me tenham ferido cruelissimamente? Asseguro a vocês – tenho todo o meu passado como prova e vocês me conhecem espero que bem – que as acusações, insultos, caçoadas feitos a mim não podem me interessar. [...] Mas não posso ignorar que tudo foi feito na assistência dum amigo meu. Isso é que me quebra cruelmente, Tarsila, e apesar de meu orgulho enorme, não tenho força no momento que me evite de confessar que ando arrasado de experiência. (AMARAL, 2001, p.105-106)

O rompimento entre os dois grandes nomes do modernismo é o canto de cisne do Grupo dos Cinco, já desintegrado e desencontrado quanto à sociabilidade que o definia em 1922 – uma união de combate das primeiras trincheiras modernistas, de um momento heroico de invenção em ataque aos “passadistas” na intenção de erigir o novo culturalmente.

O arrasado da experiência¹⁴³ pode definir bem um grupo cujos integrantes seguiram caminhos plurais, em embates que envolveram obras marcantes e ânimos distintos, mas que, sob a perspectiva das tensões, a competição foi uma constante.

¹⁴³ Depois de 1929, Mário de Andrade relatou aos seus interlocutores, em alguns momentos, o que permaneceu como saldo do rompimento, como nas cartas para Manuel Bandeira, em 18 de janeiro de 1933; para Drummond, em 16 de dezembro de 1934; para Sergio Milliet, em 20 de abril de 1939; e para Murilo Miranda, em 10 de julho de 1944. Nelas, às várias tentativas de reaproximação de Oswald, que não “guardava rancor” e “esquecia facilmente as birras”, segundo as palavras de Antonio Candido, Mário dizia que ficou, como cicatriz, o ódio e a má saudade: “[...] o Osvaldo me ensinou essa coisa aviltante, rebaixante, infelicíssima que é odiar. Eu odeio, infelizmente. Mas tudo me amarga porque não posso esquecer o passado. Nem o presente, porque o Osvaldo é apenas, na extensão da palavra, um ‘perdido’. Nem se achou nas suas possibilidades criadoras, nem na alma que tem, e onde há muita coisa de bom, mesmo de grande. E de tudo isto, tenho uma espécie de saudade. Má saudade. (carta para Sérgio Milliet). E Oswald também se pronunciou, em duro artigo sobre Portinari no final de 1939: “Nunca neguei ao sr. Mário de Andrade o valor criativo de língua-bunda nem o de ter despejado os seus pesados recalques – quando ainda os tinha – nos desvairios de uma poesia revolucionária e de uma prosa tão inaugural como o foi em seu tempo, a de José de Alencar. O que sempre neguei, e nego, é que o autor ilustre de *Macunaíma* entenda alguma coisa de artes e literatura. Como crítico é um cavalo! Sabe um pouco de música, por ter tirado um diploma de Humanidades e Clarineta no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.” Os ataques continuaram mesmo após o rompimento, já que ambos continuaram acompanhando as obras um do outro. ANDRADE, 2009, p.24-27.

CONCLUSÃO: DISSENSÕES DE GRUPO

A figuração do Grupo dos Cinco paulista, apresentada e discutida nos capítulos desta pesquisa, permitiu verificar como seus integrantes compuseram uma linha de força central no desígnio de criação cultural modernista, no entrecruzamento de obras, ideias e práticas marcadas por uma interdependência tensa e conflitiva. O fio narrativo foi construído pela relação de Mário de Andrade com Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Tarsila do Amaral entre os anos da década de 1920.

Um dos aspectos que a pesquisa clarificou diz respeito a como as forças sociais operam na constituição de cada agente, tornando perceptíveis os capitais que os integrantes do grupo modernista utilizaram como trunfo para a consecução de um caminho de criação cultural e para a consolidação de uma trajetória de vida.

Essas forças se mostraram presentes, portanto, naquilo que os caracterizou e os distinguiu uns aos olhos dos outros, comparativamente. Nesse sentido, os integrantes do grupo modernista ecoaram as transformações mais amplas que atravessavam a cidade de São Paulo, e outras cidades do Brasil em estágio de industrialização, nos termos dos trânsitos sociais (ascendência, estabilidade ou queda) dos grupos dominantes, dos imigrantes, das classes médias, dos pobres, etc.

Por parte do Grupo dos Cinco, especificamente, temos uma condensação da tensão social, em escala reduzida e dinâmica: o herdeiro capitalista, dominante e rico, “sem profissão”, mimado e gozador, agressivo e inquieto, que ambiciona o brilho social e artístico por meio de manifestos de impacto e que não se furta ao confronto pândego e bruto, justamente quando desafiado em seu brio e pretensão de legitimidade intelectual e cultural; a sinhá também herdeira e rica, dotada de beleza e leveza (como afirmava Mário de Andrade), com um estilo de vida ostentatório (discernível por exemplo, mas não só, nos adornos do ateliê da pintora, que Menotti descreveu em sua crônica¹⁴⁴) de ênfase competitiva e determinada a ser referência artística de vanguarda, movendo seu

¹⁴⁴ “No largo ateliê de almofadões búlgaros, onde gritavam as cores dos mantons [sic] de Manilla, riquezas do bric à brac fidalgo dessa esgalgada e linda artista Tarsila Amaral [...]”, em crônica do Correio Paulistano de 1º de setembro de 1922, AMARAL, 2010, p.67.

capital para tal feito; a pintora desbravadora, ousada e incompreendida, marcada por condição de isolamento e singularidade devido a deficiência física, proveniente de família duplamente estrangeira sob tutela de um tio protetor que investia em sua carreira, detendo-se por fim à procura de um caminho menos conflituoso na arte pictórica; o filho de imigrantes, sem trunfos iniciais de capital social, mas que foi sedimentando seu caminho na via da tradição formativa (diploma na Faculdade de Direito) e por mérito próprio, envolto num processo de falência financeira familiar e num constante esforço de superar os destratos dessa situação de origem; e o “primo pobre”, sem trunfos originários valorativos e “masculinos” (família em *débâcle* financeira, celibatário, sem diploma “liberal”, de traços negros, com complexos de monta, etc.) que se lança numa jornada contínua de amplo investimento de capital cultural, mobilizando relações e relacionamentos escolhidos a dedo, presenciais e epistolares, em busca de concretizar, pela diversidade das áreas em que se envolve, uma posição central, protagonista.

Por parte do quadro teórico e metodológico da pesquisa, a intenção de se debruçar analiticamente sobre a correspondência ativa e passiva mariodeandradiana se mostrou vital. O conjunto das missivas esclareceu escolhas, tensões, rupturas e mudanças de trajetória, permitindo reconstituir as ações e as racionalizações dos agentes no meio literário e pictórico, bem como perceber o embate travado pelo protagonismo em matéria de produção cultural.

Nesse registro, procurou-se delimitar as tensões mais expressivas na relação de sociabilidade do grupo, especificamente por meio das interdependências em ação (familiar, profissional, de capital cultural e social, etc.) e pela condensação de um *habitus* (como uma “lei imanente” internalizada) que está presente na base das possibilidades objetivas de ganho e perda e na competição artística, não só entre o próprio grupo, mas por conseguinte no embate mais geral existente nas respectivas áreas e linguagens – poesia, romance, pintura, crítica cultural, por exemplo.

No subcapítulo dedicado ao poeta, adotou-se o atalho da tematização das reuniões de terça-feira do Grupo dos Cinco para mostrar flagrantes condensados e rentáveis do processo de subjetivação de Mário de Andrade pelo lado familiar, da infância à vida adulta, detendo-se na relação paterna, tensa, repleta de conflitos, de maneira que se procurou explicitar, por via da explicação

sociológica, os valores e os dilemas do poeta por trás do empenho em ser o melhor que pudesse no *métier* escolhido.

Sob o título “amizades nada confortáveis”, acompanhamos a formação do Grupo dos Cinco por intermédio das construções de significado por eles empenhadas - essa designação nativa de grupo, ressignificada como uma força cultural, mobilizando um entendimento de que eles eram os “eleitos” (ou seja, os principais representantes) do modernismo aos olhos dos outros. Contraposta a essa idealização, deu-se atenção às constrições, de maneira que o grupo se mostrou atravessado pela dinâmica social, com flertes amorosos, competições, embates, ciúmes, enfim, longe da cerimoniosa harmonia “duradoura” que ficou sedimentada nas cores do desenho de Anita Malfatti.

A análise empírica da correspondência entre Mário de Andrade e Anita Malfatti deixou manifesta a fratura entre os dois e a pretensão de influência e catequese do poeta sobre o caminho pictórico que a pintora seguia, isolada e apreensiva. Procurando adotar firmemente uma linha mais clássica, esquivando-se e contra argumentando sempre que necessário, Anita mostrava para Mário que estava feliz no caminho desejado. No entanto, a empreitada não logrou sucesso no registro da felicidade, tanto pelo lado de não ter obtido críticas favoráveis nas telas trazidas da França (durante a exposição, houve a questão da dispersão temática e a pouca expressividade de venda e encomenda) e tanto por não ter surpreendido os demais modernistas, devido à ausência de ousadias vanguardistas em retratar a realidade brasileira para além das telas similares que tinha realizado na fase expressionista. A comparação encetada entre a pintora e Tarsila do Amaral serviu para demonstrar o retrocesso a que se viu lançada no campo das artes plásticas.

Já a comparação entre Oswald e Mário de Andrade favoreceu a percepção do quanto mobilizaram em termos de capital (econômico, social, cultural, etc.) no enfrentamento realizado na arena da criação modernista, assumindo o jogo tenso e disruptivo de competição para o protagonismo cultural. Com manifestos, ironias e blagues de um lado, com desafios, queixas e subterfúgios para manter-se em evidência de outro (ao pegar “carona” no manifesto pau brasil, por exemplo), as condições de refrega mútua já sinalizavam a impossibilidade de uma relação e parceria a longo prazo.

Em resumo, a análise encaminhada nesta pesquisa traz à tona os vários níveis de tensão, conflito, luta hierárquica e competição que moldaram a sociabilidade do Grupo dos Cinco.

A impressão final, se vista sob a ótica da relação de gênero com as consequentes constrictões aí envolvidas, é a de que a ala masculina do grupo procurava ditar os lances de criação vanguardista por meio da mobilização de teorizações, ataques literários (e, nesse caso, propriamente os ataques feitos pelos jornais e, em menor grau, os ataques consignados na fatura das obras artísticas), manifestos e outras modalidades de combate menos gloriosas (blagues, insultos racistas, desqualificações pessoais e de teor sexual), enquanto o universo feminino passava ao largo dessa mobilização mais combativa.

Por um lado, as mulheres não tinham ainda as condições sociais que permitissem adentrar a arena pública jornalística desse tipo de disputa, uma vez que estava sob a égide da dominação masculina. Por outro lado, mesmo Anita e Tarsila, competindo entre si, guardam um silêncio distanciado, sem muito contato e sem ataques mútuos. Isso não quer dizer que não tenham existido, de ambos os lados, avaliações críticas sobre as telas produzidas. Anita tem a oportunidade de visitar a exposição de Tarsila em Paris, como vimos, e escreve para Mário de Andrade detalhando o que apreciou e o que não gostou. Oswald desqualifica Anita chamando-a de passadista, alcunha que talvez deixasse Tarsila indiferente, já que não houve preocupação desta em aproximar-se daquela. Tarsila tornara-se cubista, de maneira que a competição entre as duas pintoras não se fazia mais tão presente.

A tensão e o afastamento entre elas não ganharam as páginas dos jornais (afora as críticas e os elogios que foram feitos nesses veículos jornalísticos em relação às obras produzidas, inclusive por Mário de Andrade) e não significaram um rompimento definitivo, justamente porque seguiram caminhos distintivos em termos pictóricos.

Já na ala masculina, a luta se fazia entre competidores ligados à literatura propriamente, em busca de ditar as regras do jogo na criação modernista. Mário de Andrade se envolveu nessa disputa pelo protagonismo, a par de seus trunfos materializados em obras e a par também dos trunfos acumulados em anos de estudo autodidata.

O autor de *Macunaíma*, contudo, não ficou circunscrito à literatura, pois soube ampliar sua voltagem de ambição, indo além e abrindo vantagens, em termos de capital cultural, em relação aos demais. Desbravou novas frentes de trabalho para intervir na vida cultural nacional, a exemplo de áreas de ação pugnantes de ineditismo: estudos de folclore e arte popular (tornando-se um colecionador dessas obras); pesquisas sobre a língua falada; preocupações etnográficas e de preservação do patrimônio; administrador e consultor de política cultural, etc.

A correspondência – esse investimento mariodeandradiano inigualável entre os modernistas, que, a seu modo, definiu o sentido do jogo – também deve ser vista como a principal estratégia de persuasão intelectual, a qual, inclusive, comporta contradições, como se procurou discutir. Situando-se no centro de uma rede que soube criar, Mário de Andrade resguardou uma posição epicêntrica na história cultural brasileira e se tornou referência no campo da produção intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Correspondência Mário de Andrade

AMARAL, Aracy A (org.) **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: IEB | Edusp, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de & SANTIAGO, Silviano. **Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Gênese (org.) **Correspondência Oswald de Andrade a Mário de Andrade – 1919-1928**. *Mimeo*, 2009. (Arquivo IEB-USP).

BATISTA, Marta Rossetti (org.) **Mário de Andrade. Cartas a Anita Malfatti – 1921-1939**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Anita Malfatti**. *Mimeo*, s/d. (Acervo IEB-USP).

MIRANDA, Yedda Braga (org.). **Mário de Andrade. Cartas a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MORAES, Marcos Antonio de (org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2ª edição. São Paulo: Edusp | IEB, 2001.

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima**. *Mimeo*, 2015.

SOUZA, Eneida M. (org.) **Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Edusp, 2010.

Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. “Fazer a História” In: **Folha da Manhã**. São Paulo, 24 de agosto de 1944.

_____. “O movimento modernista”. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972a.

_____. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins/INL-MEC, 1972b.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coord.: Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte | Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

_____. **Poesias completas**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **O Turista Aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes – colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

Obras sobre Mário de Andrade

AMARAL, Aracy. “Como era Mário de Andrade?” In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRADE, Gênese. “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade”. In: **Teresa revista de Literatura Brasileira**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, nº 8/9. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.161-188.

BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade – uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade”. In: **Revista do Arquivo Municipal**, nº 106, ed. fac-similar nº 198, São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1990.

_____. “A trajetória do acervo de Mário”. In: **Teoria e Debate**. Edição 108, 22 de janeiro de 2013. Disponível em <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario> (acessado em 03/11/2017).

CASTRO, Moacir Werneck. **Mário de Andrade. Exílio no Rio**. Rocco: Rio de Janeiro, 1989.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Mário de Andrade?** São Paulo: Globo Livros, 2013.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LOPEZ, Telê Ancona. **Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta. Uma “autobiografia” de Mário de Andrade**. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia – USP | Secretaria Municipal de Cultura. Maio/Junho, 1993.

_____. (org.). **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cincoenta – Mário de Andrade visto por seus contemporâneos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MICELI, Sergio. “Feição e circunstância de Mário de Andrade”. In: **Revista IEB**, nº 47, setembro de 2008b.

_____. “Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro.” In: _____. **Vanguardas em retrocesso**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar. A epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: Edusp | Fapesp, 2007.

SALA, Dalton. “Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, nº 31, 1990, p.19-26.

Bibliografia geral

ALONSO, Angela. “Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15, nº 44, outubro de 2000.

AMARAL, Aracy. **Tarsila. Sua obra e seu tempo**. 4ª edição. São Paulo: Editora 34 | Edusp, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin | Cia das Letras, 2017.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

_____. “A sociologia da cultura: interpretações e reconstruções” In: ALVES, Paulo César (org.) **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru, São Paulo: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.

ATHAYDE, Tristão de. “O pré-modernismo” e “Primeiros estudos”. In: _____. **Contribuição à história do Modernismo, I**. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

BAENINGER, Rosana & BASSANEZI, Maria Silvia Casagrande Beozzo. “São Paulo: transição demográfica e migrações”. In: ODALIA, Nilo & CALDEIRA, João Ricardo de Castro (orgs.) **História do Estado de São Paulo / A formação da unidade paulista. Vol.2 República**. São Paulo: Unesp | Arquivo Público do Estado | Imprensa Oficial, 2010.

BARBATO JR., Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume | Fapesp, 2004.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. **Menotti del Picchia – o gedeão do modernismo – 1920-1922**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira | São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3ª edição. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1979.

BATISTA, Marta Rossetti & LOPEZ, Telê Porto Ancona & LIMA, Yone Soares de. (orgs.) **Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917-1929. Documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. Biografia e estudo da obra. São Paulo: Editora 34 | Edusp, 2006.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. “Constituição, dispersão e reintegração de fundos”. In: _____. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas: Unicamp | São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: Funarte e política cultural, 1976 – 1990**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. Tradução, introdução, cronologia e notas de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Meditações pascalianas**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. “Espaço social e espaço simbólico.” In: _____. **Razões práticas. Sobre a teoria da ação**. 9ª edição. Campinas: Papirus, 2008.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: _____. **O observador literário**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAMPAGNE, Patrick. “Denegação” In: CATANI, Afrânio et al. (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)**. São Paulo: Edusp, 1995.

ELIAS, Norbert. **Escritos e Ensaios**. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Introdução à Sociologia**. Coleção Biblioteca 70. Portugal: Edições 70, 2017.

FARIA, Daniel. “Menotti e o amor do sacrifício”. In: _____. **O mito modernista**. Uberlândia: UDUFU, 2006.

FRANZINI, Fábio. “Mais um texto sobre 1922? Um par de comentários sobre o Modernismo paulista(no).” In: ODALIA, Nilo & CALDEIRA, João Ricardo de Castro (orgs.) **História do Estado de São Paulo / A formação da unidade paulista. Vol.2 República**. São Paulo: Unesp | Arquivo Público do Estado | Imprensa Oficial, 2010.

FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira (org.) **Menotti del Picchia**. Coleção Melhores Poemas. São Paulo: Global Ed., 2004

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOTLIB, Nádya Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Senac, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”. In: _____. **A dimensão da noite**. Org. Antonio Arnoni Prado. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades | Ed. 34, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. “Homenagem – Antonio Candido”. In: **Revista USP nº 113**. São Paulo, abril/maio/junho 2017, p.104-107.

MALATIAN, Teresa. “Cartas. Narrador, registro e arquivo” In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tania Regina (orgs.). **O Historiador e suas fontes**. 1ª ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2013.

MICELI, Sergio. “Norbert Elias e a questão da determinação”. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). **Dossiê Norbert Elias**. São Paulo, Edusp, 1999.

_____. “Bonita sinhá cubista” In: NASCIMENTO, Milton Meira do. (org.) **Jornal de resenhas: seis anos**. Vol. 1. Abril de 1995 a abril de 2001. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p.899-901.

_____. **Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Cia das Letras, 2003a.

_____. “Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura”. In: **Tempo Social. Revista de Sociologia da USP.** Vol. 15, nº 1, 2003b, p.63-79.

_____. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).” In: _____. **Intelectuais à brasileira.** 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Sonhos da periferia. Inteligência argentina e mecenato privado.** São Paulo: Todavia, 2018.

_____. & MYERS, Jorge (orgs.). Prólogo. In: _____. **Retratos latino-americanos. A recordação letrada de intelectuais e artistas do século XX.** 2017, mimeo. (Cópia cedida pelo autor.)

MORAES, Rubens Borba. **Testemunha ocular (recordações).** Brasília: Briquet de Lemos, 2011.

PICCHIA, Menotti del. **Poesias (1907-1946).** São Paulo: Martins Fontes, 1958.

_____. **A “semana” revolucionária.** Org. Jácomo Mandatto. Campinas: Pontes Editores, 1992.

PRADO, Antonio Arnoni. “Antonio Candido, anotador à margem.” In: _____. **Trincheira, palco e letras.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no espaço (memórias).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SILVA BRITO, Mário da. **História do Modernismo Brasileiro. I. Antecedentes da Semana Moderna.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SILVA, Mauricio Trindade da. **A propaganda como produtora cultural. Estudo sobre as mudanças na linguagem publicitária contemporânea no Brasil.** Dissertação de mestrado. Orientação: Irene de Arruda Ribeiro Cardoso. Departamento de Sociologia – FFLCH – USP. Ano de obtenção: 2004.

VOLPATO, Cadão. “A amizade voltou. Os gêmeos opostos e complementares que moldaram a cultura destes cem anos.” In: **Catálogo Semana Máriowsald – 100 anos de uma amizade.** Centro Cultural São Paulo, 2017.

WAIZBORT, Leopoldo. “Elias e Simmel”. In: _____. (Org.). **Dossiê Norbert Elias.** São Paulo, Edusp, 1999.

Revistas

Terra roxa e outras terras, ano 1, nº 2, 3 de fevereiro de 1926, p.4.

Sites internet

Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP – Em busca de Mário de Andrade: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/em-busca-de-mario-de-andrade> Acesso realizado em: 25/02/2018.

DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf Acesso realizado em: 22/11/2017.

ESTADÃO, São Paulo, 16 jan. 2015. “Mário de Andrade será o homenageado da Flip.” Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-sera-o-homenageado-da-flip,1620925>> Acesso realizado em: 10/07/2016.

FLIP – Mário de Andrade: <http://flip.org.br/edicoes/flip-2015/homenageado> Acesso realizado em: 25/02/2018.

Folha de São Paulo. Caderno Brasil. São Paulo, quinta-feira, 16 de setembro de 1999. “Sodré é enterrado com honras de estado” e “Confrontos marcaram carreira política”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1609199919.htm> e <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1609199920.htm> Acesso realizado em: 22/11/2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. Ilustrada. São Paulo, 16 jan. 2015. “Mário de Andrade será o autor homenageado da 13ª edição da Flip.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1576130-mario-de-andrade-sera-o-autor-homenageado-da-13-edicao-da-flip.shtml>> Acesso realizado em: 10/07/2016.

Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. Disponível em <http://www.ieb.usp.br/category/noticias/guia-do-ieb/>. Acesso realizado em: 22/11/2017.

LES SIX. WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Six&oldid=42368247> Acesso realizado em: 10/07/2016.

Os Seis - https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_Six Acesso realizado em 10/07/2016.

Menotti del Picchia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Menotti_Del_Picchia. Acesso realizado em: 28/05/2018.

Significado de líder: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso realizado em: 16/04/2018.

PINTO, Manuel da Costa. "O pecado original de Vallery Larbaud". In: **Ilustrada (Rodapé), Folha de São Paulo**, sábado, 13 de agosto de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308200510.htm>. Acesso realizado em: 03/06/2018.

PONTES, Heloísa. "Círculos de intelectuais e experiência social" In: **Grupo de Trabalho Pensamento Social Brasileiro. XX Encontro da ANPOCS**. Outubro de 1996. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_04.htm. Consulta realizada em 20/07/2013.

ANEXO I

Anita Malfatti, *Grupo dos Cinco* (1922), tinta de caneta e lápis de cor sobre papel, 26,50cm x 36,50cm¹⁴⁵

¹⁴⁵ Agradeço a Rafael Peixoto pelo auxílio no tratamento digital desta imagem.

ANEXO II

Anita Malfatti. *Mário de Andrade I* (1922), óleo sobre tela, 51 x 41cm.

ANEXO III

Anita Malfatti, Retrato de Mário de Andrade (c.1923), óleo sobre tela, 44 x 38 cm

ANEXO IV

Anita Malfatti, Nu (c.1923), óleo sobre tela, 63 x 42cm