UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920

(versão corrigida)

Marcia Regina Jaschke Machado

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920

(versão corrigida)

Marcia Regina Jaschke Machado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo
2012

À memória de meu pai, Antonio Machado

RESUMO

A troca de cartas entre os modernistas brasileiros fez circular textos inéditos e debates teóricos sobre a produção literária moderna, produzindo redes de sociabilidade letrada e consensos estéticos e políticos. Este trabalho tem por objetivo o estudo de alguns temas discutidos na correspondência de Mário de Andrade com alguns de seus interlocutores durante os anos de 1920. Os principais temas estudados são: *personalidade autoral de estilos modernos, influência, lirismo e língua brasileira moderna*.

ABSTRACT

The exchange of letters among the Brazilian modernists was responsible for the circulation of unpublished works and theoretical debates on literary modernism, establishing nets of literate sociability and aesthetic and political consensus. This work aims to study some topics discussed in the correspondence of Mário de Andrade with some of his interlocutors during the 1920s. The main topics studied in this work are: *authorial personality of modern styles, influence, lyricism, and modern Brazilian language*.

e-mail: marcia.machado@usp.br

AGRADECIMENTOS

A elaboração desta tese aconteceu em meio a mudanças marcantes. Assim, entre os que chegaram, os que se foram e os que continuam, que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, manifesto o meu agradecimento.

Em primeiro lugar gostaria de expressar minha gratidão ao professor João Adolfo Hansen pela confiança, pela orientação segura e, sobretudo, pela generosidade.

Aos professores Elias Thomé Saliba e Marcos Antonio de Moraes que contribuíram com leituras, idéias e indicações valiosas.

Aos funcionários dos arquivos onde realizei minhas pesquisas, que com tanta atenção me receberam: IEB, em especial Elisabete Ribas; CEDAE, em especial Cristiano Diniz; SIARQ, em especial Telma Murari; MAMM, em especial Lucilha Magalhães.

Aos amigos da Unicentro, que, em Guarapuava, acompanharam o começo desta pesquisa, Cláudio Mello, Maristela Toma, Marcelo Moschetti, Beatriz e Nécio Turra.

Aos colegas e amigos de pós-graduação, Jakeline Cunha, Alessandra Carneiro, Fernanda Machado, Letícia Batista, Daniel Monteiro, Alex Carvalho, Edmundo Juarez, Livia Bueloni, Lica Hashimoto, Márcio Barbieri e Mário Tommaso.

Da minha passagem pelo Departamento de Letras da UFV, meu agradecimento a todos que, de alguma forma, acompanharam o final deste trabalho, em especial Joelma Siqueira, Wânia Ladeira e Gerson Roani, e, ainda, os proveitosos questionamentos dos alunos do curso de Modernismo.

Aos amigos de Viçosa, onde a escrita foi concluída, Bella Mendes, Julio Satyro, Nara e Juan Chiappara, Diogo Tourino, Daniela Alves, Felipe Stephan e Carlos d'Andrea, pela força.

Às queridas amigas Flávia Flores, Thaís Assunção e Adenize Franco.

Agradeço sempre ao apoio e carinho da família, minha mãe, Angela Jaschke Machado, meu irmão, Antonio Jaschke Machado, e meu saudoso pai, Antonio Machado. Agradeço também ao Sr. Rubens e D^a Maria do Carmo Panegassi.

Com todo carinho, agradeço, ainda, ao meu companheiro, Rubens Leonardo Panegassi, sempre ao meu lado, me apoiando em todos os momentos.

Por fim, ao CNPq, que concedeu a bolsa de doutoramento para a realização desta tese.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo 1 – Partilha de textos inéditos no Modernismo brasileiro.....	16
1.1. Partilha de textos inéditos em encontros pessoais.....	17
1.2. Circulação de manuscritos: formas de envio.....	27
1.3. Circulação de manuscritos e “crítica informal”.....	40
Capítulo 2 – <i>Personalidade e influência</i>	61
Capítulo 3 – <i>Lirismo e língua brasileira</i>	106
3.1. Conceituação de <i>lirismo</i> na poética de Mário de Andrade.....	106
3.2. <i>Lirismo</i> no debate epistolar modernista.....	129
3.3. O projeto de <i>língua brasileira moderna</i> nas correspondências de Mário de Andrade.....	152
Capítulo 4 – Espaços de articulação para a formação do movimento modernista..	170
4.1. O aconchego da província.....	178
4.2. Formação do Modernismo: uma luta por visibilidade.....	189
4.3. O campo cultural paulistano e sua relação com os campos político e econômico.....	202
4.4. Oswald e Mário.....	213
4.5. Crítica, subsidiária do Modernismo brasileiro.....	222
Conclusão.....	235
Referências bibliográficas.....	243
Anexos.....	256

INTRODUÇÃO

Prática epistolar e circulação de manuscritos

A troca epistolar foi uma prática bastante difundida ao longo do Modernismo brasileiro entre muitos intelectuais que fizeram parte desse movimento. Por ter sido tão pródiga, as cartas que puderam ser preservadas constituem-se hoje em importante fonte de pesquisa, consideradas a variedade e a densidade das discussões que elas encerram: assuntos pessoais mesclam-se a questões literárias, políticas e econômicas; queixas de intrigas entre colegas dividem espaço com comentários sobre estudos ou pesquisas; à apreciação de uma ópera segue trecho de um poema em elaboração; e assim por diante. Esse caráter de relação dialógica, em que se colocava em discussão uma pluralidade de assuntos, é marcado também pela informalidade da escrita e da forma de tratamento dos interlocutores. De modo geral, nota-se que o gênero epistolar ganhou novas feições no início do século XX no Brasil; no que toca às correspondências produzidas pelos intelectuais, foco deste estudo, essas novas feições podem ter sido consequência de fatores específicos. No caso da informalidade, alguns estudos atribuem sua razão à realização de uma nova forma de escrita que era, por sua vez, produto das próprias características centrais do movimento modernista, pautadas na insubmissão contra regras pré-estabelecidas e na conquista da liberdade formal ou temática. Verifica-se também o aumento considerável de sua produção que, por sua vez, pode ser atribuído a condicionamentos materiais, como a melhoria nas condições dos transportes e comunicações da época, o que possibilitava mais rapidez no trânsito das cartas.

Outro traço que merece muita atenção no âmbito da troca de missivas nesse período é o de que elas se tornaram um meio eficaz para a circulação de textos inéditos entre os intelectuais modernistas. É importante destacar que, se esse não foi um hábito restrito a esse momento histórico, ele desenvolveu-se de forma considerável nele. É possível verificar, portanto, que escritores trocavam entre si seus textos em processo de elaboração e, na maioria dos casos, solicitavam opiniões a respeito deles. O resultado disso foi a produção de relevante crítica literária que não tinha como objetivo o público leitor, mas restringia-se ao âmbito privado do relacionamento entre esses interlocutores.

Em tais textos de crítica, é possível verificar a existência de um intenso debate sobre questões cruciais que envolviam a produção literária da época.

Desse modo, o que se pretende indicar neste trabalho, além dos fatores já formulados a respeito da reconfiguração da prática epistolar no século XX, é a possibilidade de essas práticas terem sido alavancadas também pelo desejo de muitos intelectuais modernistas debaterem as próprias inovações que propunham para o fazer literário. Nesse sentido, as cartas tornaram-se um valioso instrumento de ação, como veremos.

Essas práticas, principalmente no início dos anos de 1920, ao que tudo indica, estiveram vinculadas ao grande esforço e às disputas que envolveram o processo de implantação e legitimação¹ de um movimento modernista brasileiro que pudesse ser coeso, o que acabou não se concretizando. Diante da coexistência de perspectivas e de pressupostos teóricos distintos no campo literário, embates entre escritores e intelectuais tornaram-se freqüentes. Sobre o caráter heterogêneo do processo de consolidação do Modernismo brasileiro, que se mostrava como uma rede complexa de relações conflituosas, vale recuperar o que diz Pierre Bourdieu ao tratar do campo literário francês do final do século XIX, expondo uma realidade similar a essa:

[...] este universo na aparência anárquico e de pendor libertário – coisas que também é, graças sobretudo aos mecanismos sociais que autorizam e favorecem a autonomia – é o espaço de uma espécie de bailado bem regrado onde os indivíduos e os grupos desenham as suas figuras, opondo-se estas sempre umas às outras, ora enfrentando-se, ora movendo-se segundo um mesmo passo, depois virando-se costas, em separações amiúde fulgurantes, e assim sucessivamente, até hoje...²

A leitura de um grande número das correspondências modernistas oferece-nos a possibilidade de visualização dessa espécie de bailado, como metaforiza Pierre Bourdieu, que marca a complexa movimentação dos grupos distintos que formaram o Modernismo brasileiro na tentativa de verem legitimadas suas perspectivas particulares em detrimento dos projetos dos outros grupos. Nesse sentido, as cartas revelam, principalmente pela circulação de manuscritos e pelas trocas de idéias, estratégias de

¹ O termo *legitimação* de um movimento modernista foi empregado nesta tese em referência aos embates que começaram a surgir nos anos 20, marcados por dissidências e cisões. Os grupos que se formavam então – como o encabeçado por Mário de Andrade, o Movimento Pau-Brasil, o Grupo da Anta ou a tentativa de Graça Aranha chefiar o Modernismo, por exemplo –, enfrentavam-se na tentativa de fazerem prevalecer as idéias ou os pressupostos teóricos de um grupo sobre o outro.

² BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Miguel Serras Pereira. Edição publicada com o apoio do Ministério da Cultura francês. Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 139.

difusão de projetos, busca por definição de preceitos que regessem a nova forma do “fazer literário”, enfim, tentativas de legitimação de um movimento modernista que não fosse tão plural.

As cartas eram utilizadas muitas vezes, portanto, como instrumento de difusão, debate e esclarecimento sobre questões teóricas ligadas às próprias inovações que propunham, ou até mesmo na tentativa de convencimento sobre determinados posicionamentos. Em última instância, na busca por consensos. A própria prática material da troca de correspondência estabelecia redes de sociabilidade letrada, produzindo consensos e dissensos teóricos, críticos, estéticos e políticos que tornavam o campo literário e artístico móvel, cambiante e contraditório.

Além disso, os textos epistolares abrem caminho para vastas possibilidades de abordagens de estudos sobre as relações pessoais que se estabeleciam por meio delas; a constituição do próprio gênero epistolar, na época; como gênero híbrido em virtude de sua aproximação com gêneros literários como, por exemplo, o romance; entre outras perspectivas. Neste estudo, entretanto, as cartas foram tomadas como documentos que fornecem dados para a compreensão de como os intelectuais se articulavam com o objetivo de formarem um novo movimento literário ou, em última instância, renovarem a *intelligentsia* nacional; isso sem que se perdesse de vista, evidentemente, o caráter subjetivo ou particular que marca a construção de seus argumentos. Por esse motivo, foi necessário relacionar a produção desse tipo de escrita com o contexto em que ele foi elaborado. Procurou-se observar, por um lado, a constituição do campo literário a que esses interlocutores pertenciam, qual espaço ocupavam e qual o papel específico de cada um nesse espaço, e, por outro, as relações externas ao campo literário, que também condicionavam as ações desses intelectuais. Ao mesmo tempo em que a tentativa de consolidação do Movimento Modernista era orquestrada pelos próprios escritores, artistas e intelectuais, desde o início, ela foi atravessada por forças externas ao campo literário. Vale lembrar que a historiografia literária, ao mesmo tempo em que elege algumas das várias facetas do Modernismo para caracterizá-lo, exclui certas ligações que a produção literária teve com campos externos a ela, principalmente a que se configurou nos anos 20. Essas ligações parecem fundamentais, uma vez que auxiliam na compreensão dos posicionamentos ideológicos dos escritores.

Das correspondências modernistas, o objeto principal deste trabalho será uma parcela da que foi produzida por Mário de Andrade e alguns de seus interlocutores. Sem dúvida, ele foi uma das figuras-chave na formação desse movimento e viu na troca

epistolar uma forma muito eficaz para difundir suas idéias. De acordo com Marcos Antonio de Moraes:

o autor de *Macunaíma* contribuiu em grande parte para que o modernismo pudesse hoje ser visto como um tecido de dupla face. No avesso – a epistolografia – as articulações, os pressupostos formuladores de concepções estéticas, estratégias de divulgação, colaborações/ interferências na criação literária, na frente, a “história oficial” exibida nos manifestos, nos livros publicados, nas revistas da vanguarda. As cartas realizam a dialética da construção do movimento modernista³.

As correspondências trocadas entre os integrantes do Modernismo brasileiro revelam que a partilha do texto inédito estabeleceu-se entre eles como uma prática constante. Mário de Andrade foi, sem dúvida, um desses intelectuais que via na circulação de manuscritos um estímulo para a troca de idéias entre seus pares, é o que se observa no grande volume de manuscritos que enviou, recebeu e comentou.

Por meio de missivas era possível o estabelecimento de uma forma profícua de comunicação. O seu caráter, a princípio privado⁴, permitia a exposição mais confortável de idéias e opiniões. Desse modo, na prática de circulação de manuscritos, o envio tanto da carta quanto do próprio manuscrito implicava um destinatário e, ao mesmo tempo, a transmissão da proposta de um diálogo.

De modo geral, a circulação de manuscritos se concretizava quando um texto ainda inédito, de ficção ou não-ficção, era encaminhado para um ou mais escritores ou intelectuais, os quais acabavam tecendo alguma espécie de comentário crítico e devolvendo-o ao autor ou repassando o manuscrito adiante. A circulação não ocorria de modo homogêneo, mas era sempre motivada pela expectativa de que aquele que recebesse o texto fizesse a apreciação dele. Com efeito, as cartas se tornaram o principal meio para a propagação dessa apreciação, que será denominada nesta tese de “crítica informal”. É preciso, contudo, que haja um esclarecimento sobre esta fórmula, uma vez que a palavra “informal” não implica um modo indefinido para essa prática, muito pelo contrário, como poderemos ver no capítulo 1 deste estudo; tão pouco que a crítica fosse pouco elaborada, pois é o oposto que se verifica em textos muito bem refletidos. A fórmula diz respeito, unicamente, à situação em que tal crítica era produzida, na qual os

³ MORAES, Marcos Antonio de. “Mário, Bandeira, Drummond: epistolografia e vida literária”. In: *Calendário de cultura e extensão: Drummond*. São Paulo, Universidade de São Paulo, out. 2002, p. 2.

⁴ Vale aqui uma ressalva para o termo “privado”. Uma carta, a princípio, um meio privado de comunicação, corre sempre o risco de ser revelada a terceiros. Fato, inclusive, muito comum entre os modernistas. Mas, em princípio, trataremos aqui do sentido básico de uma carta enquanto meio privado de comunicação.

interlocutores sentiam-se muito mais à vontade para se posicionarem, mesmo que suas idéias rendessem a censura do destinatário da missiva.

Definição do *corpus*

A dimensão da prática de circulação de manuscritos e de troca de idéias entre intelectuais modernistas foi proporcionada por dois trabalhos de pesquisa que desenvolvi no arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo⁵. Um deles, o de maior fôlego, vinculou-se à dissertação de mestrado *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudos*⁶, um catálogo analítico de textos de 103 escritores, entre nomes brasileiros e alguns estrangeiros, salvaguardados por Mário de Andrade a partir de meados da década de 1910, aproximadamente, até o ano em que morreu, 1945⁷. O segundo diz respeito à colaboração no projeto de pesquisa *Catálogo eletrônico da série Correspondência de Mário de Andrade*⁸.

Um exame atento do conjunto documental de ambas as séries revelou a existência de um processo regular de circulação de manuscritos e dele decorria a “crítica informal” que, por sua vez, acontecia em conjunto com a intensa troca de idéias entre escritores e intelectuais ao longo do Modernismo. É sugestivo pensar que eles buscassem, em seu próprio meio, interlocutores para os textos ou estudos em processo de composição, cujo objetivo, ao que tudo indica, reside na necessidade de receberem comentário crítico, alguma espécie de aval ou orientação. Assim, ao que parece, na esfera dessa relação dialógica, escritores e intelectuais, que tivessem projetos

⁵ Em 1968, o conjunto documental do arquivo particular de Mário de Andrade foi transposto ao patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), mediante a doação, por parte da família do escritor, vinculada à aquisição das outras parcelas de seu acervo, biblioteca e coleção de artes visuais, feita pela Universidade de São Paulo para o referido Instituto.

⁶ Ver Marcia Regina Jaschke Machado. *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. São Paulo, Linear B, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

⁷ Os manuscritos encerram textos ficcionais (romance, poesia, conto, teatro, crônica) e não-ficcionais (estudos, folclore, receitas de culinária, ensaio).

⁸ Esse catálogo encontra-se disponível no site do IEB (www.ieb.usp.br). Na colaboração desse catálogo, coordenado pela Prof^a Telê Ancona Lopez, fui responsável pela revisão do texto de parte dos resumos sobre o conteúdo das cartas, renumeração e reacondicionamento de todos os fólios da correspondência do autor de *Macunaíma* presente no IEB.

modernistas afins⁹, tornavam-se “críticos” ou “mentores” uns dos outros durante seus processos de invenção.

O primeiro passo para o desenvolvimento desta pesquisa foi a seleção das fontes a serem analisadas. Com base no conhecimento da documentação pesquisada durante o mestrado, considerei apropriado centrar-me na correspondência de Mário de Andrade, privilegiando a parcela já publicada. Essa decisão pautou-se em alguns aspectos fundamentais. O primeiro deles teve em vista o papel central que ele conquistou no Modernismo brasileiro e na importância que ele dava para a escrita epistolar. O segundo aspecto deve-se ao volume considerável de cartas que Mário preservou e à grande quantidade de seus interlocutores.

O passo seguinte foi a leitura da correspondência dos modernistas publicada até então. A partir disso, foi possível delimitar o *corpus*: correspondentes de Mário de Andrade durante a década de 20. As opções para esse recorte seguiram alguns critérios principais. A escolha do período se deu, em grande parte, pelo fato de a circulação de manuscritos ter sido intensa nos anos de 1920 e sua prática muito mais representativa para o objetivo deste trabalho, visto que é nela que se percebem articulações para a formação do Modernismo, bem como a produção de significativa reflexão sobre as inovações que propunham e mesmo a busca por preceitos sobre os novos rumos do “fazer literário”; característica que vai se modificando a partir da década de 1930, quando as inovações entraram num processo de “normalização”. A outra opção – por aqueles que se corresponderam com Mário de Andrade – foi estimulada em virtude, como já explicado, do papel central que ele conquistou no Modernismo brasileiro. Nesse caso, é perceptível que Mário conseguiu acumular para si um considerável capital simbólico e constituiu uma rede de relações fundamentais no embate pela implantação do movimento. Evidentemente, tal escolha implica uma abordagem que privilegiou a perspectiva de um grupo do Modernismo. Desse modo, os interlocutores de Mário de Andrade que compõem o *corpus* deste trabalho são: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Pedro Nava, Prudente de Moraes, neto e Renato Almeida.

No que toca ao estudo das fontes, a pesquisa esteve focada, a princípio, apenas na correspondência publicada, isto porque somente esse material já apresentava informações abundantes para o desenvolvimento de uma discussão relevante.

⁹ Levanto essa hipótese da afinidade com base nos grupos que foram surgindo durante o Modernismo e que divergiam entre si de alguns ideais.

Entretanto, a consulta em arquivos, para a leitura de cartas inéditas, não foi desprezada: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo; Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) e Arquivo Central do Sistema de Arquivos (SIARQ), da Universidade Estadual de Campinas; Fundo Documental Murilo Mendes, no Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Após a leitura das fontes publicadas, foi iniciado um processo de sistematização dos temas relevantes para o estudo proposto. Durante a leitura foram verificados assuntos recorrentes e que poderiam estar ligados ao processo de legitimação do Modernismo. Foi iniciada, assim, a sistematização que contou com o fichamento dos trechos das cartas considerados relevantes, organizados por assuntos, entre eles: “originalidade”, “personalidade”, “envio de manuscritos”, “relação entre modernistas”, “influência”, “plágio”, “verso-livre”, “pesquisas sobre folclore”, “língua brasileira”, entre muitos outros.

As revistas modernistas também foram tomadas como fontes que puderam contribuir para este estudo. É possível verificar a importância que tiveram para o processo de legitimação do Modernismo como um veículo eficiente para escritores e intelectuais divulgarem seus pontos de vista a respeito das inovações que propunham. Após a leitura dessas revistas, foi possível perceber que muitos dos assuntos presentes nas cartas estavam presentes também nelas.

Estrutura da tese

No primeiro capítulo deste trabalho, estuda-se o modo como se configurava a partilha de textos inéditos durante o Modernismo brasileiro. Como se verifica, ela poderia ocorrer em encontros pessoais que acontecessem entre apenas dois escritores, para um pequeno grupo, ou mesmo em reuniões de um grupo maior, nestes casos constituído, em muitas ocasiões, também por pessoas que não pertenciam ao campo literário. Outra maneira de partilha, provavelmente a mais comum, ocorria por meio de cartas. Neste caso, um mesmo texto poderia ser enviado para uma ou mais pessoas, ou, ainda, o mesmo manuscrito poderia ser repassado para várias. Os manuscritos portavam tanto textos ficcionais como não-ficcionais. O envio tinha duas características principais, a disponibilização de textos para publicação e a solicitação de opinião entre os pares.

Dessa circulação de manuscritos resultava, muitas vezes, a “crítica informal”, caracterizada principalmente por sugestões de alteração e discussões teóricas sobre elementos de composição. Os textos de “crítica informal” podiam abrir caminho para discussões que iam além de comentários sobre o texto do manuscrito, suscitando outras questões teóricas, a composição de outros textos, relação entre modernistas e mesmo questões que extrapolavam os temas literários.

O segundo e o terceiro capítulo apresentam alguns temas discutidos nas correspondências modernistas, os quais se mostram cruciais, tanto para a reflexão teórica sobre as inovações literárias quanto para a busca por preceitos que regessem o “fazer literário” modernista. Desse modo, o capítulo 2 trata do tema da personalidade autoral de estilos modernos, vinculado às idéias de *influência*, *originalidade* e *plágio*. O objetivo principal desse capítulo foi mostrar como esses assuntos aparecem discutidos nas cartas, direcionando a composição literária modernista. A idéia de *personalidade* carrega a conotação de *individualidade*, naquele momento uma noção muito presente na concepção literária modernista, uma vez que os escritores buscavam um modo de escrita singular, que deixasse transparecer as marcas individuais da autoria. Ao mesmo tempo, a produção literária afirmava a originalidade e, nesse sentido, evitavam-se ao máximo os indícios das apropriações de outros autores. Muitas vezes, a chamada “influência” poderia ser entendida como plágio.

O terceiro capítulo trata de outros dois temas que muito se relacionam com esses apresentados no capítulo 2, o *lirismo* e o projeto de Mário de Andrade de uma *língua brasileira moderna*. Quanto ao *lirismo*, é possível perceber que muitas vezes ele vem discutido juntamente com o tema da personalidade, isso devido à conotação de individualidade que ele também carrega. Apesar das mudanças de posicionamento que Mário de Andrade foi assumindo ao longo dos anos de 1920, os modernistas entendiam o impulso lírico como a transposição do “subconsciente” para o poema, por isso seu caráter individualista, e tal assunto foi muito debatido nas cartas. Para a melhor compreensão dos questionamentos, angústias e considerações sobre lirismo, elaboradas nas correspondências de Mário de Andrade com seus interlocutores, fez-se necessária a exposição da trajetória que ele trilhou na conceituação desse tema durante a década de 1920. Já as abordagens sobre o projeto de uma *língua brasileira moderna* vêm muitas vezes em conjunto com as discussões sobre influência. Isso se dava por dois motivos principais; o primeiro pautava-se na idéia de construção de uma língua brasileira original, baseada na apropriação pela escrita erudita de elementos da fala popular.

Vincula-se a esse princípio a idéia de primitivismo e a necessidade de negação de traços da língua portuguesa de Portugal. O segundo está mais relacionado com a idéia de plágio, uma vez que discutiam até que ponto a adoção de uma *língua brasileira* não seria mera cópia da estilização dos falares populares praticada por Mário de Andrade.

Por fim, o quarto capítulo apresenta o contexto em que essas práticas da troca de idéias, da circulação de manuscritos e da “crítica informal” foram produzidas. Nele foram evidenciadas as circunstâncias históricas em que teve início o Modernismo brasileiro, com destaque à modernização da cidade de São Paulo. Foi ressaltado, também, o papel da alta burguesia para sua deflagração, assim como de duas figuras centrais para sua formação, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Este, valendo-se do prestígio social de sua posição de homem rico e burguês, teve fácil acesso aos principais periódicos da época, de onde pôde dar os primeiros alardes das novas propostas artísticas e literárias; além disso, foi um importante elo entre intelectuais e a alta burguesia que apoiou o movimento. Já Mário de Andrade, que não dispunha da mesma condição social, teve que construir o seu espaço no campo intelectual brasileiro, conquistando sua inserção e autoridade nele por meio de relacionamentos pessoais e pelo seu empenho em refletir teoricamente sobre a própria produção modernista.

O interesse que Mário dedicou às trocas epistolares foi importante para a consolidação de sua posição no meio intelectual brasileiro. Por meio dessa prática, além de difundir suas idéias, ele estimulou o debate e a produção intelectual, além de articular vários intelectuais que apresentassem afinidades de pontos de vista críticos com os seus. Ao mesmo tempo, ele incentivou vivamente a circulação de manuscritos, sendo possível entendê-la, também, como uma estratégia de difusão, esclarecimento e legitimação de suas idéias, uma vez que ele se valia do próprio texto que recebia para convidar seu interlocutor, partindo da própria composição literária dele, a refletir sobre seus posicionamentos teóricos.

Desse modo, o que se pretende inferir é que as práticas de circulação de manuscritos, de produção de textos de “crítica informal” e de troca de idéias tornaram-se importantes instrumentos no processo de formação e consolidação do Movimento Modernista. Elas permitiam o estabelecimento de ricos debates teóricos, além da busca de preceitos para as próprias inovações literárias propostas por esses intelectuais modernistas.

CAPÍTULO 1

Partilha de textos inéditos no Modernismo brasileiro

A vida intelectual durante o Modernismo brasileiro foi marcada pela constituição de uma ampla rede de relacionamentos que contribuiu de maneira relevante para a legitimação e consagração desse movimento. Nesse contexto, uma relação ambivalente se estabelecia, pois, ao mesmo tempo, escritores com afinidades intelectuais e dispersos em diversas regiões do país buscavam promover intensa circulação de idéias entre si, mas colocavam em choque interesses conflituosos. As revistas de caráter transitório, a intensa vida social e a vigorosa troca epistolar são peças fundamentais da engrenagem dessas redes de sociabilidade letrada em que ocorrem negociações estético-políticas.

Nesse âmbito, a existência de certa mobilização para o exercício de circulação de idéias constante nesses circuitos de relacionamentos é fato que chama atenção e que merece exame mais rigoroso. O que se percebe é que, seja de forma pública, por meio de textos em jornais e revistas, seja de forma privada, por meio de cartas ou de encontros pessoais, com mais intensidade nos anos de 1920, proliferaram nesse meio as mais variadas discussões relacionadas ao movimento que iniciava, então, seu processo de busca por consolidação. Com esse propósito, uma prática acabou sendo incorporada entre aqueles que aderiram ao Modernismo: trata-se da partilha de textos inéditos¹⁰, ou como será também denominada neste trabalho, circulação de manuscritos.

Essa prática pode passar despercebida ou apenas considerada como um ato corriqueiro, uma vez que a partilha de manuscritos não foi uma realização única dessa época¹¹. Mas, quando observada com maior precisão, é possível notar que durante os

¹⁰ É importante salientar que neste trabalho o texto inédito implica o que não havia sido publicado em livro – podendo ser totalmente inédito ou publicado em jornais ou revistas –; será também considerado inédito o texto que estivesse sendo reelaborado para reedição. Outra questão que necessita ser apontada, é que escritores podiam também partilhar textos já publicados, entretanto eles não fazem parte, nesta tese, da circulação de manuscritos.

¹¹ A circulação de manuscritos não se apresenta como uma prática exclusiva do Modernismo. Ela esteve presente em outros períodos da história, mas a finalidade da circulação e o significado que tinham os manuscritos eram diferentes do que veio a ter no século XX. Sobre essa questão ver Roger Chartier, *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo, Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999. Sobre a circulação de manuscritos na Espanha nos séculos XVI e XVII ver Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia del Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons, 2001. Podemos lembrar também que no mesmo período de que trata este estudo, escritores que não aderiram ao

anos de 1920 ela foi difundida de modo vigoroso, o que indica um interesse de troca muito forte da parte de quem estava envolvido nela.

O que se nota, desse modo, é a existência de interesse e mesmo a necessidade, de divulgação daquilo que estivesse sendo composto. Em geral, os escritores¹² levavam ao conhecimento de colegas o que se encontrava em processo de elaboração. Nesse caso, costumavam comunicar aos outros desde pequenos trechos até textos completos que estavam produzindo. Havia, também, a possibilidade de compartilharem textos considerados acabados e que aguardavam apenas uma oportunidade para publicação.

A partilha do texto inédito ocorria de formas muito variadas. Entretanto, é possível evidenciar que havia duas formas mais recorrentes. A primeira delas, que veremos a seguir, acontecia por meio de encontros pessoais. Nesse caso, a demonstração do texto inédito podia ser feita oralmente ou pela entrega em mãos do manuscrito. Já a segunda forma implicava a divulgação do texto inédito à distância pela remessa de manuscritos, que podia ser feita pelo correio ou por mãos de terceiros.

Em qualquer dessas situações, um dos principais motivos que levava esses escritores à prática da partilha era o desejo de receberem de seus colegas algum tipo de manifestação sobre o texto apresentado, que fosse comentário, opinião ou julgamento.

1.1. Partilha de textos inéditos em encontros pessoais

Essa forma de partilha era uma ocorrência comum e se caracterizava por maneiras distintas. Ela poderia acontecer em encontros mais reservados, nos quais se reunia um grupo bem restrito ou apenas entre duas ou três pessoas. Havia também a possibilidade de reuniões de grande número de convidados.

Inicialmente, trataremos da forma mais reservada de partilha, a que envolvia apenas dois ou três amigos. Alguns relatos dos próprios modernistas dão as pistas dessa prática. Em carta a Mário de Andrade, ao desabafar sobre o seu desânimo em relação ao trabalho e à impossibilidade de levar adiante o projeto de uma antologia de poemas em parceria com os amigos Emílio Moura, Pedro Nava e João Alphonsus¹³, Drummond fez

Modernismo, como Monteiro Lobato, também praticaram a circulação de manuscritos. É o que se pode verificar pelo exame de sua correspondência com o amigo Godofredo Rangel. (Monteiro Lobato, *A barca de Gleyre*. São Paulo, Globo, 2010).

¹² Vale aqui uma ressalva para o uso que os termos *escritor* e *autor* terão nesta tese. O primeiro será utilizado em referência àquele que redigiu o texto no manuscrito. Já o segundo aparecerá em referência ao texto publicado.

¹³ A idéia da antologia surgiu entre os quatro jovens poetas como possibilidade de verem seus poemas estampados em livro. O prefácio seria de Francisco Martins de Almeida. Entretanto nunca realizaram o projeto. Conforme explicou o próprio Drummond: “[...] *Antologia dos 4 poetas mineiros*, livro jamais

esse tipo de referência: “O João [Alphonsus] em todo caso de vez em quando me saca do bolso um poema esplêndido que eu leio e invejo porque desgraçadamente vou deixando de fazer poesia”¹⁴. De acordo com Drummond, no encontro pessoal, verificase a partilha por parte do amigo daquilo que estava produzindo. Outra referência a esse tipo de partilha pode ser encontrada na correspondência de Manuel Bandeira: “[...] de tarde fui me encontrar com o Dante pra irmos jantar com o Villa¹⁵ que eu imaginava ainda de cama cheio de ataduras e atamoles, e dei com ele de braço dado com o Dante na Avenida. Fomos para a rua Didimo. Lá o Dante puxa um papelzinho do bolso como menino que vai mostrar ao outro uma bolinha de gude e lê esta coisa incrível de simplicidade [...]”¹⁶.

Contudo, ainda na forma reservada de compartilhar um texto inédito, o grupo poderia ser formado por um pequeno número de ouvintes. Nesse caso, as reuniões contavam com aqueles que tivessem perspectivas afins sobre o Modernismo, ou que, de certo modo, tivessem algum tipo de afinidade com o movimento ou seus integrantes. Nesses encontros uns apresentavam aos outros suas mais recentes produções – inéditas e também recém-publicadas em jornais, revistas ou livros – colocando-as em discussão para que o restrito grupo pudesse expressar suas opiniões a respeito. Eles aconteciam geralmente nas próprias residências dos modernistas, e alguns deles chegaram a ganhar destaque, como os que aconteciam no ateliê de Tarsila do Amaral, na casa de Mário de Andrade ou na *garçonnière* de Oswald de Andrade, onde discutiam questões ligadas ao Modernismo e expunham uns aos outros seus trabalhos.¹⁷ Em 1922, formou-se o Grupo dos Cinco, com Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del

realizado, que João Alphonsus, Pedro Nava, Emílio Moura e eu pensamos em fazer. O título, evidente provocação a todos os demais poetas de Minas. A antologia chegou a ser anunciada como ‘no prelo’ e a sair ‘brevemente’, pela *Revista de Antropofagia* (1928) como título já atenuado para ‘de 4 poetas mineiros’” (Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e pesquisa iconográfica Lélia Coelho Frota, prefácio e notas Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2003, p. 280, nota 29).

¹⁴ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 294. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, de 2 de outubro de 1927.

¹⁵ Manuel Bandeira refere-se ao encontro com o compositor Heitor Villa-Lobos e o poeta Dante Milano.

¹⁶ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 285. Carta a Mário de Andrade, de 15 de abril de 1926. Trata-se do poema “Saudade da minha vida”, que foi publicado em *Poesia* (Rio de Janeiro, José Olímpio, 1948).

¹⁷ Um ponto de encontro de intelectuais foi também o apartamento de Paulo Duarte, na Avenida São João. Os encontros, que contavam com as presenças assíduas de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet, Antonio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Raulino Homem de Melo, Rubens Borba de Moraes e Nino Gallo, aconteceram entre 1926 e 1931. Entretanto, o teor dessas reuniões estavam mais voltadas a questões políticas. Foi lá, por exemplo, que idealizaram o *Diário Nacional*, jornal ligado ao Partido Democrático. (Ver Paulo Nogueira Filho, *Ideais e lutas de um burguês progressista: o Partido Democrático e a Revolução de 1930*. 2 v. São Paulo, Editora Anhambi, 1958.)

Picchia e Tarsila do Amaral: “‘grupo de doidos em disparada por toda a parte no Cadillac verde de Oswald...’ [...] Foi a época das corridas noturnas ao alto da Serra onde liam poemas, de reuniões na *garçonnière* de Oswald, no ateliê de Tarsila, na casa de Mário. A pintora [Tarsila do Amaral] não esquece sua perplexidade diante de *Paulicéia desvairada*, de Mário... Era o primeiro livro modernista que lia, não teoria apenas mas já uma tentativa avançada”¹⁸.

Manuel Bandeira, em nota na edição em que organizou as cartas recebidas de Mário de Andrade, relembrando o primeiro encontro entre eles, também faz alusão a essa forma de partilha: “Avistei-me pela primeira vez com Mário de Andrade em casa de Ronald de Carvalho. Lembra-me que estavam presentes Oswaldo de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Austregésimo de Athayde e Osvaldo Orico. Mário leu para nós a *Paulicéia Desvairada* e ‘Cenas de crianças’”¹⁹. A leitura dos poemas inéditos aconteceu em 1921; *Paulicéia Desvairada* foi publicado no ano seguinte, já “Cenas de crianças” permaneceu inédito.

Vale recuperar, também, outra referência de Bandeira a esses encontros. Por meio de um divertido relato, conta a Mário de Andrade sobre a leitura de seus “Versos brancos”²⁰ em casa de Prudente de Moraes, neto:

Estive em casa do Prudentinho para ler os “Versos brancos”. Entrei, instalei-me numa poltrona *Maple* e comecei a leitura. No gabinete estava um rapaz de óculos procurando num dicionário a significação da palavra sibarita. Uma moça dissera pelo telefone que ele era um sibarita. Mas ela tinha querido dizer excêntrico. O rapaz verificou que tinha razão e saiu do gabinete. Eu continuei a leitura. Daí a pouco o rapaz apareceu na porta e disse. Sibarita é ela! O Prudentinho deu uma daquelas gargalhadas, o rapaz foi embora e eu acabei a leitura.²¹

Finalmente, a partilha do texto inédito poderia ocorrer em meio a um número bem maior de pessoas, geralmente em recepções como as dos salões modernistas, por exemplo. Mário de Andrade apresenta a dimensão dessa prática em carta endereçada a Prudente de Moraes, neto:

¹⁸ Aracy A. Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. São Paulo, Editora 34, Edusp, 2003, p. 66-67.

¹⁹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 63, nota 10.

²⁰ Poema de Mário de Andrade que naquele momento encontrava-se em processo de elaboração. Segundo Marcos Antonio de Moraes, organizador da correspondência trocada entre os dois escritores: “Os ‘Versos brancos’, longo poema intimista em decassílabos brancos, empregando o tom prosaico de monólogo, receberam o título de ‘Louvação da tarde’ e pertencem ao ‘Tampo de Maria’ de *Remate de Males* (1930)” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 225, nota 96).

²¹ *Idem, ibidem*. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 9 de agosto de 1925.

Quando li pela 1ª vez o Nocturno de Bello Horizonte²², estavam presentes o Elysio²³ e o Freitas Valle²⁴. Muito bem! Muito bem! E silêncio. Mas os **convidados** saíram, foi uma escanção danada. O Rubens então que ainda não estava bem inteirado do meu brasileirismo (não, nacionalismo escola) batia na cabeça gritando “Você ainda acaba escrevendo letra pro Hino Nacional!” Pois valeu. Notei a necessidade de esclarecer mais o final. Trabalhei-o e ficou bem melhor. Com o Osvaldo foi a mesma coisa. Leu o Serafim Ponte grande na casa do Paulo Prado. Não prestava. Eu disse que não prestava e os porquês. Nem se compreende bons amigos doutro jeito.²⁵

Conforme Georgina Koifman, organizadora da edição das cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, essa é provavelmente uma referência à Villa Kyrial. Essa propriedade de José de Freitas Valle abrigou, desde a década de 1910, nos tempos da Belle Époque, salões que atraíam grande número de intelectuais e artistas.²⁶ Entretanto, tal informação pode ser contestada, de acordo com o que nos informa Rubens Borba de Moraes. Em suas “recordações”, quando recupera a vivência com Mário de Andrade, toca também no mesmo evento da leitura de “Noturno de Belo Horizonte”. Segundo o amigo de infância de Mário de Andrade, tal leitura ocorrera na residência do próprio autor, à Rua Lopes Chaves, em uma das reuniões semanais que ele promovia todas as terças-feiras. Nessa versão, os fatos se deram da seguinte forma:

Assim que Mário terminava de escrever um poema lia-o para nós e esperava os comentários. Vinham severos e provocavam tremendas discussões. Lembro-me que [...] leu para todo o grupo o *Noturno de Belo Horizonte*. Nessa época nosso hábito (que adotamos durante anos consecutivos) era *destruir* tudo que escrevíamos. Terminada a leitura houve um silêncio. Estávamos impressionados pela beleza do poema mas para não faltar à

²² “Noturno de Belo Horizonte”, poema de Mário de Andrade, publicado em *Clã do jabuti* em 1927. Em carta de 19 de maio de 1924 a Manuel Bandeira, Mário de Andrade mencionou a intenção de escrever um poema intitulado “Noturno de Belo Horizonte” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 122). O que ele fez entre essa data e o início de outubro do mesmo ano, como pode-se verificar pela carta que lhe escreveu Manuel Bandeira, com data [ant. 10 de outubro de 1924]. Nela Bandeira comenta o recebimento do manuscrito do livro “Clã do jabuti”, no qual se inclui “Noturno de Belo Horizonte”: “Chegou ontem de tarde o *Clan*. [...] Comentarei “Noturno de Belo Horizonte” – o mais belo poema em brasileiro!” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 130)

²³ Conforme nota da organizadora da edição das cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, Georgina Koifman, esse presente seria Elysio de Carvalho (*Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 38, nota5). Homem de letras, Elysio de Carvalho foi ensaísta, tradutor e crítico, nascido em Penedo, AL, em 1880, foi um dos fundadores da revista *América Brasileira*.

²⁴ José de Freitas Valle.

²⁵ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. *Op. cit.*, p. 33. Carta com data atestada de 29 de novembro de 1924.

²⁶ *Idem*, p. 38, nota 5.

regra, era preciso ‘destruí-lo’. Sacudi a cabeça e disse, sentenciosamente:

– Mário, você vai mal. Se continuar com essa grandiloquência acaba compondo marchas para banda de música!

E começou a destruição! Até altas horas da noite atacamos Mário tremendamente. Rimos a valer. Surgiram piadas engraçadíssimas. Discutíamos sem parar. Quem a princípio criticava uma certa parte do poema acabava, sem saber por que, defendendo com vigor esse mesmo trecho. Era uma gostosa confusão. Afinal acabamos concordando que, unicamente por ser nosso amigo e poeta esforçado, o poema ‘podia passar’. Mário sempre entrosava admiravelmente nessas brincadeiras, tomava parte ativa e ria-se às gargalhadas. Mas à saída, ainda em frente de sua casa, paramos e concordamos que o *Noturno de Belo Horizonte* era um grande poema, dos melhores que tinha escrito.²⁷

Pelas palavras de Borba de Moraes, a descrição dessa passagem da leitura do poema deixa transparecer que a leitura de textos inéditos, seguida de comentários dos presentes, era um hábito que esses intelectuais cultivavam com muito interesse.

Ainda sobre a leitura do “Noturno de Belo Horizonte”, outro registro, desta vez em carta de Renato Almeida a Mário de Andrade:

[...] como não sei se publicarás já o “Noturno de Belo Horizonte”, queria que me mandasses uma cópia. Quero ler com cuidado, com amor. Só ouvi aquela vez em casa do Elísio²⁸. Ficou apenas a ressonância. O Sérgio sabe alguns versos e toda vez que o vejo peço para repetir, o que ele faz dizendo de uma maneira absolutamente infame. O Sérgio é o homem que diz pior do mundo!²⁹

Como se pôde verificar, nos relatos de Drummond, Bandeira, Mário, Rubens Borba de Moraes e Renato Almeida estão registradas algumas formas de partilha de textos inéditos em encontros pessoais do grupo modernista a que pertenciam. Por outro lado, vale destacar que, de acordo com o relato de Mário de Andrade, os comentários dos ouvintes podiam levar à reelaboração do texto.

No que toca a partilha do texto inédito feita em meio a um grupo maior de ouvintes, cabe aqui destaque para um ambiente que se tornou muito propício para essa

²⁷ Rubens Borba de Moraes, *Testemunha ocular: (recordações)*. Organização e notas Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília, Briquet de Lemos / Livros, 2011, p. 128-129.

²⁸ Refere-se a Elysio de Carvalho. Pelo que se pode depreender dessa afirmação, trata-se de outro evento, que não o descrito por Borba de Moraes, de leitura do poema de Mário de Andrade.

²⁹ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. Dissertação de mestrado, Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003, 85. Carta de 3 de outubro de 1924.

prática, os salões³⁰. Esses eventos, que começaram a ser promovidos no Brasil no período do Império, consagraram-se na Belle Époque e foram aos poucos se extinguindo no final da década de 20. Os salões, em seu apogeu, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, eram promovidos por membros da alta burguesia, que disponibilizavam a própria residência para a recepção de um seleto grupo de convidados formado por nomes influentes da alta sociedade, políticos e intelectuais. Era uma oportunidade para ostentar luxo e poder, por parte daquele que recebia, e uma maneira de confirmação de *status* para os escolhidos para freqüentar essas reuniões: “Ser reconhecido como um de seus membros tornava-se vital para o sucesso em inúmeras atividades, da obtenção de cargo público bem-remunerado à realização de um casamento vantajoso”³¹. Nesses salões, seguindo o modelo francês, o anfitrião promovia encontros regulares onde, geralmente após o jantar, os convidados desfrutavam de uma variada e requintada programação com divertimento e cultura:

Funcionavam segundo um padrão comum, com *soirées* repetidas semanal ou mensalmente, precedidas pelo jantar. A etiqueta recomendava enviar convite impresso especificando o menu, a programação da noite e o traje exigido. Após a refeição tinha início uma variedade de passatempos cultos e refinados, que incluíam música erudita, poesia, leitura de passagens de romances em voga ou apresentação de trechos de alguma peça. Costumava-se ainda cantar, jogar cartas ou dançar, em um clima teatralizado, em que a elite reafirmava seus valores culturais, reforçando a inspiração francófona.³²

No Rio de Janeiro, nesse período, um dos mais ilustres salões foi o de Laurinda Santos Lobo. Já em São Paulo, sucedendo as consagradas recepções de Dona Veridiana³³, destacaram-se as reuniões promovidas por José de Freitas Valle em sua residência, a Villa Kyrial, no bairro da Vila Mariana. Dentre os salões que aconteceram durante a Belle Époque no Brasil, este merece aqui especial atenção pelo fato de ter se estendido até o ano de 1924, chegando a abrigar intelectuais e artistas modernistas.

³⁰ Sobre esse assunto ver Mário de Andrade, “O Movimento modernista”, *In: Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974, p. 238-242 e Márcia Camargos, *13 a 18 de fevereiro de 1922. A Semana de 22: revolução estética?* São Paulo, Companhia Editora Nacional, Lazuli Editora, 2007 e *Villa Kyrial. Crônica de Belle Époque paulistana*. 2ª ed. São Paulo, Editora Senac, 2001.

³¹ Marcia Camargos, *Villa Kyria, Op. cit.*, p. 38.

³² *Idem, ibidem*.

³³ Veridiana Valéria da Silva Prado (1825-1910), mãe de Paulo Prado. Seu salão, promovido na chácara em que residia, foi um dos primeiros de que se tem notícia na cidade de São Paulo. Sobre o assunto ver Marcia Camargo, *Villa Kyrial, Op. cit.*, p. 40-41.

Desde o início, foi predominantemente um salão simbolista³⁴, mas, ao final da década de 1910, passou a receber também os inovadores modernistas: “O salão da Vila Mariana não desapareceu com a chegada do Modernismo. Prosseguiu consagrando simbolistas, parnasianos, modernistas, e estabelecendo elos entre essas tendências”³⁵.

Foi, sem dúvida, um espaço de circulação cultural, onde os artistas e intelectuais escolhidos para frequentá-lo tinham a oportunidade de apresentar suas obras. De acordo com Guilherme de Almeida, “[...] naquele ambiente estimulante os artistas aprenderam a ter coragem da sua arte: ‘Poetas, recitamos; músicos compusemos e executamos; escritores, lemos e dissertamos; pintores e escultores, expusemos. Tímidos estreantes, aí foi que pudemos comunicar a nossa obra primeira, e, às vezes, prima [...]’.”³⁶.

Nesse ambiente, ao que tudo indica, abria-se espaço também para a exposição da obra inédita. O que era de muita valia para o escritor, pois ele poderia receber imediatamente do restrito público ali presente as considerações a respeito do que apresentava:

Em seguida apreciavam-se trabalhos dos literatos que ousavam enfrentar o crivo da crítica exigente. Guilherme de Almeida confidenciou a René Thiollier que devia a Valle, cuja casa começou a frequentar em 1917, às vésperas da publicação de *Nós*, seu livro de estréia, o mais valioso incentivo de sua carreira poética, que foi perder a vergonha de ler trabalhos em público e escutar os próprios poemas recitados por grandes intérpretes.³⁷

Entretanto, desses salões, os que mais interessam para este trabalho são os modernistas, que foram surgindo ao longo dos anos 20. Dentre os salões paulistanos, os que mais se destacaram foram as reuniões promovidas por Paulo Prado em sua residência na avenida Higienópolis; os salões de Dona Olívia Guedes Penteado, na rua Duque de Caxias; o último dos salões modernistas promovido por Tarsila do Amaral, na alameda Barão de Piracicaba; e as reuniões que Mário de Andrade organizava em sua própria residência, na rua Lopes Chaves, certamente o mais restrito em número de

³⁴ Alphonsus de Guimaraens, grande amigo de Freitas Valle e frequentador de seus salões, foi quem escolheu o nome da residência, Villa Kyrial: “O sonoro Kyrial, com y, tem raiz do vocábulo grego *Kyrios*, que significa *Deus, Senhor*. Em latim *Kirie*, unido a *eleison*, forma a expressão ‘os eleitos do senhor’, invocativo ritualístico repetido pelos fiéis em oração durante a missa católica.” (Marcia Camargo, *Villa Kyrial, Op. cit.*, p. 52).

³⁵ *Idem*, p. 187.

³⁶ *Idem*, p. 208. Conforme nota de Marcia Camargos, o depoimento de Guilherme de Almeida, “O tempo e o homem”, foi publicado na coluna “Eco ao longo dos meus passos, em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20.06.1961, p. 7, por ocasião da demolição da mansão da Villa Kyrial.

³⁷ *Idem*, p. 44.

convidados³⁸. Sobre o surgimento desse tipo de recepção no período modernista, Mário de Andrade fez a seguinte declaração: “Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra”³⁹. Ainda, segundo ele, as primeiras dessas reuniões foram as que ele próprio promoveu em sua residência. Precedendo a Semana de Arte Moderna de 1922, contava apenas com a presença de artistas: “A arte moderna era assunto obrigatório e o intelectualismo tão intransigente e desumano que chegou mesmo a ser proibido falar mal da vida alheia!”⁴⁰.

Como já visto neste estudo, as reuniões na casa de Mário de Andrade ocorriam às terças-feiras e se estenderam desde 1921, antes da Semana de Arte Moderna, até 1924, aproximadamente, de acordo com Rubens Borba de Moraes, que também rememora os participantes dessas reuniões:

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.⁴¹

Ainda, conforme relata Borba de Moraes, após a Semana de Arte Moderna de 22 o número de participantes desses “lundus”, como Di Cavalcanti batizara esses encontros, foi aumentando cada vez mais, tornando-se “um centro onde se acotovelavam artistas, escritores, músicos, celebridades de passagem por São Paulo e os companheiros do Rio que apareciam por aqui”⁴². Borba de Moraes lembra também que não se tratava de salão modernista, “Deus me livre, era casa de um amigo!”⁴³, ou “grupo

³⁸ Essas informações foram retiradas do depoimento do próprio autor em Mário de Andrade “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 238-240, onde ele apresenta as características de cada um desses salões. Entretanto, como lembra Marcia Camargos, em seu estudo sobre a Villa Kyrial, é curioso o fato de Mário ter omitido da relação que fez dos salões freqüentados pelos modernistas as reuniões promovidas por José de Freitas Valle na Villa Kyrial.

³⁹ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 238.

⁴⁰ *Idem*, 239.

⁴¹ Rubens Borba de Moraes, *Op. cit.*, p. 126.

⁴² *Idem*, *ibidem*.

⁴³ *Idem*, *ibidem*.

dos hominhos”, apelido escolhido por Dona Olívia Guedes Penteado. Finalmente, talvez em virtude das proporções que tomaram, as reuniões foram transferidas para a casa dessa mecenas.

Os maiores salões eram promovidos, sem dúvida, pela alta burguesia paulista, que apoiou o Modernismo. Desse modo, mesmo se valendo dos salões como um ponto de encontro para discussões sobre as inovações modernistas, os intelectuais eram obrigados a compartilhar o espaço com os demais convidados, formados por membros da alta burguesia e políticos. É o que se pode perceber pelo relato de Mário de Andrade sobre os salões de Paulo Prado, que ocorriam durante almoços dominicais: “O seu chefe, tornando-se, por sucessão, o patriarca da família Prado, a casa foi invadida, mesmo aos domingos, por um público da alta que não podia compartilhar do rojão dos nossos assuntos. E a conversa se manchava de pôquer, casos da sociedade, corridas de cavalo, dinheiro. Os intelectuais, vencidos, foram se arretirando”⁴⁴. Talvez a liberdade para as opiniões mais contundentes sobre as obras apresentadas ocorresse mesmo na intimidade do grupo de intelectuais. De acordo com Mário de Andrade, como vimos, os comentários sobre o seu “Noturno de Belo Horizonte” só aconteceram realmente depois que os convidados deixaram a recepção, seja no salão de Freitas Valle ou em sua própria casa. De qualquer forma, o que se percebe é uma gama de possibilidades de encontros entre artistas e intelectuais modernistas para que mostrassem seus trabalhos ainda em estágio de preparação ou recém-elaborados para que pudessem receber dos colegas os comentários críticos.

Vale destacar, ainda, que às vezes a partilha do texto inédito em encontros pessoais não se mostrava um meio confortável para o escritor receber a opinião do outro. Isso, talvez, por insegurança em relação a um texto que ainda estivesse pouco trabalhado ou que pudesse não ser bem aceito pelos outros. De acordo com Mário de Andrade, foi o que aconteceu ao tentar mostrar a Manuel Bandeira um poema que compusera na casa do amigo: “A ‘Cantiga da mãe’ já está consertadinha e é dos dias em que estive aí no Rio. Não tive coragem de mostrar pra você por timidez. Coragem mesmo eu só tenho de longe”⁴⁵.

Na verdade, um hábito como esse da partilha do texto inédito revela uma forma de relação específica entre os intelectuais modernistas, a qual permitia que eles se

⁴⁴ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 239.

⁴⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 305. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 27 de agosto de 1926.

procurassem para discutir seus trabalhos inéditos, que estivessem em processo de elaboração ou mesmo concluídos⁴⁶. Havia sempre, em qualquer um desses casos, a possibilidade de a opinião de colegas resultar em alterações na escrita. Assim, qualquer que sejam as situações dessa partilha, o texto inédito pode ser concebido como um espaço simbólico sujeito não apenas às possibilidades individuais da escrita, mas também às interferências da coletividade, no caso, de um grupo restrito de intelectuais com certas afinidades. Ou, como propõe Roberto Brandão, o “espaço onde o escritor testa as muitas alternativas que o processo criativo, tanto como experiência pessoal quanto como prática histórica e social da escritura, vai pondo diante de si”⁴⁷. Além disso, a condição aparentemente de simples troca de opiniões implica, no fundo, uma série de articulações no campo intelectual, como veremos ao longo deste trabalho. No entanto, o que interessa por ora é o fato de que a opinião de terceiros, se acatada, poderia interferir de forma positiva ou negativa, resultando em pequenas ou consistentes alterações, em mudanças no rumo da escrita ou mesmo na desistência de publicação do texto, mas também, ao contrário, um texto engavetado poderia ganhar edição. A questão da opinião crítica sobre o texto inacabado será discutida mais adiante.

Há, também, a outra forma de partilha do texto inédito apontada no início deste trabalho. Trata-se da troca de manuscritos feita à distância, pelo correio ou por meio de terceiros, e que foi extremamente praticada entre os modernistas. Do mesmo modo como nos encontros pessoais, a partilha do texto inédito à distância é marcada por uma série de modalidades e, geralmente, resultava também na exposição de opiniões e mudanças no rumo da escrita. A divulgação de textos inéditos por escrito é o que se denominou, neste trabalho, de circulação de manuscritos. Esse hábito permitia a troca de idéias entre modernistas numa escala bem maior que o contato pessoal, pois aproximava com muito mais facilidade escritores que se encontrassem em diferentes

⁴⁶ É necessário que se faça aqui uma observação sobre a idéia de “obra concluída”, sem que se queira, entretanto, obter uma definição sobre essa idéia, uma vez que o estabelecimento de limites para um texto acabado é algo bastante complexo em virtude das distintas correntes teóricas que já se debruçaram sobre esse assunto. Estudos na área de Crítica Genética costumam debater as idéias de “texto acabado” e “texto inacabado”, sendo muito comum a perspectiva de que um texto pode ser considerado sempre como inacabado, havendo sempre a possibilidade de ser revisado, refeito ou reeditado. Tal noção é bastante apropriada para este estudo, pois, mesmo quando o escritor oferecia um texto seu, que considerasse concluído, para outro ler, sugestões desse outro poderiam resultar em alterações na escrita.

⁴⁷ Roberto de Oliveira Brandão, “Apresentação”, In: Roberto Zular (org.), *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo, Iluminuras, CAPES, FAPESP, 2002, p. 9.

Estados ou até mesmo em outros países⁴⁸. Por isso, a circulação de manuscritos ganhará uma atenção especial neste trabalho, como se verá a seguir. Mas é necessário ressaltar, ainda, que a entrega do texto feita pessoalmente também está incluída na esfera de circulação de manuscritos.

1.2. Circulação de manuscritos: formas de envio

A circulação de manuscritos⁴⁹ no Modernismo brasileiro era impulsionada pela disponibilização de texto inédito, seja de ficção ou não-ficção, a um ou mais integrantes do movimento. Essa partilha podia ser feita pessoalmente, como visto anteriormente, ou à distância. Neste caso, a iniciativa do envio poderia partir do próprio escritor ou de um terceiro, não ocorria de forma homogênea e várias circunstâncias se ligavam a ela. Um manuscrito podia, então, ser encaminhado por intermédio de um terceiro, mas em geral o meio mais utilizado era o correio, isto porque grande parte do trânsito dos textos ocorria entre cidades ou Estados e, em alguns casos, entre países. Era usual que uma carta sempre acompanhasse o manuscrito – ou o texto podia mesmo estar copiado no corpo de uma carta – e nela vinha manifestado ao outro, implícita ou explicitamente, o desejo de leitura e comentário. Desse modo, as correspondências dos modernistas daquele período tornam-se importantes fontes para pesquisas sobre essa prática, pois nelas estão registradas informações abundantes sobre ela.

Duas condições principais costumavam estimular o envio do manuscrito. A primeira evidencia o desejo, ou até mesmo a necessidade, de o escritor receber opinião crítica a respeito de algum texto seu inédito⁵⁰, na maioria das vezes ainda em processo

⁴⁸ Esse modo de circulação de manuscritos acabou sendo o mais profícuo para os estudos literários, pelo fato do envio ficar documentado nas cartas. Há quantidade de documentação muito maior da partilha de textos inéditos feita pelo correio do que a que acontecia em encontros pessoais.

⁴⁹ Vale aqui um esclarecimento sobre o emprego do termo “manuscrito” neste trabalho. A estruturação desse emprego teve como base definições utilizadas pela Crítica Genética; além disso, foram consideradas as condições de escrita da época a que se dedica este trabalho, a década de 1920. Nesse sentido, manuscrito é um suporte de escrita, sempre em papel, onde se encontra redigido um texto, de ficção ou não-ficção. A escrita pode apresentar três formas distintas: o autógrafo, quando redigido à mão; o datiloscrito, quando escrito a máquina; e o impresso. Os manuscritos referidos neste trabalho portam sempre textos que se encontravam em processo de elaboração no momento de sua escrita. Por esse motivo, os impressos são considerados manuscritos quando apresentam rasuras, o que implica a reelaboração ou correção de texto que já fora publicado em jornal, revista ou livro. É importante ressaltar que os manuscritos guardam sempre textos que estavam inéditos no momento de sua escrita. O manuscrito, em geral, apresenta duas possibilidades de disposição do texto: aquele que traz o texto passado a limpo para a leitura do outro – o tipo mais freqüente – ou aquele que guarda o momento da elaboração, com suas rasuras e emendas. É preciso reiterar que essa definição vale para este trabalho, pois, em outros contextos, um manuscrito pode apresentar mais variações.

⁵⁰ Há casos em que o texto enviado era referente à reedição de um livro. Mesmo assim, pode ser considerado inédito, uma vez que sofreu reformulação ou acréscimo de partes ou capítulos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com *História da música brasileira* de Renato Almeida. Ao preparar a 2ª edição

de elaboração. Ao que se pode verificar, embora existam alguns casos em que o pedido de opinião não era explicitado na carta, em geral a solicitação de leitura e de comentário ficava bem ressaltada. As cartas trocadas entre Mário de Andrade e outros escritores durante a década de 1920 evidenciam essa prática.

Em 5 de dezembro de 1925, o poeta Rodrigues de Abreu redigiu no corpo da carta para Mário de Andrade os poemas “Casa destelhada” e “S. Paulo” e, acima deles, a seguinte observação: “Aí vão uns poemas pra você dar opinião.”⁵¹. Outro poeta, Carlos Drummond de Andrade, que no início de sua carreira teve em Mário de Andrade uma espécie de mentor, enviava-lhe sistematicamente seus textos. Entre inúmeras referências desse costume em suas cartas, está a de 22 de novembro de 1924: “Alguns desses versos seguem junto a esta carta. Quero ter sobre eles a sua nobre e autorizada opinião. Nos últimos (*Minha terra tem palmeiras*) creio haver indícios de que vou aplicando as idéias que, um pouco duro de cérebro, reluto em aceitar. Em todo caso, quero a sua opinião e mesmo os seus conselhos; recebê-los-ei de alma aberta.”⁵². O jovem poeta Ascânio Lopes, integrante do grupo Verde, de Cataguases, também costumava encaminhar seus poemas para Mário comentá-los. Em novembro de 1927, foi a vez de “Argentina”, “Balada do estudante que foi para a cidade grande” e “Cena de uma rua afastada”, juntamente com a carta em que declarou o pedido: “Vão uns poemas para v. dizer qualquer coisa a respeito”⁵³. Por fim, na correspondência de Augusto Meyer a Mário de Andrade estão registradas remessas de poemas; uma delas em 29 de abril de 1927, quando informou: “Mando também alguns poemas novos. Brincadeiras”⁵⁴. Já na carta de outubro de 1928 é possível ler: “Mário, estou preparando os meus Poemas de Bilú, espécie de repertório de irreverências poéticas, tudo impregnado de ‘popularescos’, pelo menos como expressão, será coisa nova e viva (espero). Mando amostra”⁵⁵. Como se vê, na maioria dos trechos vai explícito o pedido de leitura e de opinião; entretanto quando não explicitados, como fez Augusto Meyer, já estão subentendidos em vista de ser esse um hábito comum entre eles.

do livro, Renato Almeida enviou para Mário de Andrade um texto que passaria a integrar a nova edição, mas que não fizera parte da 1ª. Ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. Op. cit., p. 55-56.

⁵¹ *Idem*, p. 35.

⁵² Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 61. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, de 22 de novembro de 1924.

⁵³ Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, Op. cit., p. 181.

⁵⁴ *Idem*, p. 195.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*.

A segunda condição que estimulava o envio de manuscritos diz respeito ao encaminhamento de textos para publicação, seja em periódico ou em livro. Nesse caso, a remessa podia ser feita diretamente a quem cuidaria da edição, como funcionário ou dono de editora, membro editorial de revista, diretor de jornal ou editor. Ou, também, indiretamente para alguém que tivesse um contato nesse meio. A dinâmica de envio, nesse caso, também se apresenta de forma variada. Assim, poderia ser um encaminhamento espontâneo, não se tratando de encomenda ou solicitação da própria revista ou editora, conforme fez Sérgio Milliet⁵⁶ disponibilizando seu “Poème” para a revista *Klaxon*. Junto da carta de 26 de maio de 1923, na qual escreveu “Meu caro Mário, junto um poema novo para *Klaxon*”⁵⁷, estava “Poème”, que acabou não sendo publicado porque após o número de janeiro de 1923 a revista parou de circular.

Entretanto, em muitos casos o envio atendia a alguma solicitação de próprio membro de jornal ou revista, ou mesmo de pessoa ligada a esses meios, mas principalmente por parte de organizadores das revistas modernistas. Prudente de Moraes, neto, diretor da revista *Estética* em companhia de Sergio Buarque de Hollanda, dá a entender sobre esse hábito em carta que escreveu a Mário de Andrade em 13 de dezembro de 1924⁵⁸. Nela, ao explicar os motivos pelos quais pretendia recusar a publicação de poemas de Tavares Bastos⁵⁹, argumentou que eles não haviam sido solicitados por ninguém da revista, por isso não tinha obrigação de publicá-los. Mário de Andrade, talvez mais do que todos naquela época, tinha o hábito de pedir para seus companheiros – com ênfase àqueles que tentavam iniciar a carreira literária – o envio de colaborações para as revistas pelas quais era responsável ou sobre as quais mantinha algum tipo de influência. Além da solicitação, costumava também se colocar como intermediário entre escritores e periódicos, uma vez que lhe chegavam às mãos muitos

⁵⁶ Sérgio Milliet foi um grande colaborador para a implantação do movimento modernista brasileiro. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 com a leitura feita, por Henri Mugner, de poemas do livro *L'Œuil-de-Boeuf*, que seria publicado em 1923. Foi um grande colaborador nas revistas modernistas, especialmente as de São Paulo, como *Klaxon* e *Terra Roxa*.

⁵⁷ Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*, p. 199.

⁵⁸ A carta de Prudente de Moraes, neto, a Mário de Andrade integra o arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, na série Correspondência de Mário de Andrade, sub-série Correspondência passiva (MA-C-CPL, nº 5255).

⁵⁹ Antonio Dias Tavares Bastos nasceu em Campos, RJ, em 1900. Ainda criança mudou-se para Vitória, ES. Charles Lúifer era o pseudônimo com que assinava seus poemas, escritos sempre em francês. Em 1937 mudou-se para França, e lá publicou, em 1954, a *Anthologie de la poésie brésilienne*. Morreu em Paris no ano de 1960. Manuel Bandeira escreveu sobre Tavares Bastos “Coração de criança”, em *Andorinha*, *Andorinha*. (Informações obtidas em Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 633, nota 11, e no site www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa_04.htm, consultado em 23/07/2010 às 17h14).

textos inéditos. É o que se vê, por exemplo, com Carlos Drummond de Andrade, na ocasião em que lhe pediu autorização para disponibilizar alguns poemas seus à revista *Estética*, do Rio de Janeiro:

Vou mandar os poemas que prefiro pros diretores de *Estética* que escolherão um ou dois ou três, não sei, pra publicar, você deixa? Mando “Construção”, “Orozimbo”, “O vulto pensativo das Secretárias”, “Sentimental”, “Raízes e caramujos”. Não mando “No meio do caminho” porque tenho medo de que ninguém goste dele. E porque tenho o orgulhinho de descobrir nele coisas e coisas que talvez nem você tenha imaginado pôr nele.⁶⁰

Ao que Drummond respondeu: “Pode mandar à *Estética* os versos que entender publicáveis. Só tenho que lhe agradecer este gesto. Quanto ao ‘Orozimbo’, se for também, acho melhor que leve o seguinte final, em vez do que tinha antes, e de que você não gostou”, e então escreve o trecho a ser modificado e também a pergunta: “Não é melhor? Diga se acha”⁶¹.

A Luís da Câmara Cascudo, Mário solicitou insistentemente colaboração para a revista *Terra roxa e outras terras*. A primeira solicitação foi provavelmente a que está na carta de 3 de fevereiro de 1926: “Quanto a *Terra Roxa* embora o 1º n. tenha saído fraco a nosso ver, tem causado algum barulho. Você me mande qualquer coisa pra ela sem no entanto exceder no tamanho [...]”⁶². Após alguns meses, não recebendo colaboração alguma do amigo, Mário escolheu, entre os manuscritos que recebera dele, o poema que mais lhe agradara, “Não gosto de sertão verde”⁶³ e, à revelia do amigo, encaminhou-o aos editores da revista paulistana, apenas avisando Cascudo após o envio:

[...] sim: recebi carta versos revistas, recebi e li tudo, adorei tanto o “Não gosto de sertão verde” que roubei ele por minha conta e já que você não quis mandar nada pra *Terra Roxa* dei o poema pros redatores que por sinal se entusiasmarão também.

⁶⁰ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 102. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, de 18 de fevereiro de 1925.

⁶¹ *Idem*, p. 107-108. Carta de março de 1925.

⁶² Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Pesquisa documental, iconográfica, estabelecimento de texto de notas (organizador) Marcos Antonio de Moraes; ensaio de abertura Anna Maria Cascudo Barreto; prefácio Diógenes da Cunha Lima; Introdução Ives Gandra da Silva Martins. São Paulo, Global, 2010, p.87.

⁶³ O poema “Não gosto de sertão verde”, de Luís da Câmara Cascudo saiu na revista *Terra roxa e outras terras*, nº 6 em 6 de julho de 1926, p. 4.

Aconselho apenas o escrever aquelas palavras “escorre lento” e a outra que não me lembro agora, naturalmente em horizontal.⁶⁴

Vale destacar essa posição de Mário de Andrade como um importante mediador entre escritores, não apenas brasileiros como alguns estrangeiros, e jornais ou revistas com potencial para publicá-los. Nome já consagrado, com considerável autoridade e prestígio entre os modernistas, Mário tinha portas abertas em grande parte dos periódicos desse movimento e, ao mesmo tempo, era muito procurado por outros escritores, principalmente iniciantes, para dar opinião sobre seus trabalhos. Assim, por exemplo, trouxe para São Paulo o “Poema” de Jorge Fernandes⁶⁵, do Rio Grande do Norte, que foi publicado no último número da revista *Terra Roxa e outras terras*, em 1926. Vindo de La Plata, Argentina, encaminhou “Josefina Baker”, de Marcos Fingerit, para Cataguazes, Minas Gerais, editado no nº 4 da revista *Verde*, em dezembro de 1927.

Ainda nessa vertente do envio de textos de terceiros, as cartas disponibilizam mais exemplos, como fez Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, com o poema “Drogaria de éter e de sombra”, de Luís Aranha. O objetivo era vê-lo publicado na revista *Estética*:

Mando a Drogaria do Luis. Reli agorinha o poema e fui tomado dum espanto novo. Você vai ler a coisa mais tumultuária, mais rápida, das mais espantosas que se escreveram no modernismo modernista. Tenho admiração enorme pelo Luis. Acho uma pena ele não escrever mais. Veja a data da Drogaria e não deixe de publicar esse 1921 que acabrunha a gente.⁶⁶

De qualquer forma, seja por um motivo ou pelo outro – pedido de opinião ou tentativa de publicação – a prática de compartilhar textos inéditos, estando ou não em processo de elaboração, tornou-se um procedimento corriqueiro. Ao longo das cartas trocadas entre os modernistas, como se vê, há repetidos comentários a esse respeito, que deixam clara essa trivialidade. Veja-se o que disse Carlos Drummond a Mário de Andrade: “Queria mandar versos, porém meu caderno de versos está com Aníbal Machado, e ele está na fazenda”⁶⁷.

⁶⁴ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Op. cit.*, p. 113. Carta de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, de 22 de julho de 1926.

⁶⁵ Jorge Fernandes (1887-1957) foi um poeta potiguar e atuou na imprensa de Natal.

⁶⁶ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, *Op. cit.* p. 89. Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, com data provável: posterior a junho de 1925. O poema “Drogaria de éter e de sombra” acabou não sendo publicado porque a revista *Estética* encerraria sua circulação logo em seguida a esta carta de Mário de Andrade. A data do terceiro e último número da revista foi abril/junho de 1925.

⁶⁷ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. p. 165. Carta com data aproximadamente de dezembro de 1925.

No âmbito da circulação de manuscritos, um mesmo texto podia ser encaminhado mais de uma vez a um mesmo interlocutor. Nesse caso, após um envio anterior, eram realizadas alterações no texto, que posteriormente era reenviado para que novos comentários fossem feitos. Como no caso da observação de Manuel Bandeira sobre o poema “Carnaval carioca”, de Mário de Andrade: “Foi muito interessante para mim cotejar o novo texto do ‘Carnaval carioca’ com a cópia que me tinhas mandado o ano passado. Algumas emendas estão boas. Outras me parecem infelizes”⁶⁸. Manuel Bandeira e Mário de Andrade discutiram amplamente esse poema, ao longo de sua elaboração.

Havia a possibilidade, também, de um texto ser compartilhado entre vários antes mesmo de ser publicado em uma revista. Desse modo, o escritor enviava seu texto a mais de um colega ou, então, um colega repassava-o a outros. Foi o que fez, por exemplo, Rosário Fusco com seus poemas “Juiz de Fora”, “Desinfecante”, “Partida” e “Belo Horizonte”, encaminhando-os a Mário de Andrade e a Antonio de Alcântara Machado. Na carta a Mário de Andrade que acompanhou os poemas, Fusco escreveu: “Olha aqui: mando alguns versos novos pra você. Já mandei eles pro Alcântara também. Não mando os antigos. São cheinhos de literatura. O Alcântara conhece eles. Pode perguntar pra ele. [...] Agora os versos:”⁶⁹

As características do envio de manuscritos eram, enfim, muito variadas, mas o que se pretende reiterar aqui são dois de seus aspectos fundamentais, apontados até aqui. O primeiro deles leva em conta o hábito de disponibilizar o texto inédito que podia ir passando de mãos em mãos. É o que se pode ver na declaração de Carlos Drummond a Mário de Andrade a respeito do interesse que o poema “Noturno de Belo Horizonte”, ainda inédito, despertara em seus colegas em Minas Gerais:

Lamento não ter aqui à mão o “Noturno”. Passei-o ao Nava, que o transmitiu ao Almeida. Outros amigos pedem-me uma vistazinha⁷⁰. Serei discreto e não afixarei o poema, ainda

⁶⁸ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 131. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, com data atestada: anterior a 10 de outubro de 1924.

⁶⁹ Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*, p. 140.

⁷⁰ Cabe aqui uma observação a respeito do grande interesse dos modernistas em conhecerem os textos inéditos de seus colegas. Uma das hipóteses a ser levantada sobre esse interesse pode estar relacionada com a dificuldade de encontrarem editores para seus livros. Esse problema era exaustivamente discutido em suas correspondências. Drummond, por exemplo, levou aproximadamente 4 anos para ver editado seu primeiro livro, *Alguma poesia*. Já em 1926 ele comentava com Mário sobre o desejo e, ao mesmo tempo, a dificuldade em publicá-lo, o que só veio a se concretizar em 1930. Mário de Andrade, da mesma forma, levou aproximadamente 3 anos para conseguir publicar *A escrava que não é Isaura*. Além disso, grande parte das publicações era custeada pelos próprios autores. Talvez esteja aí também um dos motivos da

inédito, na porta do *Diário de Minas*... Mas espero que você consentirá em que eu satisfaça a mais dois ou três amigos inteligentes; não será excessiva publicidade. Posso emprestar? Tenho tanta coisa a escrever-lhe ainda sobre o “Noturno”! Fica pra quando voltar ao meu poder.⁷¹

O segundo aspecto diz respeito à abundância de referências, nas cartas trocadas entre modernistas, sobre a disponibilização de manuscritos. A seguir estão excertos da correspondência trocada entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade. São alguns exemplos seguidos, mas valem, enfim, para evidenciar como textos inéditos costumavam transitar no grupo modernista: “Recebi teu poema⁷². Admirável. Os amigos também apreciaram-no muito.”⁷³. Aqui, Mário de Andrade dá notícia a Manuel Bandeira sobre a leitura do manuscrito do poema “Variações sobre o nome de Mário de Andrade” feita por ele e pelo grupo de modernistas de sua relação. Em outro momento é Mário de Andrade que dá notícias a Manuel Bandeira sobre um manuscrito seu que está circulando no Rio de Janeiro: “Acabei um poema. “Danças”. Se encontrares com o Guilherme aí no Rio, poderás ler o poema que com ele está a única cópia que fiz”⁷⁴. Na resposta, a “repreensão”: “Guilherme leu-me as suas ‘Danças’. Encheram-me as medidas. Só me desagradou a alusão ao Jathay Prado [referência explícita a Paulo Prado]: é uma associação muito oferecida. Ela me acudiu imediatamente e eu fiquei com medo que aparecesse no seu poema: e apareceu! Fiquei safado”⁷⁵. O mesmo fez Manuel Bandeira, pedindo que Mário procurasse um terceiro para ler um poema seu: “Eu também pari duas coisinhas que hoje mesmo mandei ao Alcântara, procure”⁷⁶. Atendendo a um pedido de Jorge de Lima, Bandeira escreveu a Mário: “Jorge de Lima me pediu insistente pra você mandar pra ele o manuscrito das poesias que confiou a

existência do grande número de revistas organizadas por eles próprios, pois viam nesse veículo, provavelmente, uma forma mais rápida de divulgarem as inovações literárias que propunham. Esse pode ser, também, um dos motivos do grande interesse que tinham em conhecer os textos uns dos outros antes de serem publicados.

⁷¹ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 80-81. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, de 30 de dezembro de 1924.

⁷² Trata-se de “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”, poema de Manuel Bandeira publicado em *Mafuá do Malungo*, com a primeira edição feita por iniciativa de João Cabral de Melo Neto em Barcelona no ano de 1948.

⁷³ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 78. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 30 de dezembro de 1922.

⁷⁴ *Idem*, p. 104. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 15 de novembro de 1923.

⁷⁵ *Idem*, p. 121-122. Carta de 30 de abril de 1924.

⁷⁶ *Idem*, p. 272. Carta a Mário de Andrade, de 29 de janeiro de 1926. Possivelmente, Manuel Bandeira enviou os poemas a Alcântara Machado para serem publicados na revista *Terra Roxa*. Ao longo dos sete números desse periódico, saíram dois poemas de Manuel Bandeira: “Pneumo-tórax”, nº 3, p. 1; “Cidade do interior”, nº 4, p. 4.

você. Não tem cópia e quer imprimir já o livro”⁷⁷. Vale recuperar, ainda, um exemplo mencionado anteriormente para que seja salientada a emoção de Manuel Bandeira ao conhecer o poema “Saudade da minha vida”⁷⁸, de Dante Milano:

Que vida louca Mário! No meio de apertos, falta de saúde, falta de dinheiro, aporrinhações, tristeza-guaçu, merda! merda! merda! de repente um dia de felicidade estupenda pra botar a gente chorando e com vontade de abraçar todo o mundo. Tenho que contar pra você. [...] de tarde fui me encontrar com o Dante pra irmos jantar com o Villa que eu imaginava ainda de cama cheio de ataduras e atamoles, e dei com ele de braço dado com o Dante na Avenida. Fomos para a rua Didimo. Lá o Dante puxa um papelzinho do bolso como menino que vai mostrar ao outro uma bolinha de gude e lê esta coisa incrível de simplicidade (em nossa poesia só o “Minha terra tem palmeiras” pode encostar de longe). [...] Não é sublime, Mário?⁷⁹

A poesia de Dante Milano, entretanto, Bandeira já havia apresentado a Mário de Andrade, quase um ano antes: “Mando-lhe o agradecimento do Dante pela oferta de seu livro. Ficou cheio de dedos pra lhe escrever. Creio que lhe quer bem. Bem – bem querer, não admiração, que de resto existe também. Pra você conhecê-lo melhor, mando-lhe o ‘Cordão’ (devolva-me, não tenho cópia)”⁸⁰.

Essas eram, então, as principais características que norteavam o envio de manuscritos. Evidentemente, como esse ato envolvia um número grande de intelectuais, bem como seus interesses pessoais ou mesmo de grupos com os quais se afinavam, não é possível contemplar nem esgotar todas as possibilidades de envio. Porém, do que se pôde perceber pela leitura de cartas trocadas entre modernistas, as características aqui apresentadas são as que mais se repetem.

É necessário, ainda, retomar uma questão muito relevante. Trata-se do hábito de Mário de Andrade de solicitar manuscritos a seus colegas modernistas. Assim como o que foi demonstrado até aqui, os dois motivos principais que o faziam solicitar textos inéditos de outros intelectuais eram convites para colaborações em revistas e jornais ou o interesse por conhecer o que seus colegas estavam produzindo. Ao que tudo indica, o segundo motivo parece ser o que mais estimulava Mário de Andrade. Frequentemente encontram-se pelas suas cartas solicitações desse teor. Em carta a Carlos Drummond, Mário de Andrade deixa o recado ao amigo Pedro Nava: “Diga pro Nava que mande

⁷⁷ *Idem*, p. 414. Carta de março de 1929.

⁷⁸ Manuel Bandeira transcreveu o poema na carta.

⁷⁹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 285. Carta a Mário de Andrade, de 15 de abril de 1926.

⁸⁰ *Idem*, p. 288. Carta de 1º de maio de 1925.

versos com urgência. Encasquetei de ler coisas dele nesta doencinha filha-da-mãe”⁸¹. Já na primeira carta que remeteu a Luís da Câmara Cascudo, está a declaração:

Já o conhecia. O seu nome ficou-me dum artigo lido na *Revista do Brasil*. O seu estilo atual, vivaz, serelepe dá alegria. Entristece a gente. É incisivo. [...] Gratidão maior que tenho da revelação de mais uma inteligência viva e eficaz. [...] Meu ponto vulnerável é a confirmação das inteligências fortes. Você tocou-me rijo.
Terei sempre interesse em seguir seus trabalhos. Quer mandá-los?⁸²

E os pedidos de manuscritos a Câmara Cascudo são reiterados ao longo da correspondência que trocavam, como este: “Escreva, homem e me mande coisa! Faz favor, Luís, me mande o tal livro de versos que você estava escrevendo pra eu ler. Juro que tenho interesse não só de amizade mas intelectual nisso e terá ida e volta se você mandar os originais e não cópia. Mande tudo, tudo, tenho fome de ler o que você fez em poesia”⁸³.

O interesse pelos manuscritos de Drummond também aparece reiterado na correspondência que trocaram: “Como pratico com o Manuel Bandeira e o Luís Aranha, e eles comigo, mando-te os teus versos com algumas sugestões. Mas quero que eles voltem pra mim. Preciso deles em minha casa enquanto não se publicam”⁸⁴. O pedido dos manuscritos vai além da simples intenção da leitura, pois o interesse real parece ser a salvaguarda. Junto ao pedido, está a confirmação da prática da circulação de manuscritos com outros dois amigos, Manuel Bandeira e Luís Aranha.

Ao que indicam as correspondências de Mário de Andrade, Manuel Bandeira foi provavelmente com quem ele mais assiduamente praticou a circulação de manuscritos. Entretanto, a menção que faz também a Luís Aranha não é em vão. Apesar do pequeno período em que este escritor se ligou à vida literária – apenas os primeiros anos da década de 20, participando, inclusive, da Semana de Arte Moderna de 1922 – nessa época manteve um estreito contato com Mário de Andrade, quando ambos realizaram intensa troca de idéias a respeito do Modernismo, demonstrando suas perspectivas em face das inovações literárias que defendiam. Conseqüentemente, a permuta entre eles de

⁸¹ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 162. Carta com data atestada de novembro de 1925.

⁸² Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Op. cit.*, p. 33. Carta de 14 de agosto de 1924.

⁸³ *Idem*, p. 97. Carta de 12 de março de 1926.

⁸⁴ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 72. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade com data provável: posterior a 22 de novembro de 1924.

textos em elaboração pode ter- se tornado essencial para o desenrolar das discussões que travavam.

Mário de Andrade preservou, então, manuscritos de Luís Aranha, contendo 22 poemas escritos entre 1921 e 1922, e em alguns deles imprimiu comentários nas margens. Em 1932, Mário voltou a esses manuscritos para escrever o artigo da revista *Nova*, “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”⁸⁵, e neles redigiu novas notas às margens. Ao que parece, com o seu apoio, Luís Aranha chegou a projetar um livro de poesia, mas que acabou inédito até quase o fim de sua vida⁸⁶. É possível deduzir que, da mesma forma que Luís Aranha entregava seus textos a Mário, o inverso talvez pudesse ocorrer.

No caso de Carlos Drummond, a troca de manuscritos com Mário de Andrade foi do mesmo modo intensa. No começo, a relação entre eles era a de um jovem iniciante com o mentor experiente. Ambos se conheceram por ocasião da viagem que Mário de Andrade fez a cidades históricas de Minas Gerais em companhia de Olívia Guedes Penteado, seu genro Godofredo Teles, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, no ano de 1924. Durante a viagem, no mês de abril, hospedaram-se no Grande Hotel de Belo Horizonte, onde receberam a visita de um grupo de jovens escritores que tentavam o início da carreira literária. O grupo era formado por Francisco Martins de Almeida, Pedro Nava, Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade. Naquele momento, Drummond, que já escrevia em jornais, era ainda um nome desconhecido no meio literário; ao contrário de Mário de Andrade⁸⁷, que possuía posição de destaque. Após o encontro, Drummond, que então já se correspondia com Oswald de Andrade, iniciou a correspondência com Mário, a qual seria mantida até a morte deste, em 1945. A primeira carta de Drummond tem início da seguinte forma: “Prezado Mário de Andrade | Procure-me em suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito”⁸⁸.

⁸⁵ O estudo “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” foi publicado primeiramente na *Revista Nova* (nº 7, São Paulo, 1932), posteriormente integrou o livro *Aspectos da Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro Americ= Edit., 1943).

⁸⁶ Por iniciativa própria, Luís Aranha não chegou a publicar nenhum livro seu de poesia. *Cocktails* (São Paulo, Brasiliense, 1984), organizado por Nelson Ascher e Rui Moreira Leite, reuniu poemas dispersos em periódicos modernistas além dos inéditos salvaguardados por Mário de Andrade em seu arquivo.

⁸⁷ Nesse momento, Mário de Andrade já havia publicado *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), *Paulicéia desvairada* (1922), além de ter participado do grupo que criou a revista *Klaxon*, primeiro periódico modernistas de São Paulo.

⁸⁸ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 40. Carta de 28 de outubro de 1924.

No início da troca epistolar entre eles, apenas Drummond enviava seus manuscritos, sempre acompanhados de pedido de opinião. Do outro lado, foram remetidos apenas “Noturno de Belo Horizonte”, o qual Mário já estava divulgando entre seus colegas, e algumas colaborações para a *Revista*⁸⁹. Entretanto, quando a amizade entre eles se estreitou, Mário passou a compartilhar também seus manuscritos⁹⁰. O primeiro envio aconteceu na época em que Drummond regressou de Belo Horizonte para Itabira, sua cidade natal, em 1926⁹¹. Preocupado com a situação de Drummond – recém-casado, recém-formado no curso de Farmácia e desacreditado da possibilidade de se inserir definitivamente na vida literária –, receoso de que, entregue à vida do interior, ele parasse de fazer poesia e destruísse o que já tivesse composto, Mário exigiu-lhe que, em Itabira, passasse a limpo todos os seus poemas e os enviasse, a fim de que ficassem com ele salvaguardados. Em troca, como incentivo a atender-lhe o pedido, Mário prometeu mantê-lo atualizado sobre o que estivesse criando, mandando-lhe manuscritos de textos seus inéditos:

Você me falou que eu não me espantasse se um dia você rasgasse o seu caderno de versos. Isso você não tem direito de fazer e seria covardia. Você pode ficar pratinado na vida se quiser porém não tem o direito de rasgar o que já não é mais só seu, que você mostrou pros amigos e eles gostaram. Antes de mais nada eu estava mesmo com um pedido a fazer pra você e agora você tem tempo e pode cumpri-lo. Eu quero uma cópia de todos os seus versos pra mim. Quero e exijo, é claro. Você vai principiar a copiá-los e vai me mandar isso o mais depressa possível. Pode ter certeza que serei da máxima correção, não publicarei nada sem licença de você, mostrarei só pros que puderem compreender você e na verdade serão só meus. Em compensação hei de mandar pra você as minhas últimas coisas que vão fazer você ficar tiririca comigo. O Manu pra quem mostrei já o “Ciclo da Maria” quase inteiro na parte verso (esse livro vai ser uma espécie de *Vita nuova*, prosa e verso, inda não

⁸⁹ A *Revista* conseguiu circular apenas 3 números. Mário de Andrade teve textos seus publicados no nº 1, de julho de 1925, onde saiu um capítulo de *Amar, verbo intransitivo*, e no nº 3, de setembro de 1925, em que saiu o poema “Sambinha”.

⁹⁰ Sobre o relacionamento entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, ver Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*; sobre os manuscritos de Drummond preservados por Mário, que hoje integram o acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*

⁹¹ Recém-formado no curso de farmácia, Drummond logo se desinteressou pela profissão. Sem perspectivas de emprego em Belo Horizonte, mudou-se com a mulher para Itabira, sua cidade natal, em março de 1926. Lá morou por oito meses. Em novembro do mesmo ano regressou para Belo Horizonte. No período em que esteve em Itabira Drummond tentou a vida de fazendeiro nas terras que herdara de seu pai. Não se adaptando à vida na fazenda, passou a trabalhar como professor de geografia e português no Ginásio Sul-Americano de Itabira até regressar a Belo Horizonte, onde passou a trabalhar como redator do *Diário de Minas*.

escrevi a prosa) começou não gostando depois ficando atraído depois já se afez inteiramente ao meu gênero novo. [...] Mando e isto é só faceirice minha pra atizar a sua curiosidade porque só mandarei se você mandar primeiro uma cópia dos seus versos TODOS ao menos os que têm direito de visibilidade alheia.⁹²

Além da intenção de não deixar se perderem os poemas já feitos, a proposta da troca de manuscritos poderia ser, também, uma forma de incentivar Drummond a continuar escrevendo. Apesar da distância física, com essa atitude Mário trazia o jovem poeta mineiro para a sua esfera mais íntima, pois o deixaria tomar parte de seus processos de composição, assim como fazia com Manuel Bandeira, por exemplo. Com a iniciativa de Mário de Andrade, a relação entre eles adquiria um novo estatuto, o da amizade entre iguais, e não mais a de um aprendiz e seu mentor. Para Drummond, essa nova situação representava mais do que um simples incentivo a continuar escrevendo; ela acenava-lhe com a possibilidade de manter-se no meio literário de que Mário de Andrade fazia parte. Desse modo, o pedido foi acatado prontamente. Em 3 de junho de 1926, Drummond encaminhou-lhe, de Itabira, o caderno intitulado “Minha terra tem palmeiras”⁹³:

Aí vai o caderno de versos. Foi o que pude arranjar como papel e como obra. Não vê que grande parte de meus trabalhos está ainda encostada em Belo Horizonte. De sorte que este caderno não contém tudo. Mas contém o melhor (*Minha terra tem palmeiras*, esboço de livro que peço licença pra te dedicar). [...] Sei que são versos inferiores, até penumbristas; só valeu como documentação. [...] Você dê o devido desconto e me queira sempre bem. [...] Que consolo ter um amigo batuta como você! A gente adquire confiança na vida. Eu sarei do meu último ataque de desânimo só com a sua carta.⁹⁴

Mário devolveu-lhe, em seguida, os comentários aos poemas do caderno e, a partir de então, passaram a praticar a circulação de manuscritos. Não com a mesma regularidade que com Manuel Bandeira, pois Drummond era avesso a manter correspondência regular.

Com efeito, vários foram os motivos que levaram Mário de Andrade a solicitar e a guardar manuscritos de outros escritores. Esse interesse fez com que ele constituísse

⁹² Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 215. Carta de 8 de maio de 1926.

⁹³ O caderno integra o arquivo Mário de Andrade (IEB/USP), série Manuscritos de Outros Escritores. Sobre os manuscritos de Carlos Drummond de Andrade salvaguardados por Mário de Andrade, ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo. Op. cit.*

⁹⁴ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 220.

uma pequena coleção⁹⁵ de textos alheios. Sabendo da existência dessa pequena coleção, a partir da década de 1930 muitos amigos passaram a presenteá-lo com seus manuscritos, rascunhos que não eram passados a limpo, contendo, então, as marcas do processo de elaboração do texto, com suas rasuras e anotações. Eram apenas entregues a Mário para que ele os salvaguardasse. Entre esses manuscritos estão *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado; *As três Marias* e *João Miguel*, de Raquel de Queiroz; *Riacho Doce*, de José Lins do Rego; *A poesia de Jorge de Lima*, do português Manuel Anselmo; *A luz no sub-solo*, de Lúcio Cardoso; *O sinal de Deus*, originais do livro de Murilo Mendes retirado do mercado⁹⁶ e a peça de teatro *Rua Alegre nº 12*, de Marques Rebelo.

Em carta enviada a Sergio Buarque de Holanda, em 15 de setembro de 1942, Mário de Andrade expôs a dimensão desse conjunto de documentos:

Concebi um desejo ousado. Vamos a ver se desta vez eu chego antes do Rodrigo⁹⁷. Como você deve saber, bibliófilo inveterado e sem vergonha como todos, tenho uma coleção de originais (manuscritos ou datilografados de primeira versão, corrigidos) que é uma já bonita coisa. Entre outras importâncias tem o ‘Brás Bexiga e Barra Funda’, o ‘João Miguel’ e ‘As Tres Marias’ da Raquel, um Lins do Rego, um Marques Rebelo, um quarteto inédito do Henrique Oswald, etc etc. Já uns quarenta números sem contar as poesias está claro, Manuel, o Drummond o livro retirado do mercado do Murilo Mendes etc. Acresce que deixo tudo pro Estado, Biblioteca Municipal, não deixo pra família. Concebi a idéia de ter os originais, projetos, rascunhos, etc. do livro que você está escrevendo pro tal concurso nos States, é possível? Ficava numa vaidade danada, e havia de tomar um drinque bom em honra vossa. Mande contar se é possível, pra eu ficar me rindo todo.⁹⁸

O que se pode verificar é que Mário de Andrade alimentou, até o final de sua vida, esse hábito de ter para si manuscritos de seus colegas. Em 1940, por exemplo, quando iniciou a correspondência com a jovem poeta Henriqueta Lisboa, Mário rogou-lhe que não deixasse de enviar seus manuscritos:

Só temo é que você fuja assustada, não fuja. Pois nesta intimidade nem temerei ser pedante e lhe direi, com o máximo

⁹⁵ Atualmente, esse conjunto documental, que forma a série Manuscritos de outros Escritores (MOE), integra o arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São ao todo 306 manuscritos.

⁹⁶ O livro de Murilo Mendes foi retirado do mercado porque Adalgisa Nery, a musa do poeta, acabara de se casar com Lourival Fontes, o encarregado de redigir os discursos de Getúlio Vargas, no Estado Novo.

⁹⁷ Referência a Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, SPHAN.

⁹⁸ Arquivo Central do Sistema de Arquivos, UNICAMP, Fundo Sérgio Buarque de Holanda 57.

rigor, o que descobrir ou invejar nos seus versos. Mas mande muitos, mande de novo os já mandados (pra me evitar o trabalho de procurá-los neste apartamento de barafunda) e muitos mais, o maior número que puder. O elemento comparação é imprescindível num estudo e só mesmo tendo um grupo vasto de poemas, poderei compreender melhor. Mande e nem de longe receie me atrapalhar, sou eu que precisa de você.⁹⁹

A essa altura, uma personalidade consagrada no meio intelectual, Mário continuava sustentando sua coleção de manuscritos de outros escritores. E, pelo que se pode perceber, isso não se dava apenas como fetichismo de colecionador, pois, segundo o que está declarado na carta, ele se dedicava a estudar esses textos.

Como se viu até aqui, os manuscritos de uns chegavam às mãos de outros das mais variadas formas. Entretanto, a circulação desses manuscritos não se resumia apenas ao trânsito dos textos. Mais do que isso, ela resultava na troca de idéias, discussões e até em textos de crítica, redigidos ao longo das cartas. No que toca aos textos de crítica, em geral, consistiam em comentários ou sugestões de alterações, e serão denominados neste trabalho de “crítica informal”. A seguir, serão verificados alguns procedimentos dessa modalidade de crítica.

1.3. Circulação de manuscritos e “crítica informal”

Depois de apresentadas as motivações que levavam intelectuais modernistas a apresentarem seus manuscritos uns para os outros, vale agora entender as circunstâncias que envolviam a recepção desses manuscritos.

Como já verificado, duas condições principais norteavam o envio de manuscritos: pedido de julgamento ou tentativa de publicação. É fato que qualquer um desses dois tipos de solicitação corria o risco de não ser atendido por quem recebesse o manuscrito, ficando assim interrompida a circulação. Mas, quando atendida, a solicitação era levada adiante. Em se tratando da segunda condição, o texto acabava sendo encaminhado para edição. Já em relação à primeira – que muitas vezes se estendia também ao texto enviado apenas para publicação –, o remetente elaborava comentários ao texto do manuscrito. Esses comentários, que muitas vezes abrigavam sugestões de alterações, eram geralmente redigidos em carta e remetidos ao escritor do

⁹⁹ Mário de Andrade, *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Organização Abigail de Oliveira, transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento, revisão, introdução e notas Lauro Palú. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, p. 4. Carta de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, de 24 de fevereiro de 1940.

manuscrito. Por terem um caráter privado, esses comentários serão chamados aqui de “crítica informal”.

Inúmeros relatos ao longo das correspondências trocadas entre modernistas comprovam a existência dessa prática e o quanto ela era comum. Para efeito apenas de demonstração, será recuperado a seguir um dos processos de envio de manuscrito e produção de texto de crítica informal entre Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo. Este lhe enviara, do sertão do Rio Grande do Norte em 4 de setembro de 1925, três poemas seus que provavelmente compusera durante sua estada nesse local. Quando lhe encaminhara o manuscrito com os poemas, Cascudo fez a seguinte advertência: “Perdoe V. o papel. Estou no meio de vaqueiros e cantadores. Não há luz elétrica. [...] Mando três poemas para V. Leia-os, rasgue-os, publique-os. Como quiser. Chamei-os 1, 2 e 3. Se gostar dê-lhes nome pela impressão que obtiver. São absolutamente flagrantes, autênticos, fiéis. São seus”¹⁰⁰.

Como se vê, Cascudo não apenas compartilhou a recente criação, como a entregou a Mário para que ele lhe desse o destino que compreendesse melhor. Estão presentes na declaração de Cascudo as duas condições de envio de textos apresentadas anteriormente neste trabalho, os pedidos de parecer e de publicação. Quanto ao primeiro, é possível constatar que foi colocado de forma implícita. Constatação feita não apenas com base na amizade que começava a se firmar entre eles, mas pela consideração aos comentários críticos de Mário que Cascudo demonstrou ao longo das cartas que trocaram. O segundo pedido foi apresentado de forma explícita. Por sua vez, ao que se pôde verificar, Mário acabou atendendo apenas ao primeiro, uma vez que não foi encontrado nenhum dos três poemas estampados em periódicos da época, tão pouco alguma informação de Mário de Andrade que indicasse o encaminhamento de algum deles para publicação. Já o texto de crítica informal, ele o redigiu exatamente um mês depois de ter recebido o manuscrito, em carta de 4 de outubro de 1925, onde comentou cada um dos três poemas. Mário deixou bem claro que não se apropriaria dos poemas, os quais considerou “bons”, “enérgicos retos”, de acordo com suas palavras, e sobre eles fez uma série de apontamentos. Primeiramente, confessou sobre a dificuldade de compreender a grafia de Cascudo, o que o impedia de atinar com o significado de certas palavras, sem saber se faziam parte do vocabulário local. Alertou ao escritor que se debruçasse mais demoradamente sobre os ajustes da escrita, não abandonando os

¹⁰⁰ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. *Op. cit.*, p. 60.

poemas após a primeira redação, pois essa postura estava resultando em um problema de ritmo, o que Mário demonstrou transcrevendo e comentando dois versos do primeiro poema. Já sobre o poema de nº 2, não apontou nenhum problema, considerando-o o melhor dos três, “excelente como expressão”. Por fim, sobre o de nº 3, julgado por ele como o mais problemático, além de indicar modificações, questionou o emprego do verso-livre:

O terceiro, não sei adonde que você ou antes o lirismo de você estava com a cabeça, de certo tinha entrado por demais nalguma abrideira bem gostosa, o certo é que a versificação livre saiu bêbada duma vez. Noto aliás ainda uma certa indecisão no conceito de verso-livre de você. Não é bem verso-livre é verso arbitrário sem justificação nenhuma nem mesmo psicológica.¹⁰¹

Esta foi, então, a primeira crítica informal que Mário enviou a Cascudo. Preocupado, talvez, com uma possível reação de desgosto em virtude dos defeitos apontados e das sugestões de alteração, no final de seus comentários alertou a Cascudo que esse era um costume que compartilhava com outros modernistas:

Não zangue não de eu estar propondo mudanças no poema que é seu. O Manuel e o Drummond e uma porrada de outros amigos fazem isso comigo e eu com eles sem nenhuma cerimônia. É lógico que nenhum tem obrigação de aceitar tudo o que os outros propõem. O certo é que eu mesmo devo muito para eles principalmente pro Manuel, que me querendo muito bem é absolutamente impiedoso comigo, não deixa passar nada. Assim também faço com você. Prova de amizade que não obriga você a coisa nenhuma, está visto. E que só serve pra gente ir ficando cada vez mais cutuba e destorcido na arte que escolheu, não acha? Refletir nunca fez mal pra ninguém.¹⁰²

De acordo com a explicação de Mário de Andrade, não apenas Manuel Bandeira, certamente seu principal interlocutor, e Carlos Drummond de Andrade¹⁰³ praticavam a circulação de manuscritos e a crítica informal, mas diversos outros amigos. E, ainda, declara que essa crítica poderia resultar em influência na escrita uns dos outros.

O mesmo tipo de justificativa está presente, também, em cartas de Mário a Drummond. Junto da primeira crítica informal que fizera aos poemas do jovem mineiro, Mário de Andrade lhe avisou que o mesmo fazia com Manuel Bandeira e Luís Aranha, e

¹⁰¹ *Idem*, p. 69.

¹⁰² *Idem*, p. 70-71.

¹⁰³ É preciso destacar, que nesse momento, Mário de Andrade ainda não encaminhava manuscritos de seus textos para Carlos Drummond comentá-los. Era apenas o inverso que ocorria. Somente a partir de 1926 que Mário começou a enviar sistematicamente seus manuscritos para Drummond com o intuito de receber opinião crítica.

vice-versa. Em meio ao alerta, Mário expõe outro dado importante, seu interesse em salvaguardar os manuscritos do texto inédito de outros escritores, questão já apontada neste trabalho. Novamente, em 1º de agosto de 1926, comentando poemas do caderno que Drummond lhe enviara de Itabira, Mário volta ao assunto: “Aí vão as notas que tomei na última leitura do seu livro. Fiz isso irmãmente que nem o Manu¹⁰⁴ faz comigo e eu com ele. Acho que você sabe apreciar essa sem-cerimônia. Que o livro é excelente não se discute”¹⁰⁵.

A crítica informal se dava, então, da seguinte forma: recebido o manuscrito e feita a leitura do texto, o destinatário elaborava comentários nos quais reproduzia suas impressões decorrentes da leitura. No caso de Mário de Andrade, era muito comum que ele utilizasse as margens do manuscrito para fazer anotações, sempre a lápis, que depois poderiam ser aproveitadas na redação da crítica informal. Um exemplo desse hábito está no manuscrito do poema “Quando minha irmã morreu”¹⁰⁶, de Manuel Bandeira. À margem do verso “veio para ao pé de mim”, está a nota a lápis preto de Mário: “Paraopeba”. O poema no manuscrito vem acompanhado de bilhete¹⁰⁷ de Bandeira onde se lê: “Como devo chamar isso? Você que andou em quartéis – como se chama o ato das sentinelas que se rendem?”¹⁰⁸. A nota redigida à margem é a marca da impressão que a leitura de “para o pé” causara em Mário de Andrade. Ela foi, então, elaborada na carta que encaminhou a Bandeira em setembro de 1925:

“Quando minha irmã morreu”. Outra delícia silenciosa. Só não gosto daquele “para ao pé” que você botou, talvez pra evitar a repetição de “para junto” que vem dois versos depois. “Para ao pé” é horrível. Deve de ser lusitanismo. É feio em si e lembra paraopeba. Mude isso, porém cuidado em não perder o agudo “mim” acabando o verso. O grande achado inconsciente me parece dessa poesia está em todos os versos, menos um, acabam em agudo. Acabam de supetão, a gente fica diante de um silêncio de abismo separando nitidamente um verso do outro. Estupendo.¹⁰⁹

À observação de Mário de Andrade, Bandeira respondeu:

O “para ao pé” foi um *pis-aller*. Gosto de “ao pé”. Acho tão juntinho! É popular. Que acha de

¹⁰⁴ Manuel Bandeira.

¹⁰⁵ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁶ O poema foi publicado com o título “O Anjo da Guarda” em *Libertinagem* (Rio de Janeiro, Paulo, Pongetti & C., 1930).

¹⁰⁷ Com data atestada: posterior a 22 de agosto de 1925.

¹⁰⁸ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 232.

“veio ficar ao pé de mim?”

E o título? “Sentinela rendida”? Responda.¹¹⁰

A 1ª edição de *Libertinagem*, em 1930, traz o poema com o verso refeito: “Veio ficar ao pé de mim”. Antes disso, o poema fora publicado no então recém-fundado jornal *O Globo*. O que Bandeira comunicou a Mário de Andrade em carta de 19 de setembro de 1925: “O meu poeminha sai no *Globo* da 2ª feira. Chamei-o ‘O Anjo da Guarda’. O Villa-Lobos me tinha feito a mesma advertência que você fez agora sobre a palavra “rendida”¹¹¹. Pelo comentário, percebe-se que a discussão sobre o futuro “Anjo da Guarda” foi além do que ficou documentado em cartas, pois não há registro da advertência de Mário.

Com a finalidade de ilustrar outro procedimento em que ocorria a recepção de um manuscrito e posteriormente a exposição da crítica informal entre colegas que apresentassem afinidades intelectuais, será recuperado agora um exemplo já apresentado anteriormente, o qual revela Mário de Andrade remetendo poemas seus inéditos a Manuel Bandeira. No entanto, a transcrição do trecho da carta será agora levada a diante, e acrescentada a resposta de Manuel Bandeira:

aí vai uma cantiga feita agorinha de manhã e na primeira redação ainda. Está como saiu e vai pra você dar nota. E ver se vale a pena consertar. Eu acho que vale. A “Cantiga da mãe” já está consertadinha e é dos dias em que estive aí no Rio. Não tive coragem de mostrar pra você por timidez. Coragem mesmo eu só tenho de longe. No lugar onde está “Zinha” eu botei definitivamente “china”. Zinha implica safadeza da parte dela e não quero isso. Me escreva e fale se gosta dessas coisas.¹¹²

Como se vê pelo trecho da carta remetida a Manuel Bandeira em 27 de agosto de 1926, Mário de Andrade enviou-lhe o manuscrito de dois poemas seus, os quais estavam em processo de elaboração. Quanto ao primeiro, trata-se de “Lenda do céu”, que foi publicado em *Clã do jabuti*, em 1927. Já o segundo, com o título provisório “Cantiga de mãe”, apenas ganhou edição em livro, *A costela do Grã Cão*, em 1941, então intitulado “Mãe” e com a indicação da data de criação, 1926. Na carta, Mário solicitou de Bandeira a leitura dos poemas e a manifestação de parecer sobre eles.

Em 3 de setembro de 1926, Bandeira atendeu o pedido do amigo, escrevendo-lhe os comentários:

¹¹⁰ *Idem*, p. 237. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 13 de setembro de 1925.

¹¹¹ *Idem*, p. 242.

¹¹² *Idem*, p. 305.

“Mãe” está excelente. Prefiro “Pra cima da Zinha” em vez de “Pra riba da China”. Acho “pra riba” pesado demais; é expressão fortíssima e de uso estritamente popular, por isso acho que só deve ser aproveitada excepcionalmente, num caso em que se requeira aquela bruteza de expressão: “China” é tão regional ainda. “Zinha” embora recente, está espalhadíssima já e não me parece que implique safadeza da parte da... Zinha.

Também gostaria que você alterasse o verso “Fuçando-lhe o corpo”. Esse “fuçar” é de um sensualismo, puxa! Mas esta emenda é difícil porque como está, está bem; apenas me deu um arrepio de vexame.

Claro que vale a pena consertar a “Lenda”. Gosto muito, muito até o pedaço em que o

“ar deixava que deixava
gostosa a respiração”

Depois vem umas imagens e um boleio geral de frase que parece pastiche do Catulo. (“Um aboio tão sentido Que acuava no corpo doce O sono do brasileiro”; “E fazias tanta letra... Canteiros de borboletas” – toda a oitava. “Na porta um homem comprido”). Depois volta a ser delicioso no final “No céu sempre é meio-dia”¹¹³

Na versão “Mãe”, publicada em 1941, o trecho “Pra cima da Zinha”, que foi objeto de discussão entre os dois poetas, foi suprimido, e o verso “Fuçando-lhe o corpo” foi substituído por “Marcando-lhe a carne”. Em “Lenda do céu”, os trechos comentados também apresentam modificações na versão publicada. É possível perceber que Mário de Andrade, no momento da elaboração dos poemas, necessitava de uma opinião alheia a fim de realizar alguns ajustes em seu texto, por isso recorreu a Manuel Bandeira. As incertezas surgidas durante a composição só puderam ser resolvidas após o parecer do amigo, que, além de manifestar sua opinião, sugeriu algumas mudanças bem recebidas por Mário.

A razão pela qual esses comentários são denominados neste trabalho de “crítica informal” deve-se ao fato de eles serem divulgados apenas na esfera privada, por meio de cartas ou bilhetes. Entretanto, essa denominação não implica que essa crítica fosse mal elaborada, tão pouco descompromissada. Muito pelo contrário, pois o que se percebe é que proporcionava acaloradas discussões pautadas em sérias reflexões, com o compromisso do debate sobre as novas propostas modernistas. Foi escolhida a designação, em tal caso, exclusivamente por se tratar de texto de crítica que não era redigido com a finalidade de ser levado a público, em páginas de jornais ou revistas.

¹¹³ *Idem*, p. 306.

Nesse espaço privado, como se pode perceber, os textos de crítica poderiam se caracterizar por uma escrita mais despreocupada, como lembra Mário de Andrade: “Mas falei e em carta continuarei sempre a falar com você de ‘pijama e chinelo’ como diz o Manuel”¹¹⁴. Além disso, como veremos nos capítulos seguintes, a posição estabelecida entre o crítico e o criticado também propiciava certa informalidade na escrita. Em todos os casos que se puderam verificar, o escritor pedia sempre a opinião para alguém de sua esfera de relacionamento, como um amigo, ou para quem considerasse no mesmo nível ou em patamar superior ao seu, em relação à posição que ocupava no campo literário. Mas, em todos os casos, é importante salientar, verifica-se o grande valor que esses intelectuais davam a essa prática.

Podemos, agora, recuperar outro exemplo de discussão sobre poemas ainda em processo de criação travada entre esses dois grandes nomes da literatura modernista, Mário e Bandeira. Este, na carta de 21 de julho de 1925, redigiu um relato sobre a criação do poema “Evocação do Recife”: “Eu andei fazendo uma ‘Evocação do Recife’ para o álbum comemorativo do centenário do *Diário de Pernambuco*. A pedido do Gilberto Freire que é um rapaz inteligentíssimo de lá. Você conhece-o? Mandou a ele a *Escrava?*”¹¹⁵. A resposta de Mário¹¹⁶ mostra seu interesse em conhecer *Evocação do Recife*: “Que diabo! ainda não chegou a máquina de você? Senão eu pedia pra você comprar papel carbono e tirar da ‘Evocação do Recife’, uma pra mim. Não conheço o Gilberto Freire e acho que não mandei meu livro pra ele”¹¹⁷. Em 3 de agosto do mesmo ano, o manuscrito acompanhou finalmente a carta remetida do Rio de Janeiro, na qual se lê: “Vai a ‘Evocação do Recife’. Embora, já a tenha mandado, gostaria de ter comentário seu”¹¹⁸. O pedido de opinião a Mário de Andrade é reiterado na missiva seguinte, também remetida do Rio, em 19 de agosto: “Quando você puder, comente a ‘Evocação’. Comentários assim, mesmo quando não alterem o pensamento da gente, aproveitam sempre: são verdadeiras experiências psicológicas [...], isto é, experiências em que a gente conhece bem o excitante e quer conhecer a reação do paciente”¹¹⁹. É importante dar destaque a essa confissão, a qual esclarece que a crítica informal tinha realmente um peso muito grande na criação literária. Os comentários chegaram em

¹¹⁴ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 152. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, de 16 de outubro de 1925.

¹¹⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 220. Refere-se ao livro *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, publicado em 1925.

¹¹⁶ Carta de 26 de julho de 1925.

¹¹⁷ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 221.

¹¹⁸ *Idem*, p. 225.

¹¹⁹ *Idem*, p. 228.

cartas, uma delas de 22 de agosto de 1925 e a outra com data atestada de 13 setembro de 1925. Na primeira, em que Mário encaminhou “estudos pra um poema ‘Maria’”, dizendo a Bandeira que “Não dê nenhuma opinião [...]. São esboços [...]. Quando muito me diga ‘continue’ ou ‘jogue fora’”¹²⁰, comenta também “Evocação”: “Da nossa discussão sobre a ‘Evocação’ duas coisas: você está fazendo poemas pra você: egoísmo. Frase de Machado de Assis: ‘Alguma coisa é preciso sacrificar’”. Na missiva seguinte se lê:

[...] aquela quadrinha “Ao passo que nós” é impagável. A repetição “Capiberibe Capiberibe” é uma deliciosa nota sonora. [...] Releio a “Evocação”. É como tudo que você está fazendo nestes últimos tempos e que conheço. Uma delícia silenciosa. O que eu mais quero da sua poesia, tanto é certo que a gente mais quer o que não tem, é a extraordinária impressão de força e calma que dá.¹²¹

Entretanto, a conversa entre amigos e no âmbito da privacidade epistolar não implica sinceridade na formulação dos comentários. Isso porque não se pode deixar de lado a existência de uma série de interesses, de ambos os lados, que poderiam estar em jogo. A carta, como definem muitos estudiosos, pode ser entendida como um lugar de encenação: “[...] *la correspondance, contrairement à ce qu’on croit, n’est pas toujours le lieu d’un engagement sincère: c’est une mise en scène. Ce qui s’écrit, s’écrit sous le regard de l’Autre, et les actes ne suivent pas les mots*”¹²².

Contudo, vale ressaltar que, mesmo diante da condição de privacidade, o teor da crítica podia acabar sendo publicado à revelia de quem o formulara. Como o que se percebe pelo procedimento de Breno Accioly¹²³ em relação a comentários que recebera de Mário de Andrade. Na contracapa de seu livro *João Urso*¹²⁴, publicado em 1944, constam algumas declarações em favor de sua obra, entre elas a que vai assinada por Mário de Andrade: “Breno Accioly de um nada faz um conto e acende numa vela a chama da angústia humana. Breno Accioly é indiscutivelmente um dos talentos de nossa

¹²⁰ *Idem*, p. 230.

¹²¹ *Idem*, p. 232.

¹²² Alain Pagès, “Correspondance et genèse”, In: GRÉSILLON, Almuth et WERNER, Michaël (orgs.), *Leçons d’écriture: ce que disent les manuscrits*. Paris, Minard, 1985, p. 209. A questão da encenação na escrita epistolar é freqüentemente apontada por Marcos Antonio de Moraes em seus trabalhos. Além disso Monica Pimenta Velloso e Júlio Castañon Guimarães fazem apontamento relevantes sobre essa questão, respectivamente, em: “Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista”, *Tempo*, vol. 13, nº 26. Niterói, EdUFF, 2009, p. 205-224, e *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

¹²³ Breno Rocha Accioly (1921-1966), escritor alagoano, iniciou seu contato com Mário de Andrade no início de 1942 quando lhe enviou contos para que ele desse parecer, conforme se pode verificar pela carta de 02 de fevereiro de 1942.

¹²⁴ Breno Accioly, *João Urso*. Rio de Janeiro, EPASA, 1944.

geração”¹²⁵. O elogio na contracapa, estampado na verdade sem a autorização de Mário, fora retirado de alguma carta sua encaminhada a Breno Accioly. É o que comprova a declaração do próprio autor junto à dedicatória nas páginas iniciais do exemplar de *João Urso* oferecido a Mário de Andrade.

Mário: a referência da contra-capa assinada por você, foi de uma carta de 1943. Aliás, eu o preveni, mas a carta se extraviou. Creio que você não irá ficar chateado. Vou lhe mandar um exemplar de luxo que está bem feito. É presente. Até em breve. Breno. Me escreva dizendo alguma coisa sobre João Urso. O que achou, etc...¹²⁶

Mesmo com a possibilidade de haver casos como esse, as circunstâncias que envolviam a elaboração de um texto de crítica informal pautavam-se sempre numa relação na esfera privada. Isso mesmo quando o crítico tinha o conhecimento de que seu texto seria partilhado com terceiros, como um grupo de amigos, por exemplo. O que era inclusive muito comum, pelo que se vê nos relatos dos interlocutores de Mário de Andrade que o avisavam de terem passado alguma carta remetida por ele para os colegas lerem.

De qualquer forma, a crítica informal se configurava pela exposição dos comentários realizados pessoalmente ou por carta, acompanhados ou não do manuscrito. Tais comentários poderiam gerar respostas e até o estabelecimento de um diálogo sobre questões que compreendessem a elaboração do texto do manuscrito ou que ultrapassassem o próprio teor da criação desse texto. Esses diálogos poderiam colocar em pauta desde assuntos sobre questões estéticas ou filosóficas ligadas à literatura ou às artes, até assuntos como a trajetória intelectual dos próprios envolvidos nesses diálogos ou de outros modernistas, ou, ainda, discussões sobre seus posicionamentos no Modernismo, entre inúmeras outras questões, como veremos adiante. Alcançavam, enfim, uma variedade de assuntos que se relacionava à produção literária e artística modernista, ao relacionamento entre os integrantes do movimento ou à recepção que tinham fora do âmbito dele. Há casos, ainda, em que discussões poderiam ser retomadas meses ou até anos depois. Como resultado desses diálogos, as sugestões ou opiniões alheias acabavam muitas vezes exercendo alguma interferência nos caminhos tomados diante da escrita do texto enviado em manuscrito.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.* Sobre os manuscritos de Breno Accioly salvaguardados por Mário de Andrade, ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*, p. 37-40.

Vale apresentar um desses diálogos que se prolongavam por algumas cartas. Novamente, os interlocutores são Mário de Andrade e Manuel Bandeira, não por acaso, pois a volumosa correspondência que trocaram traz em abundância discussões em torno de textos seus em processo de elaboração. A isso soma-se o fato de terem preservado grande parte dessas cartas.

Eram ambos, portanto, já nos anos 20, nomes com reconhecimento entre os modernistas. De acordo com os modelos literários da época, cada um possuía sua marca individual de escrita, cada qual com uma personalidade distinta que se apresentava na forma de comporem seus textos. Entretanto, tinham afinidades intelectuais que os ligaram numa estreita amizade. E, assim, participaram intensamente da criação literária um do outro.

Será exposto aqui o diálogo que se estabeleceu em torno da elaboração de *Losango Cáqui*, de Mário de Andrade. O livro teve sua primeira edição em 1926, mas já em 1922 Manuel Bandeira recebia, do próprio autor, notícias sobre sua elaboração:

Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. São como os livros da vida. A minha obra mais universal, mais humana, virá mais tarde.¹²⁷

A partir daí, até pouco antes da publicação de *Losango cáqui*, Mário de Andrade enviou-lhe manuscritos dos poemas que fariam parte do livro. Em virtude disso, estabeleceram, por cartas, discussões ligadas à composição de alguns desses poemas. Em 30 de dezembro de 1922, Mário enviou uma amostra do que seria seu livro, o poema XLIII, juntamente com algumas explicações. Entre elas: “Escrevo muito. Tenho um livro pronto. *O Losango cáqui* – impressões do mês de exercícios militares que fiz em agosto. Procuro realizar a poesia mais psicológica possível”¹²⁸.

O início dos comentários de Bandeira aparece em carta de 6 de janeiro de 1923:

Gostei muito do trecho XLIII do *Losango cáqui*. Esses seus poemas, a que você chama estudos, ensaios de expressão, agradam-me integralmente, porque dão a impressão de ser integralmente de você, isto é, um sujeito em que a emoção poética se debate no círculo de ferro de uma inteligência perpetuamente insatisfeita. Pode ser que você ainda não tenha

¹²⁷ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 72-73. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira com data atestada de outubro de 1922.

¹²⁸ *Idem*, p. 79.

achado o que procura. Mas achou alguma coisa já do seu eu inconfundível. Já tenho tentado analisar o elemento original desses seus poemas, e não o consigo senão em detalhes mínimos que não o podem determinar, o que tudo é sinal de que ele não reside na maneira e sim no espírito. [...]
Venha o *Losango cáqui*! Que título interessante! O “arlequinal” cai benisissimamente ali.¹²⁹

Manuel Bandeira manifestou-se, primeiramente, por meio de um comentário geral sobre o poema recebido, com destaque a dois pontos que considerava mais relevantes. O primeiro deles, de forma positiva, diz respeito à personalidade de Mário de Andrade marcada em sua escrita, uma vez que os poemas “dão a impressão de ser integralmente” dele, que “achou alguma coisa já do seu eu inconfundível”. Já o segundo, negativo, indica falta de originalidade, a qual, segundo ele, encontra-se apenas em “detalhes mínimos”. Conceitos como *originalidade* e *personalidade* encontram-se muito debatidos nos textos de crítica informal analisados pela pesquisa¹³⁰.

Em 1923, Mário enviou a Bandeira de uma só vez o manuscrito contendo o livro completo e, com ele, o seguinte pedido:

Aqui vai o livro para que o leias. Sei que é um tormento dar uma opinião sincera a um amigo. Mas exijo de ti esse tormento. Eu preciso da tua opinião meu querido Manuel. Com toda sinceridade: não me obrigo a segui-la. Podes dizer uma coisa e eu fazer outra. *Mas necessito absolutamente de tua opinião sincera e áspera, desimpedida*. Lê antes o “Prefácio” que escrevi agora e está no fim do manuscrito. Verás por ele que tenho minhas dúvidas.¹³¹

Aqui, a necessidade de opinião está bem explícita em tom de exigência e destacada com grifo, “*sincera e áspera, desimpedida*”. É curioso que, ao mesmo tempo em que Mário expõe o desejo profundo de receber o parecer do amigo, isenta-se de segui-lo, caso discorde. É possível que tenha tomado essa postura para dar mais liberdade para que Bandeira dissesse realmente o que pensava, sem medo de ofendê-lo. E tal tipo de atitude era comum entre aqueles que enviavam seus manuscritos com pedido de opinião. De qualquer forma, a solicitação da crítica informal nesse tom pode estar pautada na necessidade de que fossem discutidas certas “dúvidas”, como as confessa Mário, antes que a obra fosse finalizada para a impressão. Mário carecia, naquele momento, da opinião de alguém em quem depositasse confiança.

¹²⁹ *Idem*, p. 81.

¹³⁰ No próximo capítulo, o tema da personalidade será discutido mais detalhadamente.

¹³¹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 106. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 15 de novembro de 1923.

A esse manuscrito a correspondência trocada entre eles traz dois textos de crítica preparados por Bandeira. O primeiro foi remetido dias depois de ter recebido o manuscrito e comenta de forma mais geral os poemas, apontando defeitos e qualidades:

Losango cáqui é um título lindo. Adoro essa palavra losango. [...] Ah, Mário! Morei o verão passado 4 meses em frente de um quartel de batalhão de caçadores e ouvia os “Escola!” “não presta!” “Um, dois, um dois, um dois, um dois, prrrá!”. Não escrevi nada, mas como encontrei tudo nos teus poemas! Defeito capital do teu livro: inexistência de toques de clarim: “alvorada” – ó virgindades angélicas! – “bóia”, “recolher” e, sobretudo, o “silêncio” abrindo o coração em diástoles extáticas. É capaz de fazer esse poema para mim? [...] Quando devolver o caderno, assinalarei uma ou outra pequena coisa. Houve mudanças em poemas que já conhecia, algumas reputo infelizes. Pra te dar uma idéia, por ex.

“Vespa da revista *Klaxon*.” Tiveste a intenção de ser claro, de ajudar o leitor que não tivesse notícia da revista. Para mim fizeste mal. Os lados incompreendidos de um poema não lhe prejudicam a beleza, Deus e a Vida, obra dele, também são incompreensíveis. [...]”¹³²

Bandeira descreveu o manuscrito como sendo um caderno, no qual pretendia redigir anotações com comentários e sugestões. Quase três semanas depois, seguiram novos comentários sobre “*Losango cáqui*”, dessa vez mais pontuais, com transcrição dos versos aos quais Bandeira sugeriu alterações:

O teu *Losango cáqui* tem sido nestes últimos tempos o espanador da minha melancolia. [...] Que frescura e sutileza de sensações encontro nele! Como lamento que meu pai seja morto: ele era o homem para apreciar a face brincalhona da tua arte. [...]

Agora minhas ranzinzices:

Em I¹³³:

“Mas às vezes parece que a vida é uma circunferência...”¹³⁴

Em XVII:

“Se fosse possível letra pior no hino...”¹³⁵

Em XXIII:

“com o seu ‘bom dia’!”

“com a sua vaidade”

¹³² *Idem*, p. 106-107. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade de 23 de novembro de 1923.

¹³³ Os números romanos indicam os poemas.

¹³⁴ Ao longo dessa extensa citação, serão transcritas no rodapé as notas da pesquisa feita por Marcos Antonio de Moraes que constam nas cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, organizadas por ele (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 109 e 111). Cotejando as sugestões feitas por Bandeira na carta com a primeira edição de *Losango Cáqui*, Marcos Moraes pôde identificar quais delas foram acatadas por Mário. No caso do verso “Mas às vezes parece que a vida é uma circunferência...”: *Idem*, p. 109, nota 66: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹³⁵ *Idem*, p. 109, nota 67: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

“com os seus cabelos”¹³⁶
 (adoro esse XXIII!)
 Em XXV:
 “... foi transferido para a próxima alucinação.”¹³⁷
 Em XXVIII:
 “Ele no entanto foi odioso.”¹³⁸
 A “Fuga a 3 vozes”¹³⁹ desagradou-me. Acho-a desmanchada.
 Aquele pedaço “ajudei o Brasil a marchar depressa...”
 “Puccini de costas...”
 Leconte, etc.”¹⁴⁰
 Achei vulgaridade e vanglória nisso.
 Em XXXVI: título “Cabo Machado”.
 “brasileiro que se preza.”¹⁴¹
 Em XXXVIII: não é bom juntar como epígrafe a frase de Platão?¹⁴²
 Em XLI: melhor é “ânsia”, mas sinto que deve haver palavra melhor. Não achei. Linda coisa, Mário.
 Em XLIII:
 “... o sargento que implicou...”¹⁴³
 Em XLV:
 “lentamente se embebe”¹⁴⁴
 (Sacudindo nas pontas dos dedos caminhos, ramilhetes de automóveis).
 Estupenda parada! A parada brasileira *em plein*!¹⁴⁵
 Em XLVII:
 “CALMARIA”¹⁴⁶
 Em XLVIII:
 “Alvorada lenta”¹⁴⁷
 Em XLIX:
 “Secretamente prefiro o olhar quebrado do meu amor”¹⁴⁸

¹³⁶ *Idem*, p. 109, nota 68: “‘Ela devia estar aqui/ Com o seu ‘bom-dia’...’ (v. 4-5) e ‘Ela devia estar aqui/ Com a sua vaidade.’ (v. 12-13), versos do poema XXV, contendo a alteração sugerida por MB [Manuel Bandeira]. Os versos ‘Ela devia estar aqui/ Com os seus cabelos...’ foram deslocados para o poema XX de *Losango cáqui*”.

¹³⁷ *Idem*, p. 109, nota 69: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹³⁸ *Idem*, p. 109, nota 70: “‘Ele no entanto foi mesquinho’, v. 5 do poema XXIII”.

¹³⁹ *Idem*, p. 109, nota 71: “Não existe poema com este título em *Losango cáqui*”.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 109, nota 72: “Versos suprimidos de *Losango cáqui*”.

¹⁴¹ *Idem*, p. 109, nota 73: “MA [Mário de Andrade] deu o título de ‘Cabo Machado’ ao poema numerado como XXXI em *Losango cáqui*. A palavra que o autor devia corrigir encontra-se no segundo verso, ‘Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.’”.

¹⁴² *Idem*, p. 109, nota 74: “A epígrafe de Platão ‘Prazeres e dores prendem a alma no corpo como um prego. Tornam-na corporal... Consequentemente é impossível pra ela chegar pura nos Infernos.’, foi efetivamente sobreposta ao poema XXXIII”.

¹⁴³ *Idem*, p. 109, nota 75: “Possível referência ao verso ‘Porém o sargento embirrou com o alinhamento das armas.’ (v. 8), do poema XXXVIII, já com a substituição realizada”.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 109, nota 76: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 109, nota 77: “‘Parada/ (7 de setembro de 1922)’, XXXIX”.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 109, nota 78: “Verso 5 de ‘Rondó das tardanças’, XLII”.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 109, nota 79: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 109, nota 80: “‘Secretamente eu preferia o olhar quebrado do amor.’ (v. 17), do poema XLIII de *Losango cáqui*. MA não aceita alteração proposta por MB, preferindo a sugestão de pansexualidade do verso.

(como estava na cópia que me mandaste).
“Não sou desses para os quais, etc.”¹⁴⁹
“Vespa de *Klaxon*”¹⁵⁰
V’la Paris
... pan-bataclan¹⁵¹

Em LI:
“não é entregar de novo
... que te devolva ao... ao quê?”¹⁵²
Então isso não é poema? É nota só!...
em LII:
“Olhar-te bis”¹⁵³

Fiquei aborrecido de não compreender melhor essa despedida.
Aí está, Mário. E isso foi escarafunchando bem.¹⁵⁴

Às duas cartas de Bandeira, em que estão os textos de crítica informal feitos por ele ao livro inédito em manuscrito, Mário respondeu:

Quero só mais uma vez agradecer-te a assistência sincera que dás às minhas obras. Recebi duas cartas sobre o *Losango cáqui*. Quase todas as tuas observações foram aceitas imediatamente. Aplico-me agora em reformar o último poema do livro, que achaste obscuro. Tens razão. Eu que sei de tudo, acho aquilo tão claro! Mas não escrevo só pra mim. E há coisas que não devo dizer. Não devo porquê? Mas também: dizer para quê? Quanto à “Fuga a 3 vozes”, tuas razões já eram minhas. Apenas eu não tinha força para formulá-las. Guardava-as na sombra e elas me faziam sofrer. Tu me deste a força. Esbandalhei o poema. Guardei uns versos apenas. Faço com eles um “Poema exausto”. Assim que tiverem prontos, dar-te-ei conta deles. [...]
É bem Losango que quero dizer... A vida que carrego, carregas, carrega, é uma veste de Alerquim. Cada Losango tem sua cor. Tive um losango cáqui em minha vida

“Não sou desses aos quais a segunda-feira é igual ao domingo”.

Aconselhas-me: “para os quais”. Por quê? A regência está errada?

Os outros reparos, aceitei-os todos. Deus te pague!¹⁵⁵

Ao que se vê, praticamente todas as sugestões de Bandeira agradaram Mário e foram acatadas por ele. Recebeu, enfim, o que pedira na carta junto da qual enviou o

¹⁴⁹ *Idem*, p. 109, nota 81: “‘Não sou desses pros quais a segunda-feira é igualzinha ao domingo.’ (v. 19), XLIII.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 109, nota 82: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹⁵¹ *Idem*, p. 109, nota 83: “‘V’la Paris.../ Pan-bataclan...” (v. 26-27), XLIII.

¹⁵² *Idem*, p. 109, nota 84: “Versos suprimidos de *Losango cáqui*”.

¹⁵³ *Idem*, p. 109, nota 85: “Verso suprimido de *Losango cáqui*”.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 108-110. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade de 11 de dezembro de 1923.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 111. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira com data atestada de dezembro de 1923.

manuscrito do livro: a leitura atenta do amigo, a manifestação da opinião e a exposição detalhada de sugestões de alterações.

Por fim, ainda em dezembro de 1923, Bandeira deu continuidade ao assunto *Losango Cáqui*, preocupado, justamente, com a rapidez com que Mário acatara todas as propostas de modificação. Além disso, respondeu à dúvida de Mário, exposta na carta anterior, sobre um problema gramatical de emprego de preposição que ele demonstrara em sua crítica informal:

Vivi uns três dias impregnado dos versos do *Losango* e do meu nucleozinho de vida na São Paulo de 20 anos atrás e do desejo de ver o novo São Paulo para o qual fui injusto por saudosismo. Há quanto tempo queria ver em poema o meu losango paulista. Ora, parnasianamente e simbolicamente nunca foi possível. Foste tu, Mário, que me deste o meio de exprimir-me. E depois dizes que dou e recebes.

Quando li os versos impressos, achei-lhes frouxa unidade poemática. Era preciso desenvolver mais, construir melhor. Mas eu sou assim: quando digo o essencial da minha emoção, todo o resto me parece supérfluo e desprezável.

A facilidade com que vai aceitando as minhas sugestões atemorizam-me. Vê lá. Pesa-as bem sempre.

“Não sou daqueles *aos* quais a segunda-feira é igual ao domingo”.

Por que “para os quais”? A regência de para me soa de modo mais natural e a tua sintaxe é sempre muito natural. A prova tens construindo em oração principal: Para mim a 2ª f. é igual ao domingo (E não a mim, etc.). Para mim isso é assim ou assado, etc.

Além disso há adiante a recorrência de ao:

“Não sou desses aos quais a 2ª feira é igual ao domingo.”

O meu ouvido é de tísico... Talvez seja doentio. Será?¹⁵⁶

A discussão em cartas sobre os ajustes aos poemas que comporiam o livro termina nesse momento. Ela possivelmente não se restringiu à correspondência, e há, também, a hipótese de outras cartas trocadas entre eles, discutindo esses poemas, não terem sido guardadas por eles. De qualquer forma, essa foi a discussão preservada. Nesta última missiva, ainda está o ajuste final decorrente da leitura tão dedicada de Manuel Bandeira, o qual, ao longo de sua crítica, não se ateve apenas a questões estéticas, mas também a problemas gramaticais. É curioso observar o quanto ele

¹⁵⁶ *Idem*, p. 112. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de dezembro de 1923.

participou vivamente da elaboração desses poemas, o quanto passou a se sentir, de certa forma, um pouco responsável por eles, como se fosse um co-autor, afinal, como declarou: “Foste tu, Mário, que me deste o meio de exprimir-me. E depois dizes que dou e recebes”.

Após a publicação do livro, o assunto *Losango Cáqui* foi retomado em carta de Manuel Bandeira:

Não gostei da capa do *Losango cáqui*. Aquele desenho do Di estava bom pra ilustrar um livro de poemas ingleses, não os teus. Tudo o mais materialmente bom.

O livro como o li no Rio tinha mais unidade. “Tabatinguera”, “Jorobabel”, “A escrivantina”, “Flamingo”, “Toada sem álcool”, “Toada da esquina” não são puro lirismo de caderneta de reservista. De algumas modificações introduzidas nos outros desgostei, por exemplo o final de “Rondó das tardanças”. Me lembro que você dizia assim: “Sinto que quando voltar pra vida ela me dirá – Volte amanhã.” Qualquer coisa assim. De outras coisas porém gostei; por exemplo as tupanarocas sagradas. O abasileiramento todo está bom. Deplorei o adendo ao título, o que dá a ele um ar de modernismo-todo-o-mundo. [...]

Protesto o verso de ter faltado em sua vida o amigo que lhe defendesse. Eu não faço outra coisa senão defender você. Agora mesmo contra o Couto¹⁵⁷ tenho me rasgado todo. Espere a solapa dele!¹⁵⁸

Como se vê, o interesse pela produção do amigo é realmente vigoroso. Mesmo após a publicação, Bandeira continuou debatendo sobre os poemas e suas reformulações. Evidente que tais comentários eram sempre apresentados na esfera particular, seja com o próprio escritor ou autor, seja com outros amigos modernistas, como provavelmente fez com Ribeiro Couto, de acordo com sua declaração nessa missiva.

A resposta de Mário, entretanto, não tardou:

Me lembro que fiquei de discutir com você o caso da falta de unidade do *Losango*. Essa falta de unidade é muito relativa, Manu, e provém de várias propensões psicológicas, tendências seria melhor falar, que estão fora da unidade artística. Repare que o livro tem evolução psicológica-artística perfeita. Nisso tomei tanto cuidado a ponto de contrariar certas datas em favor da psicologia do autor à medida que ela ia mudando. E até juntei trechos de outras épocas e não referentes à mesma mulher

¹⁵⁷ Bandeira se refere ao seu grande amigo, o escritor Rui Ribeiro Couto (1898-1963).

¹⁵⁸ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 271-272. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 29 de janeiro de 1926.

porém acrescentantes de interesse pro caso de amor perfeito no livro. [...]. É a evolução natural dum estado pessimista pra uma constatação geral mais pessimista.¹⁵⁹

No encerramento da discussão sobre *Losango cáqui*, está o último assunto, a “frouxa unidade poemática” a que Bandeira se referira na missiva de dezembro de 1923, pouco mais de dois anos antes, quando o livro estava ainda inédito. Após terminar sua reflexão sobre o assunto, Mário redigiu um poema que acabara de compor, juntamente com os dizeres: “Hoje às três da manhã fiz um poeminha que está longe de ser excelente porém que possui uma calma tão gostosa, é tão silencioso que mando pra você”¹⁶⁰. Com o título “Momento”, permaneceu inédito e nenhum manuscrito seu, com exceção dessa carta, foi preservado. Pelo que se vê, nesse fluxo de circulação de manuscritos, ao mesmo tempo em que Mário de Andrade encerrava a discussão em torno dos poemas de *Losango cáqui*, recém-publicado, já encaminhava um novo poema inédito.

Em qualquer um dos casos de circulação de manuscritos e de produção de crítica informal, o texto corria sempre riscos de sofrer modificações quando os comentários imprimissem sugestões de alteração que o escritor considerasse relevantes. Assim, essas sugestões, quando acatadas, eram incorporadas, afinal esses escritores consideravam seus textos ainda em processo de elaboração. Na verdade, aquele que recebia o manuscrito e imprimia a ele sua crítica acabava exercendo um papel, praticamente, de co-autor.

Aqui vão de volta os teus poemas.¹⁶¹

Li-os, reli-os e, como fiz de outras vezes cortei, emendei, ajuntei, pinteí o sete! Tudo, porém, a lápis e levíssimo, de sorte que facilmente se apagam! Fiz como se os versos fossem feitos só para mim e muitas vezes por mim. Sou o teu maior admirador, mas a minha admiração é rabugenta e resmungona.¹⁶²

A esta carta Mário de Andrade respondeu: “Recebi *Clam* e as notas. Umás aceitadas imediatamente. Outras rejeitadas imediatamente. Outras por pensar. Muito obrigado. Hoje não posso mais passar sem ti”.¹⁶³

¹⁵⁹ *Idem*, p. 275. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 21 de fevereiro de 1926.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 276.

¹⁶¹ Manuel Bandeira se refere aos poemas do livro que Mário de Andrade estava preparando, *Clã do Jabuti*.

¹⁶² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 130. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, com data atestada: anterior a 10 de outubro de 1924.

¹⁶³ *Idem*, p. 136. Carta de 10 de outubro de 1924.

Esse empenho de uns diante da elaboração do texto dos outros acontecia numa época em que a idéia de *autoria*, como marca da criação individual subjetiva, era crucial. O texto publicado pertenceria a um autor que lhe imprimira as marcas de sua personalidade e essas marcas o distinguiam das demais individualidades. Entretanto, ao longo de todo o processo da escrita, entre o momento da criação até a publicação final, as opiniões oriundas da crítica informal adquiriam, em certos momentos, caráter decisivo.

Entretanto, outro aspecto importante que deve ser destacado ainda é que nem sempre a crítica informal correspondia às expectativas daquele que enviava o manuscrito, seja quando o escritor discordasse dos comentários, seja quando não considerasse adequada a postura do colega em relação à elaboração da crítica, ou, enfim, uma série de possibilidades, sempre que a expectativa do escritor não fosse contemplada pela crítica informal. Retomando, ainda, os diálogos entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, uma dessas situações esteve presente nos primeiros anos da amizade entre eles, quando começavam a trocar manuscritos e a comentá-los. O desapontamento veio da parte de Bandeira que, dedicando-se à leitura dos textos de Mário e sobre eles apresentando detalhados apontamentos, esperava do amigo a mesma postura. Durante a preparação de seu livro *Poesias*, volume único em que estariam reunidos os livros *A Cinza das horas*, *Carnaval* e o inédito *Ritmo dissoluto*, Bandeira enviou manuscritos para Mário solicitando seus comentários. Entretanto, o texto de crítica mais elaborado, em que estavam apontados vários problemas dos poemas, veio apenas após a publicação do livro, em artigo intitulado “Manuel Bandeira”, no nº 107 da *Revista do Brasil*. Mário destacou, por exemplo, a falta de personalidade em *Cinza das horas*; a escolha de assuntos banais a que os modernistas eram avessos, uma vez que o “poeta ainda não alcançou aquela destruição do assunto poético, moderna conquista do lirismo”¹⁶⁴; um poeta conformado em *Ritmo dissoluto*; a utilização de adjetivos em excesso; o mau emprego de versos alexandrinos. Apesar de enfatizar o excelente uso que Manuel Bandeira fazia do verso-livre – única qualidade atribuída ao poeta ao longo do texto –, considerando-o como o primeiro a empregá-lo no Brasil, Mário de Andrade reiterou defeitos e colocou em evidência traços que a seu ver distanciariam o autor do movimento modernista.

¹⁶⁴ “Manuel Bandeira”. In *Revista do Brasil*, nº 107, nov. 1924, p. 218.

Para Bandeira, foi uma grande frustração, uma vez que esperava ter tomado conhecimento dos pontos de vista de Mário em seus textos de crítica informal, não na crítica publicada. Na carta de 27 de dezembro de 1924, enviou seu desabafo:

Antes de entregar os meus versos à tipografia, mandei-os a você, pedindo-lhe que os criticasse: o meu desejo era que você fizesse com eles o que eu a seu pedido, faço com os seus: uma espinafração isenta de qualquer medo de magoar ou melindrar – crítica de sala de jantar de família carioca, de pijama e chinelo sem meia. Você tirou o corpo fora e limitou-se a aconselhar a supressão de um soneto. Se você tivesse me dado outros conselhos, o meu livro seria mais magro porém certamente mais belo. [...] o que atrapalha a gente é que muitas vezes espíritos finos manifestam gosto por coisas que reputamos somenos e aversão por outras que nos parecem essenciais. Às vezes a gente está seguro de si, como por exemplo, no caso do “Desalento” que você considerou exercício de retórica. Outras vezes não. Todo o mundo, inclusive Ribeiro Couto, esculhambava “Arlequinada”. O Couto por causa daquele “queixo que por ele assim me espicho”. Achou como mau gosto, único. Eu gostava, sem dar grande importância. Você foi às do cabo: obra-prima. Se conhecesse antes o seu juízo, teria suprimido a quadra final.¹⁶⁵

Entretanto, Mário de Andrade respondeu a Manuel Bandeira com uma longa carta onde argumentou sobre seu posicionamento crítico. Dela, serão apresentados apenas alguns trechos que expõem a defesa de Mário:

Deus me livre, por exemplo, que você pense que ao ler os teus originais eu tenha dito pra mim: “Não, isso eu vou guardar pra cascar na crítica de quando sair o livro”. Isso eu era incapaz de fazer contigo [...]. Não fiz. É verdade que não disse quase nada ao ler os teus originais. Mas tem algumas razões que diminuem o tamanho da falta. Tem muita coisa que a gente não descobre numa primeira ou segunda leitura mesmo. Depois por acaso um dia descobre. [...] Me lembro que eu já observara a ruindade em geral dos teus alexandrinos. Mas hesitei em te dizer isso. De que valia? Era um livro pronto para entrar no prelo, não era um ensaio de formação de livro como os que te mando pra criticar. Demais a maioria dos alexandrinos estão na *Cinza das horas*, livro já publicado então.¹⁶⁶

O que se pode determinar, finalmente, é que, apesar de num primeiro momento a circulação de manuscritos e a crítica informal parecerem apenas um hábito corriqueiro de ajuda mútua diante da criação literária, por trás dessa prática encontra-se uma

¹⁶⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.* p. 165. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 27 de dezembro de 1924.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 168. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 29 de dezembro de 1924.

complexa rede de relações entre os modernistas, pois, ao que tudo indica, ela esteve vinculada ao grande esforço e às disputas que envolveram o processo de legitimação do movimento modernista, assunto que será retomado neste estudo. Por ora o que se faz necessário é a compreensão do modo como ocorria a crítica informal.

Ela era, muitas vezes, motivada pela prática de circulação de manuscritos e vale reiterar que as cartas tornaram-se seu principal veículo de divulgação. Por esse motivo, são consideradas importantes fontes de pesquisa, uma vez que apresentam as discussões travadas ou parte delas. Além disso, dão também indícios de caminhos percorridos por escritores durante o processo de criação. Evidentemente, por vários fatores, nem sempre é possível recuperar em sua totalidade os diálogos dos escritores em torno da crítica informal. As cartas, muitas vezes, apresentam apenas fragmentos dos diálogos.

Retomando o que foi apresentado até aqui, o percurso entre o envio do manuscrito e o estabelecimento da discussão a partir da crítica informal acontecia da seguinte maneira: a partir de um dos motivos já apontados aqui, o texto era remetido a um colega, tendo ou não explícito o pedido de opinião; aquele que recebia o texto, por sua vez, geralmente imprimia seus comentários por carta, que era encaminhada ao escritor, e a discussão poderia, assim, prosseguir entre ambos ao longo da correspondência. Nesse contexto, os comentários que uns acabavam tecendo a respeito do texto do outro apresentam formas variadas: breve apreciação, longos comentários críticos, sugestões de alterações. E mesmo em meio à variedade de possibilidades tanto de circulação de manuscritos, apontadas até aqui, quanto de elaboração de crítica informal e de teor de discussões ao longo das cartas, é possível vislumbrar um princípio para essa prática: o debate sobre as condições da formação e dos rumos do próprio Modernismo.

De todos esses aspectos que envolviam a circulação de manuscritos apresentados até aqui, a relação dialógica estabelecida entre escritor e crítico se destaca como caráter essencial dessa prática. Como veremos adiante, por meio dessa relação eram debatidas questões cruciais relativas ao Modernismo brasileiro, entre elas, além de questões estéticas, temas como *personalidade na escrita*, *originalidade*, *influência e língua brasileira*. Esses debates mostram-se, principalmente nos anos de 1920, como um exercício bastante complexo, isso porque, ao discutirem certas questões que definiam o próprio “fazer literário”, os modernistas estavam tentando estabelecer, em grande parte, definições de preceitos para um movimento que propunha justamente a liberdade de invenção individualista – como se observa nas definições de *lirismo*,

originalidade e personalidade que serão demonstradas adiante – e que buscava justamente negar a versificação tão regrada a que os parnasianos haviam transformado a composição poética. A análise dessa prática terá sempre como foco, portanto, os motivos pelos quais a circulação de manuscritos e a troca de idéias no âmbito epistolar tornaram-se hábitos tão difundidos entre grande parte dos modernistas.

CAPÍTULO 2

Personalidade e influência

Os textos de crítica informal, bem como a troca de idéias, presentes nas correspondências de Mário de Andrade com seus interlocutores, evidenciam que, em meio à variedade de assuntos debatidos, existem certos temas que freqüentam com assiduidade as discussões epistolares modernistas. Essa constante, que podemos caracterizar como reiteração de alguns temas, não parece ser aleatória. Ao contrário, denota incômodas preocupações por parte daqueles intelectuais envolvidos com o novo movimento literário brasileiro, o Modernismo. Entendê-las como incômodas é possível, tendo em vista estarem sempre relacionadas a debates em torno da criação literária daqueles que, nos anos 1920, propunham a renovação radical do campo literário brasileiro.

Nesse sentido, a presente pesquisa buscou recuperar, entre os temas constantemente debatidos em cartas trocadas ao longo da década de 1920, aqueles que pareceram mais significativos para os processos de elaboração literária desses modernistas. Entre eles, destacam-se as reflexões sobre o verso-livre, a pesquisa sobre folclore, o estudo da língua nacional, as propostas de uma língua literária brasileira moderna e a busca pela personalidade autoral de estilos modernos. Ao que se percebe, esses temas despertavam vivamente o interesse de grande maioria dos escritores que aderiam ao Modernismo – se não de sua totalidade – e parecem apontar para um exercício de reflexão sobre os rumos que o fazer literário, nesse grupo específico, iniciava naquele momento.

Nem todos esses temas serão debatidos nesta tese, pois foi privilegiado recuperar nas cartas as informações sobre a idéia de individualidade como elemento determinante para a invenção literária. Essa noção, além de permear a correspondência modernista, norteou a vida intelectual do Modernismo, com intensidade manifesta nos anos 20. Manuel Bandeira, em sua *Apresentação da poesia brasileira*, alerta-nos, a propósito, sobre essa convicção:

Coube-lhe [a Graça Aranha] abrir a Semana de Arte Moderna, fazendo o discurso de apresentação. Definiu o movimento por um mais livre e fecundo subjetivismo: “É uma resultante do

extremo individualismo que vem na vaga do tempo há quase dois séculos até se espraiar em nossa época, de que é feição avassaladora. Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromisso, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contactos com a natureza”.¹⁶⁷

Seguindo na trilha dos próprios modernistas, o primeiro desses temas, a ser discutido neste capítulo, é o da busca pela personalidade autoral de estilos modernos, que, por sua vez, vincula-se às idéias de *influência*, *originalidade* e *plágio*, como veremos.

Ao longo das cartas trocadas entre Mário de Andrade e seus interlocutores, esse tema aparece com frequência; muitas vezes em meio a conversas sobre textos em processo de composição. De modo geral, ele denota certa inquietação entre os modernistas que procuravam uma escrita singular, na qual transparecessem as marcas individuais do autor. Ao que se verifica, ela está entre as preocupações centrais dos modernistas.

Esse assunto ganhou amplo espaço nas discussões entre os missivistas; não apenas entre aqueles que compuseram o *corpus* desta pesquisa, mas também entre os intelectuais que foram aderindo ao Modernismo, de um modo geral. Vale destacar que as reflexões sobre esse tema não ficavam restritas apenas às discussões epistolares, mas podem ser encontradas em variados textos modernistas publicados na imprensa ou em livros. Ou seja, verifica-se que era um tema relevante entre esses intelectuais naquela época. E ele vem, certamente, atrelado à principal orientação modernista do fazer literário e artístico: a liberdade individual de invenção que está atrelada, por sua vez, aos experimentalismos de vários escritores, como se vê nos textos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira dos anos 20, apenas para dar alguns exemplos. Lembremos como a idéia de liberdade individual já vem colocada nas diretivas da apresentação da revista *Klaxon*, primeiro periódico modernista: “KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas idéias que assignarem.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*, Posfácio Otto Maria Carpeaux. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 152.

¹⁶⁸ *KLAXON*: mensário de arte moderna. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins, 1972 (1922-1923), n. 1, p. 3.

Ao direcionar nosso olhar para o tema da personalidade, debatido especificamente nas cartas, podemos começar pelo comentário de Manuel Bandeira sobre os manuscritos de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade, naquele momento em processo de elaboração. Em suas considerações, pautou-se na questão da personalidade para elogiar tais poemas. Vale recuperar o trecho citado no capítulo anterior:

Gostei muito do trecho XLIII do *Losango cáqui*. Esses seus poemas, a que você chama estudos, ensaios de expressão, agradam-me integralmente, porque dão a impressão de ser integralmente de você, isto é, um sujeito em que a emoção poética se debate no círculo de ferro de uma inteligência perpetuamente insatisfeita. Pode ser que você ainda não tenha achado o que procura. Mas achou alguma coisa já do seu eu inconfundível. Já tenho tentado analisar o elemento original desses seus poemas, e não o consigo senão em detalhes mínimos que não o podem determinar, o que tudo é sinal de que ele não reside na maneira e sim no espírito.¹⁶⁹

Como já visto, este comentário faz parte dos textos de crítica informal que Manuel Bandeira redigiu para Mário de Andrade a propósito dos manuscritos de *Losango cáqui*. Esse comentário, o primeiro registrado em carta, sobre os poemas que futuramente comporiam o livro, traz uma impressão geral sobre o poema XLIII e está pautado na preocupação que Mário confessara ao remetê-lo para Bandeira:

Abandonei, posso assim dizer, a poesia. Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão. Meus poemas atuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos. Procuro. Julgo achar. Uma rápida alegria. E a dúvida. A desolação. Terrível. Escrevo muito. Tenho um livro pronto. O *Losango cáqui* – impressões do mês de exercícios militares que fiz em agosto. Procuro realizar a poesia mais psicológica possível. Verdadeiras demonstrações práticas. Psicologia experimental. É uma poesia, poder-se-á dizer, científica. Não há verso, palavra, pontuação que não se justifique pela psicologia. Creio que estou perdido para a poesia. Paciência. Não posso fugir ao meu destino, isto é, ao meu prazer (tragédia?), propensões, gostos. Mas vingo-me da minha vida. Junto dum poema sério, coloco uma *blague* formidável. O público só entenderá a *blague*. Acreditará nela. E me assobiará. E disfarçarei assim minhas dúvidas e tormentos no apupo universal. É difícil separar um trecho do outro, embora não se concatenem propriamente. Assim mesmo que vai um deles – o que dá razão ao nome do livro. A palavra “Arlequinal” ainda nele se repete. É a única vez. Compreenderás a recordação

¹⁶⁹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 81. Carta de 6 de janeiro de 1923.

levemente sorridentemente dolorosa que encerra. E manda-me poemas seus.¹⁷⁰ (Ao final da carta redigiu o poema XLIII)

Esse longo trecho dá a dimensão da angústia de Mário de Andrade: o escritor em desassossego, tomado pelo desejo, ao que parece, de um estado lírico que não se cumpre. Ou ainda, para ele, aquilo que compunha naquele momento não condizia com “fazer poesia”. Nesse comentário não está exposto o que seria exatamente esse “fazer poético”, mas, ao contrário, fica claro que esse estado psicologizante não resultava em poesia. E, mais ainda, pelas suas palavras, deduz-se que ele próprio estaria buscando compreender o que seria esse “fazer poesia”, ou melhor, tentava reformular a conceituação de “lirismo” por ele defendida em seu livro anterior, *Paulicéia desvairada*. Mário, no desabafo a Bandeira, estipulou um limite temporal, 1922, em que lhe começou surgir o seu tormento. Justamente o ano da publicação de *Paulicéia desvairada*, cujos poemas ele elaborara em 1921. Há, portanto, uma fronteira que delimita quando o autor passou a questionar seus próprios conceitos sobre lirismo¹⁷¹. A escrita de *Losango cáqui* foi marcada, portanto, pela disposição de Mário encontrar um novo caminho para o seu “fazer poético”, mas, ao que parece, não conseguia vislumbrá-lo bem: “Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão. [...] Procuro. Julgo achar. Uma rápida alegria. E a dúvida”.

Esse sentimento Bandeira traduziu, em sua resposta, como a manifestação de “um sujeito em que a emoção poética se debate no círculo de ferro de uma inteligência perpetuamente insatisfeita”. E para ele, é justamente esse um traço marcante da personalidade de Mário, uma inteligência inquieta em busca de conhecimento, ao construir seu trajeto intelectual. Nesses poemas em processo de construção, Bandeira detectou a personalidade de Mário. Ao mesmo tempo, encontrou pequenos detalhes que indicam originalidade, os quais não estariam na “maneira” da escrita, mas no “espírito”¹⁷². Assim, na perspectiva de Bandeira, *originalidade* aproxima-se de *personalidade*.

O que pode ser destacado do comentário de Bandeira é a percepção que teve da índole do amigo. Ao mesmo tempo em que Mário se atormentava com o estado psicológico de sua poesia, com o distanciamento em relação ao leitor que ele poderia

¹⁷⁰ *Idem*, p. 78-79. Carta de 30 com mês e anos atestados: dezembro de 1922.

¹⁷¹ O percurso de formulação do conceito de *lirismo* de Mário de Andrade será tratado com mais atenção no próximo capítulo.

¹⁷² Não é possível estabelecer a continuidade desse diálogo específico, pois não foi preservada, se de fato houve, a resposta de Mário de Andrade ao comentário de Bandeira.

causar e com a ânsia por uma solução ainda não encontrada, para Bandeira essa era a grande descoberta do autor, pois estaria justamente aí o traço de sua personalidade.

Naquele momento, apesar da amizade recente, Manuel Bandeira e Mário de Andrade já trocavam cartas e discutiam suas perspectivas sobre literatura havia quase um ano. Além disso, Bandeira já conhecia os textos de Mário, mas foi com *Losango cáqui* que começou a receber do amigo seus textos em fase de elaboração e a comentá-los. O que significa que se tornava um íntimo conhecedor do processo de composição e do percurso intelectual de Mário. Portanto, o apontamento de Bandeira, que transmite o elogio ao encontro com a *personalidade*, provinha de sua apreensão da trajetória intelectual que Mário vinha construindo e que infundia à própria invenção literária.

Mário de Andrade preparava, então, o que seria seu terceiro livro de poesia. Sua estréia ocorrera em 1917 com *Há uma gota de sangue em cada poema*, o qual assinava sob o pseudônimo de Mário Sobral. Nesse livro, inspirado pelos tormentos da guerra, está uma parcela da primeira produção poética do autor, sonetos penumbristas. De acordo com Alfredo Bosi:

[...] versos retóricos dirigidos contra o militarismo alemão; Manuel Bandeira quando os leu achou-os “ruins, mas de um ruim esquisito”, impressão que lhe veio talvez da mistura de resquícios condoreiros (“Exaltação da Paz”), penumbrismos belgas (“Inverno”, “Epitalâmio”) e uma e outra ousadia léxica (“E o vento continua com o seu oou...”), que faria esperar uma concepção moderna de arte.¹⁷³

De qualquer forma, nessa poesia de cunho pacifista estão as marcas de sua formação católica e do anseio pelo compromisso social por meio da literatura. Como bem explica Telê Ancona Lopez¹⁷⁴, “é preciso ressaltar nos primeiros anos do escritor o peso da adesão real e inabalável à doutrina católica”¹⁷⁵. Ao mesmo tempo,

não estréia, como a maioria dos poetas de seu tempo, com o lirismo amoroso, mas com a tentativa de compreender sua época, no que foi bastante auxiliado pelo unanismo francês. Sob

¹⁷³ Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*. 44ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 2006, p. 334.

¹⁷⁴ Telê Porto Ancona Lopez, curadora do Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, possui extensa produção, e tem coordenado inúmeros projetos de pesquisa, sobre a biblioteca e arquivo do escritor. Um dos focos principais desses trabalhos é o estudo da marginalia de livros e manuscritos que pertenceram a Mário de Andrade, com o intuito de estabelecer as leituras que influenciaram sua produção literária e formação intelectual. Dentre os trabalhos ligados a essas pesquisas vale destacar a revista eletrônica *MarioScriptor*, disponível no site www.ieb.usp.br/marioscriptor.

¹⁷⁵ Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 22. Nesse trabalho, a autora, por meio de investigação na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, reconstrói o percurso intelectual do autor.

este aspecto, Mário de Andrade poderia ser considerado o primeiro modernista, pois enquanto Bandeira e Guilherme de Almeida dissecavam ao sabor da época as nuances de suas sensibilidades, ele anula a introspecção e procura a poesia de participação.¹⁷⁶

Ao tratar das fortes impressões que a guerra traz, é possível perceber neste primeiro livro as marcas de algumas de suas leituras. Ainda com Telê Ancona Lopez, verifica-se que, a partir das “obras que poderiam satisfazer a sua ânsia por uma prática espiritual e social de cunho cristão, encontrou o eco da fraternidade cristã em Victor Hugo, Verhaeren, [Jules] Romains e no Guerra Junqueiro de *Os simples*. A eles acrescenta a religiosidade, o misticismo de Claudel”¹⁷⁷.

O segundo livro de poesia, em 1922, foi *Paulicéia desvairada*, que, de acordo com a historiografia literária, marcou sua transição para a fase modernista: “*Paulicéia Desvairada*, elaborada em 1921 e publicada no ano seguinte, foi uma reviravolta na poesia de Mário de Andrade e um eco de intensa repercussão na renovação da poesia brasileira”¹⁷⁸. Segundo Alfredo Bosi:

Um poema da *Paulicéia Desvairada* ou um trecho da prosa das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, um passo qualquer extraído de *Macunaíma* ou um conto ítalo-paulista de Antônio de Alcântara Machado nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22: eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes.¹⁷⁹

A opinião de Manuel Bandeira segue nessa perspectiva: “A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei pra trás. O seu livro [*Paulicéia Desvairada*] é o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição”¹⁸⁰

No mesmo ano da publicação de *Paulicéia Desvairada*, Mário iniciou a escrita de *Losango Cáqui*. Novamente com Telê Ancona Lopez, verifica-se que esse foi um ano importante para o estudo do percurso intelectual do autor, pois, segundo ela, é a partir desse momento que “o estudo do desenvolvimento ideológico de Mário de Andrade deve tomar como ponto de partida sua conceituação de pátria”¹⁸¹. Percebe-se,

¹⁷⁶ *Idem*, p. 29.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 23.

¹⁷⁸ José Aderaldo Castello, *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. 2 vols. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 117.

¹⁷⁹ Alfredo Bosi, *Op. cit.*, 345.

¹⁸⁰ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 70. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 3 de outubro de 1922.

¹⁸¹ Telê Porto Ancona Lopez, *Op. cit.*, p. 46.

desse modo, “a continuação do antigo humanitarismo de *Há uma gota de sangue...* somada à difusão em voga de idéias marxistas, que começa a se esboçar, transparecendo na mudança de intenções universalistas para internacionalistas”¹⁸². Mário encontra-se, então, na trilha do nacionalismo, que será a razão de seus estudos. Ao mesmo tempo, prevalece na sua escrita poética preocupação com o compromisso social, o que se verificará fortemente vinculado à perspectiva nacionalista de sua produção intelectual.

Em 1924, começou a escrever poemas que integrariam *Clã do Jabuti*. Foi com esse livro, pode-se dizer, que o escritor começou realmente a fazer literatura com preocupação nacionalista. A data do comentário de Bandeira sobre a personalidade de Mário no poema XLIII de *Losango Cáqui* é de janeiro de 1923, o ano anterior ao início da escrita de *Clã do Jabuti*. Comentário elaborado, portanto, na época de transição do percurso intelectual de Mário de Andrade rumo ao nacionalismo, que será o foco de seus estudos até o final da vida. É possível perceber que Manuel Bandeira associa, no comentário da carta de 6 de janeiro de 1923, o exercício da escrita literária ao percurso intelectual. Em outras palavras, para ele esse percurso tornava-se perceptível no texto literário de Mário. Conforme o que vai nessa carta, o que mais agradara a Bandeira foi o fato de os poemas apresentarem uma característica própria do autor: “dão a impressão de ser integralmente de você” e “achou alguma coisa já do seu eu inconfundível”. Em relação ao que Mário escrevera até aquele momento, para o amigo poeta, foi com *Losango cáqui* que ele começou a evidenciar sua personalidade em seus poemas. Ao mesmo tempo, para Bandeira, a originalidade aparece em detalhes mínimos, ligados ao espírito do escritor.

Curioso é observar que, para Mário de Andrade, esse estado de busca por reformulação parece afligi-lo. Já na perspectiva de Bandeira, esse estado de ânsia é positivo, justamente por ser a marca de sua escrita.

No próprio livro *Losango Cáqui*, Mário dá o título de “Advertência” ao que seria o prefácio ou a apresentação do livro. Divide, assim, sua preocupação com o leitor em forma de aviso:

É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, idéias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.

¹⁸² *Idem*, p. 46

Aliás o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra-de-arte. 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.

Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além.

[...]

Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.¹⁸³

Essa advertência, além de elucidar o motivo da angústia Mário de Andrade declarado na carta a Manuel Bandeira de 30 de dezembro de 1922, sintetiza esse que foi um momento crucial de sua produção poética: certa discordância com o caminho em que seguia a poesia modernista. Esta se pautava no máximo individualismo, ou seja, em que prevalecia o estado lírico (projeção do subconsciente), a que Mário denomina “poesia-de-circunstância”, no lugar de uma poesia mais tecnicamente elaborada. Ao que, na carta ao amigo, Mário chama de “poesia psicológica”, na “Advertência” dá o nome de “poesia-de-circunstância”. De acordo com ele, aflige-o o fato de essa poesia ter se distanciado do universalismo; este, em sua nova perspectiva, o essencial para fazer poesia.

De qualquer forma, para esses escritores, a tentativa de imprimir marcas pessoais, ou o “eu inconfundível”, na escrita literária – que neste trabalho ganhará a denominação de “busca da personalidade” – tornava-se questão fundamental naquele momento. Para Bandeira, Mário estava conseguindo transpor para seus textos algumas marcas pessoais.

No ano seguinte, Bandeira voltou ao tema da personalidade na escrita de Mário:

Fica sabendo de uma vez por todas que o seu grande valor é a **personalidade**. É um bicho, uma prosopopéia, um Adamastor!! Imitas e sai Mário de Andrade. Brincas e sai Mário de Andrade. Fazes simbolismo, impressionismo e sai Mário de Andrade. Cospes no simbolismo, sai Mário de Andrade. És bom rapaz,

¹⁸³ Mário de Andrade, *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993, p. 121

fazes ironias, “não dás absolutamente importância” e “pelo amor de Deus, não fale no que escrevo em *Ariel*” e sai Mário de Andrade. Sai sempre Mário de Andrade! O Mário acaba sempre puxando os 22 réis!¹⁸⁴

Nessa passagem, a referência ao tema da personalidade ganha mais destaque em relação ao comentário da carta de 6 de janeiro de 1923. Dessa vez, Bandeira aparece bem mais enfático, chegando a grafar a palavra “personalidade” em negrito e sublinhada, isso para chamar a atenção do amigo para o fato de que a personalidade de seus textos literários era sinônimo de qualidade. Além de representar valor literário, na asserção empolgada de Bandeira, a idéia de personalidade está relacionada com a capacidade de Mário de Andrade conseguir sobressair entre os demais escritores, tornando-se único. Apesar de não se tratar de preocupação exclusiva dos modernistas, nem tão pouco desse momento específico do movimento, nos debates entre esses interlocutores a personalidade na escrita configura-se como uma das condições fundamentais de atribuição de valor ao texto literário. De modo geral, o escritor que tomasse parte no movimento modernista buscava constantemente a escrita que demonstrasse a marca de sua individualidade, distinguindo-o dos demais.

Essa afirmação Manuel Bandeira a redigiu na seqüência de seus comentários aos “Poemas de Campos do Jordão”, pertencentes ao livro *Clan do Jabuti*¹⁸⁵, que Mário de Andrade tinha, naquele momento, em processo de elaboração. Algumas cartas trocadas entre ambos trazem discussões sobre os poemas desse livro. Bandeira começou a receber esses manuscritos junto da carta que Mário redigira em 27 de abril de 1924:

Aqui estou também com uns “Poemas de Campos do Jordão” para te mostrar. Por hoje mando-te dois trechos do “Ciclo do flamingo” pertencentes ao grupo de poemas criados pelo mesmo processo do “Flamingo”, que já conheces. Convirá dizer que são anteriores ao *Manifesto Pau-Brasil*?¹⁸⁶ Como os “Poemas de Campos do Jordão” também. Agora talvez escreva uns versos mineiros. É possível. Ando fervendo. Mas em nós nunca se pode *pretender* escrever poemas. Eles saem, se tiverem de sair. Que Deus o queira! Mas estes poemas brasileiros que escrevo, estou com vontade de reuni-los num livro que sairá muito mais tarde. Tinha pensado no nome *As três raças* para o livro. Ninguém acha bom o nome. Nem eu. Há uns vinte dias imaginei *Clã do*

¹⁸⁴ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 151. Carta de 20 de novembro com ano provável de 1924.

¹⁸⁵ *Clã do jabuti* foi publicado em 1927, no mesmo ano que *Amar, verbo intransitivo*, pelas custas do próprio autor.

¹⁸⁶ Mário de Andrade preocupava-se em que sua poesia não fosse confundida com a *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. O motivo dessa preocupação estava justamente na divergência entre a concepção de ambos sobre lirismo, como veremos no próximo capítulo.

jabuti. Gosto do nome. E tem um pouco de totemismo fresco, engraçado. Que achas desse nome? Sob ele reunirei o “Carnaval”, as “Danças”, os “Poemas de Campos do Jordão”, alguns avulsos fazendeiros, os mineiros, se saírem de dentro de mim. E por hoje basta de conversas.¹⁸⁷

A resposta de Bandeira vem em seguida, em 30 de abril de 1924:

Clã do jabuti é um título estupendo! Pôs-me num estado indescritível de agitação! Como eu sou deliciosamente criança! ... O brinquedo chegou. É um volume considerável. Não sei o que é. Mas o papel... o cordão que o amarra... Que coisa incrível virá dentro? Vou desmaiar. O coração pila: potoque, potoque, potoque... _____ *Clã do jabuti*! Mas, Mário, não é um título: é um poema. Que multidão formidável de coisas nessas três palavras voluptuosíssimas! *Clã* e *jabuti* são dois vocábulos que sempre me surpreenderam. [...] Não falemos nas *Três raças*. Título explicativo como *Paulicéia desvairada*. Detesto-o. [...] *Clã do jabuti* sugere livros. Estou certo que ele só lhe dará ainda inspiração para muita coisa nacional. Tão brasileiro! Sertãozinho em Recife... As festas... Tachas de munguzá... Banhos no rio... os peraus...¹⁸⁸

As discussões entre ambos sobre os poemas desse livro prosseguem ao longo de outras cartas, seguindo, como é possível perceber, a preocupação com o tema nacional. O que interessa, neste momento, é que na trajetória intelectual de Mário de Andrade, na qual é introjetada cada vez mais a preocupação com o nacionalismo, Bandeira percebe que vai se evidenciando a personalidade do escritor.

Aos olhos de Bandeira, certamente em concordância com grande parte de avaliações contemporâneas, a qualidade de um escritor estaria em sua capacidade de encontrar um estilo individual, que figurasse sua personalidade. Como definiu Rubens Borba de Moares, em *Domingo dos séculos*¹⁸⁹:

O artista moderno nem sempre é lógico, racional, porque não é inteligente. É no subconsciente que o poeta, o pintor, o compositor vão buscar a emoção estética. Lá no subconsciente eles encontram *sua realidade*, a única que lhes importa. A Intelligencia, já vimos, enfraquece a sensação; a intuição nunca. *Hoje só há uma escola: a personalidade*.¹⁹⁰

Como se vê, Rubens Borba de Moraes defende um sentido para o termo *personalidade* no âmbito do fazer literário ligado a uma forma de expressão intuitiva, e

¹⁸⁷ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 121.

¹⁸⁹ Cabe observar que nesta tese não foi feita atualização ortográfica nas citações.

¹⁹⁰ Rubens Borba de Moraes, *Domingo dos séculos*. Edição Fac-similada. Apresentação José Mindlin. São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, p. 32.

não racional ou analítica. A nova proposta para o fazer literário não visava um estilo de época ou normas pré-determinadas como paradigmas. Ao contrário, o estilo estaria no indivíduo, pois a única escola, ou seja, a doutrina estilística a seguir seria a personalidade. Ainda no mesmo estudo, Borba de Moraes volta ao assunto:

Nossa época é, materialmente, superior a qualquer outra. Mas isso não nos importa. Em arte não há progresso. O progresso só existe para as cousas materiais e na bandeira brasileira.

Os escriptores modernos não escrevem melhor do que Machado de Assis, os poétas de hoje não são superiores a Bilac ou Anthero de Quental. Egualar Bernardo ou Racine não tem a minima importancia. O que importa para o artista moderno é *traduzir nossa época e a sua personalidade*. O resto é literatura.¹⁹¹

Se, por um lado, a preocupação com o tema da personalidade entre os modernistas não vem abordada de forma exaustiva pelos estudos literários, por outro, o que se vê é sua constante presença nas discussões travadas pelos intelectuais modernistas e em seus próprios estudos.

Novamente com Borba de Moraes, observa-se como o tema da personalidade é reiterado em seu estudo modernista:

Todo artista soffre durante a vida a evolução de seu genero. Nem sempre as differentes phases dessa evolução deixam traços na sua obra, mas nem por isso ella deixa de existir. Emquanto o artista evolue, está á procura de sua personalidade. No dia em que a encontra (nem todos têm essa felicidade), sua arte se crystalliza. O artista fica sendo *elle, só elle* e nada mais.¹⁹²

Como exemplo do que afirma, Borba de Moraes apresenta o caso de Debussy, que, após uma vida de estudos, compôs a obra *Prélude pour l'après-midi d'un faune* aos 30 anos. Segundo o autor de *Domingo dos séculos*, após longos anos à procura de um estilo próprio é que Debussy formou sua personalidade: “Debussy, portanto, começou estudando a música *tradicionalista*. Depois de conhecer a fundo toda a composição clássica, é que poudé expandir o seu gênio, revolucionando, derrubando, para construir sua música instrutiva, mágica”¹⁹³.

¹⁹¹ *Idem*, p. 21.

¹⁹² *Idem*, p. 56-57.

¹⁹³ *Idem*, p. 50.

Domingo dos séculos, livro de Rubens Borba de Moraes¹⁹⁴ publicado em 1924, traz um breve estudo sobre as orientações do Modernismo brasileiro. Pode-se dizer que se situa na mesma corrente do “Prefácio interessantíssimo” e, em parte, de *A escrava que não é Isaura*¹⁹⁵ ou manifestos, editoriais de revistas modernistas e mesmo prefácios de livros que eram publicados naqueles anos 20, onde os próprios escritores de textos literários ou intelectuais que se filiavam ao Modernismo buscavam traçar as diretrizes – se é que se pode dizer que elas estavam estabelecidas – que aos poucos iam se configurando nesse movimento em formação. Nesse sentido, é importante lembrarmos o que foi proposto no número de estréia da revista *Klaxon*, primeiro periódico lançado pelos modernistas logo após a Semana de Arte Moderna: “Houve erros proclamados em voz alta¹⁹⁶. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso reflectir. É preciso esclarecer. É preciso construir, D’ahi, KLAXON.”¹⁹⁷. No estudo de abertura da edição fac-similar dessa revista, Mário da Silva Brito destaca a importância que tinha, para esse grupo, a definição de diretrizes para o novo fazer artístico que propunham:

Os jovens de *Klaxon* querem, agora, é definir suas idéias, alargá-las, propô-las em termos mais atuais e coerentes, fundamentá-las com base em melhores informações. Vão rever as suas estruturas teóricas, coordenar uma doutrina de arte moderna, debatê-la entre eles mesmos, selecionar colaboradores e adeptos, separar o joio do trigo, corrigir a confusão inicial – quando até por complacência e ainda pela necessidade de formar uma hoste combativa que impressionasse também pelo número – foram aceitos como inovadores alguns nomes poucos – ou mesmo nada – representativos de uma nova mentalidade. *Klaxon* pretende refletir esse estado de espírito crítico, escolher os rumos que merecem ser trilhados, evitar erronias.¹⁹⁸

As observações de Mário da Silva Brito são muito relevantes para que tenhamos idéia do espírito que animava o grupo de intelectuais empenhados na tentativa de formar um novo movimento literário, uma vez que sentiam a necessidade de “coordenar uma doutrina”, de “debatê-la entre eles” e, o que talvez fosse fundamental, “selecionar colaboradores e adeptos”.

¹⁹⁴ Rubens Borba Alves de Moraes (1899-1986) foi “ensaísta, bibliógrafo, crítico, historiador”. (Raimundo de Menezes, *Dicionário Literário Brasileiro*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 461)

¹⁹⁵ Como veremos no próximo capítulo, esse estudo de Mário de Andrade já traz algumas discordâncias dessa perspectiva.

¹⁹⁶ Em referência ao que foi apresentado na Semana de Arte Moderna de 1922.

¹⁹⁷ Essas afirmações estão no primeiro número da revista, em sua apresentação sob o título “Significação” (transcrição sem atualização ortográfica). *KLAXON*, *Op. cit.*, nº 1, p. 1.

¹⁹⁸ Mário da Silva Brito, “O alegre combate de *Klaxon*”, *KLAXON*, *op. cit.*, sem numeração de página. (o trecho citado está no subtítulo “Refletir, esclarecer, construir”).

De acordo com essa perspectiva, e voltando ao foco da reflexão deste capítulo, em *A escrava que não é Isaura*, que leva o subtítulo: “(Discurso sobre algumas tendências da poesia moderna)”, Mário de Andrade, assim como é possível de se verificar em Borba de Moraes, vem elucidar de forma mais aprofundada o tema da personalidade. Logo no início da introdução, “Parábola”, explica sua condição quanto aos integrantes desse movimento: “É mentira dizer-se que existe em S. Paulo um igrejó literário em que pontifico. O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas idéias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir o que escolher [...] cada um de nós é o deus de sua própria religião”¹⁹⁹. Ao final desse esclarecimento, acrescenta uma nota, que vai redigida no apêndice do livro, onde esboça uma reflexão sobre as noções de “individualismo” e “personalidade” no Modernismo:

Em arte individualismo se traduz por personalidade. Dizem que foi a Renascença a trazer essas coisas... O individualismo filosófico e religioso como a personalidade artística existiram em todos os tempos embora cada vez mais acentuem e transpareçam. O actual renascimento do espiritualismo e mesmo do catolicismo [...] assim como a clara direcção construtiva das artes não destruirão o individualismo. Consequência fatal de nossa liberdade. É inútil, pois atacar individualismo, personalidade, originalidade. Embora o homem seja eminentemente social, um coletivo de almas a bem dizer não existe. [...] Dizem que o excesso de personalidade de certas obras modernistas é consequência ainda do Romantismo. Não é. É resultado da evolução geral da humanidade. Desde os primeiros tempos sabidos a personalidade não deixou de transparecer cada vez mais evidente. E o próprio fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que por ventura grite em nós. Sim, porquê a subconsciência é fundamentalmente ingênua, geral, sem preconceitos, pura, fundamentalmente humana. Ela entra com seu coeficiente de universalidade para a outra concha da balança.²⁰⁰

Sem pretensão de aprofundar aqui essa questão, vale sublinhar apenas que, na época da primeira redação desse livro, Mário ainda defendia que a poesia era resultado da transposição direta do impulso lírico que vinha do “subconsciente”. Entretanto, pelo que podemos depreender das confissões que fizera a Manuel Bandeira, na carta de 30 de

¹⁹⁹ Mário de Andrade, “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. 2ª ed. São Paulo, Brasília, Martins, INL, 1972, p. 201.

²⁰⁰ *Idem*, p. 279.

dezembro de 1922, suas perspectivas sobre esse assunto tomariam um rumo diferente pouco tempo depois de escrever *A Escrava que não é Isaura*.²⁰¹

A nota traz, como se vê, importante reflexão de Mário de Andrade na qual expõe sua perspectiva sobre os conceitos de “personalidade”, “originalidade” e “individualidade”. O individualismo que almejavam os modernistas seria, segundo suas palavras, o resultado da liberdade que iam conquistando. Liberdade esta que buscava se distanciar de regras e formas literárias rígidas ditadas pelas Academias. Tais idéias condiziam com as convicções plantadas pelos intelectuais que, na virada da década de 10 para a década de 20, propunham a revitalização da *intelligentsia* brasileira. Apesar de *A escrava que não é Isaura* ter sido publicado em 1925, a redação da primeira versão desse texto teve início já em 1922²⁰². No posfácio do livro, Mário dá pistas sobre a redação dessa obra, dizendo ter escrito uma primeira versão entre abril e maio de 1922. E ainda, de acordo com o que ele informa em carta ao amigo Renato Almeida, uma versão já havia sido finalizada em 1923 e entregue para publicação: “Quando estiveres com o Álvaro Pinto²⁰³, pergunta-lhe sobre a *Escrava que não é Isaura*. Quem corrige as provas? Cuida de mim por amizade”²⁰⁴. O manuscrito do livro fora, então, remetido a Renato Almeida, que intermediaria todo o processo de edição com Álvaro Pinto, provavelmente pelo *Anuario do Brasil*. Entretanto, Mário manteve a expectativa frustrada de ver seu livro no prelo. Durante esse tempo, imprimiu modificações ao texto: “Pedirás a *Escrava que não é Isaura* e mandar-me-á para que faça umas modificações que julgo convenientes. Em dois dias ela voltará às tuas mãos”²⁰⁵. No ano seguinte, o autor do livro mostra sua grande angústia em não vê-lo publicado:

Escrevi uma carta delicadíssima ao Álvaro Pinto perguntando-lhe sobre a *Escrava*. Mas concluía, como é necessário, que se por acaso ele não pudesse editar logo o livro fizesse o favor de te entregar o manuscrito. Edita-lo-ei eu mesmo. Compreendes meu sofrimento. Aquele livro precisa sair. Está impedindo

²⁰¹ Questão que será discutida no próximo capítulo.

²⁰² Conforme os dados da “Cronologia de vida e obra” de Mário de Andrade em Mário de Andrade, *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Edições Alumbamento, Livro arte Editora, 1998, p. 22: “1922: [...] Participa da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 13 a 18 de fevereiro, no Teatro Municipal; no intervalo, lê, na escadaria, um texto teórico, provável primeira versão da poética *A escrava que não é Isaura*, aliás, anunciada em *Klaxon* como *A poesia moderna*”.

²⁰³ Segundo Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, organizadora da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Renato Almeida, Álvaro Pinto “era diretor da *Anuario do Brasil*, editora carioca responsável por diversas publicações modernistas no Rio de Janeiro” (Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 20, nota 22.)

²⁰⁴ *Idem, Ibidem*.

²⁰⁵ *Idem*, p. 35-36. Carta de Mário de Andrade a Renato Almeida com data atestada de 10 de setembro de 1923.

minha produção ulterior. E as idéias minhas evoluem tão rápido que muitas daquelas coisas eu precisaria agora modificar para que representassem meu pensamento atual. Isso é doloroso. Terás a bondade de saber da resolução do Álvaro e guardar contigo o manuscrito, caso ele não se resolva a editá-lo pelas imediações (um, dois meses), deste abril. Pretendo ir buscá-lo.²⁰⁶

O fato é que dentro do período de 2 anos, entre 1922 e 1924, Mário de Andrade mudara seu posicionamento diante de alguns conceitos sobre a poética modernista. A demora em sair o livro angustiava-o, pois, naquele momento, o que viria a público não condiria mais com sua “verdade”, como ele mesmo definia. Finalmente, o livro foi publicado em 1925 pela editora Lealdade, pelas próprias custas do autor, trazendo um posfácio em que ele esclarece sobre a demora de sua edição e sobre as mudanças de que sofreram algumas de suas conceituações²⁰⁷.

O tema da personalidade, pelo que se pode perceber, mereceu atenção especial de Mário de Andrade. Em seu fichário analítico²⁰⁸, há duas entradas para o termo *personalidade*, nas quais estão indicados seus estudos sobre o assunto. Nelas estão as marcas da leitura do livro *Lyrosophie*, de Jean Epstein; na primeira delas, “Personalidade (1)” está a transcrição do seguinte trecho:

« De ceci, il résulterait que dans le monde psychique rien ne périt, et que tout le passé de l'individu, toute la masse de l'oublié, qui se reproduit dans les souvenirs conscients, partiellement seulement, et de temps en temps, existe intégralement et constamment en tant qu'énorme souvenir subconscient, uniforme, non différencié par la pensée, à l'état de réduction émotionnelle du passé. C'est notre individualité « cénesthésique », le sentiment de nous-même, qui conserve son unité et sa continuité malgré toutes les variations dans les conditions de la vie, de la santé et de la pensée ; c'est la base profonde de notre caractère et de notre tempérament, à l'édification desquels a concouru tout le passé, tous les accidents, toutes les impressions de la vie. Chaque moment vécu laisse son équivalent émotionnel, un vestige, conservé dans le subconscient, de son existence passée ; et ainsi se crée graduellement notre « moi » : l'existence actuelle du passé. Parfois nous différencions ces reliquats par l'activité de la pensée, nous les ressuscitons fragmentairement comme souvenir subconscient, défini ; mais, d'une façon « subconsciente »,

²⁰⁶ *Idem*, p. 58. Carta de Mário de Andrade a Renato Almeida, de 1º de abril de 1924.

²⁰⁷ No próximo capítulo, estão discutidas as mudanças de posição de Mário de Andrade sobre *lirismo* presentes em *A escrava que não é Isaura*.

²⁰⁸ O fichário analítico de Mário de Andrade integra o acervo do Arquivo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Ele é constituído por mais de 9.000 fichas onde Mário registrava informações por ele pesquisadas que eram organizadas por áreas de conhecimento.

*anonyme, émotionnelle, nous nous en souvenons toujours, en tant qu'élément constitutif non différencié du sentiment de notre propre moi. »*²⁰⁹

O trecho transcrito por Mário de Andrade na ficha de número 74 foi retirado do capítulo IV “*Le domaine affectif*”, com o subtítulo “*Le subconscient, assise de la personnalité.*” (O subconsciente, a sede da personalidade). Na outra entrada, “Personalidade (2)”, consta a tradução de outro trecho do mesmo livro de Epstein:

*D'après la loi de Serres, l'individu dans son développement traverse, d'une façon immensément accélérée, tous les stades successifs par lesquels passa l'espèce à laquelle il appartient.*²¹⁰

Cabe aqui uma rápida digressão para que seja chamada atenção à consideração aos estudos de Jean Epstein. Além das notas feitas em seu fichário, Mário de Andrade já havia mencionado Epstein no “Prefácio interessantíssimo” da *Paulicéia desvairada*²¹¹:

“Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é possível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido

²⁰⁹ Jean Epstein, *La Lyrosophie*, 3ª édition. Paris, A La Sirène, 1922, p. 56-67. Minha tradução do trecho supra-transcrito: Disso, resultaria que no mundo psíquico nada perece, e que todo o passado do indivíduo, toda a massa de esquecimento, que se reproduz nas memórias conscientes, parcialmente apenas, e de tempos em tempos, vive integralmente e continuamente na medida em que a enorme memória subconsciente, uniforme, não diferenciada pelo pensamento, ao estado de redução emocional do passado. Essa é nossa individualidade “sinestésica”, o sentimento de nós mesmos, que conserva sua unidade e sua continuidade apesar de todas as variações nas condições da vida, da sanidade e do pensamento, esta é a base profunda de nosso caráter e de nosso temperamento, à edificação às quais converge todo o passado, todos os acidentes, todas as impressões da vida. Cada momento vivido mantém seu equivalente emocional, um vestígio, conservado no subconsciente, de sua existência passada, e desse modo concebe-se gradualmente nosso “eu”: a existência atual do passado. Por vezes, nós diferenciamos esses resquícios pela atividade do pensamento, nós os ressuscitamos fragmentariamente como lembrança subconsciente, definida; mas, de uma maneira “subconsciente”, anônima, emocional, nós nos lembramos sempre, na qualidade de elemento constitutivo não diferenciado do sentimento de nosso próprio eu.

²¹⁰ *Idem.*, p. 132-133. A tradução que Mário faz em seu fichário: “Lei de Serres: cada indivíduo atravessa no seu desenvolvimento, de maneira rapidíssima, todos os sucessivos estádios por que passou a espécie que ele pertence.” (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP, Fundo Mário de Andrade, Fichário Analítico, MA-MMA-48, 5851).

²¹¹ As constantes referências a Jean Epstein decorrem do grande interesse que Mário de Andrade teve pela revista *Esprit nouveau*, da qual esse cineasta, ensaísta e romancista francês foi colaborador. Na biblioteca do escritor paulista, a coleção completa dessa revista francesa guarda em suas páginas seu diálogo com a produção da vanguarda européia. Ver: Lilian Escorel de Carvalho, *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

porventura interessantíssimo, que havia qualquer coisa por compreender”. João Epstein.²¹²

Rubens Borba de Moraes também recorreu a Epstein em seu *Domingo dos séculos*:

[...] Jean Epstein, em *La poésie d'aujourd'hui*, quiz codificar os princípios da nova esthetica. É a velha historia da estatua de pés de argila. É querer codificar leis que não existem. Aos criticos de hoje cabe apenas notar as tendencias (contradictorias?), as origens históricas e psicologicas, mas não chegou ainda o dia de se catalogar, methodizar, organizar. No dia em que se puder fazer esse trabalho, nossa epoca terá atingido a perfeição, a crystallização definitiva. E (é uma lei conhecida) entrará em decadencia. Será necessário, então, destruir e recomeçar uma nova arte.²¹³

Voltando à questão específica da personalidade, vemos que Mário de Andrade também buscou na produção de Manuel Bandeira aquilo que fosse mais característico da escrita desse amigo:

Recebi ontem algumas linhas tuas e o poema sobre o teu quarto. Bom e o que mais vale ainda: manuelzíssimo. Adquiriste dentro da suavidade que tanta gente usa um cunho característico e teu que eu creio que saberia assinar por ti qualquer inédito sem assinatura.²¹⁴

Mário de Andrade estava tecendo observações à versão do poema “Comentário musical”, que integraria em 1930 o livro *Libertinagem* a ser publicado. Esta versão Bandeira enviara a Mário no corpo da carta de 16 de novembro de 1924:

Você já conhece o meu quarto. Então ouça:
“O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por ele os ares oceânicos.
Maresias atlânticas.
São Paulo de Loanda, Figueira da Foz, praias de Irlanda.

“O comentário musical da paisagem só poderia ser o
sussurro sinfônico da vida civil.

“Entretanto o que ouço neste momento é um silvo agudo
de sagüim.
A minha vizinha de baixo comprou um sagüim.”²¹⁵

Na seqüência do que dissera sobre personalidade, Mário prossegue:

²¹² Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada* em *Poesias completas*, *Op. cit.*, p. 62.

²¹³ Rubens Borba de Moraes, *Domingo dos séculos*, *Op. cit.*, p. 61-62.

²¹⁴ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 150. Carta de 19 de novembro de 1924.

²¹⁵ *Idem*, p. 148.

Me parece no entanto que o poema precisa de mais um verso. Está bom como está. Acaba tão natural. Aquele último verso dito indiferentemente, olhando pro lado, ou coçando a perna, é estupendo de naturalidade. Mas vem a dar naquela discussão comigo, que expus no prefácio do *Losango cáqui*. É lirismo puro. A poesia se ressentir porque falta a intenção-de-poema, isto é, a intenção de fazer um poema, que é uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. O teu poema não acaba. E pra ser poema precisa acabar. Carece não confundir lirismo e poesia. É o grande passo que já dei do *Losango* pro *Clan do jabuti*. Arte simples ainda. Primitiva, apesar de todas as ilusões do Graça. Mas atualmente escrevo poemas. Escrevo arte. Faço arte.²¹⁶

É importante prestarmos atenção na conceituação que Mário de Andrade faz sobre lirismo, que será estudado no próximo capítulo. Podemos perceber que esse é um assunto que ele persegue com a dedicação do poeta que busca incessantemente se aperfeiçoar. Se recordarmos o que ele falara ao amigo pernambucano na carta de 30 de dezembro de 1922, transcrita neste capítulo²¹⁷, veremos que ele retoma aqui o assunto que o afligia, ligado ao lirismo. Constata-se, assim, como para eles *lirismo* e *personalidade* encontram pontos de contato.

Ainda em 1928 o tema da personalidade persiste nas cartas de Mário a Manuel Bandeira, quando comenta o poema “Namorados”²¹⁸. Este foi um poema cujas versões tiveram algumas idas e vindas entre ambos e mostra-se um caso muito interessante entre a circulação de manuscritos entre modernistas. Uma primeira versão, “Lagarta listrada”, Bandeira encaminhara a Mário em 22 de agosto de 1927, juntamente com uma versão de “Profundamente”²¹⁹. Naquele momento, não pretendia publicar o poema. Ao final dessa carta, então, transcreveu primeiro “Profundamente”, após o aviso: “Agora vire a página. Aqui só um abraço cabe”²²⁰. Abaixo desse poema outro aviso: “Ah fiz também este poeminha que ficará inédito”²²¹, e em seguida redige “Lagarta listada”²²²

Na resposta, de 30 de agosto de 1927, está o comentário:

Agora o da “Teresa” [em referência à “Lagarta listada”] está mesmo uma obra-prima, é um colosso e gozei como ninguém mais não. [...] Não vá pensar não que de certo eu não gostei destes dois últimos poemas que você me mandou e é por dó que

²¹⁶ *Idem*, p. 150. Carta de 19 de novembro de 1924.

²¹⁷ Ver p. 49 desta tese.

²¹⁸ “Namorados” foi publicado pela primeira vez em *Libertinagem*, *Op. cit.*, 1930.

²¹⁹ Esse poema também integrou *Libertinagem*.

²²⁰ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 348.

²²¹ *Idem*, 349.

²²² A transcrição dessa versão do poema está no Anexo 1 desta tese.

estou falando serem bons, não. Eu sou incapaz de dó pra com você porque primeiramente você não carece dele e em segundo é meu amigo. Gostei de veras e então da “Teresa” como já falei acho sublime, só vendo como o último verso me tem andado na cabeça ecoando. Foi o verso que eu deveria ter falado pra Maria, deveria não, devo, agora que depois que ela me sentiu livre a diaba faz cada uma pra mim tão bonitinha e sorri quebrando a boca numa aberturinha que seria mesmo paisagem do céu. Maria, você é engraçada, Maria, você parece louca. Mas não sofro mais, já se foi o tempo.²²³

A esse comentário, Bandeira respondeu, em 3 de setembro de 1927: “Não, Mário, a obrinha-prima de Teresa é inaproveitável. Fico meio satisfeito que ela viva em você. Aquele verso final que você tanto gostou é de uma verdade, de um realismo quase indecente. Eu tenho um pudor safado daquilo”²²⁴.

Entretanto, Bandeira acabou mudando de idéia. Preparou, então, no ano seguinte uma nova versão para “Lagarta listada”, agora com o título “Namorados” e já bem mais próxima da que seria publicada em 1930, e encaminhou-a para Mário esperando seus comentários: “Darei ao Álvaro²²⁵ este [poema] que lhe mando e sobre o qual lhe peço opinião: ficou bem a composição? Se você acha que estraguei o poeminha, prefiro deixá-lo como era e inédito, – apenas para o seu e meu gozo pessoal”²²⁶.

Não vai explícita na carta a referência do poema. Há apenas o indício de se tratar de outra versão do poema da “Teresa”, o qual se confirma na resposta do amigo:

escrevo só por causa dos “Namorados” sobre o qual você pede opinião. [...]

“Namorados” está baita. Mas é outro poema. Ficam dois poemas um formidável inédito enquanto não possa ser publicado e outro que vai ser conhecido e gostado. É ótimo e é das coisas mais Manuel-Bandeira deste mundo. Estou aliás me lembrando disso: você um tempo andou querendo saber o que era Manuel Bandeira nas *Poesias*, se lembra? Tinha muita coisa, porém agora o que você faz é só Manuel Bandeira. As coisas inda não em livro de você, sobretudo as últimas, são absolutamente sem possibilidade de referência. Você em poesia nasceu vestido pra

²²³ *Idem*, p. 349-350.

²²⁴ *Idem*, p. 353.

²²⁵ Álvaro Maria da Soledade da Fonseca Vellinho Rodrigues Moreyra da Silva (1888-1964), nascido em Porto Alegre, RS, foi poeta e animador cultural. Dirigiu e colaborou em importantes revistas brasileiras, como *Fon fon*, *O malho*, *Ilustração brasileira*, *Para todos* e *Dom Casmurro*. Como lembra Raimundo Menezes, no *Dicionário literário brasileiro*, Álvaro Moreyra em “*Para todos*, revelou, com destaque, os primeiros poemas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, pouco conhecidos”, então (p. 463). Atuou também na área da dramaturgia, fundando o *Teatro de brinquedos* e a Cia. Arte Dramática.

²²⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 397.

inverno lapão. Foi tirando as roupas aos poucos. Hoje você é o poeta nu.²²⁷

Novamente tocam na questão da personalidade. Como se vê, o aprimoramento do poeta, para eles, estava acompanhado do desenvolvimento de uma escrita peculiar.

Com Carlos Drummond de Andrade o mesmo se verifica. O assunto também aparece abordado na correspondência que trocou com Mário de Andrade. As referências são feitas tanto reciprocamente aos seus textos quanto ao trabalho de terceiros. Desse modo, em 31 de janeiro de 1926, Drummond escreveu acusando recebimento e leitura de *Losango cáqui*, livro de Mário de Andrade que acabara de sair da gráfica, em 12 de janeiro:

Esta é para te dar um abraço pelo *Losango cáqui*, tão bonito, tão rico de poesia e sensibilidade e em que mais uma vez encontrei o teu grande coração batendo. Batendo em todas as páginas. Este livro tirou todas as dúvidas que eu ainda tinha quanto à poesia de você, que me parecia um tanto cerebral e agora vejo pura, purinha, nessas páginas que a inteligência não encomendou e que são apenas a reação duma sensibilidade apuradíssima sobre os fatos banais da vida militar. [...] Não vejo nenhum poeta brasileiro dagora que fosse capaz de fazer o mesmo que você com esse mês de exercícios militares. [...] [...] Seus livros estão valendo quase tanto quanto você. E digo isso porque você é inestimável, e o valor de sua influência no nosso movimento e mesmo na vida intelectual e até moral de nós todos ninguém o poderá avaliar senão daqui a cem anos. Às vezes fico pensando: como é que o Mário conseguiu repartir-se tanto e cada vez continua mais ele mesmo? Sinto dificuldade em analisar o *Losango cáqui*, de que gostei tanto e de que excetuando “Tabatingüera”, “Flamingo” e “Jorobabel” (serão sonetos?) tudo me parece digno de você.²²⁸

Além de atribuir valor ao trabalho do amigo, pautando-se em quanto ele conseguia ser tão “ele mesmo”, vai a confissão da importância que Mário exercia dentro de um grupo de escritores. Sua influência, na perspectiva de Drummond, tornava-se inestimável.

Na mesma carta revelou suas impressões também sobre outro escritor. Dessa vez, Guilherme de Almeida, que acabara de ter publicado o livro *Raça*²²⁹.

Li *Raça* e tive impressão de empobrecimento voluntário do Guilherme. Ele que domina tão bem todas as formas do verso ficou preso a uma que agrada no princípio, depois se tolera e

²²⁷ *Idem*, 398. Carta de 29 de julho de 1928.

²²⁸ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, 2003, p. 187-188.

²²⁹ Livro de poemas de Guilherme de Almeida publicado em 1925.

finalmente enjoa. Se o livro tivesse mais vinte páginas a gente saía dele bocejando. E é pena porque tem belezas fantásticas, como tudo que é do Guilherme. Estou cada vez mais convencido de que artista é uma coisa e poeta é outra. Guilherme é artista incomparável e mau poeta que ainda não achou sua maneira de ser definitiva [...]²³⁰

Ainda entre ambos os missivistas, agora é a vez de Mário de Andrade tecer suas impressões sobre o trabalho de terceiros:

E imagina só: já li inteirinho o livro do Augusto Meyer, conhece? *Coração verde*²³¹, bem bom, meio parecido com Ronald com Ribeiro Couto porém o sujeito é batuta e numa estréia assim de muito moço não faz mal parecer com alguém. O sujeito é mesmo poeta? é. Pois então não faz mal que mostre influência, meu Deus! Depois ele se arranja quando o tempo der mais força pro braço dele.²³²

Aqui, o fato do poeta estreante não ter encontrado sua identidade na escrita não diminui, aos olhos de Mário, o valor de sua poesia. Mas verifica-se a ressalva de ser ainda seu primeiro livro. Já a respeito de outro artista, a falta de personalidade é vista por Mário com antipatia. Conforme se pode ler na carta a Renato Almeida, quando ao questioná-lo sobre a viagem que fizera a Buenos Aires, expõe suas impressões a respeito de alguns artistas de lá²³³:

Como foi de Buenos Aires? Pessoalzinho cutuba? Os dois que eu conheço gosto muito deles o Soto reto e o Viganle todo em curvas. Ando lendo muito a literatura argentina. Recebo sempre livros de lá e além da delicadeza uma curiosidade real me leva logo a pegar no livro e ver o espírito que o compôs. Agora o Güiraldes me mandou o *Cencerro de Cristal* e estou muito bem impressionado. Tens pedaços muito bons mesmo. Na pintura o Petorutti com quem estou em muito boas relações acho que ainda não se libertou das influências e tem demonstrado pouca personalidade por agora. Vamos a ver o que ainda fará.²³⁴

Já com Pedro Nava, na carta de 23 de dezembro de 1925, suas impressões focaram os desenhos que dele recebera. Este jovem poeta, além de seus textos, encaminhava também desenhos a Mário de Andrade.

²³⁰ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 188.

²³¹ Livro de poemas de Augusto Meyer (Porto Alegre, Globo, 1926).

²³² Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 275. Carta de 20 de fevereiro de 1927.

²³³ Sobre a relação entre Mário e os intelectuais e artistas argentinos, ver Patricia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: uma país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, tradução Gênese Andrade, São Paulo, EDUSP, 2004. Sobre os manuscritos que Mário de Andrade recebeu de escritores argentinos, ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*

²³⁴ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira. *Op. cit.*, p. 154-155. Carta de 1º de agosto de 1926.

Duma feita vi um desenho de você numa revista creio que do Rio, porém não gostei. Achei mole, aguado, cheio de coisas dos outros. Coisa já vista. Este não. Me parece que no preto e branco você vai dar um realista estupendo. Fixe aspectos e costumes. Aproveite o jeito. Trabalhe que garanto o resto. Me mande um preto e branco prá minha coleção.²³⁵

O tema da personalidade também aparece em discussões travadas entre Mário de Andrade e Luís Aranha. Este então jovem poeta foi, no início da década de 20, um importante interlocutor de Mário de Andrade sobre literatura. Ao mesmo tempo em que ambos se atualizavam e estabeleciam constantes discussões sobre os textos da vanguarda européia, Luís Aranha entregava a Mário os poemas que compunha. Vizinhos, ambos morando no bairro da Barra Funda em São Paulo, os dois escritores vieram estreitar relações no ano de 1921:

Nossas famílias moravam a quarteirão e meio de distância. Se frequentavam. Apesar disso eu não via o meninote de ginásio, magro, pequeno de corpo e bastante inexistente. Mas veio o escândalo de meados de 1921, quando a publicação em jornal de uma poesia de *Paulicéia Desvairada* me transformou num átimo, de puro espírito invisível a bobo mor da intelectualidade urbana de São Paulo [...] Foi quando Luís Aranha se deu a conhecer. Então, não apenas o físico e psicologia conseqüente, o tronavam retraído [sic], mas também os versos que trazia na mão. Estava já poeta que estragava muito da ambiência cultural brasileira, fazendo poemas que às mais das vezes nasciam sob o signo de Whitman e de Verhaeren.²³⁶

Luís Aranha também falou sobre a relação entre ambos e com o grupo modernista: “Mário e eu morávamos no mesmo bairro, na Barra Funda. Estávamos sempre juntos, e eu lhe entregava minhas poesias. Com Oswald e todo o grupo nós nos encontrávamos algumas vezes na casa de chá *A Salete*, no centro da cidade, onde trocávamos idéias, experiências”²³⁷. A presença de Luís Aranha no campo literário brasileiro foi bastante peculiar. Participou ativamente dos primeiros momentos do Modernismo brasileiro, e, em poucos anos, abandonou a vida literária, assumindo integralmente a carreira de magistratura²³⁸. Como o próprio poeta lembraria décadas depois: “Sem dúvida, a poesia foi um acontecimento circunstancial. O nosso grupo se

²³⁵ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava 1925-1944*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p.61.

²³⁶ Mário de Andrade, “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”, em *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974, p. 51.

²³⁷ Luís Aranha, “A teia do desconhecido: entrevista com Luis Aranha”, em Eduardo Kac *Luz & terra. Ensaio de arte, literatura e comunicação*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004, p. 299.

²³⁸ Sobre o assunto ver: Marcia Regina Jaschke Machado: “Manuscritos do modernista Luís Aranha”. *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 10, São Paulo, Annablume, junho de 2001, p. 75-97.

dissolveu logo, e eu passei a ter outros interesses”²³⁹. Entretanto, no curto período em que conviveu no meio literário brasileiro, publicou alguns poemas na revista *Klaxon* e participou ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922. Ainda nas suas próprias palavras: “Participei ativamente da Semana. No palco mesmo, todos nós estivemos só um dia, e eu fiquei encarregado de apresentar a parte artística exposta no Teatro Municipal: as estátuas e quadros relativos à Semana”²⁴⁰.

Foi nessa mesma época que entregou seus poemas para Mário de Andrade, com a finalidade de vê-los comentados pelo amigo. Ao que parece, desde 1921 ia entregando esparsamente seus manuscritos, e, no final de 1922, passou às suas mãos o projeto de um livro de poesia: “Enfim já no acabar desse ano de 1922, o poeta me aparecia com um livro a que, pelo cacoetes da época, dera o nome de *Cocktails*”²⁴¹. Assim, Mário recebeu os originais do livro, o qual Luís Aranha nunca publicou de *motu próprio*²⁴². Pelos relatos de Mário e pelas notas que ele deixou nos manuscritos de Luís Aranha preservados por ele, percebe-se que ambos estabeleceram discussões sobre as composições do jovem poeta.

Nos ligamos logo em perfeita amizade intelectual que naqueles tempos se auxiliava duma presença constante. Me envaideço mesmo de ter de alguma forma provocado o aparecimento do Luís Aranha original. O maltratava com uma crítica exasperada que não perdoava senões, e blagueava, desprezando, sobre o excesso de “uns” e possessivos gálicos nos versos deles. Depois o levava de viagem pelas minhas inquietações sobre o conceito de Poesia como arte e sobre a natureza psicológica do lirismo. Os livros de Blaise Cendrars, de Max Jacob, de Apollinaire, de Cocteau que então estavam me chegando, muitas vezes era Luís Aranha quem os devorava primeiro – o que não deixava secretamente de me despeitar.²⁴³

É preciso chamar a atenção para dois pontos tocados por Mário de Andrade. O primeiro deles diz respeito à “natureza psicológica do lirismo”. Questão esta que o perturbava, conforme já visto neste trabalho. O segundo trata das notas que Mário de Andrade ia fazendo nas margens dos manuscritos do jovem amigo. Pode-se verificar que, nos poemas, então inéditos, recebidos de Luís Aranha em 1921-1922, estão observações oriundas de uma leitura atenta. De acordo com o que Mário menciona

²³⁹ Luís Aranha, *Op.cit.*, p. 298.

²⁴⁰ *Idem*, p. 299.

²⁴¹ Mário de Andrade. “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”. *Op. cit.*, p. 73.

²⁴² Luís Aranha, em 1984, autorizou a edição de *Cocktails*, organizado por Nelson Archer e Rui Moreira Leite. Esta não foi, entretanto, iniciativa do próprio autor.

²⁴³ Mário de Andrade. “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”, *Op cit.*, p. 58.

sobre esse assunto no trecho transcrito acima, quando confessa a crítica exasperada a esses poemas, refere-se, por exemplo, à anotação feita na margem superior de “Minha amada”: “Não ha rapidez nenhuma que elimine aqui o **te**. Cui- | dado! É preciso saber sempre onde canta o galo. E tu, que desempenhas pelos teus livros as cataractas, insecáveis helas!, dos | teus pronomes, artigos e pendu- | ricalhos indecentes, bem podes | aumentar aqui o **te** que falta”²⁴⁴. O artigo “Luiz Aranha ou a poesia preparatoriana” foi publicado pela primeira vez em 1932, na *Revista Nova*²⁴⁵, ou seja, dez anos após as anotações feitas na margem do manuscrito. No cotejo dessas notas marginais autógrafas com o texto do artigo publicado em 1932, percebe-se que o crítico volta ao manuscrito dez anos depois e efetivamente transforma seus comentários em notas prévias. Nessa ocasião, aproveita elementos da análise realizada e apóia o artigo em trechos dos poemas que, em 1932, destaca com traços a lápis vermelho à margem e a indicação “citar”, os quais aparecem, de fato, transcritos na versão que saiu na *Revista Nova*.²⁴⁶

Nas notas redigidas à margem desse mesmo poema, “Minha amada”, aparece, também, o tema da personalidade. Ao verso “Vou incluir este poema no meu livro COCKTAILS”, Mário fez o seguinte comentário: “imitação de Cendrars, antes mimetismo. Transportaste tua personalidade para dentro da personalidade de Cendrars – o que é um aviso, e não impede que conserves, aqui, este verso”²⁴⁷. Comentário que Mário recuperou em seu referido artigo após transcrever os poemas “Minha amada” e “Telegrama”:

Não deixei de chamar a atenção de Luís Aranha pràs [sic] imitações de outros poetas que agora vinham brotar lucidamente nos versos dele. Mas pelas próprias consequências estéticas a que chegara e o livro denunciava, a excessiva passividade ante as associações e os dados percebidos sensorialmente, êle [sic] não podia recusar mais essas imitações, elas eram lógicas! E, pelo esteticismo escancarado destes dois poemas, se vê o quanto o poeta se tornara conciente [sic] dos problemas da poesia. Ou pelo menos lirismo. Já não era mais o menino-prodígio; e a consciência [sic] de si mesmo, dos problemas da arte, da função social do indivíduo, tornaram os versos dele repudiáveis, se não repugnantes, ao próprio Luíz [sic] Aranha. “Às vezes ainda sinto

²⁴⁴ Marcia Regina Jaschke Machado. “Manuscritos do modernista Luís Aranha”, *Op. cit.*, p. 89.

²⁴⁵ “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (*Revista Nova*, nº 7, 1932), também publicado em *Aspectos da literatura brasileira* (Rio de Janeiro, Americ= Edit., 1943).

²⁴⁶ Esse processo encontra-se mais detalhado em Marcia Regina Jaschke Machado, “Manuscritos do modernista Luís Aranha”, *Op. cit.*

²⁴⁷ Marcia Regina Jaschke Machado. “Manuscritos do modernista Luís Aranha”, *Op. cit.*, p. 90.

vontade de escrever umas coisas que me vêm [sic], mas depois penso: pra que?”, ele me virá mais tarde.²⁴⁸

É fato que décadas depois, Luís Aranha discordaria da leitura que o amigo fizera de sua poesia:

Escrevia o que me vinha à cabeça e jamais pensei na contribuição que poderia dar à literatura brasileira. [...] Quando li o artigo de Mário, achei-o injusto. Meu pai tinha uma grande biblioteca, eu lia muito e, nessa época, já tinha viajado para a Europa. Achei-me, portanto, com uma visão superior à de Mário. Nunca concordei com essa definição que ele deu à minha poesia.²⁴⁹

Mas, ao mesmo tempo, completa: “Não, não creio que tenha havido má vontade dele. Acho que ele se preocupava mais com suas próprias poesias, só isso”²⁵⁰.

De qualquer forma, a partir da nota de Mário de Andrade sobre personalidade no manuscrito de “Minha amada” e da comparação com o que ele desenvolveu na *Revista Nova*, percebe-se a relação estreita entre a busca pela personalidade na escrita e a tentativa de evitar a imitação. No manuscrito, está o alerta para o fato de Luís Aranha ter imitado Cendrars, por ter “transposto sua personalidade para a personalidade de Cendrars”. No artigo, a opinião foi reiterada na afirmação de que Luís Aranha imitava outros escritores. A busca por personalidade parece, então, uma preocupação constante para esses escritores.

Manuel Bandeira também redigiu suas impressões sobre o jovem poeta, tocando na questão da personalidade. Em carta a Mário de Andrade, de 7 de outubro de 1925, lembrou-se do escritor que começava a se silenciar para a literatura:

Há muito tempo andava de expectativa com o Luís Aranha. Não achava graça no que conhecia dele. A sua admiração, porém, e aquele ar de passarinho estupefacto que vi na sua casa me impunham respeito. Hoje posso dizer que é um poetão pois li a “Drogaria de Éter” e achei estupendo (alguma influência sua, mas que não desmerece em nada o valor do poema que me pareceu personalíssimo). A propósito, quando estiver com ele, dê-lhe um grande abraço de minha parte.²⁵¹

O fato de demonstrar, pela perspectiva de Bandeira, influência de Mário de Andrade, não diminuía o valor da obra, pois nela encontrava-se sua personalidade.

²⁴⁸ Mário de Andrade. “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”. *Op. cit.*, p. 75.

²⁴⁹ Luís Aranha, *Op.cit.*, p. 300.

²⁵⁰ *Idem*, p. 299.

²⁵¹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 244.

Pela etimologia, a palavra *personalidade* provém do latim tardio *personalitas* (personalidade), derivação de *personalis* (inerente à pessoa, pessoal). Provém por adaptação do francês *personnalité*, com as seguintes datações: 1495 – aquilo que constitui a pessoa em geral, a posseção de si mesmo, 1762 – carácter próprio de uma pessoa em particular, 1867: pessoa em vista, notável pela sua situação social, sua actividade. Em 1789, o registo em língua portuguesa do vocábulo “personalidade” aparece com o sentido: ataque, crítica pessoal. Em 1873: a palavra ganha o sentido próximo ao dos dias actuais (qualidades que definem a individualidade de alguém). O registo desse primeiro aparecimento está no *Grande Diccionario Portuquez ou Thesouro da Lingua Portuqueza*, de Frei Domingos Vieira²⁵².

Em muitos dos dicionários que Mário de Andrade adquiriu ao longo da vida estão as definições de *personalidade*, com as duas principais acepções em língua portuguesa desde 1789²⁵³. Na 2ª edição do *Diccionario da lingua portuqueza: recopilado dos vocabularios impressos até agora*, de António de Moraes Silva, de 1813, encontra-se o verbete “personalidade” com a seguinte acepção: “s. f. t. moderno. Nas críticas, censuras, ou votos, se diz ser qualquer dito, razão, que offende a pessoa do Autor, e não vem a propósito da questão que se trata”²⁵⁴. No *Grande diccionario portuquez; ou Thesouro da lingua portuqueza*, de Frei Domingos Vieira, com edição de 1871-74, encontram-se as duas acepções para o vocábulo: “s. f. (Do latim *personalitatem*). Diferença individual que constitue a pessoa. – Sympathia, ou antipathia que ha para certa e determinada pessoa. – Allusão offensiva”²⁵⁵. Por sua vez, o *Novo diccionario da lingua portuguesa*, de Antonio Candido de Figueiredo, de 1899, traz apenas o sentido de individualidade: “qualidade do que é pessoal; carácter exclusivo e essencial de uma pessoa; aquillo que a distingue de outra. (Do lat. *personalis*)”²⁵⁶. Por fim, o dicionário de 1926, *Novo dicionário encyclopédico ilustrado*

²⁵² As informações sobre a etimologia da palavra “personalidade” foram extraídas do *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

²⁵³ Todos os exemplares desses dicionários consultados, e referidos a seguir, pertenceram a Mário de Andrade e hoje integram o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

²⁵⁴ António de Moraes Silva. *Diccionario da lingua portuqueza : recopilado dos vocabularios impressos até agora*, Lisboa: Typ. Lacerdina, 1813, vol. 2, p. 439.

²⁵⁵ Frei Domingos Vieira, *Grande diccionario portuquez; ou Thesouro da lingua portuqueza*, Porto, E. Chadron e B. H. de Moraes, 1871-74, vol. 4, p. 776.

²⁵⁶ Antonio Candido de Figueiredo, *Novo diccionario da lingua portuguesa*, Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1899, p. 301.

da lingua portugueza, de Simões da Fonseca: “s. f. Caracter, qualidade do que é pessoal. || Allusão injuriosa e offensiva”²⁵⁷. (p. 1010).

De acordo com os significados que a palavra *personalidade* apresentava na época, como ainda hoje, é notável que apresente a conotação de *individualidade*. E essa, ao que parece, foi uma noção muito presente na concepção literária modernista. Não apenas quando buscavam uma personalidade própria na escrita, mas também quando evitavam ao máximo a imitação e quando primavam pela originalidade. Percebe-se que muitos intelectuais iam se reunindo na formação do Modernismo brasileiro, atualizavam-se nas vanguardas européias e na produção dos próprios brasileiros contemporâneos, mas, ao mesmo tempo, cada qual buscava um estilo próprio, uma escrita peculiar que pudesse identificar a autoria singular do texto. Moviam-se pelo desejo de renovação como experimentalismo da escrita literária, pautados na noção de individualidade; ao mesmo tempo, procuravam-se uns aos outros na expectativa de terem seus textos em processo de composição comentados.

Nesse sentido, além da questão da busca pela personalidade, é possível afirmar, por meio de inúmeras declarações ao longo das cartas, que havia na grande maioria dos modernistas o temor de que possíveis marcas de influências de outros escritores pudessem deflagrar críticas negativas de seus textos. Ou seja, em muitos casos, temiam que as influências fossem entendidas pelos seus pares como falta de personalidade e até plágio. E, como veremos, a idéia de imitação aparece em meio às discussões epistolares com significações diferentes, podendo remeter à mera cópia, à falta de personalidade, ou à reprodução de regras de escrita literária utilizadas por gerações passadistas.

Além do que já foi apresentado das observações de Mário de Andrade sobre os poemas de Luís Aranha, esse tipo de preocupação era manifestado em diversas situações. Podia, por exemplo, estar relacionada a influências estéticas, à preocupação com plágio ou até mesmo ao pudor de utilizar uma expressão já empregada por outro escritor. Foi o que ocorreu, por exemplo, com Manuel Bandeira durante a elaboração de seu poema “Camelots”²⁵⁸. Conforme se apreende do diálogo com Mário de Andrade, um dos versos do poema fora-lhe tomado emprestado. Pode-se até deduzir que a inspiração do poema tenha vindo de outro poema do amigo. Tal fato teve início quando

²⁵⁷ Simões da Fonseca, *Novo dicionário encyclopédico ilustrado da lingua portugueza*, Rio de Janeiro: Garnier, 1926, p. 1010.

²⁵⁸ “Camelots” foi publicado no livro *Libertinagem*, *Op. cit.*

Mário enviou, junto da carta de 31 de outubro de 1924, a pedido do próprio Manuel Bandeira²⁵⁹, os manuscritos de dois poemas seus:

Aqui vão *Primeiro andar* e ‘Cenas de crianças’. Estes foram escritos como férias à *Paulicéia* no mês seguinte do da escritura primeira e tumultuária desta. Não lhes dou a mínima importância e nunca as publicarei creio. [...] Quanto ao *Primeiro andar* se quiseres desaconselhar-me da publicação dele aceitarei o conselho. Publicarei em revistas [...]”²⁶⁰.

Do que se pode inferir, os poemas foram escritos em 1921, mas apenas encaminhados a Bandeira três anos depois. Confirmando o que declarou em sua carta, “Cenas de crianças” permaneceu inédito e, ao que tudo indica, tão pouco foram preservados seus manuscritos. Ao contrário da indiferença do autor, Bandeira entusiasmou-se com aqueles versos. Na carta em que acusou o recebimento dos manuscritos, além das sugestões de alteração, percebe-se a apreciação:

recebi as “Cenas de crianças” e o *Primeiro andar*. Já os li. Você me diz que não pretende publicar as “Cenas”. Por quê? O que acho de pau ali são aqueles andaimes de Schumann. A obra está feita e é bem sua: retire os andaimes. Não intitule ‘Cenas de crianças’. É mais do que isso. É um poemazinho infantil. O menino, a irmãzinha de leite, o irmão da bicicleta, a mama Tita, o passarinho amarelo. Apague também nos subtítulos os vestígios das *Kinderszenen*. Por ex.: “Gata Borracheira” em vez de “Imagens da terra e homens estrangeiros”; “Homem na chuva” em vez de “História curiosa”; “Cabra-cega” pode ficar; “Tita” em vez de “Criança roja”; “Tchem! ou o Palhaço preto” em vez de “Completa felicidade”; “A gata tem dois gatinhos” em vez de “Grave acontecimento”. “O moço de cabelos cacheados” (por que encaichado? diz-se assim em São Paulo?) em vez de “Cismando”; “Boizinho branco” em vez de “Assustando”, etc. etc. e etc.²⁶¹

Vale destacar, primeiramente, a breve referência à personalidade na escrita, quando comenta “A obra está feita e é bem sua”. Mas, no geral desse comentário, observa-se o leitor atento e apreciador daqueles versos, único indício do poema. Em seu entusiasmo, chegou a sugerir praticamente outro poema. Todavia, pode-se imaginar que a empolgação com o poema foi uma inspiração para que ele compusesse “Camelots”. Em carta a Mário de Andrade, de 2 de dezembro do mesmo ano, Bandeira retomou o

²⁵⁹ Na carta a Manuel Bandeira, com data atestada de outubro de 1924, Mário de Andrade avisa-lhe: “Me lembro agora que pedes umas coisas... Pedes a minha cantiga, o *Primeiro andar*, ‘Kinderzenen’ (como é que se escreve mesmo?). Tem paciência. Irá tudo. Mandarei copiar o que é mandável como está [...]”. (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 140)

²⁶⁰ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 142.

²⁶¹ *Idem*, p. 147.

assunto das “Cenas” e enviou-lhe, no corpo dessa missiva, o poema “Camelots”, com o seguinte comentário:

Tinha feito uns versos, onde descobro que há uma coisa sua. Naturalmente me ficou da leitura que você fez dos “Kinderszenen” em casa do Ronald. Como você não pretende publicar as “Cenas”, venho pedir-lhe licença para o plágio. Julgue você mesmo se pode ser.²⁶²

Outro indício do poema que ficou inédito, é que talvez tivesse o título em alemão. Ou, talvez, fossem duas versões: uma com o título em alemão e a outra em português. Além disso, é possível constatar que Mário fizera circular esse poema entre seus colegas, provavelmente na época de sua composição. Evidentemente, não houve plágio por parte de Bandeira. Porém, das discussões, que podem ter ultrapassado os limites das cartas, constata-se que Bandeira inspirou-se e assimilou o imaginário de “Cenas”. Assim, criou seu “Camelôs”. Abaixo do pedido de “plágio”, redigiu uma versão de “Camelots” e na seqüência explicitou o pedido de empréstimo: [...] Me dá aquele “chi que engraçado”?²⁶³

Ao que se deduz, “Me dá aquele chi que engraçado?” era algum verso de “Cenas de crianças”. A resposta veio em seguida, em carta com data atestada de 16 de dezembro de 1924. Nela se lê:

– O “Chi que engraçado!” afinal de contas não é meu, Manuel. Toda a gente diz isso no Brasil. Eu já em vários artigos empreguei o que engraçado, mesmo no sobre ti sai um “Engraçado!”, estou me lembrando. “Camelôs” é uma delícia. Conserva o “Chi, que engraçado” que é de toda a gente.²⁶⁴

Sobre o emprego do verso, Manuel Bandeira chegou a alegar: “Em meu poema ‘Camelôs’ empreguei a expressão ‘Chi, que engraçado!’ e ela me pareceu no momento demasiado coisa do Mário. Quis suprimi-la e consultei o amigo. As razões me convenceram, conservei!”²⁶⁵. Conservou em parte, pois na 1ª edição de *Libertinagem*, em 1930, o verso 6 de *Camelots* é: “A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado”.

A preocupação de Manuel Bandeira de não deixar que seus poemas tivessem traços da poesia de Mário parece constante. Afinal, ao longo dos anos 20, principalmente, e em grande parte dos 30, foram interlocutores assíduos; muito mais por

²⁶² *Idem*, p. 158.

²⁶³ *Idem*, *ibidem*.

²⁶⁴ *Idem*, p. 161.

²⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, nota 135.

cartas do que pessoalmente, vale lembrar. O contato tão próximo que abria sempre espaço para discussões sobre o trabalho literário de ambos, as longas conversas francas de “pijama”²⁶⁶ e a constância com que trocavam seus textos em processo de criação e discutiam-nos parece que muitas vezes os levavam a se preocuparem com a influência mútua que esse estado da amizade poderia causar.

Passei uma semana trabalhando um longo poema que abandonei porque era mais seu do que meu. Escangalhei-o e conservei pedaços. Assim em pedaços é mais meu. Mandarei na carta seguinte. Diga-me com certeza se podem passar por meus. Outra coisa em que você me fez mal, foi de chamar a atenção para os meus diminutivos. Agora só me parece que tudo é piquitinho. Quero tirar o diminutivo e fica sem graça. Então não sei o que fazer. Antigamente eu não tinha consciência e portanto não tinha escrúpulo. Você verá depois se ainda é qualidade de defeito ou se é só defeito.²⁶⁷

Não consta nas cartas seguintes a essa de 2 de abril de 1925 envio de poemas, por isso não podemos constatar a que poema Bandeira se referia. Mas é curioso notar que, ao mesmo tempo em que as opiniões de um tornavam-se imprescindíveis para o outro, lutavam constantemente contra a influência mútua. Não podiam perder de vista a própria personalidade da escrita.

Neste caso, Bandeira chega a abandonar o poema em virtude do receio de que se assemelhasse excessivamente com a poesia do amigo. No caso anterior, prevalecera o pudor em não utilizar um verso de Mário, afligindo-o a possibilidade de ser entendido como plagiador. Desse modo, para os modernistas, a busca pela personalidade, que se pautava no exercício de construção de um estilo próprio de escrita, encontrava-se estreitamente vinculada ao medo do plágio.

Indícios de semelhanças com textos de outros autores muitas vezes eram vistos por eles como imitação, o que geralmente acabava sendo recriminado. Chegava, muitas vezes, a abalar a reputação do artista. Como o que ocorreu com Guilherme de Almeida a respeito de seu livro *Raça*. Em nota na edição da correspondência trocada entre Mário

²⁶⁶ Essa expressão aparece nas correspondências de Mário de Andrade como designação de intimidade e conversa franca entre os missivistas. Ao que se pode perceber, começou a ser empregada por Manuel Bandeira: “crítica de sala de jantar de família carioca, de pijama e chinelo sem meia” (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 27 de dezembro de 1924, *Op. cit.*, p.166); “Mas falei e em carta continuarei sempre a falar com você de ‘pijama e chinelo’ como diz o Manuel” (Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, de 16 de outubro de 1925, *Op. cit.*, p. 152-153); “Hoje és, e não te ofenderás com a metáfora, és uma propriedade minha. És uma fazenda que eu comprei. Comprei com minha alma. O que prova que não foi propriamente uma aquisição: foi troca. Creio poder passear, de pijama, com a simplicidade desvestida dos meus sentimentos nos carreadouros do meu cafezal” (Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 22 de maio de 1923, *Op. cit.*, p. 92).

²⁶⁷ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 195.

de Andrade e Manuel Bandeira, seu organizador, Marcos Antonio de Moraes, resume o ocorrido:

O artigo de Sérgio Buarque de Holanda, no *Mundo Literário* (RJ) de 5 de julho de 1923, na seção “S. Paulo”, fornece as circunstâncias dos ataques do crítico Francisco Lagreca ao autor de *Raça*, na *Folha da Noite*: “Um deles levantou uma celeuma enorme porque descobriu numa poesia de Guilherme de Almeida três palavras que encontrara nas *Chansons de Bilits*, de Pierre Louys.” (*O espírito e a letra*, v. I, p. 167). Guilherme de Andrade e Almeida (1890-1969), poeta, jornalista, crítico, teve papel preponderante na difusão do modernismo. Depois da Semana paulista, empreende viagens a Porto Alegre, Recife e Fortaleza divulgando as novas concepções artísticas. Em 1930, quando Guilherme entra para a Academia Brasileira de Letras, MA [Mário de Andrade] escreve no *Diário Nacional*: “No momento presente, não vejo na literatura brasileira, uma organização mais integral de poeta que a dele: lirismo, grande faculdade imaginativa, artista incomparável. Personalidade²⁶⁸ fixa, nenhuma vagueza psicológica, cultura adequada e aquele pingô ácido de liberdade em relação aos homens e às coisas” (“Guilherme de Almeida”, 9 mar. 1930).²⁶⁹

Diante da acusação, Mário de Andrade reagiu indignado e lamentou com Manuel Bandeira sobre o ocorrido:

[...] quando vejo o Guilherme atacado porque se aproveitou confiante e honesto duma poesia alheia para dela fazer um mimo de beleza. E por dias e dias, ruins, malditos, estão a chamá-lo de plagiário como a qualquer gatuno sem talento...²⁷⁰

Na resposta, Manuel Bandeira compartilhou a opinião sobre Guilherme de Almeida:

Houve nessa questão do Guilherme uma coisa lamentável: a resposta que ele deu. Não devia ter respondido e ainda menos daquele modo desastroso. A minha opinião pessoal é que o poema de Guilherme distingue-se bem do de Louys por outra finalidade de conceito. Louys sugere apenas a inocência da menina. Guilherme faz sentir o valor sem preço da virgindade. Guilherme é um poeta assimilador como Raimundo. Fizeram com este a mesma perfídia e para mim foi o desgosto disto que o fez emudecer naquela negra neurastenia.²⁷¹

²⁶⁸ Vale destacar que entre as qualidades do escritor está a “personalidade fixa”.

²⁶⁹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 87, nota 11.

²⁷⁰ *Idem, ibidem*. Carta com data atestada de 22 de abril de 1923.

²⁷¹ *Idem*, p. 90. Carta com data atestada de maio de 1923.

No caso de Guilherme, como se vê, apesar da condenação do crítico e das difamações que dela advieram, os amigos mais próximos o absolveram. Entretanto, o escritor ficou fortemente abalado.

A mesma postura teve Mário de Andrade sobre opinião de Câmara Cascudo a respeito de seu entendimento sobre imitação, publicada em artigo sobre Graça Aranha. Junto da primeira carta que o jovem intelectual potiguar enviara a Mário de Andrade, seguiram livros e artigos seus para que o escritor paulistano conhecesse melhor o seu trabalho. Entre esse material encontrava-se o texto “O que eu diria ao Sr. Graça Aranha”²⁷², que apresenta crítica sobre certa falta de personalidade dos escritores modernistas brasileiros que parecem sempre imitar a literatura européia. Em suas próprias palavras: “Não usem o fraque de Cocteau, a cartola de Kahn e as luvas de Cendrars para que o dito Cendrars, o dito Kahn, o dito Cocteau, não digam de Paris: Vá lá, vistam, usem, isto é nosso”²⁷³. A resposta de Mário guarda os comentários sobre o material recebido. O primeiro toca justamente no artigo sobre Graça Aranha:

Li tudo o que me mandou. O artigo sobre o Graça, franqueza, não me lembro mais bem dele. Foi a primeira coisa lida e muitas fortes preocupações se interpuseram entre mim e ele. Conservo a impressão de coisa mais ou menos justa. Mais que menos. Só me lembro mais vivo das suas palavras sobre imitação. Levianas. Há imitação e imitação. Uns imitam por incapacidade. Outros para ensaiar asas. Estes saberão um dia voar sozinhos. Para eles a imitação é benefício.²⁷⁴

Sobre o artigo, que em todo o seu conteúdo coloca a questão de influência como imitação, Mário alerta para a distinção entre a cópia proposital e a transposição de certas características de outros artistas em meio ao processo de constituição de uma personalidade artística. Neste caso, influência era vista como benefício, como parte de um processo, não mera cópia.

Mário de Andrade, mais de uma vez, foi também alvo desse tipo de acusação. Talvez o caso que mais tenha repercutido foi o que envolveu a publicação de *Macunaíma*. Mário buscou em seus aprofundados estudos sobre lendas e costumes brasileiros material para a elaboração de seu texto literário. Acabou, então, encontrando a inspiração para o personagem principal de sua rapsódia no livro *Vom Roraima zum*

²⁷² Cópia desse artigo foi publicada junto da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo (Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, *Op. cit.*). Ao final dele, a nota explicativa: “Segundo Humberto Hermenegildo de Araújo, o artigo foi publicado em *A Imprensa*, Natal, 24 ago. 1924. V. Modernismo anos 20 no Rio Grande do Norte (Natal: Editora da UFRN, 1995, p. 111)” (p. 342)

²⁷³ *Idem, ibidem.*

²⁷⁴ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. *Op. cit.*, p. 36. Carta de 26 de setembro de 1924.

Orinoco, do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Assim, “no v. 2, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, Mário encontra o lendário do deus Makunaíma. Nas margens do exemplar traça um primeiro esboço da rapsódia, trabalhando personagens e episódios”²⁷⁵. Sobre o aproveitamento de seus estudos para a escrita de *Macunaíma*, relatou a Carlos Drummond de Andrade:

O caso é que me veio na cachola o diacho de uma idéia de romance engraçado e já posso apresentar pra você o senhor Macunaíma, índio legítimo que me filiou aos indianistas da nossa literatura e andou fazendo o diabo por esses Brasis à procura da muiquitã perdida. [...] Não tem senão dois capítulos meus no livro, o resto são lendas aproveitadas com deformação ou sem elas”²⁷⁶.

Em carta aberta “A Raimundo de Moraes”, publicada no jornal *Diário Nacional* em 20 de setembro de 1931, está a elucidação de Mário sobre o processo que empregara para construir sua rapsódia, que poderíamos chamar de “bricolagem”²⁷⁷: “Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!”²⁷⁸.

Entre alguns desabafos seus sobre acusações de imitação que sofreu, está em carta a Manuel Bandeira na qual lhe enviou “Poesia”²⁷⁹:

Aqui vai alguma coisa do que faço agora. Não o comunique a ninguém. Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar esses dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo como eles as mesmas águas de modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito de uma época. As disposições tipográficas de meus

²⁷⁵ Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coordenação Telê Porto Ancona Lopez. Paris, Brasília, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle, CNPq, 1988, p. 211. Vale observar, contudo, que Makunaima pode ser compreendido antes como um herói cultural, um *trickster*, do que propriamente como um deus entre os taulipang (de todo modo, uma entidade extra-humana). Registro aqui meus agradecimentos a esta observação feita pelo professor João Adolfo Hansen.

²⁷⁶ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 265-266. Carta com data a testada de 18 ou 19 de janeiro de 1927.

²⁷⁷ Termo apoiado no estudo de Gilda de Melo e Souza, *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

²⁷⁸ Mário de Andrade, *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 434.

²⁷⁹ De acordo com Marcos Antonio de Moraes, em nota da edição da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o poema ficara inédito em livro: “No exemplar de trabalho de *Poesias* (1941), MA juntou dois poemas que não entraram no volume: ‘Obsessão’ e ‘Assustado’. Este último, publicado em periódico sem identificação, traz a data ‘1922/inédito’. É possivelmente a 1ª versão da ‘Poesia’ transcrita na carta, onde, então, sofre transformações de acordo com a teoria do harmonismo” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 63, nota 16).

versos correspondem não às teorias dos modernistas Baudouin, Aragon ou Sofficci, mas às minhas próprias teorias do *harmonismo* (verticalidade de acordes)²⁸⁰

Pelas palavras de Mário, é possível perceber que em muitos momentos *influência* era tomada como *cópia*. Chegando ao extremo de o escritor pedir segredo sobre o que estava escrevendo, visto que este não foi um caso isolado. Apesar das acusações que sofreu, Mário destacou nessa carta que, quanto à estética de seus poemas, segue seu próprio direcionamento. Em sua resposta, Bandeira dá a dimensão de sua perspectiva sobre imitação:

Claro que não lhe deve importar que o dêem por imitador de Cocteau e Panini, deste e daquele. Já tenho visto essa maneira, forma, estrutura, ou que melhor nome tenha, em vários poetas franceses, italianos. Em português, agora você. Você é imitador deles como todo poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que precederam e que foram por eles assimilados. Um poeta digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é contribuição ingênua do poeta.²⁸¹

Com o amigo Renato Almeida, entre uma longa e acirrada discussão sobre seu livro *Amar, verbo intransitivo*²⁸², vem à tona também o tema *influência*. Por se tratar de uma troca de idéias que perdurou ao longo de algumas cartas, será feita aqui a transcrição da parte que, apesar de longa, parece mais relevante. Ela veio na carta de Mário, de 6 de março de 1927:

Diz você que meu livro tem muito Freud²⁸³. Ora mas meu Renato do céu isso francamente não carecia de você vir me dizer porque eu já sei e até está em letra de forma dentro do próprio livro afirmado. [...] Se ao menos você viesse me dizer que tinha muito Machado de Assis, vá. Isso ao menos sou obrigado a engolir porque tem mesmo, porque não falei nisso dentro do livro. E não está dentro dele simplesmente porque desta vez resolvi retirar o prefácio do livro pra que não sucedesse com ele o que sucedeu com o *Losango* que não teve crítica que não se limitasse quase que apenas a repetir ou glosar o que eu mesmo tinha dito do meu livro. Mas já estou vendo outro mal aparecer

²⁸⁰ *Idem*, p.62. Carta de 6 de junho de 1922.

²⁸¹ *Idem*, p. 65. Carta de 3 de julho de 1922.

²⁸² O livro *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, foi publicado em 1927.

²⁸³ Mário de Andrade refere-se à crítica que Renato de Almeida lhe enviara, na carta de 12 de fevereiro de 1927, sobre seu livro *Amar, verbo intransitivo*. Nela Renato Almeida fez uma dura crítica ao abasileiramento da língua portuguesa, estudo a que Mário vinha se dedicando com afinco e que já aparecem aplicações em *Amar, verbo intransitivo*. Em certo momento dessa carta, já tecendo outros comentários a esse romance, Renato opina: “Seu livro tem uma emoção curiosa e um sem-vergonhismo delicioso. Muito Freud.” (Maria Guadalupe Pessoa Nogueira. *Op. cit.*, p. 188)

porque muita gente já está falando na influência de Machado de Assis sobre o livro sem perceber que se meu livro tem tanto Machado dentro dele alguma intenção eu tive com isso. Tive sim. Machado é muito mais brasileiro do que parece mesmo dentro do humorismo dele. [...] Tirando a inglesice mais saliente do humorismo de Machado de Assis e mais bem humorado que ele busquei tradicionalizar pela forma artística que já revestiu com Machado o humorismo nacional. Tentativa difícilíssima de que não dei uma solução que me satisfaça inteiramente (longe disso) mas enfim influência consciente, e não imitação ou influência vulgar como vêem. Sobre isso posso invocar o testemunho de dois amigos Mário Pedrosa e Antonio Bento de Araújo Lima com quem mesmo antes da aparição do livro já conversara sobre isso aqui em casa e dera parte a eles da minha tentativa.²⁸⁴

Outra postura diante da imitação demonstrou Prudente de Moraes, neto. No corpo da carta de 24 de novembro redigiu o inédito “Suicídio”²⁸⁵ e relatou sobre o processo de composição desse poema:

Ando com uns dois romances na cabeça mas não sei o que pode sair daí. Estou procurando u’a maneira que pelo menos não me desagrade de todo. Poema, só fiz mais um, plágio ao mesmo tempo do Osvaldo e do Globo. Isolei umas frases de um *fediver* do Globo e pronto. É assim:²⁸⁶

Na seqüência, vem redigido o poema e abaixo dele:

Agora copiando pra você fiquei com vontade cortar esse “do cartório” final. Que acha? Pra mim isso é poema. Senti que era quando li a notícia e não tive descanso enquanto não “fiz” isso. Processo que o Osvaldo emprega às vezes mais (sic) saiu diferente do Osvaldo. Ele faz mais caricatura.²⁸⁷

Possivelmente, Prudente de Moraes, neto referia-se nessa carta ao livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, que fora publicado nesse mesmo ano. A referência pode ser mais específica à parte do livro intitulada “História do Brasil”, onde, por meio da paródia, recupera trechos de cartas de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães de Gandavo, Claude D’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, o escrito J. M. P. S., além do príncipe Dom Pedro I.

Do diálogo epistolar entre Mário e Carlos Drummond de Andrade, vale destacar também algumas menções à idéia de imitação. A primeira delas está na carta de 30 de

²⁸⁴ *Idem*, p. 201-204.

²⁸⁵ A transcrição do Poema que Prudente de Moraes, neto, redigiu nessa carta está no Anexo 2 desta tese.

²⁸⁶ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, *Op. cit.*, p. 162. Carta de 24 de novembro de 1925.

²⁸⁷ *Idem*, *ibidem*.

dezembro de 1924, que faz parte de aprofundada discussão que o escritor mineiro travou com o autor de *Paulicéia desvairada*:

Agora, de pleno acordo com você: “É preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la”. Aí, cada um ajudará na medida de suas forças; como puder e, principalmente, como quiser. Enfim liberdade! Ela é uma conquista de vocês, modernistas de São Paulo e Rio. Não a ponham a perder. Valia a pena fazer uma revolução literária para chegar a semelhante resultado? Vencer a rotina, o preconceito, a imitação, o lugar comum, as academias de letras que florescem dentro e fora do nós – para, depois, acabar com as mesmas idéias de um João do Norte, por exemplo.²⁸⁸

Curioso notar que Drummond, nesta carta, parece imprimir ao termo *imitação* um sentido de “cópia” do passado; vencer a imitação, ao que se pode inferir, para ele seria atingir a liberdade de criação e a inovação.

Entretanto, em outra conversa entre ambos, Drummond refere-se à imitação com a preocupação de não ter um texto seu parecido com o do colega Martins de Almeida:

Engraçado: estava escrevendo um artigo sobre o *Homem na multidão* do Ribeiro Couto hoje de manhã pra *Manhã* quando me chegou uma carta do Martins de Almeida contendo um artigo sobre o mesmo livro pra *Terra Roxa*. Embora diferentíssimos na aparência e na substância da crítica os nossos juízos coincidem singularmente em ponto até muito raro dessas coincidências singularmente se darem. É assim que eu assinalo a mudança operada em R. C. poeta na parte São José do Barreiro e o Martins também! Palavra que hesitei se devia continuar o meu artigo ou não. Depois resolvi continuar. O Martins de Almeida me conhece suficientemente pra não duvidar de mim. Quando sair o meu mando pra você.²⁸⁹

Finalmente com Manuel Bandeira, seu principal interlocutor epistolar, o tema “influência” é tocado entre eles abundantemente. Seguindo a ordem cronológica em que aparece nas cartas, foram selecionados alguns trechos.

Em carta de 26 de junho de 1925, Bandeira abordou o assunto de forma esclarecedora, dando destaque ao incômodo que esse assunto causava entre os intelectuais modernistas. Pela perspectiva do poeta pernambucano, temos a dimensão de como personalidade, influência e plágio eram para eles questões que apresentavam muitos pontos de contato e seus limites pareciam difíceis de identificar. Voltando aqui à querela que causou o livro *Raça*, de Guilherme de Almeida.

²⁸⁸ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 80.

²⁸⁹ *Idem*, p. 228. Carta de 1º de agosto de 1926.

Você tem razão: *Raça* é um poema extraordinário, a obra-prima de Guilherme, para a qual tudo o que ele fez anteriormente parecia ensaio, estudos. Nela é que se realiza de maneira oportuna e cabal aquela força ideativa e construtiva que é o melhor de Guilherme. [...] O grande poema brasileiro está criado. O inventor foi você com “Carnaval Carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”. Fiz sentir logo ao Guilherme a sua influência, tranquilizando-o ao mesmo tempo pela afirmação de que a influência não era molde a diminuir em nada o mérito dele. Ao contrário. Porque eu via no fato da personalidade dele afirmar-se ali melhor do que anteriormente a certeza de que o que chamei influência sua é antes um substrato brasileiro ou categoria brasileira (não sei como chame). Você achou isso. Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos para firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida.²⁹⁰

A essa reflexão de Bandeira em que foi tão bem formulado o problema da influência, no que ela afligia os modernistas, Mário responde em 26 de julho 1925:

Vou arquivar a opinião de você sobre a *Raça*, do Gui. Quando carecer dela plagio descaradamente. Não é que plagie, também tenho a mesma opinião, porém, principalmente em crítica, você já deve ter reparado, de repente vem uma palavra, frase, frases que iluminam. Tudo está em descobrir a palavra. Eu também já pensava o que você disse. Você descobriu a frase. Você não faz crítica militante²⁹¹. Eu faço. Posso roubar as suas frases? Aliás, você diz uma coisa muito justa e que eu pratico faz tempo já: “Acho que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos pra firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida”. Poucas vezes você falou mais certo. Conscientemente pratico isso. Exemplo frisante que você já deve ter reparado também, o diminutivo que você emprega tanto. Ando pondo diminutivo em tudo. Foi a obra de você que me chamou atenção pra isso. Observei criticando e imitei melhorando, isto é, empregando a forma mais comum de diminutivar dos brasileiros. Não tenho a mínima intenção de negar a influência que vocês todos os escolhidos tem sobre mim, você, o Osvaldo (de quem tirei claramente a decisiva vontade de abrasileirar construtivamente a minha dicção, coisa latente, porém não afetiva, no prefácio de *Paulicéia*, e nas “Crônicas de Malazarte”), o Ronald e o Guilherme. **Infelizmente essa opinião de você e minha não é a dos outros**²⁹². Gui deve ter sofrido com a sua franqueza a respeito da minha influência²⁹³ ou da minha aparência na poesia brasileira. Osvaldo tendo que

²⁹⁰ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 218-219.

²⁹¹ Vale destacar a forma como Mário de Andrade se refere à própria atuação como crítico e como a distingue do trabalho que faz o amigo.

²⁹² Grifo meu.

²⁹³ Vale destacar, dessas considerações de Mário de Andrade, o fato já ter, naquele momento, a dimensão de sua influência sobre outros escritores do grupo modernista.

empregar um *pra* num verso diante de mim mesmo confessou que não queria empregar o meu (?) *pra*.²⁹⁴

Como se vê, uma opinião defendida por ambos, porém não compartilhada por todos. Conforme sugerem os amigos, a influência seria positiva desde que uns “imitassem” aos outros, com a possibilidade de criarem um estilo brasileiro de escrita. Ambos concordam que os escritores modernistas brasileiros deveriam buscar suas referências entre eles mesmos para, desse modo, construírem uma identidade do grupo como um todo, pautada em um ideal nacionalista. Essa discussão, que se prolonga por algumas cartas, acabou se focando em torno dos estudos de Mário de Andrade sobre as características próprias da “língua brasileira” e na forma como ele a aplicava em seus textos. Então, Bandeira, em sua resposta, deu destaque ao que Mário menciona em sua carta sobre Oswald de Andrade; sobre os pudores dele em utilizar determinadas expressões por parecerem demasiado com os abasileiramentos de Mário e por isso serem mera imitação do, então, amigo. E era isso justamente o que indignava Mário, pois, segundo ele, isso não seria imitá-lo, mas colocar em prática um modo de fala mais apropriado ao Brasil.²⁹⁵ Assim, Bandeira argumentou:

Não me admirou o caso do Oswald. Eu já previa isso e daí desde o começo andar refreando a sua embalagem... Você foi logo às do cabo e marcou a reforma com uma unhada pessoal inconfundível. O escrúpulo do Oswald é excessivo mas compreensível. Em vez de dizer: “deram pra escrever brasileiro ou cassange”, dizem “deram pra imitar o Mário”. Ora isso é exatamente o contrário do que você quis. A reforma não veio como expressão pessoal sua, embora praticando-a você se sentisse mais você e mais brasileiro.²⁹⁶

O ponto de vista é reiterado na carta seguinte, em meio a longo comentário do poema “Versos brancos”, do qual Mário lhe enviara manuscrito: “(Oswald tem razão: o pra não é seu pois toda gente diz pra, até os portugueses; porém foi você que começou o uso literário do pra e neste sentido ele é bem seu) [...]”²⁹⁷. Pode-se verificar, assim, certa divergência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Portanto, dessa reflexão sobre imitação, Manuel acabou aproveitando algo para responder à enquete “Há uma arte autenticamente brasileira?” proposta pelo periódico *A Pátria*: “Escrevi uma churumela pra *Pátria*. Quando sair te mando. Meti lá o negócio

²⁹⁴ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 220-221.

²⁹⁵ As discussões sobre língua brasileira serão tratadas no próximo capítulo.

²⁹⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 224. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 3 de agosto de 1925.

²⁹⁷ *Idem*, p. 226. Carta de 9 de agosto de 1925.

que achaste bom das influências e imitações. Roubei-te o que já te tinha dado! Não ficas zangado?”²⁹⁸. Bandeira comunica, então, o “plágio” feito sobre a “imitação”; com uma pitada de humor, vale destacar.

Oswald de Andrade, como se pode verificar, por ocasião da publicação de seu livro *Pau Brasil*, freqüentou assiduamente as discussões dos modernistas. Essa, entre Bandeira e Mário, não foi possível constituí-la integralmente por não ter sido preservada carta de Mário em que comentava *Pau Brasil*. Entretanto, pelas cartas do amigo é possível recuperá-la em parte:

Oswald mandou-me o *Pau-Brasil*. Que capa f. da p.! Aquilo sim, é arte brasileira “saída dos discursos da câmara, dos comentários dos jornais, etc.” O que está dentro é o bom Oswald, empregando a técnica de *Kodak* de Cendrars. Pena aquela prosa prefacial – cafésista e importante. Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é pretensão muito besta. O livro tem coisas deliciosas, do realista Oswald, observador irônico. É o que eu chamo o melhor Oswald. Ele sente e critica deliciosamente o Brasil, mas no fundo é pouco Brasil. *Pau-Brasil* é tradução de *Bois du Brésil*. Acho você mais Ibirapitinga.²⁹⁹

Na carta seguinte de Bandeira, de 19 de setembro de 1925, o assunto foi retomado, não tendo sido preservada, portanto, a resposta de Mário. A transcrição do trecho é longa, porém necessária para que se tenha idéia da reflexão que se estabelecia entre eles:

Tenha paciência. A técnica de *Formose*³⁰⁰ estava começada em *Kodak*. Quando o Oswald esteve na Oropa e fez aquela conferência na Sorbonne, lembra-se? A conferência foi publicada no nº da *Revue de l’Amerique Latine* onde vinham uns poemas de Cendrars que faziam parte de *Kodak* – Há três anos traduzi três para a *Idea Illustrada*. Nem Oswald nem Sérgio tão pouco faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars: é inegável – e para isso estou pronto a bancar o crítico documentado com datas, esbarrando apenas numa “palavra de honra que não conhecia” (em que aliás eu não acreditaria!). Sem dúvida isso não tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald. Se falei nisso (e falei com a franqueza que a gente tem a coragem e o gosto de usar com as pessoas que sinceramente admira – com os outros se tem pena, não é?) foi porque me aporrinha essa coisa de bancar o inovador em cima

²⁹⁸ *Idem*, p. 236. Carta de com data atestada de setembro de 1925.

²⁹⁹ *Idem*, p. 238. Carta de 13 de setembro de 1925.

³⁰⁰ Blaise Cendrars. *Feuilles de route i le formose*. Ilustrações de Tarsila do Amaral. Paris: Sans Pareil, 1924.

da gente. As únicas coisas que não se parecem como os poemas europeus na poesia brasileira de agora são o “Noturno”, “Tarde, te quero bem”³⁰¹ e outras coisas suas, ainda que precisa-se dizer que você não faria nunca se não fossem os europeus. Você é profundamente original, pessoal, brasileiro e barra-fúndico, mas a tudo isso chegou por sua seriíssima, atormentadíssima, dolorosíssima e sublimemíssima cultura européia modernista. Prova: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Reli-o há dez dias em casa do Prudente. Fiquei assombrado! Francamente: considero uma merda aquilo: só encontrei 3 versos que renunciavam você. Não é exagero, te juro. Só 3 versos.³⁰²

Aqui vale recuperar a conversa entre os dois amigos sobre o sofrimento de Mário de Andrade na ocasião da escrita de *Losango cáqui*. Nas cartas seguintes, o debate sobre *Pau Brasil* não prossegue, mas, com base na reflexão sobre influência de Bandeira, o livro de Mário é que tomou o lugar central do diálogo. O autor de *Há uma gota de sangue em cada poema* encaminha na seqüência, então, o manuscrito de alguns sonetos que não havia considerado bons para editá-los no livro e, ainda, comenta com o amigo: “Você não me magoou nem um pouquinho com a opinião sobre *Há uma gota*. Não só porque dou razão pra você como porque a gente percebe muito bem escutando ou lendo uma coisa dessas a intenção de quem a diz ou escreve. Está certo como você escreveu: você falou de pijama e chinelo”³⁰³.

De qualquer forma, vale destacar que ambos compartilhavam a idéia de que havia uma diferença muito clara entre *cópia* e *influência*, sendo esta extremamente válida tanto para a constituição da personalidade da obra de cada escritor, como do próprio Modernismo enquanto movimento literário. Por outro lado, segundo eles, havia outra postura que se camuflava de influência, mas no fundo tratava-se de mera cópia. Entretanto, ao que se depreende das declarações desses dois amigos, essa perspectiva parece não valer para todos os outros modernistas.

Outra discussão a respeito de cópia entre esses dois interlocutores decorreu a partir dos poemas em processo de elaboração, “Lenda do céu” e “Cantiga de mãe”, de Mário de Andrade. Após o recebimento desses manuscritos, já relatado no capítulo

³⁰¹ Manuel Bandeira está se referindo a dois poemas de Mário de Andrade: “Noturno de Belo Horizonte”, publicado em *Clã do jabuti*, e “Louvação da tarde”, poema de “Tempo de Maria”, publicado em *Remate de Males*. Na época em que comentava o manuscrito desse último poema, ainda inédito, Bandeira o intitulara “Tarde, te quero bem”: “Em primeiro lugar acho que aquilo deve se chamar “Tarde, te quero bem”. Pelo menos eu não chamarei aquilo de outra maneira” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 225, carta de 9 de agosto de 1925).

³⁰² *Idem*, p. 241.

³⁰³ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 245. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, com data atestada de 7 de outubro de 1925.

anterior, Manuel Bandeira teceu seus comentários sobre os poemas, chamando a atenção para o “pastiche do Catulo³⁰⁴”, “(‘Um aboio tão sentido Que acuava no corpo doce O sono brasileiro’; ‘E fazias tanta letra... Canteiros de borboletas’ – toda a oitava. ‘Na porta um homem comprido’)³⁰⁵. Ao que Mário respondeu:

As poesias, estou mais ou menos de acordo com você mas me parece difícil de mudar certas coisas. A presença com Catulo, por exemplo. Não tem dúvida que existe porém não pretendo modificar isso. Não é esta a única vez que imito Catulo. E que me importa que pareça como torneio estilístico dele, o pedacinho. “Um aboio tão sentido”, etc. Acho essa idéia linda, do aboio acurar dentro da gente o “sono brasileiro”. Engraçado que quando você citou o “canteiros de borboletas” achei isso feio. Em geral as metáforas me desagradam agora, estou fatigado de imagens assim creio que vou tirar isso. Lembre-se aliás daquele seu conselho justo que nos devemos imitar para fixarmos alguma coisa brasileira. E Catulo seja falso como falam, seja bem sertanejo, o certo é que é inconfundivelmente brasileiro como psicologia e como dicção, é ou não é! [...] E meu Manu do coração!... em última análise que é que eu faço de tempos pra cá senão pastichos... Porém isso não me entristece não. Minha vida tem sido, e será e quero que seja uma *Invitation* a se reconhecer a gente brasileira. Um exemplo e não uma criação. E se boto dentro dos meus exemplos o que os faz tornar legíveis e sobretudo convidativos isso basta pra que sejam exemplos úteis. *Et voilà!*³⁰⁶

Ao confessar os seus “pastichos”, Mário estava na realidade fazendo menção ao trabalho intenso de pesquisa sobre cultura popular brasileira na qual havia mergulhado inteiramente. Esses “pastichos” tratavam de transposições de suas pesquisas para sua produção literária.

O diálogo entre ambos continua, e, ao que se vê, Bandeira não concordou com a explicação que recebeu. As transcrições dos trechos das cartas são longas, porém necessárias para a compreensão da reflexão que estabeleceram.

Passando à “Lenda”: aconselho deixá-la dormir uns tempos e voltar à carga pra retocar a segunda parte do poema – a descrição do céu ingênuo do caboclo. Grifei duplamente o que me parece deve ser o seu guia. Índio nem caboclo fala como o Catulo. Catulo é caboclo mas é um grande poeta caboclo degenerado amulatado e agalegado pela grande cidade. O que eu quero e que você quer é céu de caboclo sem grandezas, no caso um “caboclinho” (aí está: lhe faço presente deste “caboclinho”

³⁰⁴ Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), músico e poeta maranhense, consagrou-se como violonista e compositor de modinhas sertanejas.

³⁰⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op.cit.*, p. 306.

³⁰⁶ *Idem*, p. 308-309. Carta de 7 de setembro de 1926.

que é delicioso e aliás não é meu mas de uma cantiguinha de presepe: o menino Jesus cantando pro diabo

“Vem, vem, vem
Meu caboclinho!”).

O que você fez foi um céu de Catulo. Não serve. É preciso céu de caboclinho. Basta pôr-se em unidade com a primeira parte do poema que é tão sua pela assimilação profunda dos elementos estranhos tomados. É assim que devemos nos imitar. Ninguém como você possui um sistema mais complexo de metabolismo criador. É possível que você atualmente não tenha andado senão a fazer pastiches.

Pois fique sabendo que falhou como *pasticheur*. Sucedeu-lhe o mesmo que a Baudelaire querendo decalcar o *Gaspard de La nuit* e fazendo obra original nos *Poèmes en prose*. Pouco importa como você fez a *Maroca*: quis plagiar a *Cabocla de Caxangá*? Que esperança! Saiu choro paulista bem seu. Pegue na “Canção do exílio” e assine Mário de Andrade que fica outra coisa. Um caso como este do canteiro das borboletas e de um modo geral a 2ª metade de “Lenda” (salvo a maravilha da estrofe final) é raro em sua obra. Não posso mais.³⁰⁷

Por fim, mais dois casos em que o tema da imitação é abordado por Manuel Bandeira. O primeiro deles vem ao longo do relato sobre o encontro com o poeta pernambucano Ascenso Ferreira em sua estada na capital do Estado:

Ele [Ascenso Ferreira] tem meia dúzia de poemas definitivos. Só ele pode ler inteiramente bem o que ele faz (você se ouvir ele ler, apanhará o ritmo). Há nas coisas dele um contraste de ritmos – um andamento apressado atropelado, entremeado de remansos vagarosos – que é novo e pessoal. Foi uma sorte pra ele não ter estado em contato com o Guilherme – senão este teria apanhado e assimilado incontinenti o efeito.³⁰⁸

Curioso notar certa contradição, visto que na época da publicação de *Raça*, sobre a acusação de plágio sofrida por Guilherme de Almeida, Bandeira o defendeu. Já nesse episódio, o escritor foi taxado de “assimilador”.

O outro caso refere-se ao trabalho do escritor Antonio de Alcântara Machado:

Não sei se você leu o folhetim do Prudentico. Vai aqui. Acho muito exato o final. Realmente o Alcântara foi o único que apareceu forte e sem imitar a gente. Prudentico é poeta de fato mas quase não faz nada. Terá receio de não fazer coisa genuína e se cala à espera de poder fazê-la? Li dele duas coisas muito boas, uma perdida num livro que ele me entregou, e outra, muito

³⁰⁷ *Idem*, p. 310-311. Carta de 17 de setembro de 1926.

³⁰⁸ *Idem*, p. 342. Carta de 9 de abril de 1927.

recente, a propósito da execução de Sacco e Vanzetti (“Poema seguido de explosão”).³⁰⁹

Como vimos até aqui, os temas *imitação*, *influência* e *personalidade* estão muito presentes nos diálogos epistolares desses intelectuais, seja em referência à própria produção literária ou à de terceiros. É, ao que parece, uma preocupação que os persegue, não havendo, entretanto consensos ou sentidos bem definidos para esses termos.

Vale observar, ainda, que a preocupação com o plágio não pairava apenas sobre a atuação dos contemporâneos modernistas. Em seu estudo sobre poesia brasileira, *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*, Manuel Bandeira aponta a prática da cópia em Gregório de Matos:

Não lhe dava, porém, a sua vida, autoridade para verberar os vícios da colônia: esse inimigo dos mulatos escandalizava a toda gente pelos seus amores com mulatas da mais baixa classe; censurava os bajuladores, mas bajulava também; não tinha escrúpulos em plagiar Góngora e Quevedo; casando-se com uma viúva, procedia de tal forma, que a esposa teve de fugir do lar e acolher-se à casa de um parente...³¹⁰

É curioso notar, nesse trecho da análise de Manuel Bandeira da obra de Gregório de Matos e Guerra, como o plágio está intimamente ligado à moral. Juntamente com os fatos por ele apontados que conspurcam a reputação do escritor baiano, está a acusação de plágio. Por um lado, o que se vê é como o plágio, com toda sua conotação negativa de valor, ganha relevância para os modernistas. Por outro, essa concepção é estendida para autores de outras épocas, não apenas aos contemporâneos modernistas. Bandeira atribuiu para textos literários produzidos em uma época passada o conceito de plágio, típico da sociedade burguesa, em que existiam direitos autorais. Entretanto, esse conceito não existia no tempo de Gregório de Matos, que estava, na verdade, fazendo emulação de Góngora e Quevedo.

Nesse caso, Bandeira desprezou na análise para textos de um escritor do século XVII o que poderia se chamar de “regras discursivas de seu tempo”³¹¹. O que se vê em interpretações como essas produzidas no início do século XX é que são guiadas por critérios dedutivos que se baseavam em concepções românticas, como autoria – enquanto propriedade de uma obra –, originalidade – no sentido de inovação –, e plágio – cópia ou livre apropriação –, resultando em anacronismos. Apesar de Manuel

³⁰⁹ *Idem*, p. 354. Carta de 3 de setembro de 1927.

³¹⁰ Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 12.

³¹¹ João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. 2ª ed. rev., São Paulo, Campinas, Ateliê Editorial, Unicamp, 2004, p. 32.

Bandeira ter apontado Gregório de Matos como “a primeira grande figura da poesia brasileira”³¹², não deixa de acusá-lo porque “não tinha escrúpulos em plagiar Góngora e Quevedo”. No mesmo estudo lembra que “um dos problemas mais debatidos da crítica em nossa literatura é o da autoria das *Cartas chilenas*”³¹³. Ou seja, grande preocupação pairava sobre a delimitação exata da autoria de um texto e, além disso, da condição de individualidade da escrita, que não poderia trazer marcas de outros textos ou autores.

Essa perspectiva acabou sendo, de certa forma, cristalizada pela crítica literária posterior. Como se vê, por exemplo, na asserção de José Aderaldo Castello: “Na linha da crítica social, [Gregório de Matos] caminha do improvisado à elaboração literária, da originalidade à paráfrase e verdadeira tradução livre de Quevedo ajustada ao contexto social baiano”³¹⁴, concluindo, então, sobre “o dualismo contraditório que caracterizaria a personalidade e a obra literária de Gregório de Matos”³¹⁵. Na densa e importante obra sobre a história da literatura brasileira, publicada em 1999, estão presentes as noções de *originalidade*, *apropriação*, *personalidade*, já apontadas pelos modernistas. Ao contrário disso, de acordo com estudiosos que se debruçam na análise de textos produzidos entre os séculos XVII e XVIII, essas noções não existiam na época em que viveu Gregório de Matos. A preocupação dos letrados e artífices daquela época apoiava-se “nas *auctoritates* do passado e, em todos os domínios, se esforçavam não por desenvolver ou criar, mas por salvar e manter”³¹⁶, não se evidenciando, então, plágio nem tradução livre, tão pouco originalidade ou personalidade do autor.

Da mesma forma, a construção do Barroco, enquanto movimento artístico literário, pode ser entendida como invenção *a posteriori*, visto a divisão por escolas ser uma concepção romântica. E, ainda, é importante ressaltar que essa leitura que os modernistas faziam dos textos “barrocos” estava ligada ao seu projeto nacionalista³¹⁷. Nessa perspectiva, esforçavam-se para construir as raízes de uma nação brasileira e por isso encontraram em Aleijadinho, por exemplo, nosso gênio das artes plásticas e em Gregório de Matos o primeiro grande poeta brasileiro, como apontou Manuel Bandeira. São essas algumas noções com as quais operava a crítica literária das primeiras décadas dos anos de 1920.

³¹² *Idem*, p. 11.

³¹³ Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 26.

³¹⁴ José Aderaldo Castello, *Op. cit.*, p. 81.

³¹⁵ *Idem*, p. 82.

³¹⁶ Jacques Le Goff *abud* Guiomar de Grammont. *Aleijadinho e o aeroplano. O paraíso Barroco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

³¹⁷ Sobre esse assunto ver: João Adolfo Hansen, *Op. cit.* e Guiomar de Grammont, *Op. cit.*

Ao que se percebe nas missivas trocadas entre Mário de Andrade e alguns de seus interlocutores, havia entre eles uma grande preocupação com o plágio. Como já visto, uma acusação de cópia poderia abalar a reputação do escritor. Entretanto, pelas discussões travadas nas correspondências, apesar da aproximação entre Mário e Bandeira, verifica-se que havia um limite entre influência e cópia que não ficava muito bem demarcado. Assim, não parece ficar claro em que medida uma referência a um texto ou autor específicos configuraria mera cópia ou indicaria influência. Vale reiterar que esta, muitas vezes, apresentava uma carga positiva, quando entendida como parte da própria formação intelectual. Ora, se lembrarmos que a grande meta dos modernistas era a renovação literária pautada na novidade, na originalidade, e que cada um estava à procura de um estilo próprio ou de uma personalidade singular na escrita, essa questão entre tentar definir o que seria influência e o que se configuraria um plágio parece ter se tornado um dos problemas cruciais para esses intelectuais que aponta para uma contradição que acabavam vivenciando. Se, por um lado, eles propunham o experimentalismo literário, a renovação estética, além da negação de paradigmas construídos ao longo de toda uma tradição literária, não só brasileira, mas ocidental, por outro não podiam fazê-lo sem referências. Ao mesmo tempo em que tentavam se afastar de antepassados que tiveram grande peso para a formação intelectual desse grupo – o caso de Anatole France³¹⁸ é emblemático nesse sentido – também não podiam negá-la totalmente. Como consequência, passaram, além de eleger poucos nomes do passado como mestres, a buscar seus parâmetros no próprio presente, seja entre seus pares, seja entre escritores estrangeiros. A atividade crítica configurava-se, então, como um exercício fundamental para esses escritores, tanto quando a publicavam ou quando a mantinham inédita no âmbito epistolar. Por meio desse exercício, como se verifica, ao examinarem a obra de contemporâneos ou de precursores, vários nomes ligados ao Modernismo buscavam direcionar publicamente os rumos do fazer literário. Esse assunto, entretanto, será examinado com mais cuidado no último capítulo. Por ora, serão observados mais alguns temas discutidos nas missivas modernistas que se ligam ao que foi tratado neste capítulo.

³¹⁸ Escritores modernistas, de modo geral, procuravam negar as influências do escritor francês Anatole France (1844-1924). Como afirmou Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade, com data provável de final de novembro de 1924: “‘Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida.’ [transcrevendo afirmação do próprio Drummond] Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonhadas atitudes francas, práticas, vitais. Anatole é uma decadência, é o fim de uma civilização que morreu por lei fatal e histórica.” (Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 67).

CAPÍTULO 3

Lirismo e língua brasileira

Nas discussões epistolares apresentadas no capítulo anterior, que são pautadas pelas tópicas da *busca pela personalidade autoral de estilos modernos* e da *influência* no âmbito da escrita literária, é possível perceber que outros temas, não menos decisivos para os intelectuais modernistas, ligam-se intimamente a elas, com destaque ao do *lirismo* e aos esforços de Mário de Andrade em definir uma *língua brasileira moderna*. Este, com muita frequência, aparece atrelado aos debates sobre *influência*; já o outro, do *lirismo*, está relacionado em grande parte às preocupações com a *busca pela personalidade*. Apesar de ambos os temas mostrarem-se de crucial importância para as reflexões teóricas de Mário de Andrade, o do *lirismo* receberá maior atenção nesta tese.

Sem perder de vista o papel modelar das vanguardas européias sobre a conceituação desse tema feita por intelectuais brasileiros no início dos anos de 1920, a tentativa de definição de *lirismo* na poesia modernista foi uma das principais ações de alguns escritores brasileiros que propuseram a renovação literária no início do século XX. *Lirismo*, para esse grupo de escritores modernistas nos primeiros anos da década de 1920, passou a representar liberdade de invenção literária e, conseqüentemente, o recurso fundamental de crítica à estética parnasiana.

3.1. Conceituação de *lirismo* na poética de Mário de Andrade

O *lirismo* foi um tema intensamente debatido pelos modernistas e encontrava-se no centro das reflexões sobre as inovações que propunham. Como questão crucial para aqueles que se mobilizavam para formar um novo movimento literário, explanações sobre esse tema são freqüentes nos estudos da época; ao mesmo tempo, ele era muito debatido nas correspondências de vários intelectuais modernistas. Antes de passarmos para a verificação do modo como era tratado nas cartas, serão recuperadas considerações sobre o *lirismo* no Modernismo presentes em três estudos da época: “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, e *Domingo dos séculos*, de Rubens Borba de Moraes.

Como já visto no capítulo anterior, *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, estabelece o início da produção literária do Movimento Modernista. Seus poemas são marcados pelos experimentalismos formais que a liberdade estética permitia. O livro conta com uma apresentação, o “Prefácio interessantíssimo”, em que estão os esclarecimentos sobre eles. De acordo com alguns relatos do próprio autor, esse prefácio foi redigido depois de finalizados todos os poemas, a pedido de Monteiro Lobato, como condição para publicar o livro em sua casa editorial, Monteiro Lobato & Cia.: “O sr. Monteiro Lobato, a pedido de um amigo comum daqueles tempos, prontificou-se a editar *Paulicéia desvairada* depois do merecido escândalo que causou a publicação de apenas um dos horríveis poemas desse livro. Mas o Sr. Lobato hesitava muito”³¹⁹. Segundo Mário de Andrade, Lobato lhe confessara que a dúvida surgira porque ele não havia compreendido aquela nova forma de fazer poemas. Por esse motivo, solicitou ao autor que escrevesse uma apresentação que a esclarecesse:

E me disse: “Você não poderia escrever um prefácio, uma explicação dos seus versos e da sua poética?”. A idéia era esplêndida, e foi a pedido do sr. Lobato que escrevi o “Prefácio interessantíssimo”, a melhor parte do livro, na opinião dos que perdem tempo e verdade, gostando um bocado de mim. É certo que os originais acrescentados, continuaram dormindo sobre a justa inquietação do editor, até que depois de mais de ano de amadurecimento, ele os devolveu intactos. [...] Nada me impede que eu guarde do sr. Monteiro Lobato uma ternura imensa. Soube ser superior aos meus despeitos e me deu o “Prefácio Interessantíssimo”³²⁰.

Mesmo com a promessa de edição declinada, o livro foi publicado às próprias custas do autor, em 1922. Cabe destacar a opinião bem humorada de Manuel Bandeira sobre essa recusa, emitida dois anos depois, na ocasião em que comentava manuscritos dos contos de *Primeiro Andar*, de Mário de Andrade: “*Primeiro andar* são bons contos passadistas. Você devia ter começado por ali. Ter dado aquilo ao Lobato em vez da *Paulicéia*”³²¹. De qualquer forma, a edição de *Paulicéia desvairada* veio acompanhada do “Prefácio”, que se tornou uma das primeiras elucidações sobre as inovações poéticas propostas pelos modernistas. No decorrer dessa longa apresentação, vão sendo esclarecidos os conceitos sobre *lirismo* formulados por Mário de Andrade. Logo na

³¹⁹ Mário de Andrade, “Literatura”, In: *Vida literária*, pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas Sonia Sachs. São Paulo, Hucitec, Edusp, 1993, p. 197. Texto publicado originalmente na coluna “Vida literária” do *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1940.

³²⁰ *Idem, ibidem*.

³²¹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 148. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 10 de novembro de 1924.

primeira página, o autor atribui à própria necessidade de esclarecimento desses conceitos a causa principal do texto: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo”³²².

A apresentação do novo “fazer poético” justificava-se, desse modo, pela necessidade de explicar o processo de composição poética, ou seja, o percurso desde o surgimento do mote até a redação do poema. Segundo a definição de Mário de Andrade, o impulso lírico manifestava-se no subconsciente e, durante todo o processo de escrita, essa inspiração poética tinha de ser preservada ao máximo. Suas definições teóricas, em um constante processo de reformulação, tratam de *impulso lírico* e *técnica*³²³ como conceitos em oposição, este representando o trabalho consciente de construção formal do poema e aquele significando o inconsciente, fonte das manifestações poéticas. Mário defendia, naquele momento de sua trajetória intelectual, que a composição deveria sofrer o mínimo possível de interferência da técnica: “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada”³²⁴. Completa adiante:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.³²⁵

De acordo com a formulação, a “Inteligência” representaria a consciência, e o impulso lírico não deveria sofrer qualquer tipo de censura dela. Nesse sentido, a composição de um poema pautava-se na transposição do subconsciente (impulso lírico), sem interferência da consciência (técnica): “Lirismo: estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado”³²⁶. Tem-se, assim, uma forma de invenção individualizada, a poesia

³²² Mário de Andrade, “Prefácio Interessantíssimo”, In: *Paulicéia desvairada. Poesias completas. Op. cit.*, p. 59.

³²³ Não será aprofundada neste trabalho a discussão sobre a conceituação de *técnica* para Mário de Andrade, mas como veremos ao longo deste capítulo, em suas formulações ele procurou sempre negar o ato mecânico de composição poética, no sentido de aplicação de regras fechadas, em que se transformou a invenção parnasiana.

³²⁴ Mário de Andrade, p. 63.

³²⁵ *Idem*, p. 73.

³²⁶ *Idem*, p. 72.

de cunho psicológico que deveria sofrer a mínima interferência da técnica, mesmo que isso custasse a incompreensão do leitor; caberia a ele o esforço de tentar entender os poemas: “Ribot³²⁷ disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz. Essa atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor. Assim aquele que não escorcha e esmiuça friamente o momento lírico; e bondosamente concede ao leitor a glória de colaborar nos poemas”³²⁸. Ora, se a atividade consciente traduzia o impulso lírico, e tal tradução dispensaria as distorções da técnica, restava ao leitor desenredá-lo.

Ainda sobre a necessidade de transpor o impulso lírico para o poema, lê-se no “Prefácio”:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho [sic] a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia³²⁹, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.³³⁰

Por fim, vale ainda apontar mais um elemento na conceituação de *lirismo* no “Prefácio interessantíssimo”. Trata-se da relação entre impulso lírico e liberdade de invenção modernista. Pressupondo a idéia de que “quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores”³³¹, Mário de Andrade explica:

O impulso clama dentro de nós como turba enfurecida. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: “Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!” A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.

*

³²⁷ De acordo com José I. Suarez e Jack E. Tomlins (*Mário de Andrade. The creative works*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000), trata-se do psicólogo francês Théodule Ribot. No trabalho de Lilian Scorel de Carvalho (*A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008, p. 151), está a identificação da fonte dessa formulação feita por Mário de Andrade. Segundo a pesquisadora, no texto “F. Léger”, de Maurice Raynal, na revista *L'Esprit Nouveau*, nº 4, jan. 1921, à p. 428, encontra-se o grifo de Mário de Andrade no seguinte trecho: “Si l'on voulait se souvenir avec Ribot, que l'inspiration n'est jamais 'qu'une dépêche chiffée que l'activité inconsciente transmet à l'activité consciente qui la traduit’”.

³²⁸ Mário de Andrade, “Prefácio Interessantíssimo”, *Op. cit.*, p. 72.

³²⁹ Nesse ponto do texto está a nota de rodapé: “Lirismo + Arte = Poesia, fórmula de P. Dermée”.

³³⁰ Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”, *Op. cit.*, p. 63.

³³¹ *Idem*, p. 66-67.

Ao definirem a invenção poética como transposição direta do subconsciente (o impulso lírico) para o texto final, os modernistas instituíam a liberdade de não mais terem de obedecer a regras pré-estabelecidas, tanto em relação à forma quanto à escolha de temas. Assim, como se verificou, o processo de invenção poética modernista, pelo menos nos primeiros anos de 1920 e, conforme as próprias conceituações de Mário de Andrade, caracterizava-se pela oposição às regras de composição poética parnasiana.

Ficava, desse modo, assinalada por meio da negação da técnica – enquanto conjunto de regras formais a serem obrigatoriamente seguidas na composição poética – a oposição ao “fazer literário” parnasiano. Apesar da relação binária, as novas propostas modernistas foram articuladas em um momento da vida literária marcada pela pluralidade de estilos, o que não podemos perder de vista. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que, apesar do ano de 1922 ter sido escolhido pela crítica literária como o marco do início do Movimento Modernista – com o evento da Semana de Arte Moderna de 22, a publicação de *Paulicéia desvairada* e o começo da circulação de *Klaxon* –, o estopim desse Movimento já estava sendo acendido desde a década anterior. Como relatou Mário de Andrade: “A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pre-consciência [sic] primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas”³³³.

Entre a segunda metade da década de 1910 e os primeiros anos de 1920, época em que esse “grupinho de intelectuais paulistas” começava a projetar uma reação ao gosto literário vigente, coexistiam algumas manifestações distintas no campo literário brasileiro. Parnasianos, simbolistas e decadentistas, na poesia, ao lado dos chamados regionalistas, na prosa, levavam ainda a público seus textos:

Se lembrarmos que Bilac morre em plena atividade em 1918, deixando para publicação póstuma *Tarde*, um dos seus grandes livros, e se lembrarmos que o admirável Alphonsus de Guimaraens estava no auge de sua força criadora, em seu quase exílio em Mariana, até a sua morte, em 1921, percebe-se o evidente acavalamento de estilos e propostas nesse período, que, *grosso modo*, se encerraria com a data icônica da Semana de Arte Moderna, em 1922 – embora um Alberto de Oliveira, só como exemplo, continuasse vivo até 1937, um Augusto de Lima

³³² *Idem*, p. 67.

³³³ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 232.

até 1934, assim como um Vicente de Carvalho até dois anos após a mencionada Semana.³³⁴

Em meio a essa sobreposição de estilos, cabe resgatar ainda outra corrente, pouquíssimo lembrada, é verdade, pelos estudos literários, que vinha engrossar esse “coro dos contrários”³³⁵, os humoristas. Mesmo não se enquadrando nas “altas literaturas”, não podemos esquecer os textos humorísticos que estampavam as páginas de jornais e revistas cariocas e paulistas.

Na tentativa de denominar esse momento da literatura brasileira, Tasso da Silveira encontrou a expressão que muito bem se adequava a ele: “sincretismo”³³⁶. Nessa coexistência de estilos, muitos nomes que acabariam aderindo ao Modernismo, como se sabe, iniciaram a carreira poética nos moldes parnasianos, como, por exemplo, Jorge de Lima, com *XIV alexandrinos*, Cecília Meireles, com *Espectros*, Cassiano Ricardo, com seus três primeiros livros, Manuel Bandeira, com poemas de *Ritmo dissoluto*³³⁷ e até Mário de Andrade, com *Há uma gota de sangue em cada poema*. Alguns deles chegaram a renegar essas produções.

Nesse contexto, o grupo de intelectuais que forjou o Movimento Modernista foi se organizando, com a finalidade de revitalização da *intelligentsia*, mas, vale reiterar, a crítica principal que propunham era ao Parnasianismo que, apesar de seu declínio na Europa, no Brasil ainda satisfazia, e muito, o gosto dos leitores. Como lembra Alexei Bueno, o Modernismo “suruiu não como uma seqüência do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, em parte pela estranha sobrevivência desse movimento no Brasil, quando já se apagara em toda parte”³³⁸. Mesmo encontrando espaço para produção e atingindo ainda o gosto de leitores, essa estética literária já havia perdido seu vigor. De acordo com Roberto Schwarz:

A mania formalizante que reinou pelos inícios do século, sustentada pelos que então eram mestres, levou à atrofia seu próprio conceito fundamental: de interior a forma passou a ser puramente exterior, deixou de *enformar* para *vestir*. Passou a ser neutra em face dos conteúdos, capaz de vesti-los a todos, e nessa medida negação de cada um deles em sua particularidade. É de ver-se como Raimundo Correia publicava qualquer coisa, por

³³⁴ Alexei Bueno, *Roteiro da poesia brasileira: Pré-modernismo*. São Paulo, Global, 2007, p. 5.

³³⁵ Expressão tirada do título do livro de José Miguel Wisnik: *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.

³³⁶ De acordo com Alexei Bueno, *Op. cit.*, p. 5.

³³⁷ Informações retiradas de Alexei Bueno, *Op. cit.*, p. 6.

³³⁸ Alexei Bueno, *Op. cit.*, p. 6.

distante que fosse da poesia, desde que estivesse arrumada em decassílabos rimados ou não.³³⁹

Para essa geração de escritores, a composição de poemas havia se tornado, assim, mero cumprimento de regras extremamente fechadas. A sensação que causava a condição da poesia brasileira naquele momento, Oswald Andrade sintetizou, com muito escárnio, no “Manifesto da poesia pau-brasil”: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano”³⁴⁰. Essa inércia poética somada a uma série de aspectos conjunturais, como veremos mais adiante, acabou propiciando abertura para novas tendências literárias. Foi quando o “grupinho de intelectuais paulistas”, como o nomeou Mário de Andrade, passou a se atualizar sobre o que vinham produzindo as vanguardas européias e também a se organizar em torno do projeto de revitalização da *intelligentsia* brasileira. Todavia, mesmo nessas circunstâncias de superação da poesia parnasiana, ela ainda era lida e o processo de invenção de um novo movimento literário incluía a conquista de espaços de visibilidade e do gosto do leitor. Por esse motivo e pelo caráter inovador da poesia modernista, o início desse Movimento foi marcado pela publicação de manifestos, poéticas e textos teóricos, todos com a finalidade de elucidação sobre a nova estética. Como declarou Manuel Bandeira a Mário de Andrade na ocasião em que este procurava editor para *A escrava que não é Isaura*, um ano após a publicação de *Paulicéia desvairada*:

É um livro necessário. Você é um poeta e um homem inteligente. O poeta pode passar despercebido a quem não sabe o que é realmente poesia, mas o homem inteligente, a vespa de *Klaxon*, não. A sua prosa é ágil como um tigre. E quem lhe sentiu uma vez a garra, fica marcado. A arte moderna é profundamente intelectual e precisa ser explicada. O Sérgio Buarque³⁴¹ quer publicar um livro de ensaios críticos antes de dar qualquer obra de ficção, para mostrar primeiro que não é louco. Acho que ele faz bem. É bom começar por um “prefácio interessantíssimo”³⁴².

E foi realmente esse o papel do “Prefácio interessantíssimo”, o de esclarecimento sobre as novas tendências da poesia brasileira. De certo modo, podemos até argumentar que, em virtude do caráter subjetivo e individualista que a produção literária assumia no começo do Modernismo, esse texto de Mário de Andrade

³³⁹ Roberto Schwarz, “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. In: *Sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 14.

³⁴⁰ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil”, in: Gilberto de Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 18ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 328.

³⁴¹ Sérgio Buarque de Hollanda.

³⁴² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 81. Carta de 6 de janeiro de 1923.

apresentasse suas próprias perspectivas isoladas da posição do grupo sobre o assunto. Mas, na verdade, elas traduziam algumas opiniões partilhadas. Evidente que divergências existiam, porém prevalecia naquele momento a disposição para se realizar em conjunto a renovação da literatura brasileira. De acordo com o editorial do número de abertura da revista *Klaxon*, já transcrito no capítulo anterior deste trabalho, mas que cabe ser recuperado aqui, “KLAXON tem uma alma colectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem”³⁴³. De acordo com o que se especula, esse texto foi provavelmente escrito por Mário de Andrade, mas, de qualquer forma, representa a expressão do grupo.

Desse modo, proclamavam a liberdade e a individualidade que a poesia de cunho psicológico – conforme as conceituações sobre lirismo do “Prefácio interessantíssimo” – lhes proporcionava, mas, por outro lado, almejavam essa “alma coletiva”. *Liberdade, individualidade* ou *personalidade* diziam respeito muito mais à elaboração poética; pois quando esses intelectuais refletiam sobre o caminho que estavam construindo e sobre as inovações que propunham, acabavam recorrendo freqüentemente uns aos outros. Basta atentarmos para a intensa troca de idéias e reflexões conjuntas entre eles, presentes em suas correspondências, para termos uma dimensão desse caráter do Modernismo. Eles discutiam questões cruciais relacionadas às renovações que propunham, como se tentassem estabelecer consensos sobre suas formulações. Ao mesmo tempo em que defendiam que cada um construiria seu próprio estilo, muitos desses escritores estavam em intenso contato, discutindo e procurando definir as diretrizes do novo “fazer literário”.

Mário de Andrade foi, sem dúvida, um dos intelectuais que mais se mobilizou nesse sentido, não apenas nos primeiros passos do Movimento Modernista, mas durante toda a sua vida intelectual. É o que se pode comprovar tanto pela impressionante produção epistolar – é imprescindível ressaltar a disposição que teve de salvaguardá-la – quanto pelos textos que publicou em que esclarecia as inovações modernistas ou mesmo em que refletia sobre o próprio Movimento.

Nos primeiros anos da década de 1920, Mário tratou, portanto, de tomar a frente da campanha modernista e lançou, assim, em 1922, *Paulicéia desvairada*. Três anos após sua publicação, confessou ao jovem Prudente de Moraes, neto, sua atitude:

Minha vida de homem (incluo o artista desde Paulicea neste homem) tem sido um constante sacrifício de mim mesmo pelos

³⁴³ *KLAXON*, *Op. cit.*, p. 3.

outros. Não falo isso pra que me admirem nem me agradeçam: questão de temperamento. Não pretendia publicar Paulicea, publiquei pra dar a outros a coragem deles mesmos. Pensei em tirar os exageros, não tirei porquê [sic] tornava aceitáveis [sic] os menos exagerados de outrem.³⁴⁴

Como vimos no início deste capítulo, a conceituação de *lirismo* empregada pelo escritor na elaboração de seus poemas foi a principal justificativa para a redação do “Prefácio interessantíssimo”. Era uma obra necessária para que começasse a ser disponibilizada ao público leitor essa nova estética que alguns escritores vinham formulando, a qual se opunha à produção parnasiana, que já não mais se sustentava. Como bem observa Roberto Schwarz:

Este o quadro deplorável contra o qual nasceu a polêmica modernista.³⁴⁵ Não é de admirar que nestas condições tenha faltado a Mário de Andrade a pachorra para uma recolocação exata dos termos. Contra uma estética reificada e de senso-comum, que situara o belo na linguagem, indiferente a qualquer significado desde que razoável, Mário lança-se ao extremo oposto: a beleza habita a subjetividade, e dentro desta habita o que seria mais individual e rico, a subconsciência, fonte de todo o lirismo. O hiato entre significado e linguagem permanece; esta de fim passa a instrumento, agora simples anotadora de estados líricos, – poesia e psicologia aproximam-se muito. Nasce o quadro conceitual de polaridades irreduzíveis, que irá orientar a reflexão de Mário de Andrade: *lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer*, pares que rasgarão, literalmente, seu pensamento estético, pois é da superação deles que nasceriam, se nascessem, as soluções procuradas.³⁴⁶

Exposição muito esclarecedora elaborou Roberto Schwarz sobre o pioneirismo de Mário de Andrade. Era urgente que alguém tomasse a frente das inovações que colocassem fim ao “quadro deplorável” pintado pela poesia parnasiana. Novidades já vinham sendo propostas, por exemplo, pelos simbolistas; Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros, já publicavam algo de novo em jornais; as crônicas dos humoristas ridicularizavam os parnasianos. Entretanto, Mário de Andrade, com a publicação de *Paulicéia Desvairada*, foi quem realmente deu o alarde, levando ao público uma estética que realmente causou estranhamento. Porém, como aponta

³⁴⁴ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. *Op. cit.*, p. 122. Carta de 3 de outubro de 1925.

³⁴⁵ Em referência ao caráter da poesia parnasiana ter se tornado mero cumprimento de regras extremamente fechadas, exemplificando a atitude de Raimundo Correia publicar textos que obedeciam a essas regras, mas que estavam muito longe de ser poesia.

³⁴⁶ Roberto Schwarz, *Op. cit.*, p. 14-15.

Schwarz, talvez pela premência da ação, Mário, na mesma orientação do grupo de que participava, não conseguiu, por meio da nova proposta estética, suprir o “hiato” entre significado e linguagem que vigorava entre os parnasianos. Podemos supor que estaria aí o princípio das suas angústias que se manifestariam na época da escrita de *Losango cáqui*. Ele logo perceberia esse “problema”, o qual tentaria solucionar por meio de uma poesia de cunho universalizador, como ele a denominava, e que seria atacada por muitos modernistas. Essa nova postura vinha acompanhada da intensificação de suas pesquisas sobre folclore brasileiro.

Nesse estudo fundamental sobre a poética de Mário de Andrade, Roberto Schwarz observa três etapas na conceituação de *lirismo* formuladas pelo escritor ao longo de sua trajetória intelectual:

1 – momento individualista, poesia = grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica; 2 – momento individualista; poesia = grafia do subconsciente transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica; o lirismo pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore; a valorização está toda no preparo técnico e cultural que permitirá a realização da tarefa nacionalista; 3 – superação dos momentos anteriores, que desponta no conceito de *técnica pessoal*, em que um lirismo específico (subconsciente individual) encontra uma técnica (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral.³⁴⁷

Como completa Schwarz, as mudanças de postura sobre a conceituação de *lirismo* que Mário de Andrade assumiu não foram fruto de uma “filosofia sistemática”³⁴⁸. Por esse motivo, as duas primeiras formulações coexistiram desde o começo, com muitos pontos em comum, mas também com variações relevantes. Já a terceira, em que são superadas essas duas conceituações, Mário passou a esboçá-la mais no final da vida. Interessam-nos aqui apenas as duas primeiras.

O ponto principal que distingue, como se percebe, esses dois primeiros momentos da conceituação de *lirismo* de Mário de Andrade está no teor individualizante da produção poética modernista. A exposição sobre o tema ao longo do “Prefácio interessantíssimo” diz respeito ao primeiro momento. Como vimos no início deste capítulo, nesse estudo encontra-se a defesa de que poesia deveria ser a transposição do

³⁴⁷ Roberto Schwarz, *Op. cit.*, p. 15.

³⁴⁸ *Idem, ibidem.*

impulso lírico, manifestado no subconsciente, com a mínima interferência da técnica, esta, por sua vez, um estado consciente.

O ano de 1924 foi importante na trajetória intelectual de Mário de Andrade, pois foi quando passou a se dedicar com mais vigor ao nacionalismo, intensificando suas pesquisas sobre folclore e sobre a forma de expressão peculiar brasileira. Sua produção literária sofreria, desse modo, o reflexo de seus estudos, não ficando as definições sobre *lirismo* fora de sua crítica de cunho nacionalista. A partir de 1922, após ter publicado *Paulicéia desvairada* e redigida a primeira versão de *A escrava que não é Isaura*, Mário começou a redefinir sua conceituação sobre *lirismo*; este seria um período de transição entre a primeira e a segunda fases apontadas por Roberto Schwarz. Em 1924, portanto, sua conceituação já apresentava características dessa segunda fase, na qual, de individualizante, a forma de compreensão de *lirismo* passou a anti-individualizante. O impulso lírico enquanto representação do subconsciente não era negado, entretanto, nesse momento, começava a ser aceita sua reelaboração pela técnica com a finalidade de a poesia tornar-se mais aprazível ao leitor. Mário imprimia orientação socializante à invenção literária, o que não existia ainda no primeiro momento. Assim, novamente com Roberto Schwarz, no trecho acima transcrito, “o lirismo pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore”. Anos depois, Mário de Andrade assumiria o caráter negativo das primeiras definições de *lirismo*: “Ora o nosso individualismo entorpecente se esperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, ‘Não há escolas!’, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento”³⁴⁹.

A redação de *Losango cáqui*, seu terceiro livro de poemas, enquadra-se nessa fase de transição e teve um longo processo de maturação. Como vimos, em 1922 Mário já enviava a Bandeira poemas que comporiam essa obra que foi publicada apenas em 1926³⁵⁰. Na época em que o livro foi a público, Mário fez um desabafo a Luís da Câmara Cascudo:

Como a *Paulicéia*, [Losango Cáqui] está causando uma trapalhada medonha. Uns acham loucura, outros confundem com o desvairismo de *Paulicéia* o que é construído até com

³⁴⁹ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 243.

³⁵⁰ É importante não perdemos de vista que dentro desse período Mário já começava a escrever também poemas que fariam parte de *Clã do jabuti*, e até *Remate de Males*, se lembrarmos de “Danças”, publicado no 1º número da revista *Estética*, em setembro de 1924. Sobre a urgência de serem editados em livros, Manuel Bandeira escreveu para Mário: “Mas é preciso publicar o *Losango* e o *Clã*! Como eu tenho raiva do Paulo Prado que é editor, e de você, que compra quadros de Léger! Como vocês dois são egoístas!” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 122. Carta de 30 de abril de 1924)

excesso de teoria, outros acham incompreensível, outros acham a melhor coisa que jamais fiz, melhor mesmo até que as últimas. Tudo isso me parece exagero sobre exagero. O *Losango* não é mais que um livro de passagem. Tem coisas dentro dele de que gosto deveras porém é um livro sintomático de passagem. Era lógico que pra um espírito curioso e sério como o meu o intuitivismo de *Paulicéia* em que eu acertei às vezes por acaso, não me podia contentar. A necessidade de me fundar em normas e teorias bem organizadas me fez fazer todos aqueles estudos que deram teoricamente na *Escrava* e praticamente no *Losango cáqui*. Ambos da mesma época, repare, 1922. Da época em que nasceu se ressentiu o *Losango* de um pouco de teórico por demais. Fiz simultaneidade, fiz notações sensacionistas, fiz harmonismo, fiz psicologismo com aquelas tentativas de sistematização de associações por constelação de que falei num dos apêndices da *Escrava* [...] fiz uma porção de coisas, me conservando mais dentro do lirismo que da Poesia propriamente dita. [...] E mesmo desta fase que estará expressa no livro *Clã do Jaboti*, já me afastei! Agora estou noutra inda mais sensacionista e mais espiritual. Não sei francamente onde irei parar porém você pra quem vivo dando minha alma por cartas sabe perfeitamente a enorme sinceridade minha e que essa mutação constante não é mais que a sede clássica de perfeição. Perfeição propriamente não, expressão de mim mesmo.³⁵¹

A elaboração de *Losango cáqui* marca esse período de transição, em que Mário de Andrade passava a incorporar mais vigorosamente a preocupação nacionalista em sua produção intelectual. Foi consequência dessa transição o seu estado de angústia confessado a Manuel Bandeira, como vimos no capítulo anterior, por ocasião da elaboração dos poemas desse livro: época em que o escritor perdia-se em pesquisas e procurava encontrar algo que não conseguia; época em que não se satisfazia em relação ao psicologismo que dominava a invenção desses poemas; momento em que sentia que o estado lírico não se cumpria de forma satisfatória. Por esse motivo, o livro ganhou uma “Advertência” como apresentação. Nela está muito clara a mudança de posição que Mário assumia, mas que ainda não conseguia transpor para seus poemas, os quais haviam sido compostos ainda com base nas concepções de *lirismo* defendidas no “Prefácio interessantíssimo”. Como ele mesmo explica, são “sensações, idéias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas”³⁵², que denomina “poesia-de-circunstância” pelo seu caráter extremamente psicológico. E continua: “Lhes falta [aos poemas desse livro] aquela característica de universalidade que deve ser um dos

³⁵¹ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. *Op. cit.*, p. 87. Carta de 3 de fevereiro de 1926.

³⁵² Mário de Andrade, “Advertência”, in: *Losango cáqui. Poesias completas. Op. cit.*, p. 121.

principais aspectos da obra-de-arte”³⁵³. Em suma, Mário começava a formar sua segunda posição sobre o conceito de *lirismo*; entretanto, não sentia êxito em tentar realizá-la. Ele definiu esse estado como “procuras”³⁵⁴, vivenciando a “inquietação gostosa de procurar”³⁵⁵, o que Manuel Bandeira, por sua vez, interpretou como demonstração da personalidade de Mário: “Pode ser que você ainda não tenha achado o que procura. Mas achou alguma coisa já do seu eu inconfundível”³⁵⁶. Mas, na perspectiva do próprio autor de *Losango cáqui*, o que ele conseguira apresentar ao leitor eram apenas “anotações líricas de momentos de vida e momentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico”³⁵⁷.

Cabe aqui uma observação a esse comentário, no que toca tanto à referência à poesia “pau-brasil” quanto ao romantismo. Sem a intenção de aprofundamento dessas duas questões, chamamos atenção, primeiro, sobre a menção à poesia de Oswald Andrade. Vale ressaltar a distinção que Mário procurou marcar entre sua produção poética e a do então amigo. Em *Pau-brasil*, livro de poemas de Oswald de Andrade que havia sido publicado em 1925 com prefácio de Paulo Prado, “Poesia Pau-Brasil”, este de 1924, os experimentalismos do escritor estão em consonância com a idéia de lirismo proposta em *Paulicéia desvairada*. Entretanto, nesse novo momento, Mário já começava a seguir por outra vertente, como vimos, rumo a uma poesia com certo cunho socializante, ou, como ele mesmo denominou, “arte-de-ação”. Oswald, ao contrário, mantinha ainda outra postura, defendendo os princípios estipulados desde o início do Modernismo, ou seja, a poesia como transposição do subconsciente (impulso lírico). Essa divergência³⁵⁸ gerou uma querela entre ambos, constituída de ataques mútuos pela imprensa, o que, conseqüentemente, acabou atingindo o grupo modernista como um todo. A *Revista de antropofagia* foi, por exemplo, um dos palcos dessas injúrias.

³⁵³ Mário de Andrade, “Advertência”, *Op. cit.*, p. 121.

³⁵⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵⁵ *Idem, ibidem.*

³⁵⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 81. Carta de 6 de janeiro de 1923. O diálogo em torno dessa questão está apresentado no capítulo anterior.

³⁵⁷ Mário de Andrade, “Advertência”, *Op. cit.*, p. 121.

³⁵⁸ Vale apresentar o que Mário de Andrade confessou a Renato Almeida, em carta de 29 de setembro de 1925: “[...] sobre o me chamarem de pau-brasil resolvi aceitar o rótulo. Tenho uma enorme indiferença por essas coisas de que me chamaram de futurista e depois tomaram a sério o desvairismo que eu mesmo acabava no fim do prefácio da Paulicéia. Poucos compreenderam a caçoada e até agora muita gente me chama de desvairista e ataca o meu atual desvairismo! É de chorar de misericórdia. A primeira leitura do Manifesto pau-Brasil aqui em casa com a presença de quase todos os amigos, e até o Paulo Prado veio essa noite, foi um chinfrim danado. Esculhambei completamente a pregação.” (Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 129-130)

Augusto de Campos, no prefácio à edição fac-similar da *Revista de antropofagia*, expõe o problema:

Se Mário de Andrade foi talvez mais duramente atacado do que os outros é porque, de fato recuou. Em 1924, no posfácio a *Escrava que não é Isaura*, ele já dizia suspeitamente: “acho que um poeta modernista e um parnasiano todos nos equivalemos e equiparamos”. E porque os antropófagos sentiam na deserção progressiva do criador de *Macunaíma* – a epopéia antropofágica que eles admiravam a ponto de querer “confiscá-la para si” – uma perda bem maior do que as outras... Em suma, Oswald e sua tribo de antropófagos se insurgiram contra a descaracterização da revolução modernista.³⁵⁹

A mudança de postura de Mário de Andrade parece ter sido interpretada por Oswald como “traição” ao Movimento Modernista. A valorização da técnica, com a finalidade de uma “arte-de-ação”, foi entendida por alguns modernistas como “regressão” ao Parnasianismo. Em carta a Manuel Bandeira, de 4 de outubro de 1927³⁶⁰, Mário defende-se da falta de fundamento das acusações que recebera, explicando que o uso da técnica não implicaria um retorno ao Parnasianismo, pois a forma como a empregava era bem distinta. Esses apontamentos de Mário de Andrade surgiram em consequência da “crítica informal” de Manuel Bandeira sobre o poema “Vitória-régia”³⁶¹, inédito naquele momento.

Sinto que tem um lirismo objetivo (desculpe) na vitória-régia. O documento do Osvaldo não tem lirismo objetivo. Somos nós que devido aos nossos preconceitos, aos nossos costumes etc. botamos no documento à Osvaldo aquela dose de ridículo, de contraste, de inopinado etc. que produz a força lírica do documento osvaldiano. Entende bem? A prova é que o Osvaldo sem pensar nisso usa em geral na poesia dele o pior de todos os processos parnasianos: o verso de ouro. *Pau-Brasil* está cheio de poemas escritos *unicamente* por causa do verso de ouro, que no caso, em vez de ser lindo à parnasiana, é cômico é ridículo etc. à Osvaldo. Não nego o direito ao verso de ouro, é lógico. O poema último de “Teresa”³⁶², mesmo a “Vitória-régia” acaba

³⁵⁹ Augusto de Campos, “Revistas re-vistas: os antropófagos”, In: *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*. Ed. fac-sim. São Paulo, Metal Leve S. A., 1976 (1928-1929), s/n.

³⁶⁰ Ano seguinte da publicação de *Losango cáqui* e dois posteriores da edição de *A escrava que não é Isaura*.

³⁶¹ “Vitória régia” permaneceu inédito enquanto poema. Segundo Marcos Antonio de Moraes, em nota da edição da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (*Op. cit.*, p. 351-353, nota 34), Mário transformou esse texto no “relato poético” de *O Turista aprendiz*, de 7 de junho (*O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 82-83).

³⁶² Referência ao poema “Lagarta listrada”, inédito naquele momento, que Mário recebera de Manuel Bandeira. Essa foi uma das versões de “Namorados”, publicado em *Libertinagem*, *Op. cit.*. Sobre o envio desse manuscrito, ver p. 78 desta tese.

com versos de ouro, porém é fácil de provar que esses versos vieram fatalizados pelo nosso estado lírico interior e não foi por causa deles que fizeram as poesias.³⁶³

A última frase de Mário guarda a principal crítica dos modernistas aos parnasianos, o esvaziamento do lirismo, quando a principal meta desses poetas havia se transformado em apenas construir textos dentro de formas-padrão. Quando Bandeira recebeu “Vitória-régia”, expressou não ter gostado do poema pelo fato de a poesia estar se confundindo com o documento, por isso, não haveria ali um poema:

Quando o tema é de natureza vulgar, cômica, brincalhona ou abjecta, enfim de uma certa sutileza que faz com que a poesia escape ao comum dos homens, a gente pode lançar mão dele e a ação do poeta consiste apenas em assinalar o documento. É, por exemplo, o que Oswald faz muito. Mas há temas, como esse da vitória-régia, que são espetaculosamente poéticos, a alma mais bronca sente que há neles poesia e beleza. É natural que toda realização fique aquém do documento em si.

Agora não vá pegar nas minhas palavras e ficar desanimado e pessimista sobre a sua aptidão poética. Eu lhe dou o conselho de não procurar fazer poesia, a menos que ela lhe apareça no virar de uma esquina. Você nestes últimos anos fez uma obra poética muito séria, persistente, refletidíssima e é natural que necessite o descanso, para se refazer.³⁶⁴

Este comentário foi que gerou a resposta de Mário de Andrade na carta acima transcrita, de 4 de outubro. Na missiva de 10 de outubro de 1927, Bandeira rebateu as considerações de Mário:

Apesar do “desculpe” que explicava a impropriedade da expressão “lirismo objetivo” eu acho que é abuso falar disso mesmo dizendo desculpe. Não insisto porque você sabe isso melhor do que eu. Você não acha que é besteira modernista dizer como certos, Stravinsky *et reliqua*, que o modernista não diz o que sente ou que pensa do objeto porém faz o objeto viver? Você concorda comigo que não há coisa lírica em si, nem lirismo objetivo? Estou com medo de lhe dar trabalho e que venha por aí uma baita carta de *mise au point* – não é preciso, eu percebi a nuance que você pôs no caso. Não aceito é a sutileza de distinguir entre o lirismo do documento do Oswald e esse que você chama objetivo: um e outro são subjetivos, o que os distingue é a maior ou menor complicação de elementos intelectuais, daí a dificuldade para o comum de sentir o lirismo do documento Oswald, melhor dito de sentir lirismo por excitação do documento Oswald. No documento, o elemento aparente é comumente o ridículo, o engraçado, o inopinado que

³⁶³ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 355.

³⁶⁴ *Idem*, p. 353. Carta de 3 de setembro de 1927.

não geram lirismo no comum das inteligências e sensibilidades. Na “Vitória-régia” os elementos aparentes são a beleza o luxo e o mistério que são com a melancolia os geradores exclusivos de lirismo na gente pobre de força lírica.³⁶⁵

A outra questão apontada por Mário de Andrade na “Advertência”, quando afirma que os poemas desse livro vieram impregnados de seu “sentimento possivelmente romântico”, também alude à mudança de posição em sua conceituação de *lirismo*. É possível inferir que Mário de Andrade referia-se ao fato de não ver nos poemas de *Losango cáqui* sua nova perspectiva sobre a concepção de *lirismo*, por isso eles ainda carregariam os traços mais subjetivos e individualizantes. Mais uma vez, é Roberto Schwarz que definiu muito bem essas duas fases do posicionamento do autor diante do *lirismo*: o primeiro, em que Mário defendia a poesia mais subjetiva e individualizante, preservando ao máximo o impulso lírico, Schwarz denominou *rousseauuniano*; já o segundo, em que a “censura da Inteligência”, ou interferência da técnica na elaboração do impulso lírico passa a ser aceita, chamou de *freudiano*. Nesse sentido, o primeiro momento se caracterizaria por um traço mais subjetivo, pode-se dizer romantizado; o segundo, anti-individualista, admite o uso da “inteligência” para orientar o final da composição poética, para a elaboração do impulso lírico, em que “Dom Lirismo”, já não tão contrabandista, começava a aceitar em parte a “visita alfandegária” da censura ao desembarcar na “terra do consciente”. Ao que se pode perceber, em *Losango cáqui*, Mário já pensava *lirismo* em sua nova conceituação, mas seus poemas ainda não condiziam com ela.

Finalmente, no seu quarto livro de poesia, *Clã do jabuti*, passou a elaborar seus poemas de acordo com sua nova perspectiva de cunho nacionalista, colocando em prática sua segunda fase de definição de *lirismo*. Ele foi se afastando, assim, do que denominou “poesia-de-circunstância”, para orientar-se pelo “universalismo” que propunha para o “fazer poético” modernista.

Nesse complexo contexto de transição, situa-se a elaboração de *A escrava que não é Isaura*. Apesar de ter sido publicado em 1925, consta que sua redação teve início em 1922, concomitante com a publicação de *Paulicéia desvairada*. Nesse mesmo ano Mário já dava indícios do começo dessa transição, conforme o que confessou a Manuel Bandeira: “*Paulicéia* sairá breve. Tenho as provas aqui na secretária. Não me esquecerei

³⁶⁵ *Idem*, p. 356-357.

do teu exemplar. Mas, amigo, como já estou longe dela!...”³⁶⁶. Ao longo dos três anos que separaram o início da escrita de *A escrava que não é Isaura* da sua edição final, Mário imprimiu modificações ao texto, certamente amparadas no novo rumo que assumia sua produção intelectual em direção ao nacionalismo. Foi nesse período, inclusive, que acrescentou ao seu estudo o posfácio redigido em 1924.

Desse modo, encontram-se estampadas nas páginas dessa poética muitas definições que reiteram as explicações do “Prefácio interessantíssimo”, ao mesmo tempo em que se verificam os primeiros apontamentos sobre sua proposta de poesia de cunho mais socializante. Em primeiro lugar, é possível verificar a mudança de posição sobre o significado de impulso lírico para a poesia modernista. Na *Escrava que não é Isaura*, não está mais ratificada a fórmula de Paul Dermée³⁶⁷, “Lirismo + Arte = Poesia”. Ela é retomada nesse livro com uma correção do conceito de *lirismo* traçado pelo poeta belga:

Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia. Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo êle tem razão. Mas errou na fórmula. 1º: Lirismo, estado activo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. Da Vinci criando *Il Cavallo*, Greco pintando o Conde de Orgaz, Dostoievsky escrevendo “O Duplicata” obedeceram a uma impulsão lírica, tanto como Camões escrevendo *Adamastor*. 2º; Dermée foi leviano. Diz *arte* por *crítica* e por leis estéticas providas da observação ou mesmo apriorísticas. 3º: Esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes... Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro+ Crítica+Palavra = Poesia.

(E escrevo “lirismo puro” para distinguir a poesia da prosa de ficção pois esta partindo do lirismo puro não o objectiva tal como é mas pensa sobre êle, e o desenvolve e esclarece. Enfim: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre êle possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência [sic] embora nem sempre seguida.)³⁶⁸

Mário manteve a idéia de um lirismo que, sendo puro, representaria o subconsciente; entretanto, para se ter poesia, deveria somar ao impulso lírico a “arte” com o sentido de “crítica, esteticismo, trabalho”.

³⁶⁶ *Idem*, p. 62. Carta de de 6 de junho de 1922.

³⁶⁷ Paul Dermée, nome de batismo Camille Janssen, (1888-1951), diretor da revista francesa *L'Esprit nouveau*.

³⁶⁸ Mário de Andrade, “A escrava que não é Isaura”. *Op. cit.*, p. 205.

De acordo com o estudo de Lilian Escorel de Carvalho, *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, as formulações sobre *lirismo* que ele desenvolveu tanto no “Prefácio interessantíssimo” quanto em *A Escrava que não é Isaura* apoiaram-se nas leituras desse periódico francês³⁶⁹. Segundo a pesquisadora, “lida e anotada em todos os exemplares, esta revista moderna de Paris contribui para a formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade, entre 1920 e 1925”³⁷⁰, compreendendo os poemas de *Paulicéia desvairada*, o “Prefácio interessantíssimo”, o editorial do primeiro número da revista *Klaxon* e *A escrava que não é Isaura*. Ainda com Lilian de Carvalho, “no diálogo com este periódico, materializado nas notas autógrafas agregadas aos textos”³⁷¹, o leitor/escritor confere teorias estéticas e encontra proposições coincidentes, simultâneas à sua criação artística e teórica neste momento”³⁷².

É o que se percebe, por exemplo, no trecho acima transcrito. O nº 3 da revista *L'Esprit nouveau*, de dezembro de 1920, traz o artigo de Paul Dermée, “*Poésie=lyrism+art*”, que guarda no exemplar pertencente à biblioteca de Mário de Andrade as notas de sua leitura. Esse artigo apresenta o desenvolvimento das idéias apresentadas pelo próprio autor em artigo antecedente, “*Découverte du lyrism*”, publicado no nº 1 do mesmo periódico, cujo exemplar pertencente a Mário também está lido e anotado por ele³⁷³.

Como se vê, a fórmula proposta por Dermée, reverenciada no “Prefácio interessantíssimo”, sofre reelaboração em *A Escrava que não é Isaura*. Entretanto, neste encontra-se ainda a defesa de um “lirismo puro” com a mínima interferência da “inteligência” para a composição poética. Verifica-se ainda a proposta de distinção entre *inteligência* e *impulso lírico*, este como sinônimo de inspiração, processo que ocorreria no subconsciente: “O movimento lírico nasce no eu profundo”³⁷⁴. Já a inteligência, que se encontraria no consciente, seria a receptora do impulso lírico, no âmbito da consciência: “O que realmente existe é o subconsciente enviando á inteligência [sic] telegramas e mais telegramas”³⁷⁵. A prosa, desse modo, passaria por um processo maior de elaboração da inspiração, ou interferência da inteligência, ao contrário da poesia, que

³⁶⁹ Ver: Lilian Escorel de Carvalho, “Descoberta do lirismo: a criação de Mário de Andrade poeta e teórico nas páginas de *L'Esprit Nouveau*”, *Op. cit.*, p. 66-98.

³⁷⁰ *Idem*, p. 71.

³⁷¹ Lilian de Carvalho calcula mais de 800 registros de Mário de Andrade em *L'Esprit Nouveau*.

³⁷² Lilian Escorel de Carvalho, *Op. cit.*, p. 72.

³⁷³ Essas informações foram extraídas do estudo de Lilian Escorel de Carvalho, *Op. cit.*

³⁷⁴ Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, *Op. cit.*, p. 208.

³⁷⁵ *Idem*, p. 209

manteria muito mais de uma espécie de estado bruto da inspiração ou do impulso lírico. Ao desenvolver sua proposição, Mário afirma que:

A inteligência [sic] do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, energético, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!...

E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar á sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar á sensibilidade do leitor. Pois êste que traduza o telegrama!³⁷⁶

O impulso lírico, ou “telegrama”, como o chama o autor de *Escrava que não é Isaura*, com base nas formulações de Ribot, poderia manifestar-se inadvertidamente, nos lugares mais inesperados, causando emoção repentina que devia ser reproduzida. Reitera, assim, a relação entre lirismo e liberdade de invenção poética, uma vez que qualquer poderia ser o motivo de inspiração, em face de seu caráter de imprevisibilidade. Esse estado lírico da composição poética, para muitos escritores daquele tempo, era considerado uma conquista na esfera do “fazer literário”, pois, seguindo o impulso provindo do inconsciente, não mais teriam que obedecer a “assuntos poéticos” predeterminados. Conforme Mário explica: “foi a inteligência [sic] romantizada pela preocupação de beleza, que nos levou ás [sic] duas métricas existentes e a outros crochets, filets e frivolités. Pior ainda: a inteligência, pesando coisas e factos da natureza e da vida, escolheu uns tantos que ficaram sendo os *assuntos poéticos*”³⁷⁷. Os modernistas anunciavam a libertação dessas amarras: “O assunto-poético é a conclusão mais anti-psicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independente de nós, independente de nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”³⁷⁸. E conclui: “a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé mataraziana, pelo corpo de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitaís*. Não há temas poéticos”³⁷⁹.

Não deixa de mencionar, também, o papel do leitor, reiterando a perspectiva do “Prefácio interessantíssimo” de que caberia ao leitor decifrar o “telegrama” ou as palavras soltas lançadas no papel pelo poeta.

³⁷⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷⁷ *Idem*, p. 208.

³⁷⁸ *Idem, ibidem.*

³⁷⁹ *Idem, ibidem.*

Entretanto, no posfácio de *A escrava que não é Isaura*, redigido em 1924, Mário anunciava sua mudança de posicionamento:

Confesso que das horas que escreveram esta “Escrava” em Abril e Maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas de minhas idéias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível [sic] que morram também [sic]. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em Abril de 1922. A mudança também [sic] não é tão grande assim. As linhas matrizes se conservam. O nariz continua arrebitado. Mesmo olhar vibrátil, cor morena...³⁸⁰

Em relação às mudanças de posicionamento sobre os conceitos de *lirismo* no que diz respeito à utilização da técnica, o autor explica no posfácio:

Fala-se muito e eu mesmo falei já da bancarrota da inteligência [sic]. Afinal foi a desilusão pela ciência no fim do sec. XIX europeu que provocou o predomínio dos sentidos. D’áí certas manifestações romanticamente exasperadas de impressionismo e modernismo. Como existissem foi preciso justificar êsse predomínio [sic] dos sentidos que as criara. As justificativas sentimentais eram insuficientes porquê na inteligência [sic] é que moram razão e consciência [sic]. Ela é que justifica e da lógica, da experiência [sic], da ciência se utiliza. Todos êstes raciocínios [sic] provocaram uma revisão total de valores de onde proveio o novo renascimento da inteligência [sic]. Hoje pode-se dizer francamente que o intuicionismo faliu e Bergson³⁸¹ com êle. A poesia intuitivamente qualitativa já não basta para o Homem Novo. A transformação será profunda.³⁸²

Assim, Mário declara seu afastamento, em certa medida, das concepções modernistas individualizantes de composição poética, ao mesmo tempo em que reconhece que a técnica se tornava necessária para uma “arte-de-ação”. Como bem resume Roberto Schwarz: “Nesta segunda posição *freudiana*, a subconsciência continua dada como força espontânea de vida, mas a sua liberdade é vista como destrutiva e anti-social. Para discipliná-la valoriza-se a técnica”³⁸³. Pautado nesse raciocínio é que Mário teria afirmado a semelhança entre modernistas e parnasianos, o que enfureceria aqueles

³⁸⁰ Mário de Andrade, “Postfácio”, *Idem*, p. 297.

³⁸¹ Filósofo francês, Henri Bergson. O n° 28 da revista *L’Esprit nouveau* traz o artigo “Le bergsonisme”, de Henri Sérouty. Esse artigo no exemplar da revista que pertenceu a Mário de Andrade encontra-se anotado por ele. (Ver Lilian Scorel de Carvalho, *Op. cit.*, p. 232)

³⁸² *Idem*, p. 298-299.

³⁸³ Roberto Schwarz, *Op. cit.*, p. 18.

que, como Oswald de Andrade, eram contrários ao seu posicionamento, como aponta Augusto de Campos em seu prefácio à edição fac-similar da *Revista de antropofagia*³⁸⁴.

Nessa contextualização de parte do trajeto que Mário de Andrade percorreu para a formulação do conceito de *lirismo* na poesia modernista, podemos, ainda, estabelecer uma comparação entre suas formulações com as de outra poética publicada contemporaneamente ao livro *A escrava que não é Isaura*. Trata-se do estudo de Rubens Borba de Moraes, *Domingo dos séculos*, já comentado neste trabalho e que, embora representativo das inovações que os modernistas propunham, é pouco discutido pela crítica literária. Provavelmente, seu esquecimento deve-se aos eventos que cercaram sua publicação. Ele foi impresso na editora de que Rubens Borba de Moraes era proprietário em sociedade com Tasso da Silveira. Candeia Azul faliu em pouco tempo e com apenas três livros publicados: *Fonte rústica*, de Lacerda Pinto (que pagou pela edição), *Natalika*, de Guilherme de Almeida, e *Domingo dos séculos*. Após sua impressão, o próprio autor/editor do livro não lhe deu importância nem se esforçou em divulgá-lo:

Meu livro, *Domingo dos séculos*, saiu no ano da Revolução de 1924. No Rio Tasso pôs exemplares à venda nas principais livrarias, em São Paulo não cuidei da distribuição. Não foi remetido aos críticos, nos jornais e revistas. Mande uns vinte exemplares aos amigos somente. Não foi somente a revolução que impediu a distribuição, foi a minha total indiferença pelo sucesso que o livro poderia ter.³⁸⁵

Entre 1925 e 1929, dos quinze exemplares deixados para venda na livraria Garraux, em São Paulo, por insistência de José Olympio, proprietário do estabelecimento e amigo do autor, apenas oito foram vendidos. Mas, se por um lado *Domingo dos séculos* foi pouquíssimo divulgado ao público leitor, por outro ele teve boa circulação entre os modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro, que manifestaram boa aceitação: “Manuel Bandeira lia trechos a ‘passadistas’ para explicar-lhes o que os modernistas queriam fazer”³⁸⁶. Por essa perspectiva, portanto, é que essa “poética” ganha relevância para este estudo, uma vez que ela se relaciona à dinâmica de circulação de idéias entre o grupo de intelectuais que se mobilizavam, então, para renovarem a literatura brasileira.

³⁸⁴ Ver citação na p. 119 desta tese.

³⁸⁵ Rubens Borba de Moraes, *testemunha ocular Op. cit.*, p. 205.

³⁸⁶ *Idem, ibidem*.

Rubens Borba de Moraes, após viver dez anos na Europa, havia retornado ao Brasil em 1919, então com 30 anos de idade. Amigo de infância de Mário de Andrade, logo o procurou e estabeleceu estreito e fecundo vínculo intelectual:

Minha amizade com Mário de Andrade datava da infância. Foi ele uma das primeiras pessoas que procurei quando voltei da Europa. Nesse tempo, princípio de 1920, não existia o grupo modernista embora Mário, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia já fossem amigos e Anita Malfatti já tivesse feito a exposição de estopim à revolução modernista.³⁸⁷

Nessa mesma época, voltava também da Europa Sérgio Milliet, que logo se juntou ao grupo. Como haviam acabado de voltar do continente onde fervilhavam as produções artísticas e literárias das vanguardas, os dois puderam contribuir muito para que os intelectuais daqui se atualizassem sobre as novidades de lá:

Sérgio [Milliet] e eu “chegados sabidíssimos da Europa”, como disse Mário de Andrade no *O movimento modernistas*, 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.³⁸⁸

Havia-se estabelecido nesse grupo uma profícua troca de idéias e de informações; os que vinham da Europa atualizavam os daqui e todos divulgavam entre si, seja nos encontros pessoais ou na permuta de cartas, aquilo que estavam produzindo, como pudemos verificar no primeiro capítulo desta tese.

Nesse ambiente, portanto, Rubens Borba de Moraes elaborou seu *Domingo dos séculos*, em afinidade com o que era formulado pelos integrantes desse grupo. Assim, as conceituações sobre *lirismo* feitas por Rubens Borba de Moraes, nessa “poética”, estão em forte sintonia com aquelas formuladas por Mário em seu primeiro momento de definições sobre o tema. Isso se deve em grande parte à sintonia em que se encontrava o grupo de intelectuais que iniciava o Movimento Modernista. Veremos alguns pontos de contato entre os dois estudos: poesia modernista como transposição do subconsciente

³⁸⁷ *Idem*, p. 127.

³⁸⁸ *Idem*, *ibidem*.

(impulso lírico) com a mínima interferência da técnica; a escolha do tema poético; a relação entre poeta e leitor.

Primeiramente, sobre a escolha do tema poético, Rubens Borba de Moraes declara: “O que é um poeta? Antes de tudo um homem dotado de uma sensibilidade anormal. Um facto comum, que passaria despercebido para um homem normal, produz no poeta uma reacção que se manifesta poeticamente”³⁸⁹. Aqui está uma consonância com o que Mário de Andrade propôs tanto no “Prefácio interessantíssimo” quanto em *A escrava que não é Isaura* sobre o surgimento, de forma inadvertida, do tema poético e, também, sobre a liberdade de criação.

Sobre o impulso lírico, Borba de Moraes também defende que sua forma embrionária esteja no subconsciente. Alinhado com as primeiras definições de Mário de Andrade, ele explica que o impulso lírico não deveria sofrer interferência da técnica ou censura do consciente, também denominado de “inteligência”: “A arte deve abandonar a idéia das coisas forjadas pela Intelligencia, existentes unicamente no nosso cerebro [sic], para confundir-se com a essência das coisas pela intuição [...]. O artista moderno quer uma emoção, uma percepção directa, uma sensação, ‘um dado imediato’, para empregar as palavras de Bergson”³⁹⁰. Nesse ponto um distanciamento em relação ao posfácio de *A escrava que não é Isaura*, quando Mário já não ratifica Bergson. Mais adiante o autor reitera:

O artista moderno nem sempre é lógico, racional, porque não é inteligente. É no subconsciente que o poeta, o pintor, o compositor vão buscar a emoção esthetica. Lá no subconsciente elles encontram *sua realidade*, a unica que lhes importa. A Intelligencia, já vimos, enfraquece a sensação; a intuição nunca. *Hoje só há uma escola: a personalidade.*

A arte deve perceber o objeto na sua particularidade, no que nelle existe de “unico ineffavel” (Bergson).³⁹¹

Borba de Moraes justifica, entretanto, que esse novo estado de fazer poesia deve-se à agitação da vida moderna que passavam a vivenciar naquele início de século: “As invenções modernas transformaram nossos sentidos. O homem não tem mais 5 sentidos, tem centenas, milhares. A velocidade da vida moderna obriga o artista a realizar depressa o que elle sentiu depressa, *antes da intelligência intervir*. Desse estado de cousas nasceu a synthetisação da arte moderna.”³⁹²

³⁸⁹ Rubens Borba de Moraes, *Domingo dos séculos*, Op. cit., p. 46.

³⁹⁰ *Idem*, p. 30-31.

³⁹¹ *Idem*, p. 32.

³⁹² *Idem*, p. 64.

Finalmente, expõe a relação entre escritor e leitor de maneira muito próxima do que fez Mário de Andrade:

O leitor e o autor são dois parceiros de uma partilha de baralho. Os passadistas jogam com todas as regras e perdem muito. Poucos são os que, possuindo uma boa *martingale*, jogam “seguro”, contentando-se com pequeninos lucros. Os modernos, mais hábeis [sic], escovados pelo “aguismo” contemporâneo [sic], “fazem maço”, jogam sem regras, levam a banca à glória ou perdem tudo.³⁹³

3.2. *Lirismo* no debate epistolar modernista

A síntese, apresentada até aqui, das formulações de Mário de Andrade sobre o tema do *lirismo*, durante a primeira metade da década de 1920, e parte de sua repercussão dentro do grupo modernista, ofereceu uma dimensão do modo como o escritor foi mudando sua perspectiva no que diz respeito à interferência da técnica para trabalhar o impulso lírico durante o processo de composição poética.

As preocupações de Mário de Andrade, contudo, estão em consonância com a mobilização de parte do grupo em justificar as inovações que propunham. Como lembra Rubens Borba de Moraes: “Mário de Andrade nas suas obras, nos seus artigos e nas suas cartas, com o talento e a inteligência aguda que o caracterizavam, não se cansou de dizer o que era o modernismo de grupo de 1922”³⁹⁴. Os estudos e editoriais-manifestos das revistas modernistas publicados na época, tanto por Mário de Andrade quanto por aqueles que sentiam a necessidade de definir teoricamente as inovações propostas, mostram o quanto esse tema era importante para eles. Entretanto, esses textos expõem as formulações já elaboradas para irem a público. Quando passamos a ler as correspondências trocadas entre os intelectuais modernistas, deparamo-nos com essas formulações em processo de reflexão. Se o textos publicados apresentam posicionamentos determinados, as cartas mostram a elaboração desses posicionamentos.

Como na maioria dos seus questionamentos teóricos, foi Manuel Bandeira o grande interlocutor de Mário de Andrade sobre suas formulações a respeito do *lirismo*. Quando Bandeira recebeu seu exemplar de *Paulicéia desvairada* – livro que já esperava ansioso, conforme confessara ao autor na carta que inaugura a correspondência de ambos: “há muito tempo estou para lhe escrever, exigindo a publicação imediata dos

³⁹³ *Idem*, p. 79-80.

³⁹⁴ Rubens Borba de Moraes, *Testemunha ocular*, *Op. cit.*, p. 187-188.

seus poemas: tinha saudades cruéis do ‘Oratório’³⁹⁵ – redigiu longa carta com suas impressões sobre os “poemas tão belos e tão estranhos”³⁹⁶. Nela, apesar de afirmar que *Paulicéia desvairada* era para ele o livro mais moderno que fora publicado até então no Brasil, Bandeira confessa sua preferência por ouvir os poemas recitados pelo próprio autor em vez de lê-los, e, além disso, aponta seu estranhamento sobre alguns excessos, como o “desvairismo gongórico”³⁹⁷, certos neologismos, a grande quantidade de rimas e ecos internos.

Na resposta a esses comentários, Mário assumiu e explicou seus excessos:

Há exageros na minha obra. É verdade muito minha. Se te não disse ainda, digo-te agora a razão por que os conservei. Trata-se duma época toda especial de minha vida. *Paulicéia* é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arrebentou. Era preciso que arrebentasse, senão eu me estiolaria no toda-a-gente porco, vilíssimo de X..., de Y.... de... de... (põe aqui todos os nomes desses infelizes que são poetas, não há negar, mas que o não sabem ser). [...] Zangaste com o verso alexandrino e parnasiano ‘e o ciúme universal etc.’ Mas, caro Manuel, sabes da liberdade, mesmo excessiva que há no meu livro: portanto não foi preconceito que me obrigou àquela fórmula. Era assim mesmo. Senti assim. Saiu assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente? Só por prevenção? Mas no ‘Prefácio’ já afirmava não desdenhar balouço de versos comuns. A comoção muita vez está num ritmo comum. Os ritmos comuns existiram primeiro na natureza, depois no preconceito. Não há preconceito nem chavão que não tenha existido naturalmente. E o meu ocasional alexandrino, mesmo com seus dois substantivos e dois adjetivos, existiu ali naturalmente dentro de mim. Da mesma forma rimas e metros que dentro do livro se encontram. Além disso eu estava muito perto do meu passado. Esta lei de hímen que nos persegue!³⁹⁸

Nessa passagem, em primeiro lugar, Mário expressa o quanto era urgente apresentar uma poesia que revitalizasse a produção literária brasileira – “era preciso que arrebentasse” – em oposição aos poetas que “não o sabiam ser”. Além disso, ele se defende quanto ao emprego de alguns versos alexandrinos, justificando-o pela liberdade que os modernistas anunciavam em transporem o impulso lírico para o poema

³⁹⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 59. Carta de 25 de maio de 1925. Manuel Bandeira já tinha ouvido os poemas ainda inéditos de *Paulicéia desvairada*, recitados pelo próprio autor. Chamou-os de “Oratório” em referência, provavelmente, ao subtítulo de “As enfiaturas do Ipiranga”: “oratório profano”.

³⁹⁶ *Idem*, p. 69. Carta a Mário de Andrade, de 3 de outubro de 1922, em que Manuel Bandeira tece comentários ao recém-publicado *Paulicéia desvairada*.

³⁹⁷ *Idem, ibidem*.

³⁹⁸ *Idem*, p. 72. Carta com data atestada de outubro de 1922.

respeitando a forma como ele se constituía no subconsciente. No “Prefácio interessantíssimo”, cabe lembrar, explica também essa posição. Ainda nessa missiva, Mário já anunciava a redação de novos trabalhos, *Losango cáqui* e *A escrava que não é Isaura*:

Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. São como os livros da vida. A minha obra mais universal, mais humana, virá mais tarde. Antes porém (até dezembro) publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A Escrava que não é Isaura*. Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos.³⁹⁹

Nesse momento, Mário ainda não manifestava sua angústia em relação ao caráter subjetivo de seus poemas; entretanto, pode-se perceber que ele já se preocupava com essa questão e que já pretendia elaborar uma poesia de cunho menos pessoal. Ao mesmo tempo, dava indícios de preocupação com o leitor, pois entendia o quanto era necessário tornar a nova produção mais aprazível, com a finalidade de conquistarem um público para esses textos.

A resposta de Manuel Bandeira, por sua vez, esclarece bem o seu posicionamento diante das inovações modernistas. De acordo com a postura, que assumiu durante toda a sua vida, preferiu uma atitude não tão extremada no que se refere à relação entre impulso lírico e sua elaboração pela técnica.

Tens toda razão no que dizes sobre versos alexandrinos. Sentiste assim. Mas quando a gente sente com força, com exagero, mete às vezes os pés pelas mãos. A inteligência às vezes intervém e pondera: isso não.

Eu faço muitos alexandrinos daqueles de substantivo e adjetivo e vou publicá-los: são versos da alma passadista, à qual é delicioso sorrir como às lindas senhoras envelhecidas... Mas aquele alexandrino e aquelas rimas na *Paulicéia* e talvez no lugar onde estão me desagradam. ‘Mas a emoção pedia assim!’ A tua emoção me irrita. E pronto: sentimento contra sentimento. Não há nada a fazer.

Mário, meu querido Mário: somos sinceros. Nunca me passou pela cabeça que tenhas querido fazer obra extravagante, que tenhas procurado criar alexandrinos, etc. Tudo o que fizeste, fizeste com espontaneidade. Acredita agora também que as

³⁹⁹ *Idem*, p. 72-73.

minhas observações nasceram não de preconceitos modernistas, mas de idiossincrasias irremediáveis. Nem pretendo ter razão.⁴⁰⁰

Esse prudente interlocutor, um dos mais importantes de Mário de Andrade no que se refere principalmente às discussões literárias, dispunha-se sempre a refletir sobre as inovações modernistas. Defendia que elas ocorressem sem exageros, por meio de elaborações muito bem estruturadas. Mesmo tendo se formado nos moldes parnasianos, com muitos dos poemas dos seus primeiros livros ainda seguindo essa corrente – *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto* –, Bandeira identificava-se com a urgência de renovação da *intelligentsia* brasileira. Entretanto, observa-se sua postura menos radical que outros, como o próprio Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, por exemplo. No trecho da carta transcrita acima, ele não nega radicalmente a interferência da “inteligência” (consciência) no processo de transposição do impulso lírico ao poema. Ao contrário, ele a aceitava como instrumento de escolha do que realmente valeria ser transformado em poema. E isso incluía aceitar regras utilizadas pelos parnasianos, desde que de forma consciente.

Infelizmente, a continuidade do diálogo nas cartas não foi possível em virtude de doença de Mário ou, talvez, de uma possível resposta não ter sido preservada. Assim, o que se lê na carta seguinte de Mário de Andrade, de 16 de novembro, é a explicação de seu estado. Não voltou posteriormente ao assunto.

E também estou triste porque estou doente. Não sei ser doente. A doença cansa-me. [...] Estou criança. Criancinha duma vez. Tem paciência. [...] Mas não tenho nada, nada a te dizer. No entanto, ao começar esta carta meu coração estava cheio de cartas longas pra ti. Foi ilusão. É que eu queria dizer-te que estou triste.⁴⁰¹

De qualquer forma, a preocupação de Mário de Andrade com o caráter demasiado pessoal dos seus poemas de *Losango cáqui* não foi enfatizada na carta de outubro de 1922, parecendo até uma questão pouco relevante. Entretanto, na medida em que ele foi reformulando seus conceitos sobre *lirismo*, essa preocupação avultou. É o que se pode verificar tanto na “Advertência” de *Losango cáqui*, quanto nas cartas de Mário de Andrade para seus interlocutores, vale lembrar a discussão apresentada no capítulo anterior, quando Manuel Bandeira falava sobre a personalidade de Mário de Andrade. São estabelecidas, assim, as conversas entre esses dois missivistas sobre a

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 74. Carta com data atestada de outubro de 1922.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 75.

composição desse livro, quando refletem sobre duas questões que estão muito relacionadas: a *personalidade*, como vimos no capítulo anterior, e o *lirismo*.

Em seu livro de poemas seguinte, *Clã do jabuti*, Mário de Andrade encontrava-se já no segundo momento de conceituação sobre *lirismo*. Abordagens sobre esse tema acompanharam seus diálogos com Manuel Bandeira sobre os manuscritos que Mário começou a lhe enviar, enquanto projeto de livro, efetivamente, na carta de 7 de abril de 1924. Antes disso, Mário já havia remetido esparsamente poemas que fariam parte desse livro. É importante reiterar que a publicação de *Clã do jabuti* aconteceria somente em 1927. Das reflexões que ambos fizeram e trocaram sobre a elaboração dessa obra, recuperaremos apenas as discussões que tocaram o tema do *lirismo*.

À recepção entusiasmada de Manuel Bandeira sobre o possível título do livro⁴⁰², *Clã do jabuti*, Mário respondeu:

Fiquei contente porque gostaste do título do meu livro. Também gosto. Mas não esperes muito dele, não. Já quase que o conheces inteiramente. Mais uns poucos poemas soltos e é só. Nada mais importante que as ‘Danças’ ou que o ‘Carnaval’. Estou com idéias dum ‘Noturno de Belo Horizonte’. Mais ou menos do tamanho do ‘Carnaval’, quem sabe? Quem sabe mesmo se sairá? Estou num novo período de transição. Que horror! Como é horrível pensar! De certo não farei mais nada... Não tenho inspiração. O diabo!⁴⁰³

No ano de 1924, Mário de Andrade trabalhou intensamente na elaboração dos poemas de *Clã do jabuti*. Manuscritos dessa obra circularam entre ele e Bandeira; este, expondo suas opiniões e sugerindo alterações; aquele, acatando muitas delas, mas outras não. Um exemplo disso está na longa carta de 7 de novembro de 1924, em que Mário, entre repostas a argumentações de Bandeira, rebate seus comentários sobre verso-livre no poema “Noturno de Belo Horizonte”, em processo de composição:

“O Sr. Barão das Catas Altas
Reúne todas as constelações
Pra fundir uma baixela de mundos.”
Queres que eu faça disso um só verso. Não há razão propriamente. Ao contrário. Se por acaso no verso livre cada verso correspondesse a um juízo inteiro, então terias razão, mas o verso livre não é só isso, embora seja também isso. Há muitas vezes que obedecer a ritmos interiores pessoais. E geralmente isso obedece a intenções que podem transparecer embora não conscientes no momento primeiro da escritura. O “Sr. Barão das Catas Altas”, sozinho, ressalta na importância cômica que lhe

⁴⁰² A transcrição dessa carta está na p. 70 desta tese.

⁴⁰³ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 122. Carta de 19 de maio de 1924.

dou. A frase tripartida ressalta assim na importância que lhe dou, um pouco irônica a princípio e terminando incisiva, brilhante, visionária, eloquente, no rápido “pra fundir uma baixela de mundos” que tem de vir livre, sozinho como um rojão em céu escuro. Repara como esse verso é rápido, muito mais rápido que os dois anteriores, embora com maior número de sílabas. Mistérios da Idéia, amigo!... E repara o vigor do meu “pra” em comparação ao quilométrico e incolor “para”.⁴⁰⁴

Além da discordância quanto a transformar os três versos em um, apenas, está no final desse trecho a referência ao emprego da forma oral da preposição “para” na língua portuguesa do Brasil, assunto que será ainda apresentado neste capítulo.

Bandeira redigiu a resposta a essa longa carta em 20 de novembro de 1924⁴⁰⁵:

Recebi esta tarde a tua carta de 7. Tomaste muito à conta de correções o que fui lançando rapidamente à margem dos teus poemas. Aquilo tudo eram apenas sugestões. Não pude explicar porque seria um não acabar de escrever, o que me cansa muito. [...] Fique o “barão das Catas Altas” sozinho. Mas não penses que eu tenha nunca tomado o verso livre só como a expressão de um juízo inteiro.⁴⁰⁶

Na edição final de *Clã do jabuti*, os versos foram conservados separadamente. Sobre lirismo, contudo, cabe destacar a missiva que Mário enviou em 19 de novembro de 1924, antes de receber a resposta a sua carta anterior, de 7 de novembro, comentando poema inédito que recebera de Bandeira – enviavam, simultaneamente, seus textos um ao outro. Ainda sem título, o poema que posteriormente seria nomeado “Comentário musical”⁴⁰⁷, para constar em *Libertinagem*, fora remetido no corpo da carta de 16 de novembro de 1924⁴⁰⁸.

Me parece no entanto que o poema precisa de mais um verso. Está bom como está. Acaba tão natural. Aquele último verso dito indiferentemente, olhando pro lado, ou coçando a perna, é estupendo de naturalidade. Mas vem a dar naquela discussão comigo, que expus no prefácio do *Losango cáqui*. É lirismo puro. A poesia se ressentida porque falta a intenção-de-poema, isto é, a intenção de fazer um poema, que é uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. O teu poema não acaba. E pra ser poema precisa acabar. Carece não

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 144.

⁴⁰⁵ Vale destacara que o envio de cartas nesse período entre eles era muito intenso. Mário de Andrade, inclusive, faz pilhéria sobre isso: “Nós andamos numa carteação danada, puxa! É carta pra cá, carta pra lá, até parece noivado.” (*Idem*, p. 153. Carta a Manuel Bandeira, com data atestada de 22 de novembro de 1924).

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 150.

⁴⁰⁷ A versão desse poema que foi transcrita na carta de Manuel Bandeira encontra-se no Anexo 3 deste trabalho.

⁴⁰⁸ Sobre a remessa desse poema, ver p. 77 desta tese.

confundir lirismo e poesia. É o grande passo que já dei do *Losango* pro *Clan do jabuti*. Arte simples ainda. Primitiva, apesar de todas as ilusões do Graça. Mas atualmente escrevo poemas. Escrevo arte. Faço arte.⁴⁰⁹

Mário de Andrade reforça nessa carta seu momento de transição nas conceituações sobre *lirismo*. Reitera no final desse trecho a relação entre “fazer poema” e “fazer arte”, o que pode muito bem reportar ao que formulou em *A escrava que não é Isaura* ao refazer a fórmula de Dermée, conferindo à *arte* o sentido de “crítica, esteticismo, trabalho”⁴¹⁰. Para Mário, o verso de Bandeira ficara solto, sem concluir o poema, por isso chamou a atenção do amigo para que o trabalhasse mais, não o deixando excessivamente lírico.

No mesmo mês de intensa troca epistolar com Manuel Bandeira, Mário de Andrade estava também se correspondendo com Carlos Drummond de Andrade. Acompanhando a carta de 22 de novembro de 1924, a segunda que lhe chegava desse recente interlocutor mineiro, Mário recebeu o manuscrito que fazia parte do projeto de livro *Minha terra tem palmeiras* e no qual estavam: “Política”, “Construção”, “Religião”, “Nota social”, “Sentimental”, “Orozimbo” e “Passa uma aleijadinha”. Fazia parte desse projeto grande parte dos poemas que, somente em 1930, seriam publicados em *Alguma poesia*. No término da longa resposta, Mário de Andrade redigiu algumas impressões sobre eles, e, junto a essa missiva, devolveu o manuscrito com anotações nas margens, entre elas, reiterado, o cuidado de evitar os galicismos. Assim, no manuscrito, ao final de “Política”, lê-se: “Que abundância francesa de possessivos!”; abaixo de “Construção”: “Que abundância francesa de *uns*!”⁴¹¹. Mário devolvera esses manuscritos com o aviso, já transcrito no primeiro capítulo desta tese: “Como pratico com o Manuel Bandeira e o Luís Aranha, e eles comigo, mando-te os teus versos com algumas sugestões. Mas quero que eles voltem pra mim. Preciso deles em minha casa enquanto não se publiquem”⁴¹². Ele lançava, assim, o convite para que o jovem enviasse seus textos em processo de elaboração para receber dele sua “crítica informal”.

Entre as observações de Mário, nessa carta, está sua opinião a respeito de *lirismo*:

⁴⁰⁹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 150.

⁴¹⁰ A transcrição do trecho está na p. 122 desta tese.

⁴¹¹ A duas notas de Mário de Andrade estão em Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 74.

⁴¹² *Idem*, p. 72. Carta s/d., certamente posterior a 22 de novembro e anterior a 30 de dezembro de 1924.

Estou exausto e ainda não falei nos seus versos... Gostei. Gostei francamente, embora a sua prosa por enquanto seja mais segura que os seus versos. No entanto a prosa é mais difícil que a poesia. É muito simples: a sua prosa vem da civilização que morreu com a guerra. Você ainda é muito civilizado antes-da-guerra, pra cair de chofre no primitivismo deste século 20, que provocou o lirismo de certos alemães, russos e franceses atuais. Isso é natural. Estou me lembrando daquela frase que escrevi no prefácio da *Paulicéia*. “Ninguém se liberta duma vez das teorias avós que bebeu”. Comigo se deu a mesma coisa. *Paulicéia* é uma misturada de simbolismo até parnasianismo, e modernismo que ninguém aqui percebeu porque, Deus dos justos! Os críticos de poesia no Brasil... No *Minha terra tem palmeiras*, nome admirabilíssimo que eu invejo, há poemas excelentes e muita coisa boa. Mas como você ainda está muito inteligente de cabeça pra cair no lirismo, repare que há muita coisa que é contado [sic] com memória em vez de vivido com sensação evocada. Disso um qual ou tal elemento prosaico que diminui a variedade do verso livre porque o confunde com a prosa. Todos nós temos isso. Eu tomei o partido de escrever em prosa simplesmente, no meio dos versos, como aquele comentário *inteligente* (= da inteligência) que vem nas “Danças”, ou o caso do coronel Leitão do “Noturno”. Ou então metrifico (“Rola-Moça”) pra não cair no verso prosaico. Metrificação ingênua, balbuciante primitiva, lírica.⁴¹³

Na seqüência, comenta rapidamente cada poema e conclui: “O ‘No meio do caminho’ é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual”⁴¹⁴. Mário utilizou dois poemas seus como exemplo para o que explicou sobre *lirismo*: “Noturno de Belo Horizonte” e “Danças”. Ambos, inéditos ainda em livro, apareceriam mais tarde em *Clã do jabuti* e *Remate de males*, respectivamente. Junto dessa carta, Mário enviou o manuscrito do primeiro poema, atitude que se configurou como exceção naquele momento em que ainda não encaminhava manuscritos de seus textos inéditos para Drummond comentá-los. Abriu, porém, essa exceção porque já havia lido o poema para vários modernistas e, também, em atenção ao pedido do jovem: “Tenho imenso desejo de conhecer o seu ‘Noturno de Belo Horizonte’. Numa carta que tive o prazer de receber de Manuel Bandeira, há entusiásticas referências a esse trabalho. Ser-lhe-á difícil ou importuno comunicarmos?”⁴¹⁵. Quanto ao segundo poema, Drummond já tomara conhecimento dele por meio

⁴¹³ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁴ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁵ *Idem*, p. 40. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, de 28 de outubro de 1924. Na p. 32 desta tese está a resposta de Drummond comunicando o recebimento de “Noturno de Belo Horizonte” e avisando que já o mostrara para o grupo de amigos.

da revista *Estética*, que publicou “Dansas”⁴¹⁶ em seu número de estréia, em setembro de 1924, com a dedicatória: “A Dona Baby Guilherme de Almeida”, união espirituosa entre os nomes de Baby de Almeida⁴¹⁷ e seu marido, Guilherme de Almeida.

Na resposta postada a esses comentários de Mário de Andrade da capital mineira, o “missivista indolente” dá o ar da graça: “Ora, viva! Custei, mas apareci!”⁴¹⁸. O temperamento de Drummond não lhe permitia a prática assídua de troca epistolar; bem ao contrário do que se vê entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Apesar da demora, ele elaborou uma extensa resposta que, como característica de sua epistolografia, apresenta densa reflexão para um rapaz ainda tão novo. Ele toca no tema do *lirismo* ao comentar o poema de Mário: “Recebi o ‘Noturno de Belo Horizonte’, seguramente o maior esforço da poesia nacional. [...] suas idéias nacionalistas o conduziram de maneira lógica a um poema tão rico de expressão e intenção, em que o sentimento da terra se confunde com o mais puro e desinteressado lirismo”⁴¹⁹.

No final dessa carta, agradece as observações sobre os seus poemas:

Falarei agora nas minhas tentativas poéticas. Devolvo-lhe quase todos os versos: cortei apenas os que me pareceram mais ordinários. Seguem ainda alguns que você não conhece, embora não sejam os últimos. Aceitei com infinito prazer as sugestões com que você honrou os meus trabalhos, e que demonstram leitura atenta e simpática. Não aprovei tudo, mas quase tudo.⁴²⁰

Em seguida, expõe sua opinião sobre as sugestões de Mário aos seus poemas e conclui: “Até hoje não encontrei em nenhum homem de letras franqueza igual à sua. Muito, muito obrigado pelo seu acolhimento, pela sua franqueza, pela sua bondade! [...] Outra coisa. Não precisa ter o incômodo de devolver os meus versos com as correções. Estas poderão vir em carta”⁴²¹.

Outro mineiro com quem Mário começou a se corresponder no ano subsequente, 1925, foi Pedro Nava. Esse jovem, que então cursava a Faculdade de Medicina, interessava-se muito por literatura e também desenhava. Ele enviava seus trabalhos para Mário comentá-los. Foi um peculiar interlocutor de Mário de Andrade, pois, além de remeter seus poemas em processo de elaboração, enviava também as gravuras que fazia. Sobre ambos os tipos de trabalho ele recebia comentários de Mário de Andrade. Poeta

⁴¹⁶ O título do poema foi assim grafado na revista.

⁴¹⁷ De acordo com Raimundo de Menses, “Em 1923, no Rio de Janeiro, [Guilherme de Almeida] casou-se com Baby Barroso do Amaral de Almeida” (*Op. cit.*, p. 21).

⁴¹⁸ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 77. Carta de 30 de dezembro de 1924.

⁴¹⁹ *Idem, ibidem.*

⁴²⁰ *Idem*, p. 81-82.

⁴²¹ *Idem*, p. 82

bissexto⁴²², Nava acabou atuando na área em que se graduou. Para Mário de Andrade, enviou os poemas: “Aterrissage”, “Reflexos”, o conjunto de dois poemas (“Bão-ba-la-lão” e “Nôite de são joão”) que levou o título de “Cantares da infância”, todos de 1925, “Noturno de Chopin”, “Ventania”, “Si eu soubesse brincar...”, de 1926, “Prelúdio número um”, segunda versão de “Si eu soubesse brincar...”, de 1927⁴²³. Sobre esses textos, o próprio escritor manifestou-se:

Eu bombardeava Mário de Andrade com todos os maus poemas que me saíam da cachola servilmente escritos em língua *mariodeandrade*. Não tenho cópia da minha produção poética desse tempo; se dela existisse vestígio, ai de mim! será no arquivo da correspondência dele⁴²⁴. Às produções que lhe eram enviadas, Mario fazia longos e pacientes comentários como pode ser verificado em toda sua correspondência ativa aos literatos do Brasil naqueles anos vinte. Ele desenvolvia uma fabulosa ação de assistência intelectual, de companheirismo, de amizade e ensino através de suas cartas.⁴²⁵

Pedro Nava dá destaque ao projeto de Mário de Andrade de uma *língua brasileira moderna*, ao qual ele aderiu incondicionalmente, entretanto de forma demasiado diletante, o que preocupava Mário que constantemente advertia-lhe sobre isso. Durante a década de 1920, esses dois interlocutores construíram proveitosos diálogos literários, que silenciaram quando o jovem mineiro tomou o rumo da carreira de medicina, chegando, inclusive, a ter Mário de Andrade como seu paciente. Durante a juventude, contudo, envolveu-se com a vida literária de Belo Horizonte, fazendo parte do *Grupo do Estrela*, do qual participou também Carlos Drummond de Andrade:

Desde 1921 constituiu-se em Belo Horizonte, numeroso grupo de moços integrado pelos nomes de Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura, Francisco Martins de Almeida, Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, Hamilton de Paula, Heitor Augusto de Souza, João Alphonsus de Guimaraens, João Guimarães Alves, João Pinheiro Filho, Mário Alvares da Silva Campos,

⁴²² Sua produção poética pode ser conhecida em: Manuel Bandeira, *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1946 (1ª ed.), 1964 (2ª ed. revista e aumentada) e Manuel Bandeira e Edgar Cavalheiro, *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1943. No primeiro encontram-se os poemas “O defunto” (1938), “Mestre Aurélio entre as rosas” (1932), “Episódio sentimental” (1933), “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade” (1933), “Canto do afogado” (1940), “Alcazar” (1941), “Nameless here for evermore” (1941) e “Palíndromo do amigo” (1964); no segundo, apenas “O defunto”.

⁴²³ Esses manuscritos integram hoje o arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade. Sobre eles, ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade*, *Op. cit.*

⁴²⁴ Como explica a nota anterior, Mário de Andrade salvaguardou manuscritos com poemas de Pedro Nava.

⁴²⁵ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op. cit.*, p. 44, nota 7.

Mário Casassanta e Milton Campos. Era chamado *Grupo do Estrela* – do nome do café em que se reuniam. Dele fiz parte desde os primeiros momentos, assim como vieram a completá-lo mais tarde, Ascânio Lopes, Ciro dos Anjos, Dario de Almeida Magalhães, Guilhermino Cesar e Luís Camilo de Oliveira Neto. A aglutinação de personalidades tão diferentes deve-se à amizade que os ligava unanimemente a Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura e Milton Campos. Deles alguns já tinham iniciado na literatura mas os outros eram também, rapazes preocupados com poesia, prosa, arte e filosofia. Muitos foram literatos a vida inteira, dois retomaram essa posição tardiamente e os mais foram inteiramente absorvidos pelas profissões liberais, pelo magistério e pela política.⁴²⁶

Desses nomes, além de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, vale salientar o de Francisco Martins de Almeida, que também enviou manuscritos seus para Mário de Andrade comentá-los.

Da “crítica informal” que Mário de Andrade elaborou sobre os poemas de Pedro Nava, será apresentada a que se encontra na longa carta de 9 de março de 1925. Ela foi emitida em resposta à que o jovem mineiro redigira em 17 de fevereiro de 1925, dando início à troca epistolar entre ambos. Nela, está o agradecimento pelo exemplar de *A escrava que não é Isaura*, recebido pelas mãos de Drummond⁴²⁷, e anexada a ela os manuscritos de *Aterrissage* e *Reflexo*. Mário, em sua resposta, de 9 de março, pede que Nava redija por carta sua apreciação crítica sobre *A escrava que não é Isaura* e o adverte:

Em todo caso tome cuidado com ela [inteligência], heim! Depois que publiquei o livro [*A Escrava que não é Isaura*] comecei a matutar que ele é perigoso. Pra você nem tanto que já deve estar lido e relido de coisas modernistas européias, mas pros outros que nada puderam ler e que se vão envenenar com a Escrava⁴²⁸.

Além de manifestar sua preocupação com a recepção de seus conceitos sobre poesia modernista, Mário adverte o jovem sobre o uso da “inteligência”, o que podemos interpretar, seguindo o próprio raciocínio estruturado em suas poéticas, que Mário se refere ao estado consciente que se sobrepõe ao inconsciente. Essa proposição é

⁴²⁶ Pedro Nava, “Rede de uma geração”, In: *A Revista*, edição fac-similar, São Paulo, Metal Leve S. A., 1978, S/n.

⁴²⁷ Na carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade está o pedido: “Aqui vai a *Escrava*. É oferta de amizade e admiração, acredite. Você pode distribuir os exemplares que vão juntos, pra mim? Faça o favor, não sei a direção dos outros.” (*Op. cit.*, p. 93. Carta de 21 de janeiro de 1925)

⁴²⁸ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op.cit.*, p. 37-38.

desenvolvida no extenso comentário sobre os dois poemas de Pedro Nava, quando Mário expõe sua opinião sobre *lirismo*:

Eu vejo nos seus versos principalmente um grande perigo, Nava. Você está, ao menos nos 2 poemas que me mandou, se preocupando muito com a realização formal de certos aspectos fenomenais (fenomênicos quero dizer) do mundo exterior. Que tem lirismo eu sei. Um lirismo inicial até muito fino e bem bom. Eu também sempre me comovi com uma pedra que rola da montanha. [...] O lirismo inicial existe nos poemas que você me mandou e está muito bem exprimido, comoventemente no Aterrissage. [...] em vez de você se deixar levar pelo estado lírico em que o fato da pedra rolar do morro ou cair no poço botou você, você se preocupou mais com o processo com que ia realizar o *fato exterior* em vez de observar o seu *estado psicológico* e por ele descrever o fato exterior. Que aconteceu? Em vez dos processos técnicos, síntese, onomatopéias, superposição simultânea de palavras, combinações orais, em vez dos processos técnicos serem um meio pra você realizar a sua sensação e comoção (fim da Poesia, destino dela) foi uma certa sensação que você escolheu pra poder empregar e mostrar certos processos técnicos modernos. Assim pra você, ao menos nestes 2 poemas, a sensação é um meio, o processo técnico é o fim, a preocupação não direi exclusiva mas conclusiva da sua maneira de poetar. [...] O que eu tenho medo é que você fique nisso e só e comece a escolher dentre as sensações de você as que melhor se prestam pra certas demonstrações ou emprego legítimo de certas realizações processuais da poética modernista. Muito cuidado, Nava, em não confundir poética com poesia. [...]⁴²⁹

Mário salienta bem a relação entre lirismo e técnica de que Nava se valeu para compor seus poemas. Para ele, o jovem estaria mais preocupado em fazer poemas que formalmente se enquadrassem na poesia modernista do que em partir do seu impulso lírico para compô-los; não estaria utilizando a técnica para dar forma ao lirismo, mas, ao contrário, o lirismo estava lhe servindo de desculpa para realizar poemas com aspectos modernistas. Veja-se que Mário não negou a utilização da técnica, mas especificou sua função, a de instrumento de expressão do lirismo. No final de seus comentários, justifica sua postura:

Nunca se esqueça desta verdade geral: no fundo a poesia é uma só e continua a ser tradicional, seguindo a linha comprida que do homem da caverna vem até nós. Os progressos da experiência só nos permitiram reagir contra o mau caminho do parnasianismo e do simbolismo que desvirtuaram a poesia um tomando o lirismo como um meio, outro camuflando-o em enigmas mais ou menos

⁴²⁹ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op.cit.*, p. 38-40.

bonitos. Permitiram com que nos aproximássemos mais do lirismo puro e enriqueceram os nossos meios de expressão.⁴³⁰

Apoiado em uma concepção teleológica de progresso, Mário explica que o “fazer poético” evoluíra em relação ao passadismo parnasianista e simbolista. Se recuperarmos a análise de Roberto Schwarz apresentada no início deste capítulo sobre a necessidade de superação da “mania formalizante”⁴³¹ dos parnasianos, veremos que ela pode ser comprovada com o que está afirmado nessa carta. Entretanto, ela traz um dado novo ao que vimos até aqui, a afirmação de Mário sobre a necessidade de os modernistas vencerem também os padrões simbolistas que “camuflavam” o lirismo em uma “linguagem enigmática”.

Apesar das advertências, o final da carta traz o incentivo para o jovem dar continuidade ao seu “fazer poético”:

Parece que eu ataquei mais que elogiei, que nem no artigo sobre Manuel Bandeira que muita gente tomou como ataque. Não é isso. É que verificar perigos ou defeitos sempre me pareceu que adiantava mais. Gostei francamente dos seus dois poemas. Que você está bem enfronhado do modernismo e que o pratica com desenvoltura, lampeiro e feliz, se percebe muito bem. Fiquei contente de encontrar mais um camarada em você. Me mande sempre versos. Si não gostar da rabugice jogue fora a carta mas guarde o pedido, mande mais.⁴³²

Como fazia com a maioria dos jovens que lhe enviavam textos inéditos, Mário solicitou-lhe que o continuasse fazendo. Na resposta de Pedro Nava, de 3 de julho de 1925⁴³³, há apenas um breve parecer aos seus comentários, onde o jovem diz concordar com tudo, prometendo corrigir-se. É interessante verificar que, em se tratando de literatura, o assunto que muito instigava esse poeta bissexto, mais do que o *lirismo*, eram os projetos de Mário de Andrade de uma língua brasileira, como veremos mais adiante.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, de 26 de outubro de 1925, Mário falou sobre Pedro Nava: “De primeiro [Pedro Nava] me mandou uns poemas em que a rebusca de forma prevalecia sobre a qualidade lírica. Chamei a atenção dele sobre isso.

⁴³⁰ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op.cit.*, p. 40-41.

⁴³¹ Expressão empregada por Roberto Schwarz na citação da p. 111 desta tese.

⁴³² Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op.cit.*, p. 42.

⁴³³ Essa carta encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Arquivo Mário de Andrade, série Correspondências, sub-série Correspondência Passiva (MA-C-CPL, 5414).

Faz pouco me mandou dois poemas⁴³⁴ positivamente notáveis, um dos quais pouco ou nada faltava pra ser jóia legítima como poesia isto é [sic] lirismo e inteligência construtiva bem equilibrados”⁴³⁵.

Do mesmo ano que o da “crítica informal” a Pedro Nava são os comentários que Mário redigiu sobre os poemas em processo de composição de Manuel Bandeira: “Não sei dançar”, “Mulheres” e “Pensão familiar”⁴³⁶. O aviso do recebimento desses textos está na carta de 18 de abril de 1925: “Li só uma vez os poemas de você. Primeira impressão deu plena, 8, pra ‘Mulheres’ e ‘Pensão familiar’, e distinção com louvor pro ‘Não sei dançar’. Porém não digo que as notas fiquem essas. Deixe eu ler num dia mais meu e vai carta. Agora não posso mais de sono”⁴³⁷. Os comentários mais detalhados estão na missiva seguinte, de 7 de maio de 1925:

Seus versos: “Mulheres”. Acho que aquele último verso encomprida um pouco demais a última frase que fica tão forte sendo só. “E eu preciso de ti como precisava de mamãe e papai”. Mas a frase é tão bonita! Quem sabe se você não podia modificando um pouco botar depois do 10º ou 11º verso? Por exemplo: “És linda como uma história da Carochinha – Dessas do tempo em que se pensa ainda que os ladrões moram no morro atrás de casa e tem cara de pau”. Ou qualquer coisa assim, sugiro apenas. Pra não tirar a força ingênua do último verso. —. “Pensão familiar”: “Um gatinho” está positivamente errado. Ponha — “O gatinho”. O resto não tem nada que se diga, delícia. “Não sei dançar” é bem das tais poesias que não são poesia, são lirismo. São pinceladas deliciosas todas, porém eu hoje já estou querendo mais poesia, você sabe. Não aconselho nada a esse respeito, faça o que entender. Mas se você organizasse em forma de rondó já ficava mais construído. E o rondó não é nenhum artifício pois está historicamente provado que é forma popular universal da nossa própria organização psicológica.⁴³⁸

Dessas observações, que mostram, assim como outras já apresentadas neste trabalho, a participação de um escritor na invenção do outro, vale destacar que Mário de Andrade chamou a atenção para o *lirismo* do poema “Não sei dançar”, que, aliás, para ele não se caracterizava como poesia, pois o considerou como um agrupamento de sensações de Bandeira. Confirmando sua nova posição sobre *lirismo*, debatida

⁴³⁴ Mário de Andrade refere-se, provavelmente, ao conjunto de poemas “Bão-ba-la-lão” e “Noite de São João” que fazem parte de *Cantares da infância*. Mário de Andrade recebera esse manuscrito, datado de “Junho 1925”, junto da carta de Pedro Nava de 3 de julho de 1925. A carta de Pedro Nava está no acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, série Correspondência, sub-série Correspondência passiva (MA-C-CPL, 5414).

⁴³⁵ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 154.

⁴³⁶ Esses poemas foram publicados em *Libertinagem*, *Op. cit.*.

⁴³⁷ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 202.

⁴³⁸ *Idem*, p. 206.

inumeráveis vezes com o amigo pernambucano, “aconselha-o” a trabalhar tecnicamente o poema, transformando-o em forma fixa, o rondó.

Como se viu até aqui, o ano de 1925 é um momento em que Mário, já tendo bem mais definida sua nova conceituação sobre *lirismo*, não tão individualista quanto a primeira, passa a defendê-la, seja em artigos, seja nas trocas de idéias com seus interlocutores. No âmbito das cartas, isso se vê tanto nos “conselhos”⁴³⁹ aos jovens escritores como nas conversas com aqueles que estão no mesmo nível de produção que ele, como o amigo Manuel Bandeira. A seguir, está o esclarecimento que Mário fez a ele sobre sua definição de obra-de-arte, pautado em comentários que o amigo lhe remetera sobre sua *Estética musical*, que naquela época estava também em processo de elaboração:

Eu estou escrevendo uma *Estética musical* em que, além da parte normativa, a parte verdadeira do livro, fundada em noções adquiridas por meio de laboratórios e da lição histórica, tem uma introdução puramente ideal, concepcional, em que eu explico minhas idéias pessoais a respeito de Estética, Belo, Arte, Música e Manifestação artística, cinco capítulos que a crítica tem de observar, como verdades humanas e transitórias que são, sob o ponto de vista concepcional do autor, sob o ponto de vista da fecundidade humana que essas idéias contenham e não sob o ponto de vista filosófico, possivelmente científico que elas na realidade não tem, pois que não é ciência no sentido positivo da palavra⁴⁴⁰. Você discute o meu modo de encarar e dar o conceito (meu) de manifestação artística. Antes de tudo o que você chama de manifestação artística é o que eu chamarei de realização de obra-de-arte ou psicologicamente: concretização artística do lirismo. [...] A obra de arte realizada e desaparecida deixa praticamente de existir. A intenção dela (na infinitiva maioria pela arte do séc. XIX), o que eu chamo na minha *Estética* de mensagem-do-amigo ficou prejudicada e a manifestação artística não se deu porque a mensagem-do-amigo não foi revelada. A obra-de-arte é construída pra interessar.

⁴³⁹ Sobre o papel de “mentor” de Mário de Andrade e a correspondência trocada entre ele e jovens escritores, ver Marcos Antonio de Moraes, *O orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

⁴⁴⁰ Para efeito de esclarecimento sobre a elaboração dessa obra, é importante transcrever aqui a nota de Marcos Antonio de Moraes na edição da correspondência entre esses dois intelectuais: “Pensada inicialmente como ‘lições’ semanais de estética para um ‘grupo de moças da [...] alta sociedade’, alunas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e redigida sob forma de conferências, para que MA enfrentasse a sua ‘péssima faculdade de elocução’, como explica o escritor a Luís da Câmara Cascudo em carta de 26 de março de 1926, a *Estética musical* chegou a receber 6 capítulos (‘Da estética’, ‘Do belo’, ‘Da arte’, ‘Da música’, ‘Da manifestação musical’, ‘Do ritmo’) dos 10 planejados. Flávia Camargo Toni, na edição anotada que organizou da *Introdução à estética musical* (São Paulo, Hucitec, 1995), a partir do texto inédito conservado por MA e cadernos de alunas do escritor, mostra que o trecho do estudo enviado a MB, em ‘primeiríssima redação’, não guarda semelhanças com o texto em sua última redação conhecida”. (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 223, nota 90)

Sempre. Até no caso ignóbil do sujeito que faz um poema pra si mesmo.[...] Insisto cada vez mais na minha opinião: a manifestação artística só se dá quando a obra-de-arte chegou ao destino a que foi destinada. Pense e me responda⁴⁴¹.

Em primeiro lugar, deve ser chamada a atenção para o fato de Mário de Andrade explicar que não fundamentou certas noções defendidas na *Estética musical* em um ponto de vista filosófico, mas em suas idéias pessoais, que desenvolveu empiricamente. Retomando mais uma vez o estudo de Roberto Schwarz, verificamos que sua afirmação sobre as definições de *lirismo* não serem fruto de uma “filosofia sistemática”⁴⁴², pode se justificar por declarações como essas do trecho acima transcrito. Nota-se, também, que Mário de Andrade está então consolidando sua postura em relação à necessidade da utilização da técnica. Em sua definição de “obra-de-arte”, esta não poderia prescindir de uma técnica que tornasse a manifestação lírica apazível ao leitor. Se estabelecermos aqui uma relação entre essa idéia e o que ele compreendia naquele momento por elaboração poética, teremos o seguinte: a transposição direta do impulso lírico na construção de um poema não se sustentaria mais enquanto obra-de-arte, esta somente se configuraria a partir do momento em que esse impulso fosse elaborado pela técnica.

Nessa fase de sua trajetória na conceituação sobre *lirismo*, entre os inúmeros aconselhamentos que dava aos jovens, encontram-se os diálogos com outro escritor, Prudente de Moraes, neto, assim como Nava, um poeta bissexto. Na carta de 3 de outubro de 1925 está mais um importante esclarecimento de Mário de Andrade sobre o assunto. Nela, Mário comenta poema inédito⁴⁴³ que o jovem lhe enviara. O trecho transcrito é extenso, pois vale como importante documento desse processo de construção conceitual de *lirismo* que trilhava Mário de Andrade.

Releio carta e versos pra esta resposta. Por ordem: Versos. Nome pro poema é difícil. São versos deliciosos franqueza. Eu tirava o o definindo “meu corpo” no 7º verso. Não tenha medo que fique um alexandrino perfeito. O alexandrino em si já é um ritmo pesado que dá bem a sensação do cansaço que você está descrevendo. [...] O fim ironicamente reflexivo está muito gostoso. Outro dia recebi do Luís da Câmara Cascudo três poemas descritivos que me deram essa mesma sensação embora um pouco malfeitos, meio apressados. [...] Essa história da

⁴⁴¹ *Idem*, p. 222. Carta de 26 de julho de 1925.

⁴⁴² Roberto Schwarz, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁴³ Na série Manuscritos de outros escritores do arquivo Mário de Andrade, no IEB-USP, constam 3 poemas de Prudente de Moraes, neto: “Suicídio”, “A cachorra” e o poema sem título, com o *incipit*: “Cansaço nas estradas poeirentas”. Este último, que permaneceu inédito, é o que Mário de Andrade está comentando no trecho da carta acima transcrito. No catálogo dessa documentação os manuscritos receberam, respectivamente os seguintes códigos: MA-MOE, 242; MA-MOE, 243; MA-MOE, 244.

intenção de fazer uma poesia é uma coisa muito importante sob o ponto de vista Arte, fazer de deveras arte. Convido você a meditar muito nisso. Tem sido uma das preocupações grandes de minha vida. A “intenção do poema” constrói o poema fechado, o poema circunferência, o poema que tem começo tem meio e fim. É mais arte que esse sensacionalismo verdadeiramente primitivístico [sic] como essência em que toda gente modernista caiu mais ou menos. Principalmente os cuja criação vai de dentro pra fora, intimistas, os que se preocupam mais com a sensação que com a causa da sensação, Manuel, Ribeiro Couto eu muitas vezes. Raríssimas [sic] Ronald e Guilherme, naturezas artísticas mais bem construídas e completas. Falo natureza artística no sentido de equilíbrio das faculdades líricas e construtivas. Em Manuel por exemplo, que é o mais cheio de lirismo da minha geração (os que estão agora na casa dos trinta) tem um desequilíbrio evidente entre o lírico e o poeta. Ele mesmo reconhece isso. Todos os últimos poemas dele, desde o Ritmo dissoluto, com algumas exceções apenas, são fragmentos do lirismo constante da vida. São fragmentos completos em si que não tem [sic] nada que falte nem antes nem depois porém são fragmentos porquê [sic] lhes falta o juízo exclusivo do resto e conclusivo da sensação, que lhes daria a intenção de poema, torná-los-ia residentes em si mesmos e não na continuidade da sensação. Me compreende bem? Reflita sobre isso, vale a pena. O poema de você é assim, um fragmento completo. Deus me livre de querer que você vá agora metrificar o poema que fez, está bem como fez porem [sic] não vejo outra solução pra este meu problema que metrificando o Lirismo. A metrificação em si faria a intenção do poema, tornava essas sensações fragmentárias completas residentes nelas mesmas.⁴⁴⁴

Mário deu prosseguimento a sua reflexão nessa longa carta, entretanto foi selecionada essa passagem para que seja possível evidenciar como, além do que publicava em livros, por meio da “crítica informal” ia esclarecendo sua conceituação sobre *lirismo* aos colegas. Nesse trecho, ele fez menção a três poemas de Câmara Cascudo, provavelmente os que ele lhe enviara junto da carta de 4 de setembro de 1925⁴⁴⁵.

No dia seguinte ao da redação desta carta, Mário escreveu para Bandeira, recuperando o que havia falado para Prudente de Moraes, neto, e reforçando sua posição sobre *lirismo*. Novamente, um trecho longo se faz necessário:

Sobre o lirismo de você, ontem, inda fiz consideração numa carta pro Prudentinho. Também acho que você é mais lírico que poeta nesse sentido em que a construção de você é puramente

⁴⁴⁴ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, Op. cit., p. 118-120.

⁴⁴⁵ Sobre o envio desse manuscrito, ver p. 41 desta tese.

organizada dentro da própria sensação e não por meio duma reação intelectual reflexiva sobre a matéria lírica a empregar e conclusiva quanto à separação da matéria lírica empregada, das sensações permanentes da vida, anteriores e posteriores ao momento lírico que você fixa no poema. Se lembra do prefácio do *Losango cáqui*? Falta enfim a uma quantidade de poemas tanto de você quanto duma porção de outros entre nós (eu especialmente no *Losango* e por isso os poemas vêm numerados) a *intenção de poema*, de fazer uma coisa fechada. Em você o lirismo ultrapassa de muito a riqueza, a faculdade de construção (intelectual). Não de construção dos versos em si, porém de construção dos poemas, isto é, duma coisa que deve ser fechada, que tem princípio, meio e fim! Esse, aliás, é um dos problemas que mais me tem preocupado desde os tempos do *Losango cáqui*. Muitos dos nossos poemas são fragmentos do sensacionismo lírico cotidiano, fragmentos completos em si, é lógico, fragmentos que não têm nada que ver com o sensacionismo anterior ao de que eles derivam, nem com o posterior, mas porém não deixam de ter essa essência fragmentária que você raramente encontrará na poesia anterior ao simbolismo. Será um dos encantos do lirismo desde o simbolismo, não discuto, porém o simbolismo e principalmente Samain quase sempre em poemas intimistas assim metrificavam e rimavam, isto é, poetizavam. A poética era pra eles o que encerravam (e muito bem) o poema dentro de si mesmo. A utilização de ritmos livres veio tirar essa organização intelectual poética que o pós-simbolismo tinha quase sempre. E o problema ficou a espera de resolução. Eu tenho tentado algumas, metrificando, dando cortes estróficos especiais facilmente perceptíveis e usando a forma popular do rondó. Ainda não estou satisfeito, embora todas essas formas me satisfaçam. Isto é, não é bem que não esteja satisfeito, ainda não me acalmei é que quero falar.⁴⁴⁶

A resposta de Bandeira não toca diretamente no que Mário expôs sobre a poesia dele, mas fala da produção modernista como um todo:

Note-se que acho tudo muito ruim, nada você, mas apesar de tudo um ruim diferente dos outros ruins, um ruim esquisito, absurdo, bestapocalíptico onde havia o fermentozinho da personalidade. Não tomo a sério as extravagâncias e novidades dos sujeitos como Paul Éluard que conheci aos vinte anos tão normalzinho e depois desembestou no hermetismo mais extra-planetário que já vi.⁴⁴⁷

Na carta seguinte, Bandeira completou essa conversa comentando poemas que Mário escrevera na mesma época dos que entraram em *Há uma gota de sangue em cada*

⁴⁴⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 242. Carta de 4 de outubro de 1925.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 244. Carta de 7 de outubro de 1925.

poema, mas que preferiu deixar fora do livro. Mário os encaminhou a Manuel Bandeira apenas em 1925.

Achei os versos muito ruins, mas tive pena que você não os tivesse publicado em tempo. Agora está impublicável. Apesar de que, acho estes versos melhores do que *Há uma gota de sangue*. Como você era um romântico atrapalhado pelo parnaso e ainda por cima com infiltrações simbolistas está melhor neste lirismo pessoal do que no anedotário grandeguerrístico do outro livro. Você tem fundo romântico, mas este romantismo aqui é romantismo de puberdade. A puberdade estado de alma ficou em você até depois dos 20 anos, puxa! Eu também fiz versos assim, mas foi até os 15 anos. Engraçado: fiz versos a um ipê também! a sua evolução é coisa mais extraordinária que eu conheço.⁴⁴⁸

Essa evolução pode estar vinculada ao fato de Mário de Andrade ter-se dedicado incondicionalmente aos seus estudos. Como bem resumiu Sergio Miceli:

Sendo autodidata, Mário teve de fazer investimentos intelectuais de tal monta que acabou cobrindo quase todos os domínios literários, artísticos e científicos da época (da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história), ao preço de permanecer solteiro e misógino toda vida, em companhia da mãe, da madrinha, da irmã mais nova e da preta Sebastiana, que trabalhava para a família. [...] São essas algumas das condições que lhe permitiram levar a cabo o projeto de ser um intelectual total nas condições da época.⁴⁴⁹

As conceituações sobre *lirismo*, que Mário foi construindo ao longo de sua vida, são apenas uma parte de um projeto muito maior. Provavelmente, de formação de um novo movimento literário com base intelectual sólida. Por esse motivo, talvez, ele tenha tomado a frente de um grupo que intentava a renovação da *intelligentsia* brasileira, tenha passado todo o tempo buscando definir teoricamente as inovações modernistas e tenha se dedicado irrestritamente ao diálogo epistolar, por meio do qual disseminava suas idéias, estimulava a reflexão e sua circulação entre aqueles que se aproximavam das propostas modernistas.

Ainda no correr da segunda metade da década de 1920, continuaram os diálogos sobre *lirismo*, como na resposta que escreveu a Carlos Drummond de Andrade sobre os comentários que este fizera a *Losango Cáqui*, que acabara de sair da gráfica:

Sua carta sobre o *Losango* é boa mesmo. Quero bem ela. Sobre intelectualidade poética discutirei se me lembrar quando tiver tempo. Estou cada vez mais convicto que carece botar

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 247. Carta de 10 de outubro de 1925.

⁴⁴⁹ Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 104.

inteligência (sentida) na poesia. Meus poemas são cada vez mais *pensados*. Discutiremos. Não sei se é a infecundidade que vem. Tenho medo de dar em poeta brasileiro. Porém não me parece por enquanto. Tudo retumba tanto em mim!..⁴⁵⁰

Em 1928, sobre novos poemas que estava elaborando, Mário estabeleceu novo diálogo com Bandeira: “Porque me parece que fiz dois poemas (fase nova, a tal inglesística) bem bonzinhos. Um já corrigido, ‘Bodas montevidéas’, inspirado no caso Fermana-Vignale, outro ‘Adivinha’⁴⁵¹ inda só no primeiro escrito. A idéia me parece forte e original no possível”⁴⁵².

Atendendo à solicitação do amigo – “Mande os poemas, estou cheio de curiosidade”⁴⁵³ –, Mário enviou os manuscritos junto com a carta em que esclarece o processo de invenção que os envolveu. Mais uma vez, é necessária a transcrição de um longo trecho:

Você mandou pedir e mando os versos. Que vão! Afinal eu devia mesmo esse sacrifício como prova de amizade... Porque é engraçado o que eu sinto comigo, uma espécie de fatalidade dolorosa de escrever assim, sem a mínima pretensão de escrever verso, sem a mínima intenção de fazer poesia. Jamais como agora e como nesses versos eu tive tanto a despreparação para poesia. Jamais como com eles não se deu aquele juízo que a gente tem tantas vezes: vamos fazer uma poesia. Saíram por uma necessidade especial de sair. Parece incrível. Porém eu era incapaz de medir pra você. Agora veja a contradição misteriosa e que me parece irresolúvel: tão dentro do conceito de lirismo e tão organizados (portanto poesia) que foram eles e no entanto possivelmente tão pouco bons e tão pouco poesia!... Porque estou na incapacidade total de julgar essas coisas e o juízo dos outros não me satisfaz. Está claro que muito matutando sobre poesia e sobretudo não me satisfazendo mais nem o verso livre nem aquele exteriorismo representativo que caracterizou o que de melhor deu a poesia modernista entre nós, todos esses pensamentos haviam mesmo de atuar fundo na minha pesquisa formal, no meu processo de realização de poética ideal e nos motivos de inspiração do meu lirismo, está claro. Porém tudo isso ficou agindo sem intenção nestes poemas que vão agora. Não tive intenção raciocinada. Essa eu tive por exemplo na “Vitória-régia”⁴⁵⁴ fiz o poema intencionalmente dentro duma tese e discuti a tese com você e com o Couto⁴⁵⁵ e depois desfiz o

⁴⁵⁰ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 194. Carta de 18 de fevereiro de 1926.

⁴⁵¹ Esses dois poemas foram publicados em *Remate de Males*, de 1930.

⁴⁵² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *OP. cit.*, p. 374. Carta de Mário de Andrade, de 21 de janeiro de 1928.

⁴⁵³ *Idem*, p. 376. Carta de Manuel Bandeira, de 25 de janeiro de 1928.

⁴⁵⁴ Sobre o envio de “Vitória-régia”, ver p. 119 desta tese.

⁴⁵⁵ Provavelmente Rui Ribeiro Couto ou Antonio Carlos Couto de Barros.

poema como você me aconselhou, fiz dele a prosa, um dos dias do “Turista Aprendiz”. Com estes poemas não, e é certo pelas datas se percebe que saíram quando quiseram sair. Portanto o título de experiências não me satisfaz sobre eles. [...] Já creio que falei pra você: gosto deles, acho que são meus e lindos e se uma crítica alheia como a de você pode me esclarecer alguma coisa só por isso mesmo é que reconheço a possibilidade e a necessidade dela. Porém nenhuma crítica alheia nem a de você que é mesmo uma reza de amizade poderá me tirar da minha realidade: que os poemas são bons. Mas eis a miséria: é que os poemas, estes, muito menos individualistas na forma e no pensamento geral atingiram o máximo de individualismo, já não podem mais interessar ninguém senão eu. E fico na contradição mais amargamente irônica de minha vida: eu, que não me interessava mesmo por mim, que se escrevo é mesmo porque quero amor e aplauso dos outros, sempre amor, estou escrevendo poemas e pra isso e só isso e os poemas saem meus e só pra mim. Minha inquietação agora atingiu uma grandeza verdadeiramente trágica e minha vida interior está transformada num delírio.⁴⁵⁶

Bandeira respondeu às angústias de Mário em carta “longa”, comparada ao seu estilo sucinto de missivista. Inicia de forma jocosa as impressões sobre os poemas, sem validar as preocupações do amigo:

Você é engraçado: escreve uns poemas com os quais “vibra internamente muito”, e ainda tem o desprazer de chincanar sobre eles, só porque imagina que eles não poderão interessar a ninguém! Ora, Mário, vai te foder. Deixe de inventar tragédias onde só existe vida gozada. Não há nada melhor do que fazer um poema e “vibrar internamente muito com ele”. O único meio digno, o único meio decente de interessar os outros é esse: vibrar internamente muito com a coisa que se está fazendo. Isto o que a gente deve buscar primeiramente, e tudo o mais será acrescentado.

Depois os poemas estão individualíssimos (desde *Paulicéia* você não é tão individual) mas não me parece que sejam individualistas. Ao contrário me parecem tão preocupados pelos outros, pela felicidade dos outros, pelo amor do gênero...⁴⁵⁷

Na seqüência comenta os poemas:

Sobre os poemas direi, para lhe satisfazer a vontade, que como poema só não me satisfaz a “Louvação matinal”, neste sentido que não me parece poesia nem verso. É uma meditação filosófica em prosa. Muito bonita aliás. É uma linda perspectiva de pensamento num alto e tranqüilo movimento rítmico de prosa, não tem o elemento lírico da poesia; não tem o elemento

⁴⁵⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 376-377. Carta de 30 de janeiro de 1928.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 379. Carta de 4 de fevereiro de 1928.

musical do verso. [...] Os outros três (“Bodas”, “Ponteado” e “Adivinha”) são os melhores. Boiei completamente na “Adivinha”. Macacos me mordam se entendi aquilo. Mas essa mesma incompreensão suscita em mim o estado lírico, e o refrão “que é que é” é formidável como elemento rítmico e organiza imperiosamente todo o contexto.⁴⁵⁸

Bandeira conclui suas impressões sobre os poemas tocando num assunto muito importante naquele momento, que era o emprego de uma língua brasileira moderna que Mário de Andrade fazia em seus textos. Aliás, na segunda metade da década de 1920, esse assunto aparece mais presente nas cartas do que o *lirismo*. Tal questão será tratada adiante, por ora vale apenas destacar o que Bandeira chama atenção sobre a individualidade de Mário de Andrade:

Nestes poemas você me dá a impressão de se ter renovado e neles a sua personalidade se acusa menos por maneiras de expressão, por tics que fizeram você desgraçadamente tão imitável, do que pelas idéias e sentimentos. Se eu tivesse sanção sobre você, obrigá-lo-ia a tirar da sua linguagem o que a está assinalando como sua e os outros arremedam. Nisso é que você é escandalosamente, condenavelmente individualista.⁴⁵⁹

O prosseguimento dessa discussão, se realmente houve por cartas, não foi preservado. Por fim, veremos mais uma menção à questão do *lirismo*, esta já no final da década de 1920. Ela está na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 13 de julho de 1929. E vale muito como uma síntese do sentimento desse intelectual a respeito de sua trajetória de conceituação sobre esse tema ao longo dos anos 20. A declaração de Mário nesta carta foi provocada pelo comentário de Bandeira sobre “Poemas da negra”, série de poemas inéditos naquele momento, que sairiam no ano seguinte em *Remate de Males*:

Prudentinho me convocou para ler os “Poemas da negra”. Fui ao escritório dele. Leitura muito afobada cortada de conversas e de presença nervosa de Iná. Não posso falar desses poemas. Não os senti, quero dizer não experimentei emoção artística, salvo quando você fala no “prazer de se reconhecer em naturezas-mortas”. Sinto isso intensamente no *per amica* etc. de minha casinha silenciosa (deliciosa esta brincadeira da sua carta). Mas não tenho nada a dizer como crítica dos poemas. Não posso dizer que não gosto, ou que não gosto disto ou daquilo.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 426. Carta de Manuel Bandeira, de 5 de julho de 1929.

Na resposta de 13 de julho, então, a síntese:

Quanto à evolução poética, é bem terrível a gente ser evolucionista! Você ponha reparo só no mundo de versos inéditos que tenho, de que você conhece apenas metade, se tanto! e que são o que já não sou mais. É doloroso, palavra. Escrevo demais. Jogo sessenta por cento fora e o resto inda dá pra publicar uns três livros por ano, é fantástico. Isso me desgosta bem. E já não são mais eu, pelo menos no meu eu permanente, o que subsiste através de todas as minhas mudanças... O eu atual é o dos “Poemas da negra” e do “Crepúsculo”⁴⁶¹, deste eu não gostando absolutamente nada. Foi como amostra apenas. Estou atingindo, Manu, acho que o cume da minha invisibilidade. E é nisso que estamos atualmente no máximo de separação: você todo sensibilidade, todo impulsivo, eu cada vez mais recatado, mais artifício, mais principalmente invisível. E me compreendo na minha invisibilidade. Porque por outro lado meus versos tocam o oposto do surrealismo.⁴⁶²

Ao que parece, aquele estado de angústia confessado a Manuel Bandeira na época da composição de *Losango cáqui* não foi amenizado ou pode ter-se transformado. Pelo que as cartas demonstram, a invenção poética de Mário de Andrade teve que ser sempre pautada em seus estudos teóricos e isso fez com que ele se distanciasse cada vez mais da forma individualista de fazer poesia apresentada em *Paulicéia desvairada*. Mário de Andrade passou a se opor àqueles que mantiveram tal postura, como fez Oswald de Andrade, por exemplo. Mário, nesse tempo, seguia já em outro rumo, interessando-se pela “arte-de-ação”. Ainda nessa carta, finalmente, conclui:

É certo que meus versos são todos impulsivos. É falso que jamais eu tenha escrito um só verso (Mesmo dos que me parecem falsos atualmente) pra provar ou botar em prática uma teoria minha. Mas estas teorias existiam de antemão. E na verdade foi pela preocupação intensa delas que a maioria dos meus versos saiu, como diz Augusto Meyer, exemplos quase didáticos de Poética. Muito menos versos do que exemplos. Aliás minha doutrina de fazer arte-de-ação inda comprova isso, arte que levasse os outros pra certas coisas e que lhes permitisse fazer melhor que eu. O que me interessava mais era animar.⁴⁶³

Nessa definição de “arte-de-ação”, enquadra-se seu projeto “abrasileiramento” da língua portuguesa, que foi exaustivamente debatido com seus interlocutores. As

⁴⁶¹ Segundo nota de Marcos Antonio de Moraes na edição dessas cartas, “Crepúsculo” foi publicado em *Costela do grã cão*, com o título “Momento” e já bastante modificado em comparação com o manuscrito que mandara nessa época a Manuel Bandeira. (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 419, nota14)

⁴⁶² *Idem*, p. 427-428.

⁴⁶³ *Idem*, p. 429.

discussões sobre *lirismo* não se esgotam no que foi apresentado até aqui. Pelo contrário, elas se distribuem fartamente pelas correspondências entre Mário de Andrade e seus interlocutores.

3.3. O projeto de *língua brasileira moderna* nas correspondências de Mário de Andrade

O *Jornal do Comércio* de Recife trouxe em suas páginas de 28 de dezembro de 1924, uma carta que Mário de Andrade endereçou a Joaquim Inojosa⁴⁶⁴. Nela, ao comentar seu livro *A escrava que não é Isaura*, próximo de ser publicado, o remetente chama a atenção para o seu projeto de uma *língua brasileira moderna*:

Agradeço-lhe de coração o exemplar da “Arte Moderna” e breve lhe corresponderei à lembrança com a minha “Escrava que não é Isaura”, já em impressão. [...] Nesse livro meu, procurei resumir claramente os ideais gerais modernizantes que me pareceram mais úteis ou dignos de chamar a atenção dos que querem aprender. Creio que por êle se poderá adquirir (falo e escrevo brasileiro atualmente) aquêlê discernimento necessário pelo qual se separarão com mais justeza do que ainda se faz no Brasil, o que representa os ideais modernistas e o que os não representa. [...] A minha “Escrava”, derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contacto com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Êsse é o único meio de sermos artisticamente civilizados.⁴⁶⁵

Como se vê, Mário de Andrade inseria seu projeto de *língua brasileira moderna* em uma aspiração maior, de construção de uma arte tipicamente brasileira, o que, por sua vez, tinha como referência as idéias da época de uma cultura brasileira primitiva. Ou seja, acreditava-se que seria possível buscar na cultura popular o caráter identitário da produção literária. Ao contrário do que foi feito com o tema do *lirismo*, neste capítulo, onde foi apresentada uma parte da trajetória de Mário de Andrade nas teorizações sobre esse tema, serão apresentadas, aqui, diferentes perspectivas sobre esse projeto, expostas nos diálogos epistolares de Mário de Andrade com alguns de seus interlocutores, seja na “crítica informal” ou na troca de idéias. Elas mostram a preocupação que Mário tinha de

⁴⁶⁴ Carta de 28 de novembro de 1924.

⁴⁶⁵ INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. 3 vol. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1968, vol. 2, p. 339-340.

ver suas idéias difundidas e também deixam perceber como essas idéias foram recebidas de maneiras muito distintas entre os modernistas.

Como se sabe, Mário de Andrade, pautado em estudos sobre uma “fala típica brasileira”, que partia da concepção de uma homogeneidade cultural no Brasil, passou a empregar em seus textos uma escrita que tentasse representar essa fala. Essa atitude gerou uma série de discordâncias, protestos e conflitos, mas, também, um grupo de adeptos.

Dos papéis que compuseram o *corpus* desta pesquisa, serão apresentadas primeiramente as disposições de Mário e Pedro Nava sobre esse assunto, recuperando a declaração desse mineiro: “Eu bombardeava Mário de Andrade com todos os maus poemas que me saíam da cachola servilmente escritos em língua *mariodeandrade*”⁴⁶⁶. Nos textos de “crítica informal” que Mário de Andrade elaborou para esse, então, jovem rapaz tal tema foi abordado algumas vezes, e por eles é possível perceber a adesão de Nava à nova proposta de escrita. A partir do envio do manuscrito intitulado *Cantares da infância* que contém os poemas “Bão-ba-la-lão” e “Nôite de são joão”, Mário escreveu:

Você também está tentando por seu lado uma solução de língua brasileira que corresponda ao nosso caráter realidade função etc. Faz mais que bem. Dou-lhe meus parabéns pela coragem de entrar na luta. Queria ter a idade de você. Principiei muito tarde luto enormemente mas não desacorção. Se lembre sempre que é um trabalho difícilimo e que não pode ser leviano sinão é contraproducente. Do abrasileiramento de linguagem de você tenho duas observações. Você está acentuando todos os pras. Isso traz confusão Nava. Acentue só quando tiver contração com artigo. Vou pra escola. Me dê pra mim. Não acha essa diferenciação razoável? A outra observação é sobre *estar* que você escreve *star*. Realmente nós quase sempre pronunciamos assim mesmo: *tar*. Não posso ir *tou* pronto, por *estou* pronto, sem dinheiro. Porém a gente não deve se esquecer que não estamos fazendo uma fotografia do falar oral e sim uma organização literária (Em todas as línguas sempre teve um falar oral diferenciado da linguagem erudita) baseada apenas no falar comum que inconscientemente condiciona a língua às precisões de raça clima época etc. D’aí o valor desse falar popular. Mas fotografá-lo não é dar uma solução que tenha viabilidade literária nem sequer prática. *Star* não é da índole tradicional da nossa língua doce sensual um pouco lenta toda florida de vogais abundantíssimas. Apesar disso eu ainda não me resolvi a escrever *adimirar* etc. porque em outros casos idênticos porém de palavras que só a burguesia emprega como adjetivo eu não poderia botar o *i* sem fugir à realidade. Botar num *a* não botar

⁴⁶⁶ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*. *Op. cit.*, p. 44, nota 7.

noutro seria idiota. A generalização seria forçada. E não se trata de uma organização apenasmente popular inculta regional porém numa geral que inclua todos os meios brasileiros burgueses e populares. Acho que o nosso trabalho tem de ser principalmente por enquanto empregar desassombradamente todos os brasileirismos tanto sintáticos como vocabulares e de todo o Brasil e não da região a que pertencemos. Porque sinão seria regionalista.⁴⁶⁷

Na orientação que deu ao jovem, Mário esclarece sobre a proposta de um abasileiramento de cunho nacional e não regional. Tendo como princípio a idéia de uma possível homogeneização da cultura brasileira, alertou-o para que não inventasse uma língua de forma aleatória, o que vem exemplificado pelo emprego da preposição “para”.

O uso dessa preposição em uma *língua brasileira moderna* também foi debatido com Manuel Bandeira. Em carta de 19 de janeiro de 1925, ele teceu seus comentários sobre o poema “Reza de fim de ano”⁴⁶⁸, de Mário de Andrade, que dele recebera o manuscrito junto da carta de 14 de janeiro de 1925. Em suas ponderações Bandeira expressou sua opinião sobre o emprego da preposição “pra” e, também, sobre a colocação do pronome oblíquo em relação ao verbo:

Me parece, por poemas e cartas, que à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando um tanto afetado de tanto buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma idéia evidentemente boa e sadia. Tenho tanta coisa a dizer nesse assunto que só conversando, mas uma coisa entre muitas: sistematicamente pões o pronome oblíquo antes do verbo quando o brasileiro se caracteriza exatamente pela instabilidade do tal oblíquo, ora antes, ora depois, e depois mesmo nos casos de relativo e negativas, o que tanto horripila os galegos.

“Das pedras todas que atiram-me

Hei de fazer um altar!”

Foi aqui o lugar onde eclipsou-se”⁴⁶⁹, etc.

Na linguagem de todo o dia então!

Acho que devias andar com mais cautela, só pisando em terreno firme. “Me deixe”, bravo. “Pra”, “prá”, “pro”, bravo, sem contudo barrar o “para”, às vezes natural e prestadio.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ *Idem*, p 53-54. Carta de 21 de julho de 1925

⁴⁶⁸ Segundo Marcos Antonio de Moraes, em nota da edição da correspondência, esse poema permaneceu inédito. (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 179, nota 2)

⁴⁶⁹ Versos do poema “Reza de fim de ano”.

⁴⁷⁰ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op.cit.*, p. 180.

Bandeira chama a atenção do amigo justamente sobre o que ele mais relutava na concepção de seu projeto, a fala regional. Para o fato de a língua brasileira que Mário colocava em prática aproximar-se mais de uma fala paulista, Renato Almeida também chamou sua atenção, como veremos. A observação de Bandeira gerou uma resposta, que nos serve hoje como um importante documento sobre o posicionamento de Mário de Andrade a respeito da formação – termo que ele emprega nessa missiva e que se afinava com o ponto de vista do grupo modernista – de uma literatura nacional, onde o abasileiramento da língua seria, segundo ele, uma de suas marcas.

Você compreende, Manuel, a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi pra um homem só. E você sabe muito bem que não sou indivíduo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem porque, confesso com toda a franqueza, embora não seja um ignorante em questões de língua e possa afirmar gritado que sei o português duma forma acima do comum, não sou forte no caso. Não sou. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: *ajudar* a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, como se diz que fizeram Dante e Camões, principalmente o primeiro. Ora isso é idiota porque Dante seria incapaz de no italiano da *Comédia* se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles é que permitiram a existência dum Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores portugueses permitiram o português de Camões. Naqueles tempos se fazia tudo intuitivamente, é natural. Mas hoje não se pode mais fazer porque existe a crítica, existe a questão filológica bem estudada e em uso, existe a época enfim. Por isso o que eles faziam intuitivamente eu hoje faço com crítica, sistematizações. [...] Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita agora. Por enquanto o problema é brasileiro e nacional. [...] se trata de sistematização culta e não fotografia do popular⁴⁷¹, meu caro. Agora: essa sistematização tem de ser fatalmente pessoal. Não pode ser doutra forma pois estou começando uma coisa e não tirando uma gramática inteirinha de fatos documentados pela escrita culta e literária. Não quero imaginar que o meu brasileiro – *o estilo que adotei* – venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado se eu não fizesse essa

⁴⁷¹ Veja que Mário havia utilizado essa expressão na conversa com Pedro Nava. Ele reitera certas expressões na tentativa de esclarecimento.

sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. [...] Sou fenômeno culto, sei disso e não me afasto disso. [...] ainda faço distinção entre escrever pra público e pra amigos. [...] Estou em época de transição. Estou criando um novo modo natural. [...] Nunca hei de escrever obra definitiva pra mim. *Paulicéia* foi um começo. Agora estou noutra começo... Paciência! Mas também por outro lado, Manuel, muita coisa que parece afetação pra você em que a influência e formação lusa são muito fortes, pra mim não são afetações que sempre vivi muito no Brasil.⁴⁷²

Nessa exposição está o esclarecimento de que o princípio de seu projeto não estava em fazer uma cópia da fala popular, mas a transposição de certas características para a linguagem culta. Esse diálogo entre ambos continua nas cartas seguintes, e fora incrementado pelo bilhete que Bandeira encaminhara a Mário, pouco antes dele redigir a carta acima transcrita. Ele foi anexado, ao que parece, a uma carta de um amigo seu, na qual ele discutia o projeto de uma *língua brasileira moderna* de Mário de Andrade. Esse bilhete portou as observações:

Você há de ter interesse e curiosidade em conhecer as críticas que fazem do seu caçanje. Pois aqui vai uma de pessoa muito inteligente e sem preconceitos passadistas. Em alguns pontos não concordo com ele, por ex., o caso da elisão pra+a = prá que é tudo que há de mais certo e razoável. Mas todo o sujeito, por inteligente que seja, tem dessas ararices.⁴⁷³

Na longa carta de Mário, da qual foi transcrita uma parte acima, está também sua defesa sobre a opinião impressa nesse texto, cujo autor não foi revelado por Bandeira, na ocasião⁴⁷⁴.

Ele começa por dizer que eu não sei escrever o português. É uma injustiça. Sei mais que a maioria dos que escrevem. Estudei o português e estou consciente dos meus erros em português. [...]

No caso do *pra* eis vocês dois em contradição. Você acha que estou falando paulista. Ele acha que isso é nortista e que nós “sulistas” (aliás não sei de que Sul é o cujo) dizemos par’alguns. Aqui em São Paulo como em Minas e Rio a gente só diz pra alguns e duvido que no Rio Grande do Sul se diga par’alguns

⁴⁷² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op.cit.*, p. 181-183. Carta de com data atestada: posterior a 25 de janeiro de 1925.

⁴⁷³ *Idem*, p. 180. Carta de 25 de janeiro de 1925.

⁴⁷⁴ Em nota da edição dessas cartas está a identificação, feita por Manuel Bandeira, dessa autoria. Trata-se de Honório Bicalho (1886-1930).

como o homem quer. Aliás o “pra” é empregado até pelos portugueses que jamais falaram para⁴⁷⁵.

No “prá festa” está bem acentuado. Tem contração. É para a festa que você foi se pintar. Basta substituir festa por baile, forrobodó e se vê bem que tem artigo aí. Foi se pintar pro baile e não pra baile.⁴⁷⁶

Bandeira rebateu certas colocações de Mário, esclarecendo que ele havia feito mau juízo da opinião de seu amigo:

Senti que você se referisse com maldade ao meu amigo, pois isso me priva de dar a ele a sua carta. Onde é que você viu que ele disse que você não sabia português? Você diz que no começo. Reli 3 vezes, 4, e não descobri isso.

Devolvo-lhe a carta dele para que você, mais calmo, se convença. O que ele diz é que o Sr. Todagente não sabe português e que você (aqui há mal-entendido dele) se propõe escrever como Todagente.

No caso do “prá” eu mesmo reconheci que ele estava errado. Também notei, antes de você, a improcedência do argumento “que te não via”. Foi incompreensão, não chicana. Você desembestou sem razão. Meu amigo só escreveu aquilo a instância minha que me interesse vivamente pela criação intelectual e pelo problema da língua e que sei a dificuldade que há de se obter nesta complicada vida uma opinião sincera e franca. Além disso o meu amigo é cru em matéria de língua, (e a grande massa o é ainda mais) e uma inteligência excepcional: precisamente essas duas componentes davam grande interesse à opinião dele.⁴⁷⁷

A conversa epistolar entre ambos foi interrompida pela viagem de Manuel Bandeira a Petrópolis, que ele fazia todos os anos nesse período para se tratar da tuberculose, e retomada apenas em março, quando ele voltou à discussão sobre o abrasileiramento da língua. Ela se prolongou pelas cartas trocadas entre eles durante esse mês, mas serão apresentados aqui os apontamentos de Bandeira na carta de 16 de março de 1925:

Sobre a língua brasileira, só conversando. Que você foi com muita sede ao pote, não tem dúvida. O caso da vogal suarabáctica é uma tentação que você, a meu ver deve sacrificar. Não existe o uso geral que você imagina. É quase geral nos casos enfáticos citados por você: “fiquei indignado!” “Não adimito!” “Abissolutamente!” E repare que neste último caso,

⁴⁷⁵ Vale salientar que a questão do lusitanismo também é muito debatida entre esses missivistas e ganha importância fundamental, pois o afastamento de uma fala lusitana é um dos grandes propósitos do projeto de língua brasileira.

⁴⁷⁶ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 184-185. Carta de com data atestada: posterior a 25 de janeiro de 1925.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 187. Carta com data atestada de 31 de janeiro de 1925.

como o acento secundário cai na segunda sílaba do *ĩ*, este tem outro timbre mais claro que nos outros casos onde o som é breve, quase *ẽ* mudo. Quando não há ênfase, a dissociação do grupo consonantal não existe nas pessoas cultas e daí a repugnância (não repuguinância) que você sentirá em grafar objecto, abjecto, adiversário, etc.

Depois acho perigoso tocar no ponto mais controverso desses assuntos – os fonemas e as representações. Pois se dentro do português é uma conflagração, que não será no português brasileiro? E isso de fonemas é um terreno tão instável! [...] Aliás não creio que o brasileiro se diferencie até constituir língua. Ele já é bem diverso do português, porém muito mais diverso do que o português de hoje é o português dos cancioneiros e a gente sente que a língua é a mesma. [...] Nós já estamos começando a falar uma mixórdia franco-ítala-saxônica que produz dispepsias incuráveis nos puristas mas é a única linguagem que exprimiu a sensibilidade, a vida moderna. O que nós devemos é enriquecer essa maravilhosa algaravia com os dengues, a graça e essa esculhambação brasileira amulatada e cabrocha. Sou contra a sistematização pessoal voluntária. Digo “para” e “pra”. Grafemos “para” e “pra”. Se houver vitalidade nas duas formas como inegavelmente há, elas co-existirão. Se o “prá” tiver mais seiva acaba eliminando a outra e então sim, seria pedantismo, arcaísmo querer guardá-la.

Olhe, não fale demais nessa história de Dante. É falso que Dante e Camões tenham feito língua. Isso não passa de imagem de admiradores excessivos. Você sabe bem.⁴⁷⁸

Entre seus esclarecimentos, Manuel Bandeira, profundo conhecedor de filologia e história da literatura, chamou a atenção para certos “exageros” de Mário de Andrade e deixou clara a sua discordância em se fazer uma “sistematização pessoal”. Ele divergiu, também, na questão de que a língua portuguesa do Brasil já possuía um caráter bem distinto da língua portuguesa de Portugal. Postura bem distinta do que demonstrava Mário, pois ele não assumia a atitude de negar os vínculos com a fala portuguesa, mas admitia que o distanciamento entre a fala de lá e fala daqui era um processo natural.

Outro interlocutor com quem Mário teceu muitos debates sobre o projeto de *língua brasileira moderna* foi Renato Almeida. Este musicólogo baiano, extremamente empenhado na formação do Modernismo brasileiro, apresentou uma série de divergências em relação aos pontos de vista de Mário de Andrade, e por esse motivo, o diálogo entre eles ganhou contestações acaloradas de ambos os lados, como veremos. Antes de tudo, é importante que seja demonstrada a maneira como ambos elaboraram a forma de tratamento com o outro nessas cartas. No final de 1926 eles iniciaram uma

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 190.

longa discussão que adentrou os primeiros meses do ano seguinte, ela foi ganhando vigor e um endurecimento de ambos os lados na defesa de seus pontos de vista. Entretanto, a colocação raivosa vinha entremeada à amabilidade no tratamento – “Mário querido”, “Renato. Gozei ontem a carta de você.”, “Renatico do coração.” – e à reiteração de que as discussões não poderiam estremecer a amizade.

Não se zangue comigo, ou por outra, zangue se quiser, porém não se ressinta na amizade que é essa pra mim inatingível, sacratíssima e meus ataques serão todos dirigidos contra a inteligência, contra fenômenos psíquicos, e jamais, nunca jamais contra as amizades que estão acima de tudo isso, depostas seladinhos no seio de Deus. Porque elas são a *part de l'ange* que tenho dentro de mim, Renato.⁴⁷⁹

Essa estratégia de escrita coloca em evidência a importância que ambos davam para o diálogo epistolar – Renato Almeida também elaborava esse tipo de tratamento –, porque se valiam dele para firmar seus posicionamentos, uma vez que pertenciam a grupos distintos dentro do Modernismo. Cabe lembrar que Renato Almeida tinha fortes laços de amizade com Graça Aranha, que era para ele uma espécie de mentor.

A carta de Renato Almeida, com data atestada, de novembro de 1926, que tem início da seguinte forma: “Mário querido: é um prazer discutir com você para admirá-lo.”⁴⁸⁰, dá início à longa discussão. Nela, o remetente expõe seu posicionamento em relação ao projeto de Mário de Andrade:

Eu creio que, neste momento, nada mais belo e fecundo, nada mais prático, para a formação da nossa realidade, do que essa diversidade de pensamento em face dos problemas brasileiros. Eu sou franco, ainda ontem deixei artigo⁴⁸¹ no jornal em que ataco a sua tentativa, medrosamente seguida por outros, de forçar um modo de falar brasileiro. Na minha viagem à Bahia, ouvi se falar de outros modos e senti que, se lá fizessem o

⁴⁷⁹ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 181-182. Carta de Mário de Andrade, de 20 de dezembro de 1926.

⁴⁸⁰ *Idem*, p. 177.

⁴⁸¹ Vale transcrever a nota da organizadora da edição dessa correspondência em que esclarece sobre esse artigo: “Pela proximidade do período e teor do artigo, é provável que se trate de ‘Uma hora com o Sr. Renato de Almeida. Autor da *História da música* fala-nos sobre a significação e características do movimento moderno entre nós’. O texto publicado a 28 de novembro de 1926 n’*O Jornal* em forma de entrevista constitui-se praticamente por longas cinco respostas em que o autor dissertou sobre os seguintes tópicos: ‘O que procura o movimento moderno’; ‘A formação brasileira’; ‘Uma terra de aluvião’; ‘O trabalho da arte’ e ‘A atividade do espírito moderno’. [...] no início da entrevista, o escritor manifesta a mesma desconfiança relacionada às inovações da língua propostas pelo autor de *Amar, verbo intransitivo*: ‘É inegável que, à míngua de muitos elementos, se vão tirando conclusões apressadas, ou se forçam semelhanças, quando a demonstração histórica é falha, ou as resultantes das forças em jogo estão por se firmar’. ‘Portanto, não deixam de ser curiosas as ingênuas afirmativas de quantos mal suspeitam do problema e logo parecem, felizes e sorridentes, com soluções prontas, perfeitas, acabadas e intransigentes’.” (Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 178, nota 26.)

mesmo, cairíamos numa Babel. Lá por exemplo, não se diz *não* é mas *né*, troca-se horivelmente o *r* pelo *l* (galganta, calta, alcebispo, etc) diz-se, *dieitado*, por deitado e assim por diante. Para eles, isso é que é brasileiro. Para o gaúcho será outra e ainda outra para o paraense. Acabaríamos em caos. Trago isso para mostrar que a divergência enobrece, no terreno em que a colocamos, de sinceridade e com fé. E tanto, é assim que lhe pedi me enviasse, para a 2ª edição da *História*, as suas objeções, porque aceitarei quantas me convencerem e poderei até contestar aquelas que me pareçam erradas. [...] A sua palavra me interessa por toda inteligência e por todo coração que nela põe. Infelizmente o nosso movimento se vai corrompendo, ante a tristeza de nossos olhos leais, com uma sinceridade enervante com que se quer introduzir muita moeda falsa.⁴⁸²

Contra as discordâncias de Renato Almeida, Mário de Andrade elaborou a defesa de seu projeto, mantendo rijo seu posicionamento. Contudo, ele demarcou as fronteiras entre os enfrentamentos teóricos e a relação de amizade, e, logo após reiterar seu apreço pelo interlocutor, expôs o ressentimento para com Ronald de Carvalho – outro grande camarada de Renato e Graça Aranha, tendo a este também como espécie de mentor – e também de outros modernistas com os quais nutria sérias divergências. Nessa estratégia de construção de discurso, Mário usou da linguagem do afeto para trazer para sua esfera de intimidade esse intelectual pertencente a um grupo que não se afinava intelectualmente com ele. Pode-se dizer que se utilizou dessa estratégia com a finalidade de convencimento. Essa missiva, de 20 de dezembro de 1926, traz então:

Gozei como o diabo você atacar o meu modo de usar a língua agora. Na carta veio um argumento contra que não reduz já ao pó merecido por perversidade. Pode ser que você venha com ele no artigo e então leva uma catapelada de atordoar. Prometo responder essa nossa controvérsia pública sobre a qual pairará sempre inacessível a nossa amizade, tomara que seja um exemplo fecundo pra estes brasis. Duvido. Não acredito nos exemplos. Acredito nas experiências pessoais. Em todo caso a respeito da minha tentativa careço de me abrir mais com você. Conservo um ressentimento despeitado de você, do Ronald, do Guilherme, do Couto, do Osvaldo, do Tácito⁴⁸³, dum poder numerosíssimo de amigos a respeito disso. Desde o princípio senti que a repulsa de vocês todos foi inabalável. E também foi boba e principalmente foi imensamente passadista, como hei de provar porém não em carta, publicamente. Nesse caso de língua só tive um amigo verdadeiro: foi o Manuel Bandeira que me escreveu um poder de cartas esculhambando o que eu estava

⁴⁸² *Idem*, p. 178-179.

⁴⁸³ Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Rui Ribeiro Couto, provavelmente, Oswald de Andrade e Tácito de Almeida.

fazendo, com um argumento, novo contraponto: mandava pra me arrasar. Se constituiu um verdadeiro advogado do diabo e só vendo como brigamos e nos xingamos por carta. Os outros? Sei e juro que muito discutiram, muito atacaram entre si o que eu fazia, porém comigo nem pio. [...] hei de falar num ataque pesado pra desanuviar o meu despeito tempestuoso. Porém não aqui, publicamente. O meu ataque prometo que será o mais forte e mais terrível que puder. E então defenderei os que se meteram na mesma tentativa que eu, os “meus alunos de Minas, do Norte e do Rio” como dizem os meus amigos daqui. Defenderei também censurando o que acho de censurável nas tentativas deles, é lógico. Da mesma forma com que eles me censuram o que acham de censurável em mim. Tanto em artigos como em cartas. O que será fácil de provar.⁴⁸⁴

Na resposta de Renato, vê-se estratégia de construção do diálogo similar a de Mário. Ele iniciou a carta mostrando a preocupação com o fato de seu interlocutor estar zangado, mas não deixou de apontar sua postura, como um amigo que tenta convencê-lo de um erro.

A sua carta está zangada... Começo por dizer que não deixei de lhe falar no assunto. Fi-lo pessoalmente, quando estive em S.Paulo, este ano. Lembre-se que você até me disse o sacrifício que fazia com tudo isso. [...] Se você ler a minha conferência da Bahia, terá visto que eu falei, como já fiz por vezes, da necessidade de libertarmos a nossa língua da portuguesa, isto é, de nós, escritores, quebrarmos o preconceito e escrevermos como falamos. Porque a libertação, essa será feita pelo povo a pouco e pouco. Você forçou a mão, exagerou e escreve como você não fala. A sua língua não é espontânea (talvez à força de nela trabalhar, você se habitue), é rebuscada e afetada. Julgo-a um exercício curioso, mas não me interessa, porque eu não falo assim. Depois é muito paulista... Além de tudo, vejo nessa tentativa uma grande indisciplina. Se fosse consagrada pela voz do povo, seria disciplina, pelo mesmo motivo que a revolução vencedora é legalidade, etc. e tal. Mas, eu julgo indisciplina porque quer forçar a expressão corrente. Me parece a mim que a tendência deve ser dominar todos os preconceitos portugueses que nos impedem de escrever como se fala comumente no Brasil. Se eu não digo “pra”, “mas porém”, ou “vi ele”, porque hei de escrever? Ademais, a nós cabe purificar a língua. Claro está que o que eu entendo por purificar não é colocá-la dentro da regra portuguesa, mas acima do povo ignorante. Escrever como nós falamos. Acredita você que a sua tentativa representa essa média? E a prova de que não representa é que nela não nos encontramos nós outros, nem a julgamos bastante clara. Muitas

⁴⁸⁴ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 179-181.

vezes tenho que reler frases suas, porque o seu pensamento, sempre claro, fica preso no cipoal da linguagem obscura.⁴⁸⁵

Dois pontos merecem ser destacados dessa exposição. O primeiro toca na questão das marcas lusitanas que os modernistas tinham a preocupação de negar, para que pudessem alcançar o ideal de uma língua nacional. Como se sabe, nesse projeto nacionalista, que se prolongava desde o Romantismo, os modernistas não se entendiam mais em relação de inferioridade com Portugal. O que buscavam, então, era negar suas influências. Para eles, somente negando as marcas de sua ex-metrópole – libertando-se da língua portuguesa, como diz Mário – e tentando “resgatar” uma cultura típica brasileira – no caso, uma fala que representasse o Brasil – é que conseguiriam produzir uma literatura verdadeiramente nacional. Assim como Bandeira, Renato entendia que a libertação de Portugal tinha que acontecer de forma espontânea. O segundo ponto está em outra semelhança com a abordagem de Manuel Bandeira, na carta de 19 de janeiro de 1925⁴⁸⁶, que chama a atenção para a falta de naturalidade na *língua brasileira* de Mário.

Finalmente, junto da carta de 25 de janeiro de 1927, Renato Almeida enviou-lhe seu prometido artigo. Os comentários sobre ele estão na missiva de 7 fevereiro de 1927. Ela tem início com a saudação: “Renatico do coração. Estou indignado”⁴⁸⁷. Nela Mário expressou seu profundo incômodo com o que Renato Almeida e Ronald de Carvalho vinham declarando sobre seu projeto de “língua brasileira”, mas não teceu comentários específicos sobre esse artigo, o que prometeu fazer em um artigo próximo: “Decidi escrever um único e final artigo esclarecendo um pouco o meu trabalho a respeito da língua brasileiro. Será o único porque não posso perder tempo com isso no momento. [...] Vou responder o tópico do seu artigo com energia e dureza. Mesmo que você responda depois ficará com a última palavra”⁴⁸⁸. Na conclusão dessa missiva, a volta à amabilidade: “Ciao. Um abraço apertado do sempre seu. E um beijo carinhoso nas mãos de sua mulher. Como vão os estudos pra juiz? Mário”⁴⁸⁹.

Em sua resposta, Renato Almeida reiterou seu posicionamento de forma mais contundente:

Mário: Você está convencido mesmo de que criou uma linguagem no Brasil! Pelo tom irritante das suas afirmativas

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 183-184. Carta com data atestada de janeiro de 1927.

⁴⁸⁶ Ver p. 154 desta tese.

⁴⁸⁷ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 185.

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 186.

⁴⁸⁹ *Idem*, p. 187.

feitas como quem é dono de um segredo, tom dogmático e enfático, a gente vê que você está um místico da sua linguagem e fulmina a nós outros – protestantes – com bulas definitivas, autos-da-fé. [...]. Falei impersonalizado, por me referir a uma tendência, na qual, se você é cabeça, também há outros desviados. Não citei, nem tinha que citar nomes, que não estava em polêmica e não ATACAVA ninguém. Discordava de uma tentativa, portanto, por quê e para quê personalizar e dizer que A, B e C estão nessa tendência, tanto mais quanto escrevo para um meio em que todos são suficientemente conhecidos? Quando escrever sobre o seu romance⁴⁹⁰, aí sim, atacarei de frente a língua confusa e incoerente em que está escrito e direi toda a minha divergência com você, no caso. Porque não julgando que essa tentativa tenha vingado, ao contrário, creio que só merece ser atacada no que perturba a harmonia da obra de um artista e de um crítico como você. Quando eu leio tenho mais raiva do que divergência. Raiva, porque o vejo prejudicado na sua obra, enquanto a divergência não me preocupa, porque eu sei que essa linguagem não tem futuro. Você está obcecado e, como pai, defende a filha. Se fosse você eu a enjeitava... Palavra de honra Sobre o seu livro escreverei depois. Quanto a responder ao seu artigo fá-lo-ei livremente, como melhor me parecer e se julgar que devo entrar no debate. [...] Curioso é que emprestando a uma moça o seu romance, ela, ainda hoje, me disse a dificuldade que teve em vencer a língua, o que mais me convenceu do seu artificialismo. Você está horrível, Mário, para discutir está, como disse, em pleno misticismo.⁴⁹¹

No final da carta, porém, é retomado o tom de amabilidade: “Escreva-me e queira bem ao seu, muito sincero, Renato”. Ainda nas cartas seguintes que trocaram o debate continuou; sem que fossem discutidas efetivamente questões gramaticais, filológicas ou lexicais, ele manteve-se apenas no ataque e defesa de cada um dos pontos de vista sobre o projeto de uma *língua brasileira moderna*.

Apesar do que apontaram seus interlocutores, sobre a complexidade, as incoerências e os inúmeros problemas de se colocar esse projeto em prática, Mário de Andrade dedicava-se exaustivamente a ele, chegando a aplicar essa nova forma de escrita nas cartas, textos de crítica e textos ficcionais. Seus poemas, principalmente a partir de *Clã do jabuti* carregam já esses traços, o romance *Amar, verbo intransitivo* também. Ele debruçou-se efetivamente em sua formulação, e é possível ter uma idéia de seu esforço pela grande quantidade de gramáticas e também de dicionários que ele adquiriu, principalmente os especializados em língua brasileira. Atualmente, no

⁴⁹⁰ *Amar, verbo intransitivo*, publicado em 1927, onde Mário de Andrade colocou em prática suas pesquisas sobre *língua brasileira*.

⁴⁹¹ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, 187-188. Carta de 12 de fevereiro de 1927.

Instituto de Estudo Brasileiros, para onde foi levada sua biblioteca particular, é possível verificar essa aquisição: entre dicionários dos mais variados temas, como música, literatura, etnologia, língua portuguesa, entre outros, estão aqueles especializados em brasileirismos. Anotações a lápis indicam a leitura de Mário de Andrade.

O projeto de Mário para a formação de uma *língua brasileira moderna*, como se sabe, não se deu de forma isolada; estava em sintonia com a mobilização de muitos intelectuais da época, pautada no “resgate” de uma cultura brasileira, símbolo de identidade nacional. No caso da língua, que se distinguisse de Portugal. O prefácio das *Apostillas ao dicionário de vocábulos brasileiros*, de Carlos Teschauer (Petrópolis, “Vozes de Petropolilis”, 1912), apresenta essa dimensão:

Esta collecção de brasileirismos, longe de pretensão de julgar-se completa, tem o *Diccionario de vocábulos brasileiros* por ponto de partida.

Como norma geral para distinguir as palavras brasileiras das portuguezas seguiu o diccionario contemporâneo por Aulete. [...]

Coordenando agora essa collecção, fructo de assidua observação, não foi excluído por mim o pensamento de servir de modica contribuição de materiaes para a construcção do futuro diccionario de brasileirismos, que se organiza em competente gremio de linguistas.

Entre os motivos, que determinaram este trabalho, não foi o ultimo ponto de vista historico, assentado com muitos ethnologos e historiadores que a língua de um povo é o unico distinctivo infalsificavel do seu caráter nacional. Nella se espelham os grandes factos, as instituições, suas propriedades, suas guerras, suas victorias como derrotas, as transições no progresso ou deste á decadencia, e tudo isso tão indelevelmente é gravado num vocabulo como numa moeda o seu valor; porque espontânea e naturalmente, sem legisladores nem deputados, assembleas e decretos, formam-se palavras que retratam inequivocamente o pensar e o sentir do povo, as suas leis, seus costumes, as suas aspirações e idéas.

Reflectem-se no nosso meio as três raças índia, europea e africana e o grão do seu respectivo influxo, reflectem o ambiente proprio como o contacto com os povos visinhos. [...]

No dicionário de Mário Bouchardet, também está a preocupação com o afastamento dos galicismos:

É secular a guerra movida aos vocábulos de língua estrangeira, mórmente os galicismos, introduzidos em nosso idioma, embora aportuguezados de accôrdo com os princípios básicos da morphologia. Tem essa ogeriza de tal forma obliterado o senso apreciativo de diversos escriptores lusos e alguns dos nossos, mesmo entre os mais sizudos, que não será descabida, de

quando em quando, uma referenciuzinha ao caso, ou uma nota acerca de certos factos interessantes, cujo escapellamento muito pode entreter os estudiosos.⁴⁹²

Voltando ao papel de mentor que Mário de Andrade exerceu sobre os jovens modernistas⁴⁹³, recuperaremos aqui a “crítica informal” produzida na troca epistolar com Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade. É importante não perder de vista a atenção que Mário de Andrade dispensava aos jovens e iniciantes que o procuravam, sempre disposto a esclarecer sobre suas reflexões teóricas. Conforme explica Marcos Antonio de Moraes:

O gênero epistolar, em Mário de Andrade, em alguns momentos incorpora a tonalidade didática e o ‘professor’ faz da carta o instrumento de ensino. Aprofunda temas e assuntos diversos, instaura a hesitação, inicia reações, dialogando com simplicidade. O pedagogo é o doutrinador paciente dos colegas de geração, persuadindo-os.⁴⁹⁴

Como já apresentado aqui, Nava mostrava-se um adepto do abasileiramento da língua, colocando-o em prática em seus textos. Sobre esse exercício Mário de Andrade observou:

Essa poesia⁴⁹⁵ me entusiasvou de verdade. Acho linda e das milhóres coisas que você tem me mandado. Além da boniteza real da poesia acho que você está empregando com um talento firme o abasileiramento da sua expressão. Discordo de certos processos, principalmente “O obelisco cortou *ele* pelo meio”. Acho que você deve de matutar mais sobre isso. Esse processo será mesmo viável e organizável em norma, em generalização como você está fazendo? Não sei não. Não há língua minha conhecida onde o pronome sujeito sirva de complemento, sem estar flexionado. Acho que esse processo brasileiro só deve ser empregado na escrita (que é estilização de linguagem oral) em casos excepcionais, quando a necessidade de expressão forte nos obrigar a isso. Enfim matute e resolva por si. Cada um tem de fazer sobre isso o seu trabalho particular e livre do qual daqui a vinte ou mais anos talvez os gramáticos façam as nossas normas gramaticais brasileiras.⁴⁹⁶

⁴⁹² Mário Bouchardet, *Diccionário da língua luso-brasileira*. Rio Branco, Estado de Minas, Oficinas graphicas da papelaria Imperio de J. Ferreira de Brito, 1930, p. 79. Mário adquiriu ambos os dicionários.

⁴⁹³ Ver o estudo sobre o papel de mentor de Mário de Andrade aos jovens escritores modernistas: Marcos Antonio de Moraes, *Op. cit.*

⁴⁹⁴ Marcos Antonio de Moraes, “Afinidades eletivas”, in: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁵ Mário de Andrade refere-se ao poema “Ventania”, cujo manuscrito Nava enviara-lhe junto da carta que não pôde ser recuperada.

⁴⁹⁶ Mário de Andrade, *Correspondente contumaz*, *Op. cit.*, p 65-66. Carta de 19 de março de 1926. Sobre esse poema Pedro Nava expressou sua opinião em nota da edição dessa correspondência: “Outro poema

Na carta de Pedro Nava, de 22 de março de 1926 está a resposta a esses comentários. Nela o jovem mineiro agradece a atenção e a amabilidade de Mário e acata todas as observações. Outro texto de “crítica informal”, que vale a pena ser recuperado, foi enviado a Nava na missiva de 10 de abril de 1927:

Às vezes em certos abramileiramentos de linguagem que você pratica sou tentado a achar que você vai um pouco longe por demais e está fazendo uma criação pessoal por demais. Porém falam a mesmíssima coisa de mim e sei que essa crítica que não faço porém sou tentado a fazer não tem importância real. E franqueza Nava: de todos os que se puseram a abramileirar a própria fala palavra de honra que acho você o mais pessoal e interessante nesse ponto e o que se parece apenas consigo mesmo e não que esteja influenciado por alguém. E aliás a solução de você tem isso de valiosíssima que por mais que você empregue termos e modismos caboclos você conserva uma suntuosidade artística na dicção que é eminentemente literária e não oral. Ora é justamente esse o que deve de ser nosso propósito porque fala oral brasileira isso já a gente possui e não carece dela, a independência verdadeira está justamente em construir uma linguagem literária peculiarmente da gente, baseada na e distinta porém da fala oral.⁴⁹⁷

Não consta nas cartas de Pedro Nava preservadas por Mário de Andrade a resposta a esses comentários. Da “crítica informal” elaborada para outro jovem mineiro, que compõe o *corpus* deste estudo, Carlos Drummond de Andrade, consta também a preocupação de Mário de Andrade tratar do assunto do abramileiramento da língua portuguesa. Vale observar, entretanto, as diferenças de posicionamento entre esses dois mineiros, um questionando Mário sobre o emprego de certas formas e o outro acatando servilmente o projeto de *língua brasileira moderna*. A discussão que será apresentada teve início quando Drummond enviou a Mário o manuscrito com alguns poemas seus inéditos junto da carta de 22 de novembro de 1924, já mencionada neste trabalho. Das observações que Mário redigiu sobre esses poemas, interessa-nos as que se referem a “Nota social”⁴⁹⁸. Após receber os comentários de Mário sobre os poemas, Drummond fez algumas alterações solicitadas neles e remeteu novo manuscrito com esses poemas e mais alguns outros inéditos, junto da carta de 30 de dezembro de 1924: “Falarei agora nas minhas tentativas poéticas. Devolvo-lhe quase todos os versos: cortei apenas os que

de minha autoria que repudio com a maior energia. Infelizmente foi conservado pois saiu publicado na *Verde*, de Cataguases, número de novembro de 1927” (p. 70, nota 44). A transcrição do poema publicado na revista *Verde* está no Anexo 4.

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 89-90. Carta de 10 de abril de 1927.

⁴⁹⁸ Este poema seria publicado apenas em 1930 no livro *Alguma poesia*. A transcrição da versão desse poema que foi encaminhada a Mário de Andrade nessa ocasião está no Anexo 5.

me parecem mais ordinários. Seguem ainda alguns que você não conhece, embora não sejam os últimos”⁴⁹⁹. Em seguida estão suas considerações sobre algumas sugestões de Mário, com as quais ele não havia concordado. Entre elas está a discordância com o que fora, provavelmente, redigido por Mário no próprio manuscrito, sobre “Nota social”:

“Nota social” – 1) “O poeta chega *na* estação” Você gostou da regência... Pois eu não gostei, e agora que peguei o erro, vou emendá-lo. Isto é modo de ver pessoalíssimo: correção ou incorreção gramatical. Sou pela correção. Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos. Aceitar tudo o que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do “me deixa” você encontra o Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável aproveitador do Jeca. Há erros lindos, eu sei. Mas que diabo, a cultura!... E poesia é também cultura.⁵⁰⁰

De modo incisivo, Drummond expõe sua discordância ao projeto de Mário, além disso, como já vimos expresso por outros interlocutores, está a opinião de que a forma como Mário praticava o abasileiramento da língua parecia mais com regionalismo. Postura esta muito distinta da que mostra Pedro Nava sobre esse assunto. De acordo com nota da edição dessa correspondência, Mário de Andrade fez uma anotação na margem do comentário de Drummond:

O preconceito não está no “chega na estação” mas corrija-lo pra na estação. Você repare bem no que fala e verá que quando escreve anda neste fraque, o que inconcebível numa época de sinceridade e incompatível com essa linda vontade de ser que você mostrou na sua carta. Daí certa maneira minha brasileira de escrever não ser propriamente nacionalismo, é... naturalismo!⁵⁰¹

Essa observação era uma nota prévia do que ele responderia apenas em 18 de fevereiro de 1925; demora motivada por problemas seus de saúde.

Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se falava em Portugal mesmo. Mas no Brasil o senhor Carlos Drummond *diz* “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: – Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E *escreve* o que o senhor

⁴⁹⁹ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁰⁰ *Idem*, p. 82.

⁵⁰¹ *Idem*, Anexo 5, p. 591.

Figueiredo manda. E assim o Brasil progride com Constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. [...] A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira. Não. É possível que por enquanto eu erre muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural. Estou num país novo e na escuridão completa de uma noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se de uma estilização *culta* da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente. É uma trabalhadeira danada que tenho diante de mim. É possível que me perca mas que o fim é justo ou ao menos justificável e que é sério, vocês podem estar certos disso. [...] O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial, modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. Nessa estrada me meti. Sei que tudo está por fazer. E o que é pior, sei que uma palavra brasileira empregada na escrita soa pra todos como exotismo, regionalismo porque só como regionalismo exótico foi empregada até agora. [...] A culpa vem do preconceito civil adquirido na leitura dos livros cultos. [...] Por isso falo em criar uma linguagem *culta* brasileira e falo em adquirir novos preconceitos porque assim se move a vida do homem e se torna nova e se torna bonita. O meu trabalho não é simples nem pequeno. Sei que muitas vezes hei de errar. Sei que muitas vezes voltarei pra trás.⁵⁰²

Nesse texto de “crítica informal” ao poema de Drummond está uma importante reflexão de Mário de Andrade sobre seu projeto, onde explica o que o motivava a elaborá-lo e os riscos que corria; na verdade são posicionamentos que reiterava em suas cartas fazendo transparecer sua necessidade de esclarecer sua nova prática de escrita e tentar convencer outros escritores sobre a importância de eles o seguirem nessa empreitada. Nessa crítica está reiterada a necessidade de negar Portugal, tema presente em vários diálogos epistolares sobre esse assunto.

⁵⁰² *Idem*, p. 100-101. Carta de 18 de fevereiro de 1925.

Essa longa discussão teve prosseguimento na correspondência trocada entre ambos. Dela será destacada a argumentação de Drummond sobre o fato de não seguir o projeto de uma *língua brasileira moderna*:

Tímido e inexperiente como sou, acompanhando com interesse as suas pesquisas e tentativas no sentido de “estilizar o brasileiro vulgar”; não me meto nelas porque, para mim, ainda é cedo. Não fiz a volta à língua, nem me libertei de todo da carga filológica que todos nós trazemos do grupo escolar. Contudo, meus últimos versos já têm relativa liberdade gramatical.⁵⁰³

Entre concordâncias e discordâncias, vão se configurando os posicionamentos dos interlocutores de Mário de Andrade sobre o projeto de uma *língua brasileira moderna*, questão complexa que abre caminho para muitas reflexões sobre ela. Contudo, a partir do que foi estudado no capítulo anterior, é possível estabelecer um vínculo entre a presença desse projeto no Modernismo e sua relação com a questão da *influência*, de acordo como eles a formulavam. Tal vínculo pode ser notado, por um lado, na própria tentativa de se estabelecer uma língua brasileira que conquistasse sua independência da língua portuguesa de Portugal. Nesse sentido, a negação da influência para que se alcançasse a originalidade. Por outro lado, já com o sentido mais próximo de plágio, está a influência que Mário de Andrade poderia exercer na invenção literária de outros escritores. Ele tentava exaustivamente divulgar suas idéias e convidar outros para aderirem à “empreitada”, contudo um movimento inverso se revelava, quando muitos escritores negavam esse tipo de escrita justamente com receio de imitar a “*língua mariodeandrade*”, como definiu Pedro Nava baseado em comentários da época.

Finalmente, deve ser observado como a circulação de manuscritos muitas vezes estimulava o debate sobre uma série de inovações modernistas. A troca de idéias que surgia, tanto por meio dessa prática quanto pela própria necessidade que muitos intelectuais sentiam em definir preceitos que orientassem essas inovações, são extremamente importantes para os estudos literários e servem, também, como instrumento que auxilie na compreensão da produção literária modernista. A partir de agora será enfocado o contexto em que essa prática ocorreu e como ela pode ser relacionada com a formação do Modernismo brasileiro.

⁵⁰³ *Idem*, p. 108. Carta de março de 1925.

CAPÍTULO 4

Espaços de articulação para a formação do movimento modernista

“Carta de deveras carta, é documento maior, Manu, e matute bem nos que não conseguem escrever carta e muito menos sustentar uma correspondência.”⁵⁰⁴

Na crônica intitulada “Amadeu Amaral”⁵⁰⁵, Mário de Andrade narra as circunstâncias que caracterizaram os poucos contatos pessoais que ambos tiveram. Embora separados pelos enfrentamentos entre as distintas gerações literárias a que pertenciam, souberam cultivar certa admiração mútua, confessada, conforme reconstituiu Mário, em poucos encontros que tiveram e também por meio das duas únicas cartas⁵⁰⁶ que trocaram:

Meses depois dessa troca de cartas, encontrei Amadeu Amaral numa livraria e me dei a conhecer. Só neste quarto contato é que nos vimos afinal. A conversa desviou fácil para o folclore que ambos amávamos, e era mesmo o assunto que mais nos prendia um ao outro. Em literatura havia sempre entre nós o espaço abismal de duas gerações contíguas; em folclore éramos da mesma geração. Ele me ofereceu a casa, onde nunca fui, porém. Não temia o dono da casa nem os da sua família que já conhecia e estimava, nesse tempo. Temia os “outros” que por ventura viesse a encontrar lá.⁵⁰⁷

O parnasiano e o modernista, em oposição quanto ao posicionamento sobre a forma de composição poética, partilhavam do interesse pelo “folclore” brasileiro. Este, contudo, não era manifestação do gosto particular dos dois escritores, mas tendências das gerações a que pertenciam. Se, por um lado, o Modernismo opôs-se radicalmente à estética literária parnasiana, por outro manteve a curiosidade em conhecer e o empenho

⁵⁰⁴ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 07 de abril de 1928 (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 386).

⁵⁰⁵ Crônica publicada em 24 de dezembro de 1939, na coluna “Vida literária” do jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. Posteriormente foi incluída, pelo próprio autor, no livro *Empalhador de passarinho* (1944). Para este trabalho foi consultada a 4ª ed, Ed Itatiaia, 2002.

⁵⁰⁶ Trata-se da carta enviada por Mário de Andrade, que não pôde ser localizada, e da resposta de Amadeu Amaral, com data atestada de 10 de fevereiro de 1924. Esta se encontra preservada no arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e teve parte transcrita por Mário de Andrade em sua crônica.

⁵⁰⁷ Mário de Andrade, “Amadeu Amaral”, *Op. cit.*, p. 187.

em “resgatar” e “preservar”⁵⁰⁸ as “manifestações culturais típicas” do Brasil, disposição já revelada por muitos dos intelectuais dessa geração que o precedeu. O gosto pelo “folclore”, portanto, não foi expressão unicamente modernista. Intelectuais do início do século XIX despertaram seu interesse pela “expressão cultural típica brasileira”, como resultado do interesse em “redescobrir o Brasil”. Como aponta Nicolau Sevcenko:

Figura decisiva na difusão desse novo espírito seria o escritor Afonso Arinos, contraparente dos Prado por casamento (com a sobrinha de Eduardo Prado, irmão do Conselheiro) e que fixou residência permanente em Paris desde o início do século. A partir de lá em suas sucessivas visitas, Arinos se constituiria no vértice do movimento de “redescoberta” do Brasil “popular”, “folclórico” e “colonial”. Foi ele quem, da sua perspectiva parisiense, descobriu a dimensão “exótica” do passado, dos hábitos e costumes preservados na tradição popular ou rural e da paisagem do país. E isso tudo muito para a surpresa e o contragosto de seus contemporâneos, até então fazendo todo o possível para ocultar, esquecer ou banir essas características no seu empenho neurótico de se mostrarem europeus completos, puros, *up-to-date*, em francês fluente. A sua obsessão “nativista” e “primitiva” causava constrangimento geral aos seus convivas que, no entanto, dada a posição social de Arinos, engoliam o orgulho e mal toleravam a excentricidade do visitante ilustre.⁵⁰⁹

Não se pode deixar de lembrar, também, outro nome bastante representativo desse grande interesse pela “cultura popular”: Monteiro Lobato – com a ressalva de que em alguns aspectos sua perspectiva distinguia-se da de Afonso Arinos. Este escritor, que estreara no meio literário no final de 1914, com a publicação de *Urupês* e “Uma velha praga”, manifestava-se contra o arremedo da cultura européia por parte da elite brasileira. Por isso chamava atenção tanto para os problemas sociais enfrentados pela grande parcela pobre da população, quanto para a necessidade de conhecimento das manifestações populares “típicas” brasileiras:

Lobato colaborava agora [a partir de 1914] assiduamente na imprensa, em jornais como *O Estado de S. Paulo* e em revistas como a *Revista do Brasil*, veículo eficiente para suas idéias. Pena violenta e sem temores, publicava panfletos contundentes contra diversas mazelas nacionais e, contra a “macaqueação e o plágio” do europeu, pregava o aproveitamento dos produtos da terra.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ De acordo com as noções da época.

⁵⁰⁹ Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 238.

⁵¹⁰ Marta Rossetti Batista. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo, Editora 34, Edusp, 2006, p. 187.

Nesse seu empenho, chegou a organizar, por exemplo, “um inquérito nacional sobre o saci”:

Visando incentivar a população a valorizar hábitos e costumes nacionais, no início de 1917, Lobato levava adiante um “inquérito nacional sobre o saci”, através do ‘Estadinho’, edição vespertina de *O Estado de S. Paulo*. Chegavam depoimentos de todo o país – e eram publicadas no jornal – com as versões existentes em diversas regiões sobre o saci-pererê [...]. O inquérito tornou-se muito popular e o tema do saci permaneceu por todo o ano na imprensa paulista.⁵¹¹

Voltando à crônica de Mário de Andrade sobre Amadeu Amaral, toda pautada no contraponto entre essas duas gerações, verifica-se que ele direcionou seu desenvolvimento de forma a tratar de duas questões que, ao mesmo tempo em que se fundem aos fatos narrados, remetem a outras proposições. A primeira delas trata da renúncia aos “Mestres do Passado”⁵¹², nos quais não incluía Amadeu Amaral, investindo contra nomes como Olavo Bilac, Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, e, principalmente, Vicente de Carvalho⁵¹³. Ainda em 1939, Mário reiterava o incômodo que lhe causavam escritores da geração anterior e relembra a péssima recepção que tivera sua *Paulicéia desvairada* junto à crítica da época, com exceção de nota de Amadeu Amaral em *O Estado de S. Paulo*⁵¹⁴. A segunda questão está vinculada às correspondências entre escritores, ainda marcando as diferenças entre sua geração e a passada. Ao falar sobre a única carta que recebera de Amadeu Amaral, Mário destaca a importância que via nesse tipo de troca epistolar:

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,

⁵¹¹ *Idem*, p. 188.

⁵¹² Em 1921, Mário de Andrade colaborou no *Jornal do Commercio* com a série “Mestres do passado”, atacando o parnasianismo e seus principais escritores. A colaboração ocupou as páginas do jornal nos dias 2, 12, 20, 23 de agosto e 1º de setembro.

⁵¹³ Conforme o próprio Mário de Andrade explica em sua crônica, o ressentimento que alimentava em relação a Vicente de Carvalho é atribuído ao fato de este nunca ter-lhe respondido à carta em que ele lhe enviara alguns de seus sonetos juntamente com pedido de opinião: “[...] lhe pedia humildemente que me dissesse qualquer coisa, um não que fosse, para esclarecer as minhas dúvidas sobre mim. [...] Jamais resposta veio, nem ‘sim’ nem ‘não’, nada”. (Mário de Andrade, “Amadeu Amaral”, *Op. cit.*, p. 183-184)

⁵¹⁴ Escreve Mário de Andrade em sua crônica: “As críticas contra ‘Paulicéia Desvairada’ eram tremendas, os insultos horríveis. Eis que, com enorme surpresa de toda a gente, e desgosto fundo nos arraiais passadistas, o ‘Estado de São Paulo’ publica sobre o livro uma nota alinhadíssima. O livro era tomado a sério! Quem é, quem não é? Afinal pude saber que fora Amadeu Amaral o autor da nota; e, pelo que acrescentara meu informante, ele a escrevera contra a opinião mais geral da redação, que considerava o livro indigno de qualquer referência no jornal”. (Mário de Andrade “Amadeu Amaral”, *Op. cit.*, p. 180)

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.⁵¹⁵

Valendo-se do mote da crônica, o escritor Amadeu Amaral, Mário conseguiu imbricar essas duas questões aqui apontadas. Marcando a oposição entre modernistas e parnasianos, ele abriu espaço para aludir à grande importância que via na troca epistolar entre escritores. Sua abordagem desse assunto apresenta aspectos profícuos para uma reflexão sobre a troca de cartas durante o Modernismo.

Por meio da construção metonímica, como se lê no trecho acima, Mário de Andrade elegeu uma categoria específica de correspondências, a que se estabeleceu no meio literário brasileiro, uma vez que para ele a “literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista”. E reivindicou para a sua geração a primordialidade desse tipo de prática, tendo em vista os modelos de discussões que se estabeleceram por meio dela. O ponto fundamental de sua argumentação está na diferenciação entre cartas de modernistas e de seus antecessores. Estes, segundo ele, não teriam produzido correspondências significativas por estarem presos a uma série de preceitos e modelos de escrita, por isso fariam apenas “estilo epistolar”; conclui, portanto, que os modernistas teriam dado início a esse gênero propriamente dito.

É fato que escritores e intelectuais modernistas foram responsáveis pela produção de um significativo volume de missivas que apresenta variada gama de temas nelas abordados. Assuntos pessoais mesclam-se a questões literárias, políticas ou econômicas; queixas de intrigas entre colegas dividem espaço com comentários sobre estudos ou pesquisas; à apreciação de uma ópera segue trecho de um poema em elaboração; e assim por diante. Em muitos aspectos, o gênero epistolar ganhou novas feições no início do século XX no Brasil, incluindo a elas sua utilização como portadora da prática de circulação de manuscritos e da “crítica informal”.

Não podemos esquecer, contudo, que as cartas mostravam-se, ainda naquele momento – ao que se refere Mário em sua crônica –, o meio de comunicação pessoal mais utilizado, uma vez que a telefonia não era ainda difundida. Como lembra José Mindlin sobre a troca de cartas nessa época: ela “teve um papel importante, e foi imbatível no campo da comunicação, tanto entre correspondentes distantes, como

⁵¹⁵ Mário de Andrade, “Amadeu Amaral”, *Op. cit.*, p. 187.

também entre próximos. [...] só foi imbatível até o momento de ser inventado o que eu considero o seu principal adversário – o telefone!”⁵¹⁶. As cartas, então, colocavam em contato, com certa facilidade, pessoas que se encontrassem em curtas ou longas distâncias. E, naturalmente, os escritores também se valiam delas para dialogarem. Entretanto, não caberia propor que seu aumento considerável teria sido alavancado em parte também pelo desenvolvimento dos transportes, uma vez que ele possibilitava que as cartas chegassem mais rapidamente ao seu destino, diferentemente do que acontecia em tempos passados?

Mário de Andrade, entretanto, atribui, em sua crônica, à ruptura com modelos de escrita praticados por gerações passadas o grande fator para que se dinamizasse a prática epistolar no meio literário brasileiro, o que estimulava a variedade de assuntos tratados e a intensa troca de idéias. A informalidade no tratamento com o destinatário é colocada por ele como um facilitador para essa intensa troca de idéias sobre os mais variados assuntos. Assim, tal conclusão estaria apoiada numa das características centrais do Modernismo, a insubmissão a regras preestabelecidas, que, por sua vez, manifestava-se nas cartas tanto por essa informalidade na escrita, quanto no vocabulário empregado ou na forma de tratamento, como também através da liberdade na escolha de assuntos. É com o que concorda Júlio Castañon:

As modificações estéticas trazidas pelo modernismo têm como suas principais características a liberdade em relação aos moldes até então vigentes, a liberdade de pesquisa, a liberdade de criação, com a busca de elementos nacionais, e assim por diante. Também a correspondência refletirá esses aspectos, não apenas em termos de que tratará deles, mas em sua própria formulação. A carta perde a formalidade que se encontra até essa época; torna-se efetivamente troca de idéias, informações como substituto efetivo da conversa. Sem dúvida, esta modificação propicia um maior desembaraço, de modo que, para além de questões literárias, a carta será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária.⁵¹⁷

Desse modo, formalidade na escrita não conviveria com a possibilidade de profusa troca de idéias sobre variados assuntos ou de “substituto efetivo da conversa”. Sem dúvida, as cartas de escritores modernistas distinguem-se fortemente das correspondências produzidas em tempos passados e a informalidade é traço marcante

⁵¹⁶ José Mindlin, “Cartas, pra que vos quero?”, in Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 35.

⁵¹⁷ Júlio Castañon Guimarães. *Contrapontos*, *Op. cit.*, p. 24.

dessa diferenciação. Uma comparação entre formas de tratamento pode dar idéia desse novo traço. Enquanto Machado de Assis, por exemplo, dirigia-se ao amigo Mário de Alencar como “Meu caro Mário”, “Meu bom amigo”, “Meu querido amigo”, e Euclides da Cunha utilizava expressões como “Ilustre amigo”, “Meu caro amigo”, “Meu bom amigo”, “Saúdo-te”, para iniciarem suas missivas, no tratamento entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira é possível ler: “Manuel dear”, “Manu Manu”, “Manu”, “Marioscumque”. Ou, então, entre Mário e Drummond: “Carlos do coração”, “Mário querido”, “Mário amigo”, “Carlos sempre pensado”, “Mário, meu querido amigo”⁵¹⁸.

Evidente que as formas de tratamento não dão toda a dimensão da informalidade nas cartas, característica que começou, em certa medida, a se manifestar na escrita epistolar entre o final da década de 1910 e início da década de 1920. A nova forma de interlocução epistolar está atrelada, sem dúvida, a uma abertura para que inúmeros assuntos pudessem ser colocados em pauta. Porém, a informalidade ou a liberdade, tão atribuídas a esse momento literário, seriam os únicos fatores de desencadeamento do aumento da troca de idéias presente nessas cartas? A teoria de que a incorporação da informalidade nesse suporte de escrita está intimamente ligada à ampliação dessas práticas mereceria talvez maior atenção. Por um lado, porque essa hipótese poderia ser analisada com mais vigor se pautada em inventário das cartas produzidas pela geração anterior ao Modernismo, além do mapeamento dos assuntos discutidos nessas missivas. A partir daí, um confronto entre a escrita epistolar dessas duas gerações traria à luz elementos numerosos para uma análise comparativa. Por outro lado, porque essa ampliação na troca de idéias pode ter sido motivada, também, em grande parte, pela luta por legitimação de alguns projetos modernistas. É possível verificar que, somado à intensificação da troca de ideias, está o aumento da circulação de manuscritos e da “crítica informal”. O que se pressupõe, portanto, é que essas práticas podem estar relacionadas, também, à necessidade que os intelectuais modernistas tinham de se articularem a fim de alcançarem a legitimação de alguns projetos em detrimento de outros, sendo esse um estado da escrita epistolar próprio dessa época. Monica Pimenta Velloso fornece uma excelente síntese da nova fase da prática epistolar nas primeiras décadas do século XX:

⁵¹⁸ Retiradas, respectivamente, de: Machado de Assis, *Empréstimo de ouro: cartas de Machado de Assis a Mário de Alencar*. Nota inicial Antonio Candido, organização, introdução e notas Eduardo F. Coutinho e Teresa Cristina Meireles de Oliveira. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009; Euclides da Cunha, *Correspondência de Euclides da Cunha*. Organização Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997; Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.* e Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*

A reorganização da esfera pública literária, a busca de autonomia estética, a emergência de novas fórmulas de civilidade, a publicidade do privado e a “exposição do íntimo” compõem esse novo panorama. O pacto amistoso e epistolar funcionam aí como poderosos instrumentos aglutinadores da identidade social do grupo, garantindo-lhes sentido.⁵¹⁹

Este estudo não se pautou em comparações entre as produções epistolares das duas gerações para explicar o fortalecimento das práticas de troca de idéias, circulação de manuscritos e “crítica informal”. Privilegiou-se, aqui, o lugar específico de sua execução, na tentativa de encontrar elementos que esclarecessem mais sobre essas práticas. Como afirma Michel de Certeau, “em história, todo sistema de pensamento está referido a ‘lugares’ sociais, econômicos, culturais, etc.”⁵²⁰. Tendo isso em vista e considerando as cartas, antes de tudo, como documento e não apenas como gênero discursivo, buscou-se questionar em que medida essas práticas estariam vinculadas à mobilização por parte de alguns intelectuais – desde o final da década de 1910 – em direção à tentativa de revitalização da vida intelectual do país e da formação de um novo movimento literário. Tomar esse suporte de escrita como documento implica, entretanto, alguns cuidados, não se devendo nunca perder de vista que esse suporte é um espaço para o exercício da fala ou, especificamente no caso do *corpus* deste estudo, para a conversa entre interlocutores dos mais variados graus de intimidade. Como bem explica Mônica Velloso:

Na área da literatura, destaca-se a reflexão de Silviano Santiago⁵²¹ que, ampliando a leitura dos modernistas sobre o Brasil, além do âmbito das obras literárias canônicas, enfatiza a tarefa interpretativa diária. As cartas constroem essa narrativa que põe em evidência a dimensão social da emoção, fundamental para se abrir novas vias reflexivas sobre o movimento modernista brasileiro.⁵²²

As cartas portam, como explica Mônica Velloso, as narrativas contidas na “dimensão social da emoção”; é preciso, por isso, que o pesquisador atente para a *mise en scène* de que nos fala Alain Pagès⁵²³, ou seja, a construção de uma imagem que cada

⁵¹⁹ Monica Pimenta Velloso, “Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista”. *Op. cit.*, p. 214.

⁵²⁰ Michel de Certeau. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica Arno Vogel. 2ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000, p. 66.

⁵²¹ A autora refere-se a dois textos de Silviano Santiago: “Suas cartas, nossas cartas” (Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p.7-33) e “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, *Alceu, revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jan./ju. 2005.

⁵²² Monica Pimenta Velloso, *Op. cit.*, p. 209-210.

⁵²³ Ver p.47 desta tese.

interlocutor faz de si perante o outro, com a finalidade de persuasão: “O gesto epistolar é simultaneamente livre e codificado, íntimo e público, secreto e voltado para a sociabilidade. Para o historiador, a questão que se coloca é saber como se dá o problemático equilíbrio entre o eu íntimo e os outros”⁵²⁴.

Faz-se necessário ter em vista, enfim, alguns aspectos que caracterizam as correspondências do século XX no Ocidente, conforme aponta Marilda Ionta: “Na modernidade ocidental, a correspondência tingida pela reflexão, introspecção, interioridade e intimidade tensiona as fronteiras exibição/contenção, presença/ausência, proximidade/distância, fala/escrita, realidade/ficção, dentro/fora. Creio que os paradoxos das cartas são correlatos dos modos de produção de subjetividade do indivíduo moderno”⁵²⁵.

Para os estudos literários, esse suporte de escrita tomado como documento apresenta-se como valiosa fonte de informações que podem complementar as análises de estudos de textos elaborados para publicação. Novamente com Mônica Velloso:

Considero importante o registro epistolar, na medida em que possibilita revelar outros planos da memória histórica, deixando ver a descontinuidade, a multiplicidade, a simultaneidade e a própria força do instante sobre a duração. Ao enfatizar o caráter manipulador e utilitário da memória, a reflexão historiográfica vem deixando de lado, frequentemente, os seus vínculos com a emoção e a espontaneidade, que possibilitam acolher e integrar outras percepções sobre a temporalidade histórica.⁵²⁶

Finalmente, as cartas trocadas entre intelectuais modernistas podem apresentar alguns aspectos que não são encontrados nas obras que eles produziram, uma vez que permitem o estabelecimento de relações pessoais e de poder vinculadas ao “fazer literário”. É fundamental, contudo, que seja primeiramente mapeado o contexto em que essas cartas foram produzidas e, sobretudo, identificado o posicionamento desses intelectuais no campo literário em que atuaram.

Desse modo, o foco deste estudo recaiu sobre um grupo de intelectuais, no final dos anos de 1910 e nos anos de 1920, atuando em um campo específico que é o meio literário brasileiro, que, por sua vez, está vinculado a fatores sociais externos a esse meio. Cada integrante desse grupo construiu uma trajetória intelectual, ocupou uma posição social, possuiu posicionamentos ideológicos, teve uma atuação profissional.

⁵²⁴ Mônica Velloso Pimenta, *Op. cit.*, p. 207.

⁵²⁵ Marilda Ionta. “A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti e Mário de Andrade”. In: *Revista Estudos feministas*, vol. 19, nº 1, Florianópolis, jan./abr. 2011.

⁵²⁶ Mônica Pimenta Velloso, *Op. cit.*, p. 210.

Como argumenta Sergio Miceli, “não se podem dissociar as disposições favoráveis ao trabalho intelectual das experiências sociais que moldaram tais disposições”⁵²⁷.

Nesse sentido, esses intelectuais estão situados no campo literário em que atuam, o qual possui suas próprias regras, fortemente vinculadas ao campo social, político e econômico.

No âmbito das relações entre vida literária e contexto social em que ela se insere, não podemos perder de vista, contudo, que os anos de 1920 – principalmente o início dessa década – mostram-se como um período crucial para a constituição desse movimento literário. Nesse sentido, torna-se fundamental que a dimensão social – ou o contexto em que se forma o novo movimento literário – seja contemplada neste estudo. Afinal, a troca de idéias e a “crítica informal” não estão isentas de interesses sociais. Vale, por isso, recordar as palavras de Joan Dassin, estudiosa da obra de Mário de Andrade, que buscou vínculos entre sua poesia e sua atuação política:

[...] afirmei que o assunto e o objeto artístico tinham de ser avaliados enquanto parte de um contexto social, admitindo que a liberdade criativa individual era tão ilusória quanto a reação puramente “objetiva” aos fenômenos estéticos. Portanto, o artista, seu público e, em última instância, sua obra criativa são limitados pelos fatores sociais.

Assim, não se deve entender a circulação de manuscritos, a “crítica informal” e a troca de idéias por meio de cartas como um hábito isolado tanto do meio literário quanto do contexto social. É necessário apreender as disposições desses interlocutores dentro do campo literário, uma vez que foi possível perceber que a construção dos diálogos nas cartas está relacionada com esses posicionamentos.

4.1. O aconchego da província

Uma verificação atenta das práticas de circulação de manuscritos e de “crítica informal” leva a observar que elas estavam intimamente ligadas a uma rede de relacionamentos entre intelectuais, que foi aos poucos se constituindo desde o final dos anos de 1910 e que se expandiu ao longo dos anos de 1920. Entre convergências e divergências de interesses e convicções, uma proposta em comum os unia e, em certa medida, estimulava sua prática epistolar: esses intelectuais buscavam insuflar nova vida à literatura brasileira ou, num âmbito maior, à revitalização da *intelligentsia* nacional. Esse momento do Modernismo brasileiro, já bastante revisitado pelos estudos literários,

⁵²⁷ MICELI, Sergio. *Op. cit.*, p. 82.

merece atenção especial em vista de seu caráter decisivo para a investigação aqui proposta.

Sobre os ânimos que inspiraram a mobilização de alguns intelectuais desse período, Mário de Andrade expôs sua perspectiva na conferência “O Movimento Modernista”⁵²⁸, proferida 20 anos após a Semana de Arte Moderna, evento que passou a ser considerado, como se sabe, o marco do início desse Movimento:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o Movimento Modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal.⁵²⁹

Nessa conferência, Mário de Andrade chamou a atenção para um estado de ânimo que levaria aos esforços de organização do Modernismo brasileiro. Com esse propósito, lembrou das frementes mudanças sociais européias, associadas ao extraordinário processo de modernização e seus impactos no Brasil. No campo intelectual, esse estado, como já exaustivamente trabalhado pela historiografia brasileira, levou à ânsia pela atualização a respeito das novidades propostas pelas vanguardas européias. Esboçavam-se, assim, os grandes estímulos para que fossem despertados os ensejos de revitalização da *intelligentsia* brasileira.

Quanto às mudanças sociais relacionadas ao processo de modernização a que Mário se referiu na conferência de 1942, o que vale destacar é o impacto desse desenvolvimento tecnológico no cotidiano da vida urbana tanto lá quanto no Brasil. Em síntese, no caso da Europa, os grandes centros urbanos na virada do século XIX para o XX presenciavam o apogeu de um processo de modernização que era fruto de um longo período de desenvolvimento tecnológico acompanhado da marcha crescente da industrialização.

Ao lado dessa grande expansão industrial, estava ocorrendo uma revolução tecnológica que, nos anos 1890 a 1900, deu origem a uma série de avanços fundamentais, os quais continuam a ser a base da tecnologia do século XX, no que ela se distingue da do século XIX.

Tais avanços [foram]:

⁵²⁸ Trata-se da conferência proferida em 30 de abril de 1942 na Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro.

⁵²⁹ Mário de Andrade, “Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 231.

- o motor de combustão interna, o motor a diesel e a turbina a vapor;
 - a eletricidade, o óleo e o petróleo como novas fontes de energia;
 - o automóvel, o ônibus motorizado – os primeiros ônibus a motor de Londres surgiram em 1905 –, o trator e o aeroplano;
 - o telefone, a máquina de escrever e o gravador, a organização do sistema moderno de escritórios;
 - a produção química de materiais sintéticos – corantes, fibras artificiais e plástico.
- A industrialização havia sido acompanhada por um grande aumento na população urbana.⁵³⁰

Esse apogeu de desenvolvimento tecnológico que atingiu de forma definitiva a vida da população européia é interpretado por Marshall Berman como o resultado de um longo período, dividido por ele em três etapas: início do século XVI até o fim do século XVIII, onde pouco se sente ainda o início da modernização e as pessoas “mal fazem idéia do que as atingiu”⁵³¹. A segunda etapa se desenha “com a grande onda revolucionária de 1790”⁵³², em que a vida de um maior número de pessoas é atingida pela modernização; e, finalmente, a terceira, o século XX, onde “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento”⁵³³.

Essa terceira etapa que abarca o apogeu do desenvolvimento tecnológico entranhado na vivência da grande maioria da população européia Marshall Berman resume da seguinte forma:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo da vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação

⁵³⁰ Malcolm Bradbury e James McFarlane (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*, Tradução Denise Bottmann. 2ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 45.

⁵³¹ Marshall Berman “Modernidade ontem, hoje e amanhã”, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 16.

⁵³² *Idem*, p. 17.

⁵³³ *Idem*, *ibidem*.

de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”.⁵³⁴

Delineava-se, como se vê, um mundo em acelerado processo de transformações que, por sua vez, alcançava a todos, interferindo diretamente em suas vidas. É nesse contexto de transformações, de rupturas e de necessidade de reinvenção de tradições que a idéia do novo ou do anseio pela novidade e originalidade passou a habitar de maneira decisiva o imaginário dessa população. A produção artística, por sua vez, incorporou esses anseios. Isso, de modo bastante resumido e generalizador, pois não há o intuito aqui de que seja aprofundado esse panorama da arte européia naquele momento, mas sim de que seja traçado um paralelo em linhas gerais dessa realidade com a brasileira. Vale, também, recuperar a síntese de Alan Bullock:

É nitidamente uma arte de um mundo em rápida modernização, um mundo em acelerado desenvolvimento industrial, de tecnologia, urbanização e secularização avançadas, com formas de vida social de massa.⁵³⁵

Sem passar, evidentemente, pelo mesmo longo processo que culminou na modernização européia, como delineou Marshall Berman, no Brasil as transformações ocorreram de forma bem mais incisiva e num espaço de tempo mais restrito. É a esse processo de modernização que se referiu Mário de Andrade, em sua conferência de 1942, o qual se fez sentir de forma aguda no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, já no início do século XX. Em relação ao Rio de Janeiro, então capital federal do país, o início desse século trouxe grandes expectativas em relação à modernização, ao crescimento econômico e às melhorias sociais.

A cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras. Aproveitando-se de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se em seu interior vastos

⁵³⁴ *Idem*, p. 16.

⁵³⁵ Alan Bullock, “A duplaimagem”, in: Malcolm Bradbury e James McFarlane, *Op. cit.*, p. 43.

recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais.⁵³⁶

A cidade do Rio de Janeiro passou por um processo de modernização que focava principalmente a melhoria da saúde e da segurança e a reurbanização do centro da cidade, tendo como principal modelo Paris. A meta primordial era a transformação da imagem negativa da cidade, que apresentava grandes regiões insalubres para a moradia de seus habitantes e problemas de segurança. Como afirma Nicolau Sevcenko: “Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado”⁵³⁷, mesmo que isso causasse os piores impactos na vida da maioria da população que pertencia às classes mais pobres.⁵³⁸ Atrelado a isso, o desenvolvimento econômico fez com que o consumo aumentasse de forma surpreendente. Ainda com Sevcenko: “Uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos *dernier bateau*”⁵³⁹, mercado voltado para a elite.

Em São Paulo, foco deste estudo, o processo de modernização se fez sentir com mais intensidade na virada das décadas de 1910 para 1920. A cidade passava por mudanças estruturais, tanto na área econômica quanto social, que atingiriam radicalmente sua população e beneficiariam o cotidiano de sua elite. Assim como no Rio de Janeiro, principalmente a área central da cidade passou por um processo de reurbanização em moldes parisienses. Entre os principais acontecimentos, destaca-se o florescimento econômico em virtude do cultivo do café, a reurbanização da parte central da cidade, a circulação dos bondes elétricos e dos automóveis, a vinda dos imigrantes. São Paulo passara em curto período de tempo de entreposto agrícola para uma cidade em início de modernização:

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem

⁵³⁶ Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 27.

⁵³⁷ *Idem*, p. 29.

⁵³⁸ Ver Marta Maria Chagas de Carvalho, *Molde nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da associação brasileira de educação*. Bragança Paulista, EDUSF, 1998. Esse estudo mostra como a urbanização e a higienização funcionavam como instrumento de controle das massas negras e operárias.

⁵³⁹ Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, *Op. cit.*, p. 28. Sobre o processo de modernização no Rio de Janeiro ver também Brito Broca. *A vida literária no Brasil – 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2004.

entrepasto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.⁵⁴⁰

Novos hábitos se impunham aos habitantes dessa cidade. Uma ruptura com certas tradições assolava de forma dramática o comportamento de seus habitantes, que de um momento para outro viram suas vidas mudarem em um novo cenário onde o ideal de novidade ditava seus comportamentos. Aos hábitos de uma sociedade basicamente agrária impunham-se as novas experiências da cidade que entrava em processo de modernização. Vivenciava-se, assim, um verdadeiro choque entre práticas tradicionais, exprimindo o passado que deveria ser assolado, e as novas formas de vivência, que espelhavam, por sua vez, o futuro e o progresso. Como afirma Nicolau Sevcenko:

Muitos desses hábitos e práticas já existiam e estavam em vigência desde o começo do século, pelo menos. Mas é nessa conjuntura que eles adquirem um efeito sinérgico, que os compõem como uma rede interativa de experiências centrais no contexto social e cultural: como a fonte de uma nova identidade e de um novo estilo de vida.⁵⁴¹

Retratos que estampam muito bem a dimensão desse cenário de concepção de um grande centro urbano que se configurava em São Paulo são as diversas crônicas publicadas nos periódicos da época. Entre elas, vale recuperar as escritas por Guilherme de Almeida que, na pena de Urbano⁵⁴², assinava as crônicas “Pela cidade”. Nelas estão os relatos dos mais variados acontecimentos ligados ao processo de modernização da cidade. Por meio de textos curtos são narradas as mais diversas experiências de Urbano no dia-a-dia da cidade. É curioso perceber, como o próprio nome do cronista sugere, uma espécie de simbiose desse narrador com a cidade, pois ele não é apenas um *voyeur* de fatos citadinos, mas, na grande maioria das vezes, o que ele conta são suas próprias experiências nesse espaço em transformação. Entretanto, seus relatos mostram certa ambigüidade de sentimentos, pois em alguns momentos ele elogia a modernidade, mas

⁵⁴⁰ Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*, *Op. cit.* p. 31.

⁵⁴¹ *Idem*, p. 33-34.

⁵⁴² Pseudônimo de Guilherme de Almeida para o cronista que narrou durante 1927 e 1928 os mais variados casos ligados ao processo de modernização da cidade de São Paulo. As crônicas estamparam a sessão de queixas e reclamações “Pela cidade”, do *Diário Nacional*, jornal ligado ao Partido Democrático, de 14 de julho de 1927 a 8 de novembro de 1928.

em outros exhibe nostalgia do passado que parece ter sido tragado pelas novidades desse espaço em modernização.

Em vários momentos, Urbano desabafa sua indignação diante da modificação trazida pela vida moderna a certos rituais cotidianos. Assim, em 23 de julho de 1927, Guilherme de Almeida dedicou toda uma crônica à transformação de um hábito já tão enraizado no cotidiano paulistano, o ritual que envolvia a degustação de café em estabelecimentos comerciais. Primeiramente, Urbano apresenta o ambiente e a disposição de espírito em que ocorreu a transformação desse hábito:

Dizem os modernistas que “estamos numa época de sínteses; isto é, de rapidez”. Não temos mais tempo a perder. Para substituir as tardias diligências com cocheiros de cartolão e salteadores de máscaras, capa e arcabuz, inventaram-se os automóveis. Para substituir o moço-de-recados, com namoradas embaraçantes em todas as esquinas, inventou-se o telefone. Para substituir o teatro vagaroso, com decotes arfantes e peitinhos comovidos, inventou-se o cinema. Para substituir as enfadonhas, quotidianas crônicas jornalísticas, inventou-se...⁵⁴³

Após ilustrar esse estado de mudanças, o cronista passa a falar propriamente do que ocorreu com o hábito de tomar café:

E essa, esse furor da velocidade, vai ganhando todas as atividades da precipitada humanidade. Mesmo as mais gostosas atividades. Por exemplo: o café. O cafezinho, durante o dia, era um rito, entre nós. Um rito complicado e descansado. Uma coisa preguiçosa e boa. A gente entreva a um café, sentava-se a uma mesa, sobre duas cadeiras (uma para o indivíduo propriamente dito, outra para a capa de borracha, a pasta, o chapéu, o jornal e o embrulhinho de queijo da família). Começavam a chegar os amigos. [...] De repente, síntese. Tudo se precipitou, como nos filmes cômicos. E o bom Café vendeu em leilão mesas cadeiras, estantes, balcões, tinteiros, canetas, papel-de-bloco, jornais, travesseiros, *chaises-longues* – tudo. E sintetizou-se numa porta do centro, num corredor barato, com uma máquina fumegante parecida com um aquecedor de banho, homens de branco parecidos com enfermeiros, sob esta tabuleta rápida: “Café Expresso”.⁵⁴⁴

Pela perspectiva de Urbano, esvaía-se a tradição em meio às novidades da vida moderna, esta que se pautava na síntese e na rapidez. Nesse contexto, como ele mesmo lamenta:

⁵⁴³ Guilherme de Almeida, *Pela cidade*. Edição preparada por Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 17.

⁵⁴⁴ *Idem*, p. 17-18.

A coisa complicada que é uma cidade qualquer! A coisa complicadíssima que é uma grande cidade moderna!

Dá nisso o progresso: querendo facilitar a vida por meio de fios, gasolinas, ondas hertzianas, dificulta-a ainda mais. Quanto menos intrincada é uma máquina, mais facilmente funciona.⁵⁴⁵

Acontecimentos ligados a novidades repentinas impingidas à vida da cidade, transformando, assim, seus hábitos e aspectos, são narrados com ironia por Urbano, como no caso do surgimento e proliferação das casas de chá. Ele inicia a crônica transcrevendo o que lhe dissera certa vez uma pessoa: “o grau de adiantamento de uma cidade mede-se hoje pelo número de casas de chá que consegue manter”⁵⁴⁶. E prossegue:

Ora, há uns dez anos [...] Não havia então, por todo S. Paulo, uma única casa de chá, nem mesmo nas proximidades do Viaduto do mesmo nome. O paulistano limitava-se e contentava-se em chupar, de hora em hora, com um admirável orgulho e uma sublime abnegação, o seu cafezinho forte e preto. Um dia, uma terrível epidemia começou a grassar pelo Triângulo: a epidemia do branco. “Ripolin”, “Chi-Namel”, todas as espécies de esmalte branco – o medonho micróbio! – entraram a produzir as suas pavorosas devastações. Tudo se esmaltava. Uma das principais vítimas – lembro-me muito bem – foi um café muito concorrido da rua 15 de Novembro: esmaltaram-se as paredes, as mesas, o teto, os lustres, as xícaras, as caras dos *garçons*; até mesmo o mostrador, os ponteiros de um pobre relógio de madeira, que, sobre a porta de entrada, marcava ali a boa vidinha dos seus súditos. Este relógio, indignado, revoltado contra o ludíbrio, parou. [...]

E aí estão, lindos, tilintantes de porcelanas e de espírito, os *tea-rooms* de S. Paulo: o da Casa Alemã, o do Mappin Stores, o da Brasserie, a Seleta, a Vienense... Aí estão as frívolas casas de chá, onde, diariamente, das 16 às 18, se discutem calorosamente Wilde e preços de café.⁵⁴⁷

O sentimento de incerteza e, às vezes até de medo, pelo fato de não se saber lidar com a realidade que resultava desse progresso é expressa por Urbano em várias crônicas, como aquela em que relata sobre o perigo de morte que representavam os automóveis para os pedestres⁵⁴⁸. Segundo ele, era comum o noticiário de acidentes

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 5. Crônica de 14 de julho de 1927.

⁵⁴⁶ *Idem*, p. 14. Crônica de 21 de julho de 1927.

⁵⁴⁷ *Idem*, p. 14-15.

⁵⁴⁸ Crônica de 3 de agosto de 1927, *Idem*, p. 30-31. Crônicas que retratam o a relação conflituosa entre pedestres e automóveis, em que seus condutores “divertiam-se” em perseguir os pedestres com suas máquinas, são apresentadas também por Nicolau Sevcenko, *Op. cit.*, que observa: “O automóvel herdou assim o estigma proveniente do recente passado escravista, que associava necessariamente as posições de poder com o exercício da brutalidade”. (p. 74)

automobilísticos com os títulos: “A morte que passa!”, “O monstro de rodas!”, “Os veículos da morte!”, “O quinto cavaleiro do Apocalipse!”, entre outros. Por meio da habitual ironia, o cronista culpa o pedestre – com seu “medo injustificável dos excelentes, utilíssimos veículos que encurtam distâncias e vidas”⁵⁴⁹ – pelos acidentes, mas não seus condutores: “Resultado desse medo: os veículos ficam zangados e matam mesmo”⁵⁵⁰.

Há, também, momentos em que Urbano mostra como o antigo e o novo conviviam nesse espaço em plena reurbanização: “Quando o Ford fagueiro passou por aquela pequena praça cheia de carroças e de andaimes [...]”⁵⁵¹.

Finalmente, vale ainda fazer referência a outra crônica que relatada a coexistência de tradições rurais com a vida urbana de uma cidade em modernização. Dessa vez, é a tradição que incomoda Urbano. Ele transmite nessa crônica o conteúdo de uma carta que recebera de um leitor, provavelmente por ele inventado, mas que manifesta sua indignação com os pastores que passam com suas cabras pela cidade destruindo todos os jardins e canteiros:

“Senhor redator.

Em todas as cidades do mundo acontecem cousas esquisitas. Em S. Paulo, porém, essas cousas, além de acontecerem, se eternizam. [...]

Pelas imediações da Avenida Paulista (eu sou passadista, senhor Urbano), precisamente nas ruas mais próximas das torres da Rádio Educadora, passam diariamente rebanhos de cabras [...]

Dois pastores portugueses conduzem o bando capricórnio e deixam os quadrúpedes subirem nas calçadas e nas grades dos jardins, onde procedem a uma devastação sistemática nas plantações ao seu alcance. Algumas vezes, chegam a devorar a correspondência das Caixas de Cartas, que ficam abertas. Entretanto, os guias não protestam, porque eles não são pastores protestantes. [...]

E ainda há quem goste de cenas bucólicas e originais!

Peço, senhor Urbano, que proteste pelo seu jornal contra essas inconveniências caprinas. [...]”⁵⁵²

Seja pela pena de Urbano ou por outro entre muitos cronistas da época⁵⁵³, ficou registrada a vivência da população de São Paulo nesse processo de transição de

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 30.

⁵⁵⁰ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 35. Crônica de 6 de agosto de 1927.

⁵⁵² *Idem*, p. 129. Crônica de 21 de outubro de 1927.

⁵⁵³ Em *Orfeu extático na metrópole*, *Op. cit.*, Nicolau Sevcenko apoiou-se nos relatos em crônicas de jornal de São Paulo para construir o ambiente de transformação por que passava essa cidade na virada da década de 1910 para a de 1920.

província com costumes agrários para centro em modernização, com os problemas e anseios que essa realidade poderia causar-lhe. Como se vê, as constantes mudanças faziam parte dessa marcha e a necessidade de adequação era inevitável. A população, por sua vez, buscava se adaptar e reinventar muitos de seus costumes; já os integrantes da elite e parte da intelectualidade buscavam se atualizar sobre a vida européia, de onde partira esse estado de modernização.

Muito se atribui a esse contexto um dos fatores de as primeiras tentativas de renovação da *intelligentsia* brasileira terem surgido em São Paulo. Como aponta Alfredo Bosi:

A virada do primeiro pós-guerra foi internacional e fez brechas em todos os sistemas culturais que mostravam indícios de saturação. No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/cotidiano* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso.⁵⁵⁴

Da mesma forma que a cidade experimentou por um longo tempo a convivência conflituosa entre uma tradição que sofria a ameaça de ser apagada pela vinda da novidade modernizante, a literatura, nessa virada de década, também passou por processo similar, em um espaço de tempo mais curto, vale frisar. Nessa época, as últimas manifestações parnasianas e simbolistas coexistiram com as primeiras tentativas de renovação literária, sendo que a convivência entre estas e a produção parnasiana ocorreu de forma bastante conflituosa. O que se fez sentir de forma mais vigorosa em São Paulo. Tal tipo de afirmação, contudo, é contestada em algumas ocasiões pela justificativa de que outras representações artísticas de cunho inovador aconteciam concomitantemente em outras partes do país. Entretanto, as condições econômicas e políticas de São Paulo propiciaram que o Modernismo ganhasse apoio e instrumentos de visibilidade primeiramente nessa cidade. Joaquim Inojosa, um dos principais difusores das novas idéias na região Nordeste, por exemplo, explica sobre a importância da produção intelectual da capital paulista. Em agosto de 1922, ele viajou com uma comitiva de estudantes para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo: “Viajar ao Sul e não visitar São Paulo é cometer um erro; maior erro ainda, visitando São Paulo, não estudar a sua intelectualidade, especialmente seus novos’, refletirá Joaquim Inojosa em

⁵⁵⁴ Alfredo Bosi, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, em *Céu, inferno*, 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 209.

1923”⁵⁵⁵. Foi ele, também, que organizou, em 1923, a revista modernista *Mauricéia*, de Recife.

Em São Paulo, portanto, o “grupinho de intelectuais paulistas”⁵⁵⁶, denominação de Mário de Andrade, impulsionado pelos “indícios de saturação” do sistema cultural, a que se refere Alfredo Bosi, encontrou espaço para colocar em prática e dar voz às novas propostas literárias, anunciando o fim do parnasianismo tardio. Muito verdade que sempre em sintonia com os intelectuais do Rio de Janeiro, como se pode ler na declaração de Manuel Bandeira logo no início de sua correspondência com Mário de Andrade:

Não creia que haja por cá afastamento, indiferentismo pelos artistas de São Paulo. Ao contrário, desde que eles apareceram são prezados e queridos. Haja vista você, – inédito e já de reputação feita aqui. O que há hoje é uma dispersão formidável de metrópole. Não há aqui esse aconchego que permite a província. Por isso mesmo reputo São Paulo um ambiente excepcionalmente propício à cultura: perto do Rio e fora do Rio. Não pertenço nem à *Liga Metropolitana* nem à *Associação Paulista*⁵⁵⁷, estou, como pernambucano, qualificado para *referee*... Já vivi em São Paulo onde cursei o 1º ano da Escola Politécnica (ia estudar arquitetura) e posso dizer: São Paulo é alguma coisa e o Rio é uma mistura de coisas onde também a coisa paulista entra.⁵⁵⁸

No relato de Manuel Bandeira está uma ótima representação da realidade paulistana, que, já vivenciando o processo de modernização e crescimento, possuía ainda o caráter de província. Nesse contexto da pequena cidade em expansão econômica – dispondo do “aconchego” necessário para articulações e de amparo financeiro e político – o “grupinho de intelectuais” conseguiu apoio e projeção para fazer de São Paulo um centro de confluência das novas propostas.

⁵⁵⁵ Neroaldo Pontes, Azevêdo. *Modernismo e regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984, p. 35-36.

⁵⁵⁶ Ver p. 110 desta tese.

⁵⁵⁷ Nota de Marcos Antonio de Moraes, organizador da edição dessa correspondência: “A *Liga Metropolitana de Sports Athleticos* (1908, RJ) e APEA, *Associação Paulista de Sports Athleticos* (1913, SP) entidades esportivas criadas para organizar o futebol ainda amador. (V. CALDAS, Waldenyr. *O pontapé inicial. Memória do futebol brasileiro (1894-1933)*)” (Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 67, nota 21).

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 66. Carta de 3 de julho de 1922.

4.2. Formação do Modernismo: uma luta por visibilidade

Ao iniciar a abordagem desse assunto, é importante reiterar que os anos de 1920 são o período de abrangência da análise, aqui proposta, das práticas de circulação de manuscritos, produção de “crítica informal” e troca de idéias por meio de cartas. Esse recorte temporal foi pautado em duas razões principais. A primeira delas liga-se ao fato de a circulação de manuscritos e a “crítica informal” terem se configurado como práticas muito mais vigorosas ao longo dessa época. A segunda vincula-se à situação do campo literário brasileiro nesse momento, em que um pequeno grupo de seus integrantes encontrava condições favoráveis para forjar a renovação da *intelligentsia* brasileira. É possível, inclusive, estabelecer uma relação de interação entre essas duas razões, onde a primeira pode ser entendida como consequência da segunda, por isso se torna indispensável a verificação de algumas de suas especificidades para que sejam estabelecidas as relações entre o contexto histórico/literário e a produção dessas práticas. No que toca o exercício de troca epistolar modernista, é possível de se verificar certas alterações em alguns de seus aspectos na passagem dos anos de 1920 para a década de 1930, resultantes de certa reconfiguração da vida literária brasileira.

As mudanças estruturais no campo literário brasileiro, ocorridas na passagem dos anos de 1920 para a década posterior, como se sabe, estão vinculadas à guinada nos rumos políticos do país. Antonio Candido, no ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura”, considera a mudança no rumo político do país, a partir dessa revolução, um “marco histórico” que, ao mesmo tempo, “foi um eixo e um catalisador” em que ficou bem delimitado o antes e o depois do contexto histórico brasileiro⁵⁵⁹. Essas transformações foram impactantes para a vida social do país, com consequências no meio intelectual, e, como o próprio autor considera, possibilitaram “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças”⁵⁶⁰. A partir dessa perspectiva, é possível inferir que os novos rumos que a vida política imprimiu no Brasil no início da década de 1930 tiveram reflexos no campo literário, tanto no que toca à produção textual quanto à recepção desses textos. De acordo com o que define outro importante estudioso desse contexto literário e social brasileiro, Randal Johnson, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o “Modernismo

⁵⁵⁹ Informações retiradas de Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, em *A Educação pela noite*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219.

⁵⁶⁰ *Idem, ibidem*.

canonizou-se e institucionalizou-se”⁵⁶¹. Portanto, essa nova realidade cultural do país incorporaria e institucionalizaria uma série de ações inovadoras propostas nas duas décadas anteriores, principalmente nos anos de 1920. Ainda com Antonio Candido:

Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos de 1920, quando muitos deles se definiram e manifestaram, mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança, e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto “normais”, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar.⁵⁶²

Se seguirmos essa proposição, teremos que durante a década de 1920 a mobilização para as inovações literárias não era ainda institucionalizada, o que é muito válido para este estudo. Essa institucionalização aconteceria apenas nos anos de 1930. O que se vê, portanto, nesse início do Modernismo, são os “fermentos de transformação” preparados por alguns intelectuais, sem apoio institucional – mas em sujeição à alta burguesia, como veremos adiante. Evidente que eles não podiam visualizar as conseqüências de suas ações num futuro mais distante, como afirmou Renato Almeida, em carta para Mário de Andrade: “[...] sou filho de uma hora de transição e, como todos os meus companheiros, estamos unidos a um período, cujo esforço será precursor, num grau que ninguém pode determinar”⁵⁶³. Mas, como foi apresentado até aqui, eles tinham o objetivo de estabelecer uma nova fase da *intelligentsia* brasileira, consideravam-se, como apontou Renato Almeida, em uma fase de transição. É possível inferir, assim, que esses intelectuais entendiam-se num patamar privilegiado da história literária, pois, pautados por uma perspectiva evolucionista, acreditavam estar no topo dessa evolução, de onde lhes seria possível a reformulação da literatura. Como lembra José Aderaldo Castello, que explica o Modernismo por essa mesma chave: “[...] chamaremos atenção no Modernismo proclamado em 1922 para o que nos parece seu sentido fundamental: a revisão de toda uma experiência anterior, em termos brasileiros, voltada para a tendência que nos tem dominado, a saber, a do mimetismo com relação aos valores europeus”⁵⁶⁴. Cabe atentar para o fato de que a proposição de Aderaldo Castello ecoa a tópica nacionalista da “importação de idéias”; perde de vista, contudo, o fato de que a

⁵⁶¹ Randal Johnson “A dinâmica do campo literário brasileiro”. Tradução Antonio Dimas. *Revista USP*, n. 26, São Paulo, jun./ago. 1995, p. 165.

⁵⁶² *Idem*, p.219-220.

⁵⁶³ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira. *Op. cit.*, p. 193. Carta de 18 de fevereiro de 1927.

⁵⁶⁴ José Aderaldo Castello, *Op. cit.*, p. 71.

condição periférica do Brasil o transforma em um espaço de convergência das diversas ideologias produzidas nos países centrais, muito embora elas possam, de fato, sofrer atualização contextual. Com efeito, na interlocução com Drummond, Mário de Andrade expôs seu posicionamento a respeito dessa condição, de estar num momento privilegiado que lhe permite construir uma produção cultura realmente brasileira:

Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pletora da minha felicidade. [...] Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Conchinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser na vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estrçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios.⁵⁶⁵

Esse “espírito”⁵⁶⁶ reformador fazia parte das perspectivas modernistas, logo no início da década de 1920, de acordo com o que expressou Graça Aranha:

Em 1921 a conclusão a que se chegara na arte moderna, era a da força inexorável da libertação esthetica. Foi o apogeu da destruição de todo um passado servil às convenções de uma imaginaria ordem, a uma categoria de artes e ao imperativo de

⁵⁶⁵ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 51. Carta de 10 de novembro de 1924.

⁵⁶⁶ Termo empregado por muitos modernistas. Basta lembrarmos, por exemplo, do título da conferência proferida por Guilherme de Almeida no Rio Grande do Sul e Nordeste, “O espírito de brasilidade na poesia brasileira” (ver José Aderaldo Castello, *Op. cit.*, vol. II, p. 77), ou ainda do estudo de Graça Aranha, *Espírito moderno* (São Paulo, Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925). Em Carta a Prudente de Moraes, neto, Mário de Andrade emprega o termo para definir o Modernismo: “Na entrevista também quando vocês dizem que o modernismo é um estado de espírito e não uma escola, uma orientação estética, acho que descobriram a pólvora. Está certo.” (Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, *Op. cit.*, p. 82. Carta com data atestada de junho de 1925)

formulas em oposição ao espírito científico, que modificara a sensibilidade e construirá o pensamento contemporâneo.⁵⁶⁷

Assim, com base na própria representação modernista e com o distanciamento que temos desse momento histórico, é possível dizer que esses intelectuais se pensavam “formando” uma nova fase da vida literária brasileira. Foi adotado, por esse motivo, neste estudo, o termo *formação* para denominar o período em questão.

Na fase seguinte, a partir de 1930, a produção literária ganhou muito mais visibilidade, uma vez que seus agentes tiveram seu espaço de atuação ampliado. Além da melhoria do mercado editorial e da “normalização” dos experimentalismos da fase de formação do Modernismo, grande parte dos intelectuais foi cooptada pelo governo Vargas. Na medida em que sinalizavam positivamente ao projeto nacionalista desse governo, foram assumindo cargos em sua máquina administrativa.

Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às carreiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico⁵⁶⁸.

Em relação à recepção dos textos literários que provocaram tanto estranhamento no decênio de 1920, o que se verifica é que essa postura diante da nova estética literária foi aos poucos se dissolvendo em direção a 1930. A partir de então, muito beneficiada pela própria política implantada após a Revolução, foi se configurando um estado de maior aceitação das obras modernistas.

Essas novas circunstâncias que se consolidaram a partir de 1930 são perceptíveis nos diálogos epistolares. Eles se modificam em muitos aspectos nessa nova fase; entre Mário e seus interlocutores que compõem o *corpus* desta tese, por exemplo, verifica-se crescente rarefação em direção a 1940. Em relação a Mário de Andrade, aproximando-se dessa década, é possível notar o aumento do número de jovens que estabeleceram correspondência epistolar com ele, enviando-lhe manuscritos e solicitando suas opiniões. A leitura do conjunto das correspondências trocadas entre Mário e grande

⁵⁶⁷ Graça Aranha, *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁸ Sergio Miceli, *Op. cit.*, p. 197-198.

parte de seus interlocutores evidencia, numa linha cronológica, alterações significativas no tom dos debates que se encerram nessas cartas.

Traçados, em linhas gerais, os principais aspectos em que foi produzida a epistolografia modernista, e apesar da riqueza de informações que essas missivas guardam, sinalizando para a diversidade de perspectivas de estudos, é necessário concentrar-nos no espaço de tempo deste estudo, o período de formação do Movimento Modernista. Ele compreende parte da década de 1910 e os anos de 1920, momento marcado pela tentativa de definição das próprias diretrizes e pela luta por espaço de divulgação das novas idéias.

Os últimos anos da década de 1910 e o início dos anos de 1920 foram um período em que certo grupo de intelectuais, com destaque para Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Luís Aranha, em São Paulo, intencionava a reinvenção do cenário literário, por isso investiram, de forma enérgica, na conquista de espaço de atuação nesse meio, e, ao mesmo tempo, de visibilidade pública. Esta, talvez, a disputa mais árdua, visto que o gosto pela literatura parnasiana predominava entre os leitores. Como lembra Maria Eugênia Boaventura:

Apesar do trabalho de doutrinação dos principais líderes do Modernismo (inicialmente feito por Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e posteriormente por Mário de Andrade), através das suas colunas fixas em jornais importantes como *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio* e *A Gazeta*, desde 1920, o parnasianismo imperava soberano. A popularidade da sua estética era avassaladora a ponto de esmaecer o brilho das manifestações simbolistas em solo brasileiro.⁵⁶⁹

A imprensa era, como se vê, um importante veículo para os escritores que se organizavam com o objetivo de renovar a literatura e as artes. Nesse sentido, ela se constituía em um importante veículo de divulgação dos novos projetos artísticos e literários. Foram, por exemplo, as páginas do *Jornal do Commercio* que trouxeram, em 27 de maio de 1921, os consagrados artigos “Meu poeta futurista”, de Oswald de Andrade, sobre a poesia de Mário de Andrade, e sua resposta, “Futurismo?”, em 6 de julho do mesmo ano. O mesmo jornal trouxe novamente Mário, com a série “Mestres do passado”⁵⁷⁰, em que criticava a estética parnasiana. Ainda, em torno da Semana de Arte Moderna, *A Gazeta* estampava os artigos de Mário de Andrade, o *Jornal do Commercio*

⁵⁶⁹ Maria Eugênia Boaventura (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 17

⁵⁷⁰ Sobre esse artigo ver p. 172 desta tese.

de São Paulo trazia os textos de Oswald de Andrade; já Menotti del Picchia, assinando como Hélios, escrevia para o *Correio Paulistano*.⁵⁷¹

Mas essa conquista por espaço acontecia num meio em que prevaleciam gostos e opiniões já enraizados, como a apreciação aos parnasianos. O resultado disso foi a produção de um grande embate por meio das mais diversas colunas desses jornais. Desse modo, opondo-se ao incipiente movimento modernista, manifestavam-se os que se colocavam em defesa do parnasianismo, ou que apenas estivessem em desacordo com os projetos inovadores. O que fez dos jornais um espaço de enfrentamentos.

Na grande maioria, os principais ataques aos modernistas brasileiros tinham como alvo o que os aproximava das idéias propostas pelo Futurismo italiano. Isso porque, num primeiro momento, as manifestações modernistas, ainda tão preambulares, eram estreitamente relacionadas com o Futurismo de Marinetti. Os ataques vinham de muitos lados. Mário Pinto Serva publicou na revista *A Cigarra* e na *Folha da Noite*, simultaneamente, o artigo “A teratologia futurista”, em 15 de fevereiro de 1922. Bem em meio ao evento da Semana de Arte Moderna, o crítico fez duros ataques às “manifestações extravagantes do futurismo, em suas diferentes modalidades”, alegando que elas “originam-se de um verdadeiro estado mórbido de certos espíritos”, que contêm um “desejo incontido de chamar a atenção”; continua dizendo que “Futurismo e teratologia são expressões sinônimas”⁵⁷². Mário Guastini se valia da mesma expressão “teratológica” para qualificar a Semana de Arte Moderna, que definiu como “Famigerada semana de humorismo literário e pictórico”⁵⁷³. Os dois trechos a seguir dão dimensão da forma como esse crítico se manifestava em relação ao evento da Semana de Arte Moderna e seus integrantes:

Os artigos do autor de *Os condenados*⁵⁷⁴, lançando a *nova escola literária*, não provocaram, todavia, o escarcéu por ele desejado, ansioso como estava, por um reclame retumbante que viesse pôr em foco seu iminente volume... E como o barulho não fosse o imaginado, ideou-se, com Graça Aranha, já no grupo, em virtude dos empurrões de Paulo Prado, uma *semana teratológica* que, na opinião dos promotores, havia de embasbacar a gente desta retrógrada São Paulo...⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Os artigos que tratam da Semana de Arte Moderna, publicados em 1922, foram organizados por Maria Eugênia Boaventura (org.), *Op. cit.*

⁵⁷² *Idem*, p. 217-221.

⁵⁷³ Mário Guastini, *A hora futurista que passou e outros escritos*. Seleção, apresentação e notas Nelson Schapochnik. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 27.

⁵⁷⁴ Livro de Oswald de Andrade publicado em 1922.

⁵⁷⁵ Mário Guastini, *Op. cit.*, p. 35.

Pelo viés do ataque ao Futurismo seguem inúmeros textos, como “Balelas Futuristas”, assinado por Pauci Vero Electi (pseudônimo, Poucos Verdadeiramente os Eleitos), que inicia com a seguinte premissa: “A originalidade – A independência – A personalidade – Três ornejos distintos de uma só besta verdadeira.”⁵⁷⁶.

Do outro lado, os chamados “futuristas” rebatiam os ataques pela imprensa. No ano de 1922, por conta do evento da Semana de Arte Moderna, nota-se uma intensificação desses enfrentamentos. Oswald de Andrade escreveu na coluna “Semana de Arte Moderna” do *Jornal do Commercio*, de São Paulo, em 11 de fevereiro de 1922, o artigo “Glórias de Praça Pública” em que defende o Movimento:

Uma confusão que prejudica imenso a orientação dos bem-intencionados é essa que geralmente se faz entre classicismo e academismo.

E se disser a sério que o futurismo (não confundir com o marinetismo que nele se inclui) tem tendências clássicas, isso fará decerto um dia de gozo para os que só enxergam blague e bom humor no movimento de renovação estética que vimos tentando.⁵⁷⁷

Na defesa do Movimento Modernista, em sua fase de formação, seus próprios integrantes muitas vezes utilizaram o termo “futurista” para denominá-lo. Como fez Menotti del Picchia na pena de Hélios:

O futurismo nacional, filho legítimo de São Paulo, vai ter sua consagração em São Paulo. Pela primeira vez, alguém foi profeta em seu país.

Quando, pelos jornais, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Hélios iniciavam, com grande celeuma e escândalo, sua batalha contra os passadistas, ninguém supunha que a vitória integral do futurismo paulistano surgisse tão rapidamente. A chegada ao Brasil de Graça Aranha – um grande nome nacional! – sua atuação incansável, seu admirável esforço deram ao movimento paulista um prestígio definitivo: era a aliança da mocidade avanguardista com o que havia de mais representativo e de valor na mentalidade consagrada do Brasil.⁵⁷⁸

Curioso é verificar que os próprios “futuristas” incentivavam a “batalha” com os passadistas, hajam vista os títulos de seus artigos sobre a Semana de Arte Moderna: “Boxeurs na arena”⁵⁷⁹, “A segunda batalha”, “O combate”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁶ Maria Eugênia Boaventura (org.), *Op. cit.*, p. 251.

⁵⁷⁷ *Idem*, p. 69.

⁵⁷⁸ *Idem*, p. 77. “Futurismo no Municipal”, publicado no *Correio Paulistano* em 12 de fevereiro de 1922.

⁵⁷⁹ *Idem*, p. 81-82. Artigo de Oswald de Andrade publicado no *Jornal do Commercio*, de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922.

Havia, ainda, os simpatizantes do “futurismo”, mas que dele não faziam parte, que expressavam suas palavras de apoio. Foi o que fez, por exemplo, o professor Antonio Piccarolo⁵⁸¹ em *La Rivista Coloniale*, São Paulo:

Acompanho com o máximo interesse e com a máxima atenção o movimento anunciado por alguns jovens corajosos desta Paulicéia [...]. Acompanho, portanto, com o máximo interesse o movimento do qual se tornaram campeões e para o qual – confesso explicitamente – vão todas as minhas simpatias. [...]

Em uma coisa só não posso segui-los: na denominação de futuristas. [...] não acho que o nome de futurismo se adequasse ao conteúdo do seu ideal programático [...].

A palavra “futurismo” em arte já assumiu um significado preciso exato, técnico; representa uma direção, um programa bem claro, definido, para que se possa modificá-lo sem desviá-lo para outro sentido diferente daquele para o qual foi consagrado. Esse sentido é aquele dado pelos próprios fundadores da escola, por Marinetti, por Boccioni, por Soffici, por Carrà, por Pratella, por Rossolo, por todo aquele grupo de italianos audazes, produto especial do ambiente italiano que criou um espírito psicológico especial desconhecido em outros países, na França inclusive, ela que é justo a maior assimiladora de escolas e de programas.⁵⁸²

Sobre o incômodo com os ataques que sofriam os “futuristas”, Menotti del Picchia desabafou em carta a Sérgio Buarque de Holanda. Essa missiva não está datada, porém foi certamente redigida no início dos anos de 1920. Nela vai a explicação de que “o grupo reacionário é grande” e, por esse motivo, aqueles que procuravam renovar a literatura sofriam constantes ataques – “toda manhã engolimos um sapo” – Menotti ainda conclui: “Aqui o cordão ‘futurista’ (?) não arreda pé”⁵⁸³.

Renato Almeida também alude a essas afrontas para Mário de Andrade: “Tens visto os meus artigos no Jornal sobre arte moderna? Há cavalheiros que lastimam a minha decadência, enleado pelos futuristas de São Paulo... Engraçadíssimos, imbecilíssimos!”⁵⁸⁴. Mário de Andrade também expôs sua opinião a esse respeito ao amigo do Rio:

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 83- 85 e p. 93-95, respectivamente. Esses dois artigos são da autoria de Hélio (Menotti del Picchia), ambos publicados no *Correio Paulistano*, o primeiro em 15 de fevereiro de 1922 e o segundo em 16 do mesmo mês.

⁵⁸¹ Diretor dos principais órgão de imprensa italianos no Brasil, naquela época.

⁵⁸² Maria Eugênia Boaventura (org.), *Op. cit.*, p.87-88. “O Futurismo em São Paulo *Nil novi...*”, *La Rivista Coloniale*, São Paulo, 15-18 de fevereiro de 1922.

⁵⁸³ Trechos retirados da carta de Menotti del Picchia a Sérgio Buarque de Holanda, sem local e sem data. Essa carta encontra-se no Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Unicamp, Fundo Sérgio Buarque de Holanda, Correspondência Passiva (Cp 371).

⁵⁸⁴ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 9. Carta de Renato de Almeida a Mário de Andrade, de fevereiro de 1923.

No número de abril da *revista do Brasil* saiu um artigo do Ângelo Guido, sobre! Futurismo! que me deixou furioso e triste. Esse homem que me parecia inteligente, estudioso e sério, me sai um leviano meio bobo. Sofro. [...] estou demasiado só! Este futurismo (palavra odiada!) infeliz em que me tornei mais eu para todos insulou-me demais. Tenho fome de amizades, simpatias. Todo meu sarcasmo, ironias, alegria: grito de quem é antipatizado. Porque, meu Deus! Meu ideal: ser amado por todos os homens deste mundo.⁵⁸⁵

Em 1925, o jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, disponibilizou, durante um mês, espaço para que os “futuristas” divulgassem seus artigos. Seu redator-chefe, Viriato Correia, convidou Mário de Andrade para indicar um grupo de escritores para escreverem para a seção que o jornal chamaria de “Mês futurista”, título que Mário de Andrade recusou, solicitando a mudança para “Mês Modernista”. Assim, após uma série de negociações e acordos, a partir de 12 de dezembro desse ano até 12 de janeiro de 1926, circularam os artigos de Mário e seus convidados, um a cada dia da semana. Ótima oportunidade para divulgação do Modernismo, a edição acabou organizada da seguinte forma: às segundas-feiras saíram os artigos de Carlos Drummond de Andrade; às terças, os de Sérgio Milliet; às quartas, os de Manuel Bandeira; às quintas, os de Martins de Almeida; às sextas, os de Mário de Andrade, e aos sábados, os de Prudente de Moraes, neto⁵⁸⁶. O “Mês Modernista” teve como abertura, em 12 de dezembro, a entrevista concedida por Mário de Andrade, intitulada “Assim falou o Papa do Futurismo”. Nesse importante depoimento, são expostas questões cruciais para o Modernismo brasileiro naquele momento, como a mobilização para a modernização da literatura brasileira, originalidade, liberdade, ruptura com certas tradições, primitivismo e língua brasileira moderna. Cabe aqui, a transcrição da introdução dessa entrevista, que trata da terminologia “futurismo”:

Como Mário de Andrade define a escola que chefia.
A idéia da *A Noite* em criar o “Mês Futurista”, fez-nos ir a São 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 idéia com foguetórios de elogios. Esplêndido! Maravilhoso! Sublime!

⁵⁸⁵ *Idem*, p. 18. Carta de Mário de Andrade a Renato Almeida, com data atestada de abril de 1923.

⁵⁸⁶ Ver Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 255, nota 169. As cartas trocadas entre Mário de Andrade e os autores dos artigos do “Mês Modernista” guardam as conversas que tiveram sobre a organização dessa publicação.

Mas, com sua autoridade de papa, ou melhor, de chefe de escola, discorda do que ele chama a “tabuleta”. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. Com a tabuleta de futuristas não escreverá.

O Sr. Mário de Andrade, apesar de suas extravagâncias literárias, é uma criatura de infinita simplicidade, inteligentíssima, culta, alegre, jovial. Em dois minutos fica a gente seu camarada.⁵⁸⁷

Do conteúdo da entrevista, cabe ainda destacar: “[A Noite] – Falemos de literatura futurista, começamos. [Mário de Andrade] – Já vem com futurismo!... Fale Modernismo, que custa! E fica certo”⁵⁸⁸.

Ainda sobre o assunto do rótulo de futurismo, lê-se em carta de Mário a Câmara Cascudo:

Gosto sempre de fazer exemplo comigo mesmo, porque assim não parece que estou a atacar ninguém. Fui recheado de literatura. Reagi. Revoltei-me. Chamaram a isso de futurismo. Pouco me importam os batizados. A revolta tinha exageros enormes. *Pauliceia* ainda está recheada de literatura na sua parte poética. Há muito parnasianismo, muito simbolismo, muita idéia literária oculta lá dentro e que como era de esperar passou despercebida aos críticos [a palavra críticos foi escrita de ponta cabeça] Valeu como revolta.⁵⁸⁹

Finalmente, em 1925, quando a “febre futurista” havia baixado e, aos poucos, o novo movimento passava a ser denominado Modernismo pela imposição de seus integrantes, Mário voltou a conversar com Renato Almeida sobre o assunto:

[...] Tristão que me acha pau-brasil e o Graça que me acha romântico e [os] que sustentam que sou clássico, não como forma porém como essência. Sou pau-brasil, sou romântico e sou clássico. Ah! Me esquecia de que já me chamaram de impressionista. O curioso é que ninguém se lembra de me chamar de moderno. Era mais simples e me parece que mais verdadeiro, não acha também? Diante de toda essa “experiência futurista” o que me ficou foi um desprezo enorme pelos rótulos, Renato.⁵⁹⁰

Não é possível negar, contudo, que o Modernismo paulista incorporou muitos traços do Futurismo italiano. O poeta Luís Aranha, nome de grande atuação naquele momento, pode ser visto como o grande expoente dessa escola no Brasil, o que se pode

⁵⁸⁷ Mário de Andrade, *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983, p. 16.

⁵⁸⁸ *Idem, ibidem*.

⁵⁸⁹ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Op. cit.*, p. 38. Carta de 26 de setembro de 1924.

⁵⁹⁰ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 131-132. Carta de 29 de setembro de 1925.

perceber em poemas como “Drogaria de éter e de sombra”, “Poema de Pitágoras”, “Poema giratório”, “Crepúsculo”. Em “Crepúsculo”, por exemplo, verifica-se a apropriação de traços do Futurismo de Marinetti na apologia ao desenvolvimento tecnológico e ao processo de modernização urbana presente nesse poema. O espaço do poema é a cidade de São Paulo e nela se encontra o eu-lírico, em êxtase, num processo de simbiose com o próprio desenvolvimento urbano.

Ando
Músculos elásticos
Andar com a força de todos os automóveis
Com a força de todas as usinas
[...]
Sou um trem
Um navio
Um aeroplano
Sou a força centrífuga e centrípeta
Todas as forças da terra⁵⁹¹

Mário de Andrade, apesar de negar o título de Futurismo, assim como o grupo que se mobilizava para a formação do Modernismo brasileiro, apresenta em sua obra inicial, principalmente em *Paulicéia desvairada*, os traços da escola italiana, mas de forma não tão marcada como Luís Aranha, vale observar. Ardengo Soffici, com seu livro *Bifszf+18 – Simultaneità – Chimismi lirici*, segundo informa Telê Ancona Lopez, teve importância fundamental para Mário de Andrade compor *Paulicéia desvairada*⁵⁹². De acordo com a autora:

Embora fique claro que o futurismo tem um papel conformativo no livro, estruturando uma boa parte de sua poética, a posição dos futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada à célula cidade, seria repudiada por Mário de Andrade, apesar da adesão ao tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista, nada interessada em classificar lícitos ou ilícitos do ponto de vista da contemporaneidade.⁵⁹³

De maneira distinta de Luís Aranha, Mário de Andrade procurou situar o eu-lírico de *Paulicéia desvairada* entre a visão objetivada da cidade em modernização,

⁵⁹¹ Luís Aranha, *Cocktails*. Organização, apresentação, pesquisa e notas Nelson Ascher; pesquisa Rui Moreira Leite. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 99. Este poema foi publicado no nº6 da revista *Klaxon*, out. 1922.

⁵⁹² Ver Telê Ancona Lopez, “Arlequim e modernidade”. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Editora Hucitec, 1996, p. 21.

⁵⁹³ *Idem*, p. 22.

muitas vezes reverenciando vários de seus aspectos, e a desordem de sentimentos que esse estado provocava no homem que a vivenciava⁵⁹⁴.

De qualquer forma, voltando ao embate entre “futuristas” e passadistas, principalmente os jornais foram um espaço de enfrentamentos entre eles, valendo para o grupo que “formava” o Movimento Modernista como principal meio de divulgação de suas idéias⁵⁹⁵. Em entrevista de 26 de junho de 1949 a Péricles Eugênio da Silva Ramos, Oswald de Andrade falou sobre a importância do *Correio Paulistano*⁵⁹⁶ para o início do Movimento Modernista. Esse jornal permitia livre acesso para a divulgação das principais idéias modernistas. Como lembra o entrevistado, “o *Correio Paulistano* pôs-se à disposição dos modernistas, não os hostilizando, como faziam outros jornais, e dando notícias das atividades e opiniões de nosso grupo, principalmente por meio das crônicas de Hélios, isto é, do Sr. Menotti Del Picchia”⁵⁹⁷.

Opositor dos “Futuristas”, Mário Guastini também expôs sua perspectiva sobre a abertura que os jornais davam aos escritores:

Manifestei, sem preâmbulos, meu juízo desfavorável ao *Losango cáqui*, e tornei público que no *Jornal do Commercio* os autores de artigos assinados, notadamente em coisas de arte, têm ampla liberdade de emitir seu juízo, podendo até, nas mesmas colunas do *Jornal*, discordar do meu – liberdade que os nobres colegas não podem ter no respeitável *Correio Paulistano*, órgão partidário sujeito ao ativo policiamento do PRP... Se amanhã o *Jornal do Commercio* resolver transformar-se em folha partidária, os seus diretores e redatores terão que dizer, mesmo em artigos assinados, aquilo que a alta direção da política dominante entende possa ser dito, sem maiores inconvenientes... Até agora, porém, a nossa folha não experimentou a prestigiosa tutela e graças a isso, estamos usando da liberdade aludida, dentro, está visto, dos limites permitidos pela boa educação e pela censura...⁵⁹⁸

Como se vê, Guastini aponta o *Correio Paulistano* como um veículo da imprensa ligado ao Partido Republicano Paulista⁵⁹⁹. Com base nessa informação, estaria

⁵⁹⁴ Ver João Luiz Lafetá, “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2004, p. 357.

⁵⁹⁵ A partir de 1922, com o lançamento da revista *Klaxon*, os modernistas organizaram algumas revistas para disporem de seus próprios veículos de divulgação, além, evidentemente, dos livros que publicavam.

⁵⁹⁶ A circulação desse jornal ocorreu entre 1854 a 1966.

⁵⁹⁷ Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugênia Boaventura. 2ª ed. ver. e ampl. São Paulo: Globo, 2009, p. 234-235.

⁵⁹⁸ Mário Guastini, “Atordoamento”, *Op. cit.*, p. 103-104. O artigo foi publicado no *Jornal do Commercio* (edição de São Paulo) em 1926

⁵⁹⁹ Vale transcrever aqui a nota da edição dos artigos de Mário Guastini, onde se explica que Menotti del Picchia, que sob o pseudônimo Hélios escrevia no *Correio Paulistano*, “recebeu 8.018 votos pelo Partido

aí, provavelmente, o motivo de o jornal dar livre acesso aos artigos modernistas, como afirmou Oswald de Andrade. Não podemos esquecer que, na virada da década de 1920 e em seus primeiros anos, grande parte da oligarquia paulista deu apoio às manifestações dos “futuristas”, o que será tratado a seguir. Mas vale salientar o aposto formulado por Guastini em seu texto: quando ressalta a isenção do *Jornal do Commercio* de São Paulo, explica que “notadamente em coisas de arte”.

Outro depoimento, desta vez de Di Cavalcanti, descreve a circulação dos modernistas nos jornais:

[...] Oswald e Mário ora estavam nas redações do *Estado*, para discutir com Júlio Mesquita Filho, ora nas salas do *Jornal do Commercio*, onde encontravam o Guastini, Inácio da Costa Ferreira, o Ferrignac, e onde colaboravam com admiráveis artigos. A noite passávamos na *garçonnière* de Guilherme de Almeida.⁶⁰⁰

Desenhava-se, assim, o cenário de enfrentamentos entre passadistas e “futuristas”. Mas cabe lembrar outro grupo que fazia circular seus textos pelos jornais e revistas, os humoristas de São Paulo, cronistas desde a Belle Époque. Fora do embate aqui apresentado, muitas vezes eles se colocavam em choque com os parnasianos ou “futuristas”⁶⁰¹. Elias Thomé Saliba explica sobre o posicionamento desse grupo no campo literário:

No quadro geral da produção intelectual paulista na Belle Époque, todos ocuparam uma posição ambígua: desligados dos pouquíssimos circuitos de produção literária paulista e, a rigor, colocados à margem de qualquer escola literária, caracterizaram-se por possuir ligações extraliterárias, mas sobretudo por participarem evidentemente do eferescente periodismo da Belle Époque paulista.⁶⁰²

Assim, ao mesmo tempo em que criticavam personalidades ligadas à produção literária passadista, como Olavo Bilac e José de Freitas Valle, entravam em choque com os “futuristas”. Juó Bananére, por exemplo, ao se desligar de *O Pirralho*, travou pela imprensa um embate com Oswald de Andrade no ano de 1916.

Republicano Paulista (PRP) e ocupou uma das vagas abertas na 13ª legislatura, entre 1925 e 1927”. (Mário Guastini, *Op. cit.*, p. 223, nota 1 referente ao artigo “Atordoamento”)

⁶⁰⁰ Emiliano Di Cavalcanti, “O último Di”, apud Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Di Cavalcanti ilustrador*, apud Nelson Schapochnik, “Considerações mamalucas sobre o futurismo paulista”, *In*: Mário Guastini, *Op. cit.* p. 15.

⁶⁰¹ Ver Elias Thomé Saliba, “A macarrônea dos desenraizados: humoristas em São Paulo”, *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 154-218.

⁶⁰² *Idem* p. 160.

É significativo que esses escritores macarrônicos tenham escolhido a dimensão cômica como manifestação básica, pois não fizeram mais do que acompanhar, pela epifania do epigrama e pela rapidez da frase curta, ou ainda pela linguagem telegráfica, a maré de fragmentação e do caos social paulista nas duas primeiras décadas do século. Suas relações com a cultura dominante da cidade são difíceis de ser analisadas, mas podemos perceber algumas de suas características verificando os momentos de tensão com os futuros modernistas que, como sabemos, procurariam pensar numa identidade simbólica para São Paulo.⁶⁰³

4.3. O campo cultural paulistano e sua relação com os campos político e econômico

É possível apreender desse cenário esboçado até aqui que, no campo intelectual, na virada dos anos de 1910 para os de 1920, coexistiam interesses conflitantes, com destaque da querela entre passadistas e “futuristas”. Percebe-se que a partir das circunstâncias históricas que despertavam o anseio do novo, um grupo de intelectuais buscou alçar uma posição de relevo para difundir seus projetos inovadores; ao mesmo tempo, os escritores que representavam ainda o gosto vigente, mas que sinalizavam seu estado de decadência, manifestavam repulsa à nova expressão.

Para atingirem seus objetivos, os “futuristas” contaram com um conjunto de fatores sociais, políticos e econômicos que lhes favoreceu a atuação. Como vimos até aqui, na década de 1910 em direção aos anos de 1920, São Paulo encontrava-se numa fase de transição de província para centro urbano, situação, conforme apontou Manuel Bandeira, propícia para o florescimento do Modernismo, a qual não apresentava o Rio de Janeiro. Esse caráter de “aconchego” que encerra uma cidade pequena, de acordo com as palavras de Bandeira, foi um facilitador para a construção do Movimento Modernista. Entretanto, percebe-se que esse não foi seu fator principal, uma vez que a produção literária fora da capital da Federação era muito penosa, porque, em virtude de sua condição de capital, o Rio possuía o *status* de soberania na produção cultural de elite. Como explica Marcia Camargos:

Como herança do colonialismo e da monarquia, durante a República Velha, o Rio de Janeiro reinava absoluto como centro cultural hegemônico. Alguns autores acreditam que, até meados do século XX, um escritor influente e de prestígio no seu Estado só podia dizer-se definitivamente consagrado depois do respaldo

⁶⁰³ *Idem*, p. 191.

e do reconhecimento da capital federal. Ou seja, fora do Rio não havia salvação literária possível.⁶⁰⁴

O que ocorreu, portanto, é que em São Paulo, desde o final do século XIX, começou a ser criada uma série de condições para que sua produção cultural de elite ganhasse certa autonomia em relação à soberania da capital federal. Mesmo possuindo as marcas de província, São Paulo vivia um grande crescimento econômico promovido pela produção cafeeira. A alta burguesia, formada, em grande maioria, pelas famílias de fazendeiros de café, estava atrelada ao Governo, formando a oligarquia local, responsável pela transformação da capital paulista em um grande centro urbano. Somava-se a isso o interesse em substituir a imagem de região agrária pela de centro moderno, não apenas em seus aspectos materiais, mas também em sua vida cultural. Influentes e poderosas, essas famílias passaram a investir elas próprias na produção cultural de elite paulistana, vale reiterar que isso já desde a *Belle Époque*. Desse modo, artistas e escritores, em São Paulo, podiam contar exclusivamente com o apoio dessa elite burguesa, como explica novamente Marcia Camargos: “Destituídos de favorecimentos e das verbas federais, concentrados na sede da República, e sem contar com instituições públicas que lhes desse respaldo, os artistas e escritores dependiam da boa vontade da oligarquia local – da qual, aliás, muitos deles faziam parte”⁶⁰⁵.

Nesse contexto é que o “grupinho de intelectuais” – novamente com a expressão de Mário de Andrade – conseguiu espaço para forjar o Movimento Modernista, contando com o apoio de famílias que detinham o poder local, representadas por Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado e José de Freitas Valle, por exemplo. Ora, se uma das metas dessa oligarquia era criar uma imagem de inovação e requinte para si e de progresso para São Paulo, convinha-lhe agregar à sua imagem a dos “futuristas”, que, por sua vez, representavam ousadia e modernidade:

Os jovens de 22, que tiveram a seu favor a simpatia do governo do Estado, as páginas do *Correio Paulistano* e alguns salões da alta burguesia, encarnavam, em termos de psicologia social, o desejo do novo e do refinado, ainda que chocantemente novo e refinado, sentimento menos acessível a grupos saídos de outras áreas, naquela altura do processo.⁶⁰⁶

Nessa virada de década, portanto, artistas e escritores que planejavam a renovação da produção artística e literária valeram-se de tais condições para ocuparem

⁶⁰⁴ Marcia Camargos, *Semana de 22. Entre vaías e aplausos*. São Paulo, Boitempo, 2002, p. 48.

⁶⁰⁵ *Idem*, p. 51.

⁶⁰⁶ Alfredo Bosi, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, *Op. cit.*, 210.

seu espaço. Alguns eventos marcam as primeiras oportunidades para conquistarem visibilidade para as inovações. Entre eles está a segunda mostra da pintora Anita Malfatti, realizada entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, que ocorreu em “‘uma grande sala térrea’ que lhe foi concedida pelo Conde Lara, na rua Líbero Badaró, nº 111, salão então utilizado freqüentemente para exposições, como as recentes de Hélios Seelinger, em setembro, e do concurso do saci [iniciativa de Monteiro Lobato], em outubro”⁶⁰⁷. É importante ressaltar que nesse momento Anita Malfatti não se relacionava com os intelectuais que formariam, a partir de então, o grupo “futurista”. Entretanto, ela acabara de voltar de sua segunda viagem ao Exterior, esta aos Estados Unidos e a primeira à Alemanha. As duas viagens tiveram como finalidade o estudo das artes plásticas, quando a pintora entrou em contato com as novas tendências das vanguardas. Nesse sentido, havia um alinhamento entre o seu trabalho e as propostas dos “futuristas”⁶⁰⁸. Na ocasião, o artigo de Monteiro Lobato⁶⁰⁹, que criticou pesadamente o trabalho da pintora, foi utilizado por eles para serem divulgadas as propostas de inovação de Anita Malfatti, que logo se juntaria ao grupo; com essa atitude tentavam conquistar mais visibilidade.

Outro evento artístico que vincula os interesses da alta burguesia paulistana à busca por visibilidade por parte dos “futuristas” foi o banquete em homenagem a Menotti del Picchia por ocasião do lançamento de seu livro *As Máscaras*⁶¹⁰ realizado no restaurante do Trianon⁶¹¹, em 9 de janeiro de 1921. Nessa ocasião, Oswald de Andrade

⁶⁰⁷ Marta Rossetti Batista, *Op. cit.*, p. 195.

⁶⁰⁸ Ver Marta Rossetti Batista, *Op. cit.*. Nessa biografia da pintora estão narradas com detalhes as viagens da pintora e os estudos que fez com seus mestres no exterior.

⁶⁰⁹ “A propósito da Exposição Malfatti”, publicado na edição da noite de *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1917. O artigo está publicado na íntegra em Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, p. 46-50.

⁶¹⁰ Menotti del Picchia, *As máscaras: poema*, São Paulo, Piratininga, 1920.

⁶¹¹ Na edição em que organizou as crônicas “De São Paulo”, de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez fornece a descrição desse local: “No século XX, em São Paulo, o nome Trianon serviu para o retiro onde se plantou um restaurante de elite. Inaugurada em 1891, a avenida paulista, fruto do desejo de Eugênio de Lima de urbanizar a cidade, uma grande quadra da mata do espigão foi poupada e se tornou, em 1892, um parque com um pavilhão-restaurante e belo jardim desenhado pelo francês Villon: o parque Villon. Em 1908, o prefeito conselheiro Antônio Prado calçou a avenida, alargou os passeios; a prefeitura seguinte, a do barão de Duprat, adquiriu as terras do parque e o lote ao lado, para criar o Trianon, um ponto de encontro da *haute gomme* paulistana. Em 1920, dotado de um belvedere e de um edifício de dois andares, reunindo bar, restaurante, salão de chá e salão de baile, o Trianon acolhia banquetes chiques como este da homenagem a Menotti”. (Mário de Andrade, *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*, Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2004, p. 101, nota 1)

proferiu discurso que oficializava o Movimento Modernista⁶¹². Cabe, ainda, destacar a atuação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Seguindo os moldes das práticas de financiamento artístico por D. Pedro II no segundo reinado brasileiro, o Pensionato oferecia bolsas de estudo para jovens artistas se especializarem no Exterior. Entretanto, as atuações desse órgão do Estado estavam vinculadas à figura de José de Freitas Valle, membro da alta burguesia paulistana. Como explica Marcia Camargos, o Pensionato funcionava da seguinte forma:

Selecionar candidatos, estabelecer os locais de residência e estudo, fiscalizar e organizar exposições e apresentações para os pensionistas era atribuição da Comissão Fiscal do Pensionato, integrada por três nomes indicados pelo secretário do Interior. Com mandato renovável de quatro anos, dela fizeram parte, alternadamente, Ramos de Azevedo, Oscar Rodrigues Alves Filho, Olívia Guedes Penteado e João Maurício Sampaio Viana que substituiu Carlos de Campos após sua morte, em 1927. Dentre eles, contudo, reinava soberana a figura de José de Freitas Valle, que, de moto próprio, decidia quem seria agraciado com as bolsas.⁶¹³

Além desses eventos, que dão uma boa perspectiva da dependência que artistas e intelectuais paulistas tinham da alta burguesia, está aquele que ganhou maior destaque na historiografia literária, a Semana de Arte Moderna de 22. Ela é, sem dúvida, uma boa referência a esse vínculo, uma vez que interesses políticos estavam por trás de sua realização. De acordo com Elias Thomé Saliba, a Semana de 22 ocorreu junto a uma série de inaugurações em que se buscava, pelo incentivo a atividades culturais, a retomada da “hegemonia paulista no quadro nacional”:

O problema, na nossa história literária, continua a ser a interpretação mais aceita do evento de 1922, que se recusa a vê-lo como uma celebração quase oficial, dentro de uma extensa série de inaugurações, que buscava, no fundo, através da cultura, reconquistar a hegemonia paulista no quadro nacional, golpeada politicamente com a derrota de Rui Barbosa, na campanha civilista de 1910. O que não quer dizer que entre os próprios notáveis do modernismo não coexistissem projetos diferenciados de escritores, artistas e intelectuais em geral, que retomaram, cada um à sua maneira, o diálogo com a tradição. [...] Mas a visão monolítica e orgânica de cultura, gerada pelo modernismo de 22, persistiu, escolhendo apenas algumas destas respostas, celebrando outras e excluindo aquelas que não se enquadravam nos seus cânones programáticos. [...] Na verdade,

⁶¹² Sobre o evento, Mário de Andrade publicou a crônica “De São Paulo – IV” para a *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro, em março de 1921. (Mário de Andrade, *De São Paulo*, *Op. cit.*, p. 99-106.)

⁶¹³ Marcia Camargos, *Villa Kyrial*, *Op. cit.*, p. 161.

encalacrados estavam todos num país de muitos modernistas, mas de pouquíssima modernidade.⁶¹⁴

Outra estratégia política por trás da Semana está relacionada ao envolvimento do diplomata Graça Aranha na organização do evento. Ele foi convidado logo após a recusa de Monteiro Lobato ao convite de Oswald de Andrade para integrar a organização do evento⁶¹⁵. Como explica Maria Augusta Boaventura:

A constituição aristocrática daquela comissão⁶¹⁶, formada por muitos nomes distantes da vida artística, chama a atenção, se não se conhecem as razões do generoso suporte. Os empresários paulistas, esperançosos de resolver um antigo acordo de café com a Alemanha, precisavam agradar o influente Graça Aranha que, em troca, poderia orientá-los a respeito dessa controvertida questão financeira. Na realidade, tanto os desconhecidos Andrades, como o experiente diplomata tiraram proveito daquele convite.⁶¹⁷

Além disso, consta que um fato pessoal levava Graça Aranha a participar do evento. Agradava-lhe a possibilidade de se aproximar de Paulo Prado em virtude da admiração que nutria por sua irmã Nazareth: “Além das motivações comerciais em torno de uma negociação de 2 milhões de sacas de café com o governo francês⁶¹⁸, que Graça Aranha intermediava para Paulo Prado, o autor de *Canaã* estava apaixonado por uma das irmãs do mecenas, Nazareth, a principal razão de sua ida a São Paulo sob o pretexto de pronunciar conferências”⁶¹⁹. Essa informação chegou a ser confirmada muito tempo depois em entrevista concedida pela irmã de Paulo Prado:

A história deste relacionamento amoroso era conhecida de todos, mas abafada em público. Graça e Nazareth tinham seus casamentos e tentavam equilibrar as duas situações, pois as duas famílias eram amigas e freqüentavam-se com intimidade. Em depoimento posterior, Nazareth Prado chegou a confessar: “pode parecer presunçoso, mas eu fui a causadora da Semana de 1922 – naquela, eu estava em São Paulo, em casa de minha família – e Graça Aranha necessitava de qualquer pretexto para me ver. A Semana de Arte Moderna foi um belo pretexto. Belo e

⁶¹⁴ Elia Thomé Saliba, “A hora modernista que não passou”. In: *Entre livros*, ano 2, nº 23. São Paulo, mar. 2007, p. 59.

⁶¹⁵ De acordo com Márcia Camargos, *Semana de 22*, *Op. cit.*, p. 77: “Para atrair espectadores e a simpatia da mídia, Monteiro Lobato, um nome de prestígio, foi convidado por Oswald de Andrade”.

⁶¹⁶ Trata-se da comissão patrocinadora da Semana de Arte Moderna de 22, “composta por René Thiolier, Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Edgar Conceição, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Armando Prado Júnior, José Carlos Macedo Soares, Martinico Prado, além de Paulo Prado.” (Maria Eugênia Boaventura (org.). *22 por 22*, *Op. cit.*, p. 18)

⁶¹⁷ *Idem, ibidem*.

⁶¹⁸ Segundo consta, o problema de Paulo Prado eram sacas de café que estavam retidas na Alemanha, e ele esperava por sua liberação.

⁶¹⁹ Márcia Camargos, *Semana de 22*, *Op. cit.*, p. 77.

marcante, (...) mas não quero dar uma de imprescindível, pois se a Semana não tivesse ocorrido em 1922, teria acontecido mais tarde, originada por outro qualquer que não Graça Aranha. Mas repito, a sua realização em 1922 foi devida a mim”.⁶²⁰

Assim, durante a *Belle Époque* e na Primeira República, em São Paulo, sem outra perspectiva de apoio financeiro, sendo que muitos deles, os que não pertenciam a essa burguesia, não conseguiam viver do sustento provindo de seu trabalho, artistas e escritores acabavam submetidos ao sistema de dominação dessas famílias. Entretanto, ao que tudo indica, havia um desejo, por parte de muitos dos que compunham o campo intelectual, de mudar esse estado. Novamente com Marcia Camargos, “embora sem uma pretensão programática nesse sentido, escapar da conexão subalterna, forjando um campo autônomo de atuação, livre dos grulhões do clientelismo, estava entre os objetivos dos modernistas”⁶²¹.

Esse tipo de condição foi vivenciado por Mário de Andrade que, em carta a Manuel Bandeira, desabafou:

[...] confesso que teria muito gosto em escrever pausadamente, pensadamente, com tempo e sobretudo COM DINHEIRO NO BOLSO PARA O DIA SEGUINTE [...]

Creio também que o que está me fazendo mal são as companhias. Meu grupo, amigos, camaradas, todos ricos, sem preocupações. Há um eterno conflito entre mim e eles. Isso deprime. [...] Dona Olívia me convida para um chá... Vai ser delicioso, eu sei. Que companhia! Tão harmônica, tão bela! Divertir-me-ei muito. Tarsila, Oswald, Cendrars, Godofredo, Dona Carolina, Paulo Prado, Carlos de Campos (péssimo compositor, homem delicioso)... Mas às 19 horas tenho minha lição no Conservatório. [...] Depois é a nova viagem para Mato Grosso que se combina e não poderei ir. Ou é meia-noite. Dona B. fez questão de me trazer até em casa no seu automóvel. Sou obrigado a aceitar, mas não queria aceitar. Não sei porquê. De repente G. e mulher vão para o Guarujá. Resolvem e pronto: vão. Esta companhia não me serve, Manuel. Meus camaradas, T.R. na farra. Mas como farra sem dinheiro? Não vou, que não ando pago pelos outros. Um café que me pague me ofende. Preciso largar dessa gente. Mas como? se são os que eu amo, os que me amam? [...] Daí conflito. Meu continuado conflito.⁶²²

⁶²⁰ Entrevista realizada por Joel Silveira *apud* Elias Thomé Saliba, “Piadas impressas e formatos da narrativa humorística brasileira”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo, Alameda, 2009, p. 240. À transcrição desse trecho o autor anexou a nota: “Cf. Silveira, Joel. *Tempo de contar*, Rio de Janeiro, J. Olympo, 1993, pp. 324-343; Azevedo, M. Helena Castro, *Um senhor modernista; biografia de Graça Aranha*, Rio de Janeiro, Edições da ABL, 2002, pp. 191-192”.

⁶²¹ *Idem*, p. 52.

⁶²² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 122. Carta de 19 de maio de 1924.

O que se percebe dessa confissão é a necessidade de Mário conviver com os integrantes da alta burguesia paulistana, fossem eles os mecenas ou os intelectuais que a essa classe pertenciam, como, por exemplo, “G. e esposa”, provavelmente Guilherme e Baby de Almeida. A necessidade provinha, talvez, não do amor, como ele afirma, mas do fato de saber que era por meio desse tipo de relacionamento que havia a possibilidade de manter seu espaço de atuação no campo intelectual. Manuel Bandeira demonstrou outra postura, conforme o que se lê na resposta ao amigo:

É evidente que sendo eles ricos, você, pobre, tem que restringir o comércio com eles. Eu não posso me dar com gente rica. Afasto-me. Não tenho nem aversão nem inveja de gente rica. Qual é o artista que não adora riqueza ou luxo? Fôssemos todos riscos! Podia ser! Porca sociedade! (Eu sou anarquista, sem saber como o anarquismo seja razoável) Confidencialmente. Senti-me vexado no meio dos seus amigos daí porque senti instantaneamente o ambiente de rapazes ricos. Sem dúvida é difícil ser rico com toda a simplicidade.⁶²³

Contudo, no decorrer da década de 1920 mudanças estruturais na política do país fizeram com que essa realidade sofresse certas alterações. Ao longo dessa década o Brasil começou a vivenciar uma série de transformações estruturais que afetaram todos os setores da sociedade. Ao longo das décadas de 20, 30 e 40, a sociedade brasileira assistiu a um verdadeiro processo de redimensionamento no âmbito de suas esferas política, econômica, social e cultural. Uma síntese do âmbito desse redimensionamento em cada uma das quatro esferas oferece-nos Sergio Miceli:

planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chave 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.).⁶²⁴

Em São Paulo, fruto desse processo de desenvolvimento, as áreas de prestígio e ligadas ao poder, como os campos intelectual e político, dominados por essas ricas e tradicionais famílias de fazendeiros, as oligarquias agrícolas estaduais, passaram a

⁶²³ *Idem*, p. 124. Carta de 23 de maio de 1924.

⁶²⁴ Sergio Miceli. Op. cit., p. 77.

conviver com as reivindicações de ingresso a essas esferas por outros grupos sociais, o que desencadeou enfrentamentos sem precedentes na busca pela legitimação intelectual e política.

Ao se aproximar o fim do ano de 1925, estala uma verdadeira crise de inquietação política entre os elementos independentes da média e alta burguesia de São Paulo. As cunhas introduzidas pela Revolução de Arte Moderna nos salões “aristocráticos”, quer dizer, da gente rica de São Paulo, punha abaixo, de roldão, concepções estéticas e sociais. A fazendeira, sempre em aperturas econômicas, assistia, atônita, a essa espécie de “quebra-quebra” em alto estilo. Sendo intercomunicantes os vasos sociais, o setor político tinha de ser atingido, conseqüentemente. Se já se admitia que o artista revolucionário não era um satanás vivo; se inovadores ousados circulavam, festejados e aplaudidos, nas altas rodas, por que admitir que só os tabus perrepistas eram imutáveis?

Dado o ambiente criado, o oposicionista não correria mais o risco de ser um marginal. Também ele teria seu lugar ao sol. Nessas condições, de cima para baixo e de baixo para cima, confluíam correntes burguesas dispostas a lutar pela posse do poder público.⁶²⁵

Com efeito, foi no início desse período que a “tranqüilidade” do sistema da Primeira República passou a ruir e, ao mesmo tempo, surgiram os primeiros movimentos de contestação dos fundamentos das práticas políticas das oligarquias agrárias em cujas mãos o poder se concentrava. Se, como aponta Thomas Skidmore⁶²⁶, a ordem republicana provinha do acordo entre as máquinas políticas dominantes estaduais, ligadas aos grandes proprietários de terra, nesse momento elas entraram em conflitos de interesses, ao mesmo tempo em que outros importantes setores tornavam-se opositores ao regime em vigor, como os militares, a alta burguesia e a elite burocrática em expansão. Diante desse quadro, as oligarquias agrárias enfraquecidas buscaram alianças com grupos dissidentes, na tentativa de recuperar o poder que estavam perdendo.

Um exemplo dessas novas alianças pode ser encontrado na formação do Partido Democrático (PD), fundado em 1926. Dissidência do Partido Republicano Paulista (PRP), tinha seus interesses apoiados em princípios democráticos e liberais, em oposição à hegemonia do poder exercido pelas oligarquias estaduais. Esses interesses se afinavam aos interesses da classe média, que “aspirava a ampliar suas oportunidades na

⁶²⁵ Paulo Nogueira Filho. *Op. cit.*, p. 144-145.

⁶²⁶ Thomas E. Skidmore. *Uma história do Brasil*. Tradução Raul Fiker. 4ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2003, p. 123-124.

sociedade e na administração pública”⁶²⁷, e por isso ela se transformava em forte aliada dos “democráticos”. Entretanto, nota-se que integravam grande parcela do Partido Democrático profissionais liberais de prestígio e jovens filhos de fazendeiros de café. Conforme a ata de fundação do partido, estão entre os membros fundadores: Frederico Vergueiro Steidel, Francisco Morato, Reynaldo Porchat, Luis A. de Queiroz Aranha, Luís Barbosa da Gama Cerqueira, José Adriano Marrey Júnior, J. J. Cardoso de Melo Neto, Waldemar Martins Ferreira, Paulo de Moraes Barros, Abrahão Ribeiro, Mário Pinto Serva, Samuel A. Toledo, Paulo Nogueira Filho, Tácito de Almeida, Antonio Cajado de Lemos, Antonio Couto de Barros, José Mariano de Camargo Aranha, Henrique Lefèvre, Joaquim A. Sampaio Vidal, Prudente de Moraes Neto, Moacyr Álvaro, Ademar de Souza Queiroz, Sílvio Alves Lima, Fábio Camargo Aranha, Paulo Vicente de Azevedo, Eusébio de Queiroz Matoso, Berto Conde. Como presidente, foi escolhido Antonio da Silva Prado, representante da alta burguesia paulista, descendente de uma das mais ricas e influentes famílias proprietárias de fazendas de café; ele fora prefeito de São Paulo, pelo PRP, em 1899⁶²⁸. Desse modo, num partido dissidente da atuação perrepista, um grande número de herdeiros da própria oligarquia agrária mesclava-se a indivíduos oriundos da classe média. Formavam um grupo variado de bacharéis em direito, médicos, jornalistas, entre muitos estudantes, principalmente do curso de Direito⁶²⁹: “vale dizer, os diversos grupos profissionais em condições de fazer valer seus interesses no interior da classe dirigente”⁶³⁰. Por fim, é importante destacar o vínculo desse grupo com a vida intelectual do país.

Da fundação do Partido Democrático participou uma parcela de intelectuais envolvidos com o Modernismo. Como lembra Rubens Borba de Moraes, que participou vivamente dos primeiros passos do Movimento:

Desfeito o núcleo de *Klaxon* formou-se um grupo unido por uma íntima amizade que continuou a se reunir, a discutir acaloradamente, a planejar e a realizar outros movimentos que nada tinham com as ideias literárias de 1922. Foi esse grupo, remanescente de *Klaxon* aliado aos amigos fora da literatura mas que tinham assistido e aplaudido a revista, que passou para a

⁶²⁷ Boris Fausto. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 177.

⁶²⁸ Informações retiradas de Paulo Nogueira Filho, *Op. cit.*, p. 154.

⁶²⁹ Sobre a formação do Partido Democrático e da criação do *Diário Nacional* ver Paulo Nogueira Filho, *Op. cit.*

⁶³⁰ Sergio Miceli, *Op. cit.*, p. 92.

ação ideológica. Foi esse grupo que fez o movimento que resultou na Fundação do Partido Democrático.⁶³¹

Após a revista *Klaxon* ser extinta, alguns integrantes do grupo desligaram-se da vida literária, como Tácito de Almeida, Antônio Carlos Couto de Barros, Luís Aranha e o próprio Borba de Moraes. Entretanto, alguns deles continuaram freqüentando a roda de intelectuais que passou a se mobilizar para uma atuação direta no campo político. Sobre a formação do partido, continuamos pela ótica do memorialista:

A primeira reunião de um grupo disposto a lutar contra a corrupção eleitoral e o coronelismo brasileiro foi feita em 31 de agosto de 1924 em casa de Paulo Nogueira Filho, o amigo político de *Klaxon*. Entre a dúzia de jovens figuram os colaboradores da revista: Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Antônio Carlos Couto de Barros e eu. Ao lado desses estavam os amigos íntimos da revista: Paulo Nogueira Filho, José Mariano de Carvalho Aranha, Paulo, Vicente e Antônio Vicente de Azevedo.⁶³²

Mário de Andrade nunca admitiu publicamente sua atuação direta no Partido Democrático, tão pouco, até onde pôde verificar esta pesquisa, explicita em suas cartas sua participação no partido. Ele assumiu, contudo, a atuação no jornal *Diário Nacional*, órgão de imprensa do partido, no qual escreveu crônicas e organizou seus colaboradores, convidando muitos deles pessoalmente, como é possível verificar pela sua correspondência.

Nesse contexto de transformações estruturais nas máquinas de funcionamento do país (com destaque à urbanização, ao desenvolvimento do comércio, à industrialização, ao fortalecimento militar), ao longo dos anos de 1920 novos setores da sociedade passaram a reivindicar sua representação no poder. E isso fez com que as famílias tradicionais (grandes proprietários de fazendas agrícolas), muitas delas já em decadência financeira, se vissem obrigadas a reestruturar suas redes de articulações sociais e entre a classe dirigente. Agora, seus herdeiros já não tinham mais garantido o ingresso nas carreiras política e intelectual pelo simples fato de pertencerem a famílias tradicionais. O prestígio da família ainda seria muito favorável, mas eram obrigados a vencer esses novos constrangimentos estruturais impostos pela nova situação social e política, ou seja, teriam que participar da disputa pela carreira⁶³³:

⁶³¹ Rubens Borba de Moraes, *Testemunha ocular*, *Op. cit.*, p. 213.

⁶³² *Idem*, p. 214.

⁶³³ Sobre essa questão, ver “Os ‘primos pobres’” e “Os homens sem profissão”, em Sergio Miceli, *Op. cit.*, p. 105-114.

De agora em diante não era mais possível valer-se das prerrogativas inerentes ao sistema de reprodução direta que fazia com que a passagem pela Faculdade de Direito constituísse apenas um simples estágio de iniciação ao conjunto dos modelos masculinos da classe dirigente e de integração na rede de relações de suas famílias. Em vez de terem que lidar apenas com professores que eram ao mesmo tempo parentes, amigos da família, figuras eminentes da política e da magistratura, sócios dos escritórios de advocacia – em suma, membros do mesmo círculo social –, esses herdeiros deveriam também envolver-se na concorrência política e intelectual cada vez mais especializada nos jornais partidários, nas organizações políticas, nas instituições culturais. A diferenciação da esfera política e do campo de produção ideológica tornara praticamente inviável a passagem quase automática da situação de estudante à condição de membro por inteiro da classe dirigente, que, pelo simples fato de possuir um diploma, até então raro e cobiçado, se fazia merecedor das mais altas funções públicas e dos cargos políticos de responsabilidade, afazeres que se contemplavam com a gestão dos negócios da família.⁶³⁴

Diante dessa situação, na luta por um bom posicionamento no campo intelectual, alguns jovens ainda podiam contar com a boa condição financeira da família e sua rede de relacionamentos. Exemplo típico dessa disposição social foi Oswald de Andrade, que, às custas da fortuna que herdou, pôde se atualizar e importar as novas tendências artísticas européias e alcançou, a partir daí, um posto de destaque entre os modernistas brasileiros. Outros, contudo, além de um forte investimento na própria formação, tinham que estabelecer uma rede de relações entre os patrocinadores culturais (os mecenas), ao mesmo tempo em que buscavam um espaço em instituições: atuando como críticos de jornal ou sendo cooptados em cargos público-administrativos. Neste caso, exemplo característico foi Mário de Andrade, mesmo sendo neto de político⁶³⁵, sua família já não apresentava condição financeira privilegiada como a de Oswald. Mas ele conquistou, mesmo assim, ao longo de sua carreira, uma posição fundamental entre os modernistas em virtude do acúmulo de “capital cultural”⁶³⁶, das alianças que construiu e das instituições com as quais se envolveu. Como se verá a seguir, no comentário a Câmara Cascudo, em carta de 24 de abril de 1930, transparece a

⁶³⁴ *Idem*, 93.

⁶³⁵ O avô materno de Mário de Andrade, Joaquim de Almeida Leite Morais (1835-1895), provinha de uma família rica e tradicional. Foi deputado por três vezes e, também, presidente da província de Goiás de 1º de fevereiro a 9 de dezembro de 1881.

⁶³⁶ Esse capital cultural Mário de Andrade adquiriu, primeiramente, pela aquisição de vasta erudição em áreas como artes, literatura, filosofia e história. Em seguida, passou a dedicar-se, de acordo com os anseios de sua época, às pesquisas sobre folclore brasileiro.

necessidade de se envolver em trabalhos para o seu sustento e, ao mesmo tempo, freqüentar festas, as quais lhe garantiam o convívio com membros da alta sociedade e com a intelectualidade paulista.

Trabalho, sempre trabalho. Meu livro sobre aí avança lerdo, é uma desgraça. Porém as ocupações aumentam duma maneira tão prodigiosamente prodigiosa que você não pode fazer uma ideia do rodaminho que sou eu agora. Faço 50 coisas inutezinhas por dia, o que quer dizer que nada de importante pode avançar. E ainda os amigos se queixam que não apareço nas festas! [...] E não há rompimento possível com o ramerrão porque ou são favores inadiáveis ou é a medonha questão de ganhar dinheiro, ganhar dinheiro!⁶³⁷

4.4. Oswald e Mário

No contexto apresentado até aqui, aqueles intelectuais que planejavam renovar a *intelligentsia* brasileira, de acordo com a conjuntura daquela época, contando com a posição social ou com o acúmulo de capital simbólico que cada um possuía, foram encontrando condições para forjar um novo Movimento e, ao longo dos anos de 1920, buscaram sua legitimação. Como lembrou Mário de Andrade:

[...] embora aqueles primeiros modernistas [...] tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal que viria mesmo. Já um crítico de senso-comum afirmou que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo o que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria puramente e simplesmente... o movimento modernista.⁶³⁸

Diante da realidade que se configurou no campo literário brasileiro, é possível inferir que o “processo de formação” do Movimento Modernista, que compreendeu os últimos anos de 1910 até o final da década de 1920, teve duas fases que o constituíram.

A primeira vem do final da década de 1910 e segue pelos primeiros anos de 1920, quando se lutava pela conquista de espaço no campo literário brasileiro e visibilidade pública. A segunda mescla-se à primeira no início dos anos de 1920 e prossegue por esse decênio, caracterizando-se pela tentativa de legitimação do movimento.

⁶³⁷ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Op.cit.*, p. 170.

⁶³⁸ Mário de Andrade “O Movimento Modernista”, *Op. cit.*, p. 231.

Todos aqueles que aderiram ao movimento tiveram sua parcela de importância, em maior ou em menor grau. Entretanto, destacaremos aqui os dois intelectuais que, como se sabe, tiveram papel fundamental nesse processo de formação, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. É importante enfatizar que o fato de terem sido escolhidos esses dois nomes como peças-chave desse período não significa que outros nomes, como Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Paulo Prado, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros, não tenham tido posição de destaque, cada qual atuando de forma distinta, com os instrumentos que possuíam, para que o Movimento Modernista se consolidasse.

Se considerarmos a formação do Modernismo nas duas fases referidas, poderemos verificar o quanto a atuação de Oswald Andrade foi fundamental para a primeira e como Mário de Andrade vai assumindo a posição de figura central na segunda. Se recuperarmos as mudanças estruturais que ocorreram nos campos político, econômico e social, como já apresentadas aqui, veremos que coincidem com a atuação desse dois nomes.

Como já foi dito neste texto, José Oswald de Souza Andrade foi um dos integrantes desse Movimento que faziam parte da alta burguesia paulista. Seu pai, “seu Andrade”, que lhe deu o mesmo nome de batismo, foi um dos membros da oligarquia paulista, grande proprietário de terras da cidade de São Paulo, que atuou também na vida política. Assim como as famílias dessa burguesia, ele foi responsável pelo progresso da vida material da cidade. Maria Augusta Fonseca nos conta sobre o seu papel na inauguração dos serviços do bonde elétrico na pequena cidade no início do século XX:

“seu Andrade”, vereador na cidade de São Paulo, é também um dos empreendedores do novo avanço. O interesse é ainda maior se considerarmos que é o responsável pelo arruamento da Vila Cerqueira Cesar, imensa área de sua propriedade. O bairro urbanizado recebe o bonde elétrico com muita festa: banda de música, comidas e bebidas. Assim a Pauliceia começa a dar seus primeiros passos para os avanços tecnológicos da modernidade, e a mudar de feição [...] ⁶³⁹

Em 1902, Oswald de Andrade entrou para o Colégio de São Bento onde conheceu o colega de classe Guilherme de Almeida, futuro poeta, que também fazia parte da elite paulistana. Seu pai, Estevam de Almeida, cuidaria tempos depois dos negócios do pai de Oswald de Andrade. Em 1909, Oswald ingressou na Faculdade de

⁶³⁹ Maria Augusta Fonseca, *Oswald de Andrade: biografia*. 2ª ed. São Paulo, Globo, 2007, p. 46.

Direito do Largo de São Francisco, a mesma que freqüentara seu tio, Inglês de Sousa. Nesse momento, em que a cidade começava a crescer, ampliando seu comércio e construindo as primeiras fábricas, a vida cultural da elite paulistana, que há pouco era ainda tímida, contando basicamente com os salões e com eventos no teatro São José, ganhou mais intensidade: “Teatros e circos, companhias estrangeiras líricas e dramáticas chegam a São Paulo. Aos poucos a cidade cresce e começa a respirar ares de vida cosmopolita”⁶⁴⁰. O jovem Oswald passou a freqüentar, ainda em 1909, uma roda de boêmios em que travaria contato com Indalécio de Aguiar, Francisco Rangel e Inácio Pinheiro, Ricardo Gonçalves e Monteiro Lobato. Oswald foi aos poucos entrando em contato com o meio intelectual e artístico; nesse mesmo ano iniciou sua carreira de jornalista no *Diário popular* com o pseudônimo de Joswald e, ainda em 1909, conheceu Washington Luís⁶⁴¹, assíduo freqüentador dos salões da Villa Kyrial – também freqüentados por Oswald. Como jornalista, fez várias viagens ao Rio, onde freqüentou a mesma roda que João do Rio, Olegário Mariano, Olavo Bilac e Elói Pontes⁶⁴².

Se, por um lado, “seu Andrade”, em virtude de sua posição social, era um dos empreendedores do desenvolvimento material de São Paulo, por outro, contribuía na vida cultural da elite da cidade. Embora não possuísse *status* de mecenas, como José de Freitas Valle, por exemplo, investiu vigorosamente na carreira intelectual e artística do filho. A partir de 1911, financiou a produção do semanário *O Pirralho*:

Com um sofá, uma escrivaninha e algumas cadeiras, a redação começa a funcionar em um sobrado da rua XV de Novembro, número 50-B. [...] Do expediente inicial da redação fazem parte Sarti Prado, Amadeu Amaral, Babi de Andrade, Paulo Setúbal, o escritor Cornélio Pires, Alexandre Marcondes Machado (Juó Bananére) e Voltolino, cartunista descoberto por Oswald de Andrade⁶⁴³

Também em 1911, às custas do pai, Oswald fez sua primeira viagem à Europa. Lá o jovem não demonstrou interesse por questões sociais do continente, que naquele momento de pré-guerra passava por uma grande crise, tão pouco tomou contato com o *Manifesto Comunista* de Karl Marx e com as manifestações políticas que organizavam a Revolução Russa de 1917. Mas voltou sua atenção exclusivamente para as

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 56.

⁶⁴¹ Poucos anos depois, em 1914, iniciaria seu mandato de prefeito da cidade de São Paulo. Foi ainda governador do Estado de São Paulo e Presidente da República.

⁶⁴² As informações desse parágrafo estão em: Maria Augusta Fonseca, *Op. cit.*, capítulo “O bonde, a luz da light”; Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 2ª ed. São Paulo, Globo, 2002, e Marcia Camargos, *Semana de 22, Op. cit.* e *Villa Kyrial, Op. cit.*

⁶⁴³ Maria Augusta Fonseca, *Op. cit.*, p. 60.

manifestações literárias, em extrema efervescência, e para a vida boêmia: “A questão literária é o que o atrai. Vem encantado com a França, que elegeu Paul Fort príncipe dos poetas no Lapin Agile, e empolgado com a leitura do *Manifesto Futurista* (1909) do italiano Filippo Tomaso Marinetti. Em um dos bares freqüentado por artistas e escritores conhece o crítico Max Goth”⁶⁴⁴.

Graças à fortuna de seu pai, Oswald teve uma vida de extremo requinte, sem precisar trabalhar para o próprio sustento. Em virtude de sua posição social, freqüentou a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, teve acesso às rodas da alta burguesia e também ao meio intelectual. Como seu grande interesse era a literatura, o jovem teve garantido, graças a sua posição social, seu espaço no campo literário. Ao longo dos anos de 1910 e durante a primeira metade da década de 1920, período que corresponderia à primeira fase da formação do Modernismo brasileiro, publicou as peças *Mon coeur balance* e *Leur âme*, ambas em co-autoria com Guilherme de Almeida (1916), *Os condenados* (1922), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Nesse período, colaborou vivamente na imprensa: fundou *O Pirralho*, foi redator do *Diário Popular*, do *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, e de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, foi correspondente do *Correio da Manhã*, publicou trechos de *Memórias sentimentais de João Miramar* na revista *A Cigarra*, foi colaborador de *A Gazeta*, foi editor da revista *Papel e Tinta*, escreveu para o *Correio Paulistano*, além de colaborar nas revistas modernistas⁶⁴⁵. Em 1917, aos 27 anos, criou seu próprio ponto de encontro para intelectuais, quando montou uma *garçonnière* em um apartamento alugado à rua Líbero Badaró, região central da cidade, “onde reúne os amigos Guilherme de Almeida, Leo Vaz, Ignácio da Costa Ferreira, Monteiro Lobato, Pedro Rodrigues de Almeida, Menotti del Picchia, Edmundo Amaral, Sarti Pedro e Vicente Rao”⁶⁴⁶. Nesse mesmo ano, Oswald conheceu Mário de Andrade e o pintor Di Cavalcanti; agregando-os ao pequeno grupo que formava com Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, começaram a projetar uma possível renovação no campo literário brasileiro.⁶⁴⁷

Oswald de Andrade, ao longo dos anos de 1920, continuou mantendo esse estilo de vida – entre intensa produção literária e extremo requinte – tão praticado pela alta burguesia. Em 1922, passou a se relacionar com Tarsila do Amaral, também proveniente de família da oligarquia; separaram-se em 1929.

⁶⁴⁴ *Idem*, p. 79.

⁶⁴⁵ Conforme Cronologia em Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, *Op. cit.*

⁶⁴⁶ Maria Augusta Fonseca, *Op. cit.*, p. 94.

⁶⁴⁷ De acordo com a Cronologia em Oswald de Andrade, *Op. cit.*, p. 224.

O casal formado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral é a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas, obcecados ao mesmo tempo pela ambição de brilho social e pela pretensão de supremacia intelectual. O fato de ambos pertencerem a famílias abastadas da oligarquia e de poderem viver às custas das rendas provenientes da especulação imobiliária com terrenos onde se edificaram os futuros bairros elegantes da cidade de São Paulo e dos lucros derivados da exportação de café lhes assegurou o capital necessário para que pudessem se impor como modelos requintados de importadores tanto no âmbito de consumo de luxo como no tocante a investimentos culturais. [...] [Na Europa] freqüentavam os espetáculos de teatro de vanguarda, dos balés russos, as noites dos círculos diplomáticos, as conferências da Sorbonne, os cursos ministrados pelos pintores modernos, as corridas de cavalos e de automóveis, as lutas de boxe; aprendiam a nadar, a dançar o charleston; adquiriam quadros de Léger, objetos de *art déco*, sapatos Perugia, camisas Sulka, ‘pijamas de apartamento’, perfumes Rosine, móveis Martine, vestidos de Poiret; tinham audiências com o papa etc.⁶⁴⁸

Oswald de Andrade representava o grau máximo da sofisticação na perspectiva da alta burguesia paulistana, tanto pelos seus bens materiais quanto simbólicos. Como se pôde verificar, no início do Modernismo, Oswald não manifestou interesse por questões políticas e sociais, dedicou-se à literatura e às artes, o que aumentava seu refinamento aos olhos da elite. Era essa a imagem que a oligarquia, no final dos anos de 1910 e início da década de 1920, queria ter atrelada a ela. Nesse sentido, em virtude de sua condição social, Oswald de Andrade possuía livre circulação entre as rodas da alta sociedade paulistana, com destaque aos Prado e Guedes Penteado; freqüentava, também, os salões da Villa Kyrial e era amigo de Washington Luís. Somada a seu *status* estava a disposição de revitalizar a produção literária e artística, estilizando as tendências artísticas e sociais européias. Desse modo, teve as condições essenciais para o Modernismo dar seus primeiros passos. Sua livre circulação tanto no meio intelectual quanto nas rodas da oligarquia paulista contribuiu fundamentalmente para que os “futuristas” pudessem conquistar espaço para publicação de seus textos e divulgação das novas idéias. Nessa perspectiva, Oswald de Andrade tornou-se uma das peças-chave do que foi denominado aqui de “primeira fase da formação Modernismo brasileiro”.

Em comparação, as condições de ingresso e de conquista de espaço no campo intelectual por Mário de Andrade foram muito distintas. Embora não houvesse nascido

⁶⁴⁸ Sérgio Miceli, *Op. cit.*, p 96-97.

em berço da alta burguesia paulistana, provinha de uma família que lhe proporcionou condições de bons estudos; seu irmão, inclusive, foi colega de escola de Oswald de Andrade. Desde cedo, passou a investir em seus estudos, como confessou em uma das cartas que trocou com sua grande amiga, Oneyda Alvarenga, já na década de 1940:

Que mistério, que intuição, que anjo-da-guarda, Oneida, quando aos 16 anos e muito resolvi me dedicar à música, me fez concluir instantaneamente que a música não existe, o que existia era a Arte?... E desde então, desde esse primeiro momento de estudo real (antes, por uns meses apenas, estudara piano sozinho, só para gastar o tempo), desde então, assim como estudava piano, não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias de arte, me atrapalhava em estéticas mal compreendidas, estudava os escritores e a língua, e, com que sacrifícios nem sei pois vivia de mesada miserável, comprava o meu primeiro quadro! Por sinal que, não caçoe, eram umas ninfáceas roxas num lago, com um fundo de grandes árvores florais, obra de Torquato Bassi!! Não caçoe, menina. Mas eu amei aquela água profunda mesmo. [...] Só mais tarde, por causa das discussões ferozes com meu mano mais velho, doutor em filosofia e que depois de me martirizar desapiedadamente com pedidos de definições [...] só então é que resolvi estudar filosofia.⁶⁴⁹

Mário não concluiu, contudo, o bacharelado em filosofia. Supriu a desigualdade com os bacharéis intelectuais com quem se relacionava esforçando-se, como autodidata, para acumular conhecimento nas mais variadas áreas, como artes, literatura, filosofia, folclore. Dedicou sua vida aos seus estudos. Foi transformando, durante a vida, sua casa em um verdadeiro arquivo: livros, partituras, esculturas, imagens de santos, objetos do folclore e relacionados à Revolução de 1932, instrumentos musicais de índios, fotos, programas de concertos, fichários de pesquisas e de leituras, correspondência e manuscritos seus e de outros escritores⁶⁵⁰. Essa disposição intelectual somada aos privilégios auferidos das transformações sociais que começavam a se configurar no início dos anos de 1920, como vimos, foram os grandes facilitadores para que ele conquistasse um lugar junto aos modernistas; foram esses seus principais trunfos na construção de vínculos com outros intelectuais e com as classes dirigentes. Como explica Sergio Miceli:

⁶⁴⁹ Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. *Cartas*. Organização e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 270-271. Carta de 14 de setembro de 1940.

⁶⁵⁰ Sobre Mário de Andrade colecionador, ver o ensaio de abertura de Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*, p. 11-31.

Ao contrário do “homem sem profissão” Oswald de Andrade, que pôde assumir o papel de vanguarda literária às custas de imensa fortuna pessoal, Mário de Andrade constitui o protótipo do “primo pobre” que também chegou a exercer uma liderança intelectual mas por vias distintas, propiciadas, de um lado, por seus amplos investimentos em capital cultural e, de outro, pela expansão das instituições culturais da oligarquia.⁶⁵¹

Vale, ainda, observar que Mário entrou efetivamente para o grupo que planejava a revitalização da *intelligentsia* brasileira, os “futuristas”, após ter sido “descoberto” por Oswald de Andrade. Mário de Andrade já lecionava piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, por ocasião da conferência do secretário de Segurança de São Paulo, Elói Chaves, nessa instituição, ele fora escolhido para um pronunciamento de abertura do evento:

Com o fim da neutralidade brasileira em relação à guerra, e com as campanhas pelo armistício, o repórter Oswald de Andrade representa o *Jornal do Commercio* no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no dia 21 de novembro de 1917, para cobrir uma palestra de Elói Chaves, secretário da Segurança de São Paulo. A pauta da noite é exatamente a propaganda dos Aliados pelo fim do conflito mundial, tendo agora o espírito nacional sensibilizado pela agressão sofrida. Um professor do Conservatório, Mário Raul de Moraes Andrade, saúda o visitante em nome da instituição. O discurso que faz cativa de imediato o jornalista Oswald de Andrade. Reconhece ali o talento estético e decide publicar o discurso. Não é o único a se interessar, e por isso entra em disputa para ter em mãos as páginas datilografadas de Mário de Andrade. Com tapas, enfrenta-se com um colega. Sai vitorioso.⁶⁵²

A conferência saiu publicada no dia 22 de novembro no *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, por intermédio do jornalista “vitorioso”. A partir desse evento, Mário aproximou-se de Oswald, passando a freqüentar o círculo de intelectuais que logo seriam denominados de “futuristas” de São Paulo. Nesse mesmo ano, Mário publicou seu primeiro livro de poesia, *Há uma gota de sangue em cada poema*.

A partir de então, Mário foi se envolvendo cada vez mais com as propostas de renovação literária. Ao contrário dos outros “futuristas”, nunca viajou à Europa; inteirava-se sobre o que era produzido pelas vanguardas europeias por intermédio do que de lá traziam os amigos, como Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, o próprio Oswald de Andrade, entre outros, e, também, por meio de livros e revistas vindas de lá.

⁶⁵¹ Sergio Miceli, *Op. cit.*, p. 103.

⁶⁵² Maria Augusta Fonseca, *Op. cit.*, p. 110-111.

Tornava-se, já nos primeiros anos da década de 1920, uma peça-chave dentro da mobilização para forjar um novo movimento literário. De escritor de poemas em moldes parnasianos, em pouco tempo Mário se lançaria à frente do movimento por meio dos “excessos” de *Paulicéia desvairada*. Vale recuperar a opinião de Manuel Bandeira sobre esse empenho como espantosa mudança: “Como você era um romântico atrapalhado pelo parnaso e ainda por cima com infiltrações simbolistas [...] a sua evolução é coisa mais extraordinária que eu conheço”⁶⁵³. É curioso pensar que ainda em 1917, Mário parecia estranhar, ou talvez desconhecer, as tendências inovadoras européias. Ao que parece, a segunda exposição de Anita Malfatti em São Paulo, de 1917, foi uma grande revelação para ele. Conforme o livro-registro de freqüentadores da exposição, visitou-a inúmeras vezes. As inovações estéticas daqueles quadros que, de início parecem lhe ter causado certo estranhamento, foram aos poucos assimiladas por ele. Essas obras contribuíram certamente para despertar nele maior interesse pelas vanguardas européias. Durante o período em que esteve aberta a exposição, pouco tempo depois de publicado o artigo de Monteiro Lobato⁶⁵⁴ que criticava duramente o trabalho de Anita Malfatti, ela veio a conhecer Mário de Andrade. De acordo com o seu relato:

“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 havia 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’”⁶⁵⁵.

O ano de 1917 foi, sem dúvida, muito importante para o ingresso de Mário de Andrade no campo literário brasileiro. A partir desse momento até o início da década de 1920, conquistou rapidamente posição de destaque como escritor e intelectual e sua atuação foi crucial para o processo de formação e de legitimação do Modernismo

⁶⁵³ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 247. Carta de 10 de outubro de 1925. O trecho maior dessa carta está citado na p. 147 desta tese.

⁶⁵⁴ “A propósito da Exposição Malfatti”, ver p. 203-204 desta tese. Oswald de Andrade foi o único a manifestar-se publicamente em favor de Anita Malfatti, assim, em 11 de janeiro de 1918, o *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, trouxe seu artigo “A exposição de Anita Malfatti”. (Cf. Mário da Silva Brito, *Op. cit.*, p. 55-56)

⁶⁵⁵ Anita Malfatti *apud* Marta Rossetti Batista, *Op. cit.*, 219-220.

Brasileiro. De maneira distinta de Oswald, que abriu caminhos e deu visibilidade às inovações, Mário contribuiu para a formação e para a legitimação, tornando-se, em primeiro lugar, um importante teórico do Modernismo e, em segundo, por ter buscado vigorosamente articular vários intelectuais ao movimento. As cartas, como já pudemos ver até aqui, foram seu principal instrumento de ação.

É preciso salientar, contudo, que falar em formação do Modernismo brasileiro não implica atribuir um caráter homogêneo para suas manifestações literárias, tão pouco para as conceituações teóricas produzidas na época com a finalidade de defini-lo. Como se sabe, a união dos “futuristas” em torno da Semana de Arte Moderna e da organização da revista *Klaxon* logo se dissolveria em dissidências, quando se configuraram grupos com perspectivas distintas sobre a proposta comum de renovação da produção literária brasileira. Intensificando seu caráter heterogêneo está, também, o processo de difusão de suas primeiras manifestações pelo Brasil, que, como defende Ivan Marques, não parece ter ocorrido de forma impositiva, mas por meio de um processo bilateral de assimilação, onde às inovações “futuristas” eram atribuídas manifestações locais:

No Brasil, o credo modernista agitou São Paulo nos anos 20 e se propagou rapidamente por outras regiões. Mas em cada constelação provinciana, para além da simples imitação da vanguarda paulista, o movimento foi adquirindo uma feição particular, determinada pelas condições locais. Conhecer essas especificidades é um passo fundamental para a compreensão do modernismo brasileiro. Não se trata simplesmente de pôr em relevo a variedade de sotaques, que nesse caso valeriam por sua feição exótica, mas perceber como a incorporação local resultou em diferenças importantes, algo que tornaria o modernismo mais denso e complexo do que parecia antes, quando associado em demasia ao escândalo da Semana de 22.⁶⁵⁶

Trata-se, portanto, de uma conjuntura muito complexa que resultou no caráter plural do Modernismo brasileiro. É possível, também, indagar que o próprio princípio de liberdade que regeu a produção literária desse movimento contribuiu muito para esse estado, pois, desobrigando-se de respeitar regras pré-determinadas do “fazer literário”, os escritores inventavam perspectivas diversas, principalmente durante a década de 1920, quando prevaleceu a necessidade de teorizações das inovações literárias. Esse contexto foi propício para o surgimento de uma série de enfrentamentos entre os modernistas com a finalidade de legitimação de algumas perspectivas em detrimento de

⁶⁵⁶ Ivan Marques, *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo, Editora 34, 2011, p. 9.

outras. Ao longo desse processo de legitimação, a crítica literária assumiu importância crucial para a difusão das novas idéias e também para o que podemos chamar de uma auto-reflexão sobre o significado do movimento que estava se consolidando. A seguir, será apresentado um esboço de como se constituía a crítica nos periódicos modernistas, quando os próprios escritores assumiram o papel de críticos das próprias manifestações literárias que propunham. Cabe, ainda, ressaltar que ela exibe muitos traços em comum com a “crítica informal” da epistolografia modernista.

4.5. Crítica, subsidiária do Modernismo brasileiro

O primeiro número da revista *Verde* traz em sua apresentação um esclarecimento: “‘Apparecemos para um publico que não existe’. Vamos ser incompreendidos e criticados. É certo. Mas, que esse publico ainda virá a existir, é certo também. É certo e é um consolo... Portanto, conversar muito é bobagem! / Somos novos. E viemos pregar as ideias-novas da Nova-Arte”⁶⁵⁷. Este número do mensário, organizado por jovens de Cataguazes⁶⁵⁸, interior de Minas Gerais, foi publicado em setembro de 1927. É certo, também, que este era um grupo de garotos muito novos que buscavam naquela altura tomar parte no movimento modernista. Por esse motivo mostravam-se particularmente eufóricos com a possibilidade de fazerem uma “Nova-Arte”, porém, não menos atualizados sobre as orientações literárias do Modernismo brasileiro.

Em tal perspectiva, outro texto no mesmo número de *Verde*, intitulado “É preciso paz na Arte Moderna” e assinado por Rosário Fusco, destaca uma questão também relevante: as dissidências no Modernismo.

Começo por confessar que não entendo nada desse banzé damnado que a gente de peso na Arte Moderna vem fazendo actualmente.

Por exemplo: o sr. Prudente de Moraes, neto, escancha com o sr. Plinio Salgado – o maravilhoso romancista de *O Extranheiro*. O sr. Augusto F. Schmidt, de outro lado, escancha com o sr. Prudente, neto, porque elle escanchou com o Plinio Salgado! O sr. Buarque de Hollanda, por sua vez, estrilla com o trio Renato Almeida – Graça Aranha – Ronald de Carvalho! O sr. Esmeraldino Olympio – sabendo disso – dada a admiração que elle tem pelo trio, escancha com o sr. Sergio Buarque de

⁶⁵⁷ “Apresentação”, *Verde: revista mensal de arte e cultura*. Ed. fac-sim. São Paulo: Metal Leve S. A., 1978 (1927-1929), n. 1, set. 1927, p. 9.

⁶⁵⁸ O grupo em torno da revista *Verde* era formado pelos jovens escritores Rosário Fusco, Henrique de Resende, Martins Mendes, Ascânio Lopes, Guilhermino Cesar e Francisco Peixoto.

Hollanda, com o Prudente Neto, e até com o coitado do Alcantara Machado que nada tem com isso! Por ahi se vê que a gente está navegando numa incerteza damnada. Ninguém sabe o que quer! Mas todo mundo quer uma coisa. E dahi é que nasce esse banzé de cuia.

É preciso acabar com isso. Preciso mesmo! Na Arte Moderna não há *escolas*, nem nada. Portanto, cada um prá si. Cada um é o lider de si mesmo (conforme me disse numa carta a intelligencia magnifica de Martins de Almeida). Tem que ser assim e está acabado! Esse negócio de torcida é só no futebol. Nada de politica! Nada de partidos! Nada de polemicas! Nada. Nada. Nada!⁶⁵⁹

As duas passagens pintam um quadro bem interessante da situação do Modernismo brasileiro na década de 20. Do que é apresentado, vale destacar alguns pontos: a falta de um público consolidado que se interessasse pelas inovações literárias; a reunião de um grupo de escritores em torno da revista com vistas a difundir as inovações literárias do momento – quanto à proposta de “pregar as idéias-novas da Nova-Arte” –; dissidências entre grupos de escritores e intelectuais, fato que sugere uma complexa e conflitante heterogeneidade desse “movimento literário”; a negação de tendências ou doutrinas que pudessem caracterizar qualquer tipo de “*escola*”; por fim, o destaque para a individualidade.

Em primeiro lugar, no que toca à tentativa de conquistar um público leitor, vale ressaltar que essa não era condição exclusiva da revista *Verde*, que, inclusive, caracterizava-se pela incorporação do que os grupos modernistas do Rio de Janeiro e, principalmente, de São Paulo produziam. Vale também lembrar que seu principal organizador, Rosário Fusco, manteve intensa troca epistolar com Mário de Andrade, a quem enviou constantemente seus manuscritos, recebendo dele muitos textos de “crítica informal”. É possível perceber que a tentativa de angariar leitores está ligada a um processo mais amplo de legitimação das inovações modernistas. E esse processo, por sua vez, mostrou condições ambíguas, pois ao mesmo tempo em que escritores, artistas e intelectuais tinham diante de si a liberdade para a renovação estética e da linguagem, voltaram-se essencialmente para a formulação de regras para essa “Nova-Arte”. O que não ocorreu, como se pode ver, de maneira homogênea; os modernistas não formavam um grupo coeso, o ambiente era de divergências e dissidências.

Assim, ao longo dos anos de 1920, foram se consolidando grupos com perspectivas distintas em face de propostas comuns, como a renovação estética, a

⁶⁵⁹ Rosário Fusco, “É preciso paz na arte moderna”, *Verde, Op. cit.*, n. 1, set. 1927, p. 11.

renovação da linguagem e o nacionalismo. Cada um desses grupos procurava impor-se e consagrar suas idéias em meio a conflitos e discussões. Muitas vezes, acabavam estrategicamente levando esses enfrentamentos a público nas cartas abertas ou em textos publicados em revistas ou jornais. No estudo sobre a crítica literária no Brasil, Wilson Martins define de forma lúcida essa questão, quando trata do rompimento de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras. O que se percebe é uma verdadeira luta pela difusão e consagração de pontos-de-vista distintos.

Todas as revoluções literárias e artísticas só se tornam realmente vitoriosas quando conseguem impor o próprio academismo: foi o que ocorreu com o Modernismo em 1924, isto é, no mesmo ano em que Graça Aranha contestava a Academia em nome do Modernismo. Era, pois, um academismo contra outro, embora o fato tenha geralmente passado despercebido aos historiadores, mais atraídos pelas polarizações simplificadoras e pelos simplismos polarizantes.⁶⁶⁰

Wilson Martins explica que Graça Aranha, ao mesmo tempo em que se colocou contra a Academia Brasileira de Letras, a favor do Modernismo, acabou ganhando a oposição desse movimento. Na conferência a partir da qual rompeu com a Academia⁶⁶¹, embora tenha incluído Oswald de Andrade “entre os ‘mil jovens espíritos sôfregos de demolição e construção’”⁶⁶², discordou das propostas da poesia Pau-Brasil:

“O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares [...]. Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários. Tomaram atitude sarcástica com a presunção da superioridade intelectual, enquanto os verdadeiros primitivos são pobres de espírito, simples e bem-aventurados. / O primitivismo dos intelectuais é um ato de vontade, um artifício como o arcadismo dos acadêmicos. O homem culto de hoje não pode fazer tal retrocesso, como o que perdeu a inocência não pode adquiri-la”⁶⁶³.

Imediatamente, Oswald de Andrade respondeu ao posicionamento de Graça Aranha, situando-o “entre ‘os mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação

⁶⁶⁰ Wilson Martins, *A crítica literária no Brasil*. 3ª ed. 2 vols. Rio de Janeiro, Paraná: Francisco Alves, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2002, p. 499.

⁶⁶¹ A conferência, intitulada “Espírito moderno”, foi proferida por Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras em 19 de junho de 1924 e posteriormente publicada em *Espírito moderno*, *Op. cit.*. Essa conferência encontra-se reproduzida em Gilberto Mendonça Teles, *Op. cit.*, p. 311-325.

⁶⁶² Wilson Martins, *Op. cit.*, p. 500.

⁶⁶³ Graça Aranha, *apud* Wilson Martins, *Op. cit.*, p. 501.

analfabeta pode desejar”⁶⁶⁴. Curioso notar que, de acordo ainda com Wilson Martins, Oswald, que assumira a postura anti-acadêmica, acabou defendendo a instituição ao atacar Graça Aranha. Com efeito, conforme mostra o trecho transcrito, os combates eram travados com o objetivo de impor perspectivas possíveis e contraditórias para a renovação da literatura brasileira.

Mas vale salientar que, mesmo entre aqueles que compartilhavam projetos afins nessa batalha pela legitimação, a busca por consensos era intrincada. As cartas trocadas entre os modernistas mostram-se excelentes documentos para essa análise, como já se pôde verificar até aqui por meio das discussões que Mário de Andrade travou com alguns de seus interlocutores, sobre *originalidade, influência, lirismo e definição de uma língua brasileira moderna*. Agora, veremos outro assunto extremamente relevante para eles através da reflexão que desenvolveram Mário de Andrade e Manuel Bandeira em 1925 sobre a definição de verso-livre. Em carta de 20 de março de 1925, Bandeira escreveu:

Socorre-me. Tenho um amigo, Sousa da Silveira, homem de raro valor, que é docente de português na Escola Normal do Rio. É o menos futurista das criaturas, mas sendo também inteligentíssimo e honestíssimo, quer na explanação do ponto do programa que se refere a “formas da linguagem, prosa e verso”, dar uma definição de verso que abranja também o verso-livre modernista. E apelou para mim.⁶⁶⁵

Os dois amigos, a partir daí, trocaram algumas cartas onde arrolaram definições possíveis, discordando em diversos pontos, como no trecho a seguir da carta de Manuel Bandeira, de 30 de março de 1925:

Agora, a diferença entre frase prosaica e o verso? Para mim tudo está em estabelecer nitidamente essa diferença. A sua definição não me parece satisfatória. Você chegou a isto: “Verso é elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica.” Você caiu no critério formal que queria evitar. O verso não determina as pausas nem me parece também que essas pausas existam sempre. Dizer que o verso determina as pausas é definir do ponto de vista do leitor, quando o essencial é precisar o critério segundo o qual o poeta diz que tal linguagem foi composta em frases prosaicas ou em versos.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ *Idem, ibidem*. “Modernismo atrasado”, artigo publicado em *A Manhã*, “Suplemento de S. Paulo”, em 25 de junho de 1924. Esse artigo foi reproduzido em Marta Rossetti Batista. et alii, org. *Brasil; 1º tempo modernista – 1917/1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 216-218.

⁶⁶⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 191.

⁶⁶⁶ *Idem*, p. 192-193.

E ainda no final da longa carta: “[...] não tenho força para chegar a formular uma definição aceitável. Viro e mexo e não saio disto: verso é um ritmo que em seu isolamento possui força expressiva ou emotiva.”⁶⁶⁷.

Como se vê, os dois escritores estavam naquele momento procurando esclarecer para ambos e para terceiros a forma como empregavam o verso-livre. Nesse contexto de inovações literárias, onde a autoridade acadêmica perdera a vez para a liberdade de invenção, os escritores buscavam, ao mesmo tempo, definir regras para as inovações. É possível supor que negavam, por um lado, a autoridade do passado em favor da liberdade de criação, mas, por outro, sentiam a necessidade de construir uma “nova autoridade” que validasse os rumos da literatura. Por isso, tentavam estabelecer entre eles regras e construir consensos, não buscando, porém, essas definições em modelos do passado, mas em seu próprio tempo. Lembrando Pierre Bourdieu, “o campo da produção erudita [na modernidade] tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos”⁶⁶⁸. Ou, ainda, com Leyla Perrone-Moisés:

Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma. A “modernidade”, diz Habermas, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para a sua orientação, *ela tem de criar em si própria as regras por que se rege*”.⁶⁶⁹

Foi nesse âmbito da busca por consensos na formulação de regras, e diante de uma verdadeira batalha pela legitimação da “Nova-Arte” – com a expressão de Rosário Fusco –, que a crítica literária adquiriu função fundamental. Pois nesse tipo de texto, os críticos e os próprios escritores tinham a possibilidade de apresentar seus pontos-de-vista e, mais ainda, indicar os novos caminhos do fazer literário. Como fez, por exemplo, Henrique de Resende em “Literatura de brinquedo”:

É que nós não precisamos apenas de Theatro de Brinquedo. Necessitamos também de Literatura de Brinquedo. Literatura

⁶⁶⁷ *Idem*, p. 193-194.

⁶⁶⁸ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*. Introd., org. e seleção Sergio Miceli, tradução Sergio Miceli, Sílvia Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 105.

⁶⁶⁹ Leyla Perrone-Moisés. *Altas literaturas*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 10. Sobre a referência a Habermas, ver Jürgen Habermas. “A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação”. In: *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3-33.

infantil. Sim. Urge começar tudo de novo. Ao publico incumbe esquecer o que já aprendeu. Esquecer sobretudo os classicos, esses cacetissimos senhores de antanho, e toda a sua verbosa descendencia, até chegar mais ou menos ahi pela altura dos srs. Alberto de Oliveira e Coelho Netto. E recomeçar a aprender. Mas recomeçar pela Literatura de Brinquedo. Desta é que nascerão os primeiros escritores do Brasil, como do Theatro de Brinquedo há-de nascer um dia o primeiro autor do mundo contemporaneo, na phrase do sr. Renato Vianna.

E porque?

O Sr. Renato explica: “Da tradição é que não poderemos esperar mais nada, absolutamente nada mais.”

Ora, já que é assim, é enveredarmo-nos por outros atalhos.

Mas para tal é mister que se aprenda a esquecer a tradição e a amar um pouco mais a renovação das coisas.

É o que tentamos. E se isso não se dér o publico continuará a ter esta mesma pena de nós e nós continuaremos a ter esta mesma immensa piedade pela ignorancia do publico.⁶⁷⁰

Ou ainda Rubens Borba de Moraes em “Aos homens de experiencia”:

A Arte moderna é uma manifestação *natural e necessaria*. Os artistas modernos são homens convencidos de que é preciso procurar novas formas, porque as que existem não traduzem mais a vida contemporanea. Bandeirantes do pensamento elles estão á procura das esmeraldas.

Os philosophos barbudos dizem que a humanidade dá dois passos para frente e depois um para traz. Eu que não sou nem philosopho nem barbudo, digo que é preciso dar dois saltos para frente para ganhar um salto que vale dois passos.

Os artistas de hoje, atletas elasticos [sic], estão dando o sublime salto para a frente.⁶⁷¹

É válido inferir que a crítica passou, assim, a subsidiar as inovações literárias, apoiando sua reflexão e sua divulgação, tal como aponta José Aderaldo Castello: “[...] verifica-se, na sucessão de décadas – 20, 30, 40, 50, 60 –, que cada uma traz sua marca característica, enriquecedora e renovadora, sempre em continuação, e nas quais, poesia, narrativa ficcional, crônica memorialista (naturalmente também o teatro) são subsidiadas pela crítica, além do ensaio em geral”⁶⁷².

De acordo com Castello, é possível inferir também que os modernistas entendiam que a renovação literária deveria ocorrer de forma progressiva, uma vez que “sempre em continuação” cada década possibilitava o enriquecimento da década anterior. E se, conforme Bourdieu, a produção intelectual da modernidade passou a

⁶⁷⁰ Henrique de Resende, “Literatura de brinquedo”, *Verde, Op. cit.*, n. 2, out. 1927, p. 7.

⁶⁷¹ Rubens Borba de Moraes, “Aos homens de experiencia”, *Verde, Op. cit.*, n. 5, set. 1922, p. 10.

⁶⁷² José Aderaldo Castello, *Op. cit.*, p. 71.

buscar suas normas de realização e seus critérios de avaliação em seu próprio âmbito, vale sugerir que o sentido de atualidade tornava-se fundamental. Essa idéia é exposta na apresentação da revista *Klaxon*: “KLAXON sabe que a vida existe. E aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser **novo**, mas de ser **actual**. Essa é a grande lei da novidade”⁶⁷³. Entendiam-se, além, disso, como já disse José Aderaldo Castello⁶⁷⁴, com base em uma concepção de progresso literário, revisionistas de todo o passado literário com o objetivo de superá-lo, e, além disso, de se superarem a todo momento, pautados nesse sentimento de novidade.

Sob essa perspectiva, foi atribuída à produção da crítica literária a tarefa de difundir e legitimar as novas propostas literárias. Mas era essa uma árdua tarefa, pois seus autores enfrentariam a complexa realidade das indefinições e dissidências. Ruy Ribeiro Couto apresenta essa “Delícia da confusão”:

Ninguém disse ainda, a respeito do movimento vanguardista em nossa literatura, uma coisa mais saborosa que o sr. Annibal Machado: por enquanto, não sabemos ainda o que queremos – sabemos tão só o que não queremos.

Tão saborosa e tão verdadeira. Porque, apesar de ensaios, de polemicas, de livros, ainda não se definiram de modo inilludível as grandes linhas de um systema. Nem nunca se definirão talvez. A liberdade de meio expressivo e a definição da terra são duas características, ou talvez duas preocupações, porém não podem constituir uma esthetica. [...] Ha poetas modernistas de construcção objectiva, como os ha de construcção subjectiva. Sentimos que todos são modernos, apesar das oppostas attitudes interiores.

[...] Em que consiste a modernidade?

A confusão mais salubre se estabeleceu.

[...] Ao fim de sete ou oito annos de reacção combativa, estamos na situação do soldado em guerra: vai marchando porque o commando geral (força invisivel) manda marchar.

Para onde? Insisto: não tem importancia conhecer.

Façamos a campanha. É delicioso caminhar. Escrevamos os nossos livros.

[...] Filhos de um seculo esportivo, sabemos bem que não é essencial ganhar o pareo, mas fortificar os músculos

E gosamos com a confusão, uma confusão maior do que a outra, a terrivel, aquella que reina no estylo do senhor... (Aos maliciosos concluir.)⁶⁷⁵

Os jornais e as revistas se tornaram, desse modo, os veículos preferidos para a divulgação desse tipo de texto, muito em virtude de sua dinâmica de circulação. O

⁶⁷³ Apresentação da revista, *Klaxon*, *Op. cit.*, n. 1, maio 1922, p. 1.

⁶⁷⁴ Ver citação na p. 190 desta tese.

⁶⁷⁵ Ruy Ribeiro Couto, “Delícia da confusão”, *Verde*, *Op. cit.*, n. 2, out., 1927, p. 15.

espaço para publicação em jornais, entretanto, dependia muito da linha que eles seguiam e do aval de seus diretores. Já as revistas possuíam mais autonomia, visto que eram criadas a partir da reunião de grupos com idéias afins que definiam a linha do periódico e organizavam as publicações. Nesse sentido, a década de 1920 assistiu ao surgimento de grande quantidade de revistas, em geral com duração efêmera, como ocorreu com *Klaxon*, *Terra Roxa & Outras Terras*, *Estética*, *A Revista*, *Festa*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*, para mencionar apenas algumas dentre as que ganharam mais destaque. Suas páginas eram recheadas de textos ficcionais inéditos e também de crítica com comentários sobre arte em geral, sobre livros recém-publicados e sobre a situação do próprio movimento; seus primeiros números traziam o manifesto que dava o direcionamento crítico da revista.

Nesses periódicos, os textos de crítica eram em grande parte elaborados pelos próprios escritores de ficção, o que fortalece a idéia da crítica ser subsidiária das inovações literárias. Nesse processo, a figura do escritor-crítico ganhou grande espaço e se tornou indispensável. Leyla Perrone-Moisés define muito bem o seu papel:

O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. [...] Esse exercício particular da crítica, que é a crítica literária, se inscreve num contexto filosófico maior, de profanação da esfera dos valores, de valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legisferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio.⁶⁷⁶

Com efeito, ao passo que, desde o romantismo, as artes conquistavam cada vez mais autonomia em relação às Academias, os escritores acabaram se dedicando intensamente à produção da crítica literária e fazendo dela um instrumento de reflexão para consolidar os novos caminhos do fazer literário. Assim, por exemplo, ao examinarem a obra de contemporâneos ou de precursores, vários nomes ligados a distintos grupos do movimento modernista buscavam direcionar publicamente os rumos da literatura:

[...] o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. [...] Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar

⁶⁷⁶ Leyla Perrone-Moisés, *Op. cit.*, p. 10.

individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira.⁶⁷⁷

Mas não devemos esquecer que esse exercício, como já apontado aqui, pressupunha as disputas internas do Modernismo, onde cada grupo fora se formando em luta por legitimar sua perspectiva em detrimento de outras. Não será analisada aqui esta questão; entretanto, torna-se pertinente apresentar apenas alguns comentários críticos feitos nas revistas para termos uma idéia de como estão em consonância com a “crítica informal” e a troca de idéias na cartas modernistas. A seguir, o posicionamento provavelmente do então jovem escritor Martins de Almeida⁶⁷⁸ sobre lirismo. Vale lembrar que ele fazia parte do *Grupo do Estrela*⁶⁷⁹ e que manteve troca epistolar com Mário de Andrade, para quem enviou manuscritos de seus textos.⁶⁸⁰

Nestes últimos tempos tem sido grande a copia de livros em que, necessitados de exprimir seus pensamentos ou dar largas á fogosidade alexandrina, pensadores e poetas brasileiros retomam assumptos velhos, velhos temas em que exerçam pensamento, estilo e metrica. Sentem a necessidade de pensar, de poetar; mas pensar sobre que? poetar sobre quê? Parece então faltar-lhes aquele movimento lírico inicial que conduz ás criações originais. (Mais ou menos originais, pois que tudo se repete, em evolução).⁶⁸¹

No trecho acima, Martins de Almeida toca no tema do *impulso lírico* para os modernistas, tão teorizado e debatido em cartas por Mário de Andrade, como vimos. Outra questão que merece destaque nessa passagem é a *originalidade*. Continuando com esse tema, veremos outro texto, desta vez de Mário de Andrade:

O snr. Carlos Baudouin envia-nos de Antuerpia seus ultimos poemas: “Le Miracle de Vivre”. É mais uma obra admirável do poeta. [...]

E, tratando embora eternos temas, é de ver-se como o poeta se renova, pela imagem imprevista e sugestiva, sempre comedida e sem exageros: [...]

Além de poeta suavíssimo, o snr. Baudouin é um artista. Totalmente livre de preconceitos, utiliza-se da rima apenas quando esta lhe surge natural á boca da pena.⁶⁸²

⁶⁷⁷ *Idem*, p. 11.

⁶⁷⁸ O artigo vem assinado por M. de A., pseudônimo utilizado por Martins de Almeida.

⁶⁷⁹ Ver p. 138 desta tese.

⁶⁸⁰ Ver Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*

⁶⁸¹ Francisco Martins de Almeida (M. de A.), “Livros & revistas”, *Klaxon*, *Op. cit.*, n. 5, set. 1922, p. 11.

⁶⁸² Mário de Andrade, “Livros & revistas”, *Idem*, p. 11-12.

A qualidade encontrada em Carlos Baudouin, segundo Mário de Andrade, é a auto-renovação relacionada à busca por originalidade na construção poética. Este foi, como pudemos verificar, um problema muito debatido por Mário de Andrade em suas cartas. Outros escritores, na mesma corrente de Mário de Andrade, também colaboraram na crítica literária. Aqui Alcântara Machado em crítica a *Poemas* (1927) e *Essa negra Fulô* (1928), de Jorge de Lima, trata da necessidade de ruptura com formas literárias do passado:

A ascensão de Jorge de Lima é uma delícia. De soneto **Acendedor de lampêões** ao poema **Essa negra Fulô**. Sujeito inteligente como poucos soube procurar e achou. [...]
De vez em quando uma descaída sentimental ou pueril, livresca, oratória ou conceituosa que desaponta mas não assombra. Porque não é assim tão facilmente que se rompe com certos cacoetes literários.⁶⁸³

Ou, então, Camillo Soares, que defendeu a importância da marca da personalidade, em “Ricardo Pinto e um livro”, onde teceu comentário a *Gente Ruim* do jovem escritor:

Ha na ironia canalha de Ricardo Pinto essa atrevida sinceridade que nos faz reconhecer os seus escritos, mesmo sem assinatura. Tem uma personalidade definida, um modo muito seu, de esprestar o seu profundo desprezo pelos industriaes pansudos da politicagem rasteira.
[...] Hão de chamal-o de escandaloso, é certo, porem os seus livros são e hão de sempre ser lidos com interesse, porque falam livremente á alma desse povo tão moço e tão sem coragem de reprimir a miseria geral que os politiqueiros safados provocam.
[...] Ha nos seus livros esse traço que o caracteriza, definitivamente diferente dos outros[...].
GENTE RUIM é um livro que deve ser lido.
A construcção psychica da nossa alma de caboclo e de mestiço achará nas suas paginas um verdadeiro poema de sinceridade.⁶⁸⁴

Por fim Edmundo Lys⁶⁸⁵, ao comentar a estréia de Henrique de Resende, também aponta para a questão da personalidade: “Qualquer de nós, lendo os versos de Henrique, vê logo esse *caso* seu, particular, do temperamento que se procura, da individualidade que ainda não encontrou a sua equação definitiva, que já se emancipou

⁶⁸³ Antonio de Alcântara Machado, “Seis poetas”, *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*. *Op. cit.* (n. 1, maio 1928, p. 4)

⁶⁸⁴ Camillo Soares, “Ricardo Pinto e um livro”, *Verde*, *Op. cit.*, n. 2, out. 1927, p. 20.

⁶⁸⁵ Pseudônimo do escritor e crítico Antônio Gabriel de Barros Vale.

da ‘forma fixa’ de Wundit⁶⁸⁶, mas que ainda não está segura da sua potencialidade de expressão”⁶⁸⁷.

Nos textos de crítica, subsidiários da construção dos novos rumos literários, são reiteradas, portanto, questões relacionadas às inovações modernistas, entre elas as noções de *personalidade*, *originalidade* e *impulso lírico* na composição literária. Mas o que vale destacar, por fim, é o papel fundamental que a crítica assumiu em um universo tão complexo como o do Modernismo brasileiro nos anos de 1920, seja a publicada ou a que se produzia na esfera privada das cartas. Em ambos os tipos de textos encontram-se discutidos os princípios que regiam a formação desse movimento, os quais tinham como base o anseio pela novidade, manifestando-se principalmente na atitude de negar a forma de versificação parnasiana, de inventar uma nova estética literária, uma língua moderna e estipular uma nova forma de impulso lírico. Mas para conseguirem legitimar essas idéias, os intelectuais e artistas precisaram se articular para conquistar o seu espaço no campo literário brasileiro, como vimos.

A liberdade de invenção, que forjaram os modernistas, possibilitou, por um lado, o novo “fazer literário” e, por outro, abriu a possibilidade para que surgissem distintas vertentes dentro desse movimento, o que acarretou nos enfrentamentos já bastante explorados pela historiografia literária. O que se percebe, é que nessa luta por legitimação de um projeto em detrimento de outros, muitos modernistas lançaram mão do exercício epistolar como importante instrumento de ação.

É notório, contudo, que não apenas Mário de Andrade, mas grande parcela dos modernistas deu às cartas um valor excepcional. Elas podem ser entendidas, antes de tudo, como um veículo de fala portadora de idéias com que se argumenta e contra-argumenta. Nesse sentido, a carta torna-se fundamentalmente um espaço de exercício político. Em primeiro lugar, um remetente escolhe um destinatário, em seguida discorre sobre uma série de assuntos esperando da outra parte um posicionamento sobre esses assuntos. A partir daí são estabelecidos diálogos, tentativas de entendimentos entre os interlocutores.

A produção epistolar no Modernismo ganhou novas feições e sua escrita passou a se caracterizar pela informalidade. Conforme o termo empregado por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, nessa época é que começaram a ser escritas as “cartas de pijama”. Sem dúvida, elas se constituem em um importante espaço para discussões de

⁶⁸⁶ Não foi possível identificar o poeta a quem se referia Edmundo Lys.

⁶⁸⁷ Edmundo Lys, “Literatura”, *Verde, Op. cit.*, n. 2, out. 1927, p. 24.

assuntos variados, e entre eles encontram-se uma profusão de reflexões teóricas sobre as realizações modernistas, além de terem passado a portar uma quantidade significativa de circulação de manuscritos. Entretanto, por maior que fosse o grau de informalidade nelas portado bem como por suprirem a impossibilidade de diálogos em encontros pessoais, elas não podem ser entendidas como substitutas efetivas da interlocução pessoal. A carta é portadora da fala, mas de uma fala refletida e elaborada para ser escrita, e essa redação pode ser relida e corrigida ou passada a limpo, o que facilita a construção da “*mise en scène*”. Como explica Marcos Antonio de Moraes:

A carta pressupõe dois componentes determinantes: o “diálogo” e a “*mise-en-scène*”. Se o diálogo confere a cumplicidade sugerida por Mário, a encenação direciona a escrita, pois o missivista, consciente ou inconscientemente, passa a atuar em face dos diversos destinatários, modificando-se com a intimidade ou se afirmando no discurso desejado.⁶⁸⁸

Nesse tipo de diálogo, os interlocutores, muitas vezes, sentiam-se bem mais à vontade para abordar determinados assuntos que não fariam pessoalmente, uma vez que não se estabelecia o contato do “olho no olho” nem a resposta imediata. Novamente com Marcos Antonio de Moraes, um exemplo de como isso podia ocorrer:

Em 1926, Bandeira constatava a fratura na personalidade do amigo [Mário de Andrade] que se expande sem embaraço na escrita epistolar, mas encolhe-se no trato pessoal: “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”.⁶⁸⁹

Marcos Antonio de Moraes prossegue mostrando que Mário de Andrade tocou nesse assunto, tempos depois, com Murilo Miranda, primeiro em carta de 1936, concordando com o que dissera o amigo pernambucano e depois: “Em 1940, ainda para Murilo, Mário reitera angustiado: ‘Sei me abrir nas cartas, mas não sei, em corpo presente, confessar minhas fraquezas’”⁶⁹⁰.

É preciso que seja levado em consideração, também, o período entre uma resposta e outra; nesse espaço de tempo muitos fatos poderiam acontecer, ou mesmo o remetente poderia ter a oportunidade para imaginar uma possível resposta e se preparar

⁶⁸⁸ Marcos Antonio de Moraes, “Afinidades eletivas”, in: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁸⁹ *Idem*, p. 14. Carta de 16 de dezembro de 1925.

⁶⁹⁰ *Idem*, p. 15. Carta de 17 de janeiro de 1940.

para ela. Mário de Andrade valeu-se desse importante instrumento de construção de argumentações na tentativa de legitimar seus projetos modernistas.

CONCLUSÃO

Mário de Andrade e a prática epistolar

Mário de Andrade manifestou em algumas ocasiões sua antipatia por chefiar escolas, conforme confessou a Carlos Drummond de Andrade: “É preciso que vocês se juntem a nós ou com esse delírio religioso que é meu, do Osvaldo, de Tarsila ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade do pessoal do Rio, Graça, Ronald. De qualquer jeito porque não se trata de formar escola com umISTRÃO na frente. Trata-se de ser. E vocês ainda não são”⁶⁹¹. Vem daí, talvez, o fato de ele nunca ter liderado oficialmente algum grupo no Modernismo. Entretanto, como apresentado neste estudo, principalmente nos capítulos 3 e 4, a partir dos primeiros anos da década de 1920, ele despontou como um dos grandes teóricos e, pode-se dizer, líder desse movimento, consolidando sua autoridade entre seus pares. Importante síntese sobre a postura crítica de Mário de Andrade ofereceu Wilson Martins:

Os problemas. Eis a palavra-chave para a compreensão de Mário de Andrade. A coisa literária e artística sempre lhe foi isso e apenas isso: um problema. Um problema de que não se aproximava com o desligado diletantismo de praxe, mas um problema que sentia em si mesmo, que o angustiava pessoalmente, que o arrastava contra os seus interesses mais íntimos, contra as suas ligações mais caras. É por isso que esse tímido pôde afrontar todas as “tempestades de achincalhes”; é por isso que esse homem sensível e afetuoso arrostou a condenação dolorosa da família, dos amigos, de todo o mundo em benefício de uma idéia, da *sua* idéia, quero dizer, da sua autenticidade pessoal; é por isso que, no fundo, toda a sua obra não passa, afinal, de uma interrogação imensa. Interrogação que dele transbordava, que exigia uma resposta e que muitas vezes transferia para o campo comum dos debates coletivos.⁶⁹²

Atravessando toda a sua carreira literária refletindo teoricamente sobre o Modernismo, divulgou, também, seus posicionamentos, seja por meio de artigos e livros, seja por meio de sua correspondência. No âmbito privado das cartas, partilhou com seus interlocutores as idéias que elaborava, as dúvidas que o angustiavam. Mas

⁶⁹¹ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 51-52. Carta de 10 de novembro de 1924.

⁶⁹² Wilson Martis, *A Literatura Brasileira: O Modernismo (1916-1945)*. 5 ed. São Paulo, Cultrix, 1977, vol. VI, p. 237.

esse meio de comunicação não lhe serviu apenas de instrumento de difusão de idéias; foi, com a mesma importância, um meio de que se valeu para legitimar suas propostas no campo intelectual, estimulando o debate e a produção intelectual, e, também, para congregar vários intelectuais que apresentassem afinidades de pontos de vista críticos com os seus. Contribuía, desse modo, para que se consolidasse um Modernismo possível, ou, pelo menos, para que pudessem ser legitimadas algumas perspectivas nesse âmbito de pluralidade que caracterizou o movimento. Como afirma Mônica Velloso, Mário de Andrade conseguiu por meio das cartas “[...] criar laços intelectuais e afetivos através de uma extensa rede epistolar. É através dessa rede que circulam idéias e se reativam afinidades que dão impulso original ao movimento modernista brasileiro. Cartas são instrumentos de composição de redes, desencadeando trocas, adesões e sociabilidades”⁶⁹³.

Mário de Andrade investiu demasiadamente na produção epistolar, dedicando-se a cada um de seus interlocutores – sejam os escritores iniciantes ou os que estivessem no mesmo patamar que o seu –, criando vínculos de amizade que lhe propiciavam divulgar suas idéias e construir uma rede de “partidários” dos seus projetos modernistas: “O projeto da ‘Arte-ação’ é o horizonte da obra epistolar marioandradiana. Pela linguagem do afeto mobiliza o grupo em torno de um projeto estético coletivo. Nessa interlocução, a amizade adquire clara função social: assegurar as mediações e alianças necessárias à implementação do projeto”⁶⁹⁴.

No caso de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, quando este retornou para sua cidade natal, Itabira, não encontrando meios econômicos para se manter na capital mineira, Mário de Andrade, por meio de missivas, executou um trabalho de convencimento para que não deixasse a vida literária. Como apresentado neste trabalho, no momento em que Mário percebeu o desânimo do jovem, pediu-lhe que continuasse enviando seus manuscritos, com a condição de que ele começaria a encaminhar-lhe, também, os seus textos inéditos para apreciação, assim como fazia com seus amigos Luís Aranha e Manuel Bandeira. Com essa atitude, Mário de Andrade alçou o jovem poeta ao mesmo patamar que o seu, conduzindo Drummond para a intimidade de sua invenção literária. Assim, estimulando o poeta mineiro a continuar escrevendo, contribuiu para que não ele deixasse a vida literária e estreitou os laços de confiança do jovem em relação a ele. O agradecimento por essa atitude foi redigido na mesma carta

⁶⁹³ *Idem*, p. 208.

⁶⁹⁴ *Idem*, p. 216.

que acompanhou o envio do caderno com os poemas solicitados por Mário de Andrade, intitulado *Minha terra tem palmeiras*: “Obrigado pelas boas, pelas grandes palavras da última carta. Que consolo ter um amigo batuta como você! A gente adquire confiança na vida. Eu serei do meu último ataque de desânimo só com sua carta”⁶⁹⁵.

Com Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade estabeleceu um forte vínculo de amizade construído por meio de cartas. Quase não se encontraram pessoalmente. Esse vínculo de amizade foi um dos importantes elos que proporcionou as condições para que Câmara Cascudo projetasse seu nome nos grandes centros brasileiros na época, São Paulo e Rio de Janeiro. Essa amizade rendeu-lhe colaborações em jornais e revistas importantes: *Diário Nacional*, *Revista Nova*, *Revista do Arquivo Municipal*⁶⁹⁶, entre outros. Ao mesmo tempo, Câmara Cascudo se tornava peça relevante para garantir aos intelectuais, principalmente do Sudeste, o acesso a fontes de pesquisa sobre o “folclore” brasileiro:

E agora um pedido. Tenho uma fome pelo Norte, não imagina. Mande-me umas fotografias de sua terra. Há por aí obras de arte coloniais? Imagens de madeira, igrejas interessantes? Conhecem-se os seus autores? Há fotografias? Acredite: tudo isso me interessa mais que a vida. Não tenha medo de me mandar um retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvore comuns.⁶⁹⁷

Mário de Andrade insistia, também, em que Câmara Cascudo não deixasse as pesquisas de campo, como nessas passagens de cartas trocadas entre eles: “Gostei de saber que você (você = tu) está folclorizando. Isso mesmo. Trabalhe e mande as coisas que fizer.”⁶⁹⁸; “Meu Deus! quando quiser comparar compare com as coisas que você vê, sente, toca, não com o que leu nos livros.”⁶⁹⁹; ou ainda “Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mocambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo. Abandone esse ânimo aristocrático que você tem e enfim jogue todas as cartas na mesa, [...]”⁷⁰⁰. Em sua trajetória, Câmara Cascudo firmou posição no campo intelectual e projetou seu nome entre brasileiros e estrangeiros como um dos mais importantes estudiosos da cultura popular brasileira.

⁶⁹⁵ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Op. cit.*, p. 220. Carta de 3 de junho de 1926.

⁶⁹⁶ Ao longo da correspondência de Mário de Andrade a Luís Câmara Cascudo estão os convites para colaboração nesses periódicos.

⁶⁹⁷ Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Op. cit.*, p. 39. Carta de 26 de setembro de 1924.

⁶⁹⁸ *Idem*, p. 50. Carta de 26 de junho de 1925.

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 39. Carta de 26 de setembro de 1924.

⁷⁰⁰ *Idem*, p. 296. Carta de 9 de junho de 1937.

Poucos encontros pessoais marcaram também a grande amizade entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, com exceção do período em que Mário fixou residência no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941. Ela foi construída principalmente por meio de cartas e essa correspondência é considerada, até o momento, como uma das mais importantes do Modernismo brasileiro, principalmente devido às discussões teóricas que encerra.

Outro importante uso que Mário de Andrade fez da produção epistolar foi a articulação entre intelectuais e artistas, em dimensão nacional, fazendo circular idéias, informações, pontos de vista teóricos, produção literária. Sobre essa disposição, já foi demonstrado como ele articulou, por exemplo, Câmara Cascudo com a produção modernista do eixo Rio – São Paulo – Minas. Ao mesmo tempo em que Mário disponibilizava espaço para esse estudioso potiguar publicar nas principais revistas do Modernismo organizadas na região Sudeste, estipulava a condição de que os artigos tivessem sempre como tema o “folclore” brasileiro, incentivando-o a se dedicar exaustivamente a suas pesquisas, além de solicitar com frequência informações e objetos por ele coletados. Desse modo, Mário fazia circular informações preciosas para o caráter nacionalista do movimento, enquanto ampliava o espaço de atuação de Câmara Cascudo no campo intelectual, aumentando a rede de simpatizantes dos seus projetos. Para isso Mário de Andrade valia-se da autoridade que havia conquistado e da livre circulação que possuía nos periódicos modernistas.

Cabe recuperar outro evento que evidencia bem as ações de Mário de Andrade na tentativa de consolidar o Movimento Modernista por meio de diálogos epistolares; trata-se dos textos publicados no “Mês Modernista”. Conforme apresentado no capítulo 4, foi-lhe solicitada, pelo jornal *A Noite*, a indicação de cinco nomes que colaborassem com artigos⁷⁰¹ para essa seção que teria duração de um mês. Os escolhidos foram Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida e Prudente de Moraes, neto, além dele próprio. Verifica-se, principalmente, a preocupação que teve em combinar escritores experientes com iniciantes de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, todos, evidentemente, afinados com suas perspectivas teóricas. Desse modo, estabelecia laços de cordialidade com esses escritores e tentava apresentar para o público o fortalecimento do movimento em consonância de idéias. Ademais, com os iniciantes, Mário punha à disposição um espaço para eles produzirem e se tornarem

⁷⁰¹ Ver p. 197 desta tese.

conhecidos por outros escritores; por essa via, estreitava com eles os vínculos de amizade e fortalecia sua autoridade intelectual. Esses vínculos com os jovens eram reforçados, também, nas discussões teóricas por meio da “crítica informal” e da troca de idéias, como o que se viu nas cartas trocadas com Pedro Nava e Carlos Drummond Andrade, por exemplo, em que esclarecia teoricamente sobre as inovações modernistas, direcionando em muitos sentidos a produção literária desses jovens.

Ainda no âmbito da divulgação da produção modernista, cabe destacar a relação de Mário de Andrade com a produção intelectual e artística da América do Sul, principalmente da Argentina⁷⁰². Por meio da prática da circulação de manuscritos, ele recebeu textos de escritores argentinos, como Bernardo Graiver e Marcos Fingerit, e do peruano Alberto Guillén⁷⁰³, incentivando a divulgação de seus trabalhos no Brasil. Nesse sentido, a pedido de Marcos Fingerit, contribuiu para que um de seus poemas inéditos fosse publicado em periódico brasileiro; trata-se de “Josefina Baker”. Mário encaminhou o manuscrito a Rosário Fusco, escritor mineiro, um dos diretores da revista *Verde*. Em seu n. 4, dez. de 1927, veio editado o poema e, abaixo dele, na mesma página, além da referência “(Do livro inédito Antena)”, há uma nota sobre o autor:

Poeta da moderna geração argentina, com 23 anos, Marcos Fingerit com as Canciones Minimas, alcançou um posto singular na literatura viva da Argentina. Diante do tumulto espaventado da epoca moderna de primeiro a mocidade dêle reagiu. O moço se voltou e se protegeu. Provêm d’aí as Canciones Minimas, livro de lar, delicioso, duma doçura excepcional. Agora, mais fortificado êle se pôs respirando a vida moderna das ruas. Surgiu então o livro Antena, já no prélo e que trará ilustrações do universalmente conhecido pintor moderno argentino, Pettoruti. <<Verde>> se sente feliz de unir ao canto brasileiro uma nota pura da Argentina.”⁷⁰⁴

Por fim, é importante ressaltar o papel da troca epistolar com Renato Almeida, outro de seus interlocutores que fizeram parte do *corpus* deste estudo. Este foi um

⁷⁰² Sobre a relação entre Mário de Andrade e escritores e artistas argentinos, ver: Patricia Artundo, *Op. cit.*

⁷⁰³ Sobre os manuscritos de Bernardo Graiver, Marcos Fingerit e Alberto Guillén salvaguardados por Mário de Andrade ver: Marcia Regina Jaschke Machado, *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, *Op. cit.*

⁷⁰⁴ Revista *Verde*, *Op. cit.*, n. 4, p. 8.

grande amigo de Graça Aranha que, juntamente com Ronald de Carvalho, formaram o trio apelidado de “mesa”, em virtude de uma foto publicada na *Revista da Semana*, nº 12, em 1923, em que os três aparecem juntos sentados a uma mesa. A alcunha está na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 16 de abril de 1925: “Ontem encontrei na rua ‘a mesa’”⁷⁰⁵. Não se pode negar o valor das discussões teóricas que ambos produziram por meio das cartas, principalmente sobre a construção de uma *língua brasileira moderna*. Entretanto, Renato Almeida tornou-se para Mário, em muitos momentos, um elo importante de ligação com Graça Aranha, com quem suas relações foram bastante conturbadas. Mário percebia a disposição que esse intelectual carioca apresentava para refletir sobre as inovações modernistas, por isso cultivava acaloradas discussões teóricas com ele, que, do seu lado, as alimentava com entusiasmo. Assim, Mário apresentava suas idéias em contraponto aos posicionamentos de Graça Aranha, que exercia um papel de mentor tanto de Renato Almeida quanto de Ronald de Carvalho. Além disso, por muitas vezes, Mário declarou a esse grande amigo de Graça Aranha as discordâncias e desafetos que tinha por ele:

[...] cair no idealismo infantil e inócuo do Graça querendo tirar o brasileiro da cabeça e da *filosofia* dele como se jamais um homem tivesse criado a psicologia duma raça. Afinal o Graça está me enquizilando por demais. Aquela tirada dele sobre Romantismo no discurso pra você é besteira gorda. Dou umas catalepadadas nele na entrevista que sairá na *Noite*. [...] O defeito principal do Graça e que faz toda a moçada estar fugindo dele é que ele não tem a discrição da própria sabedoria. [...] eu não sei não se continuarei a respeitar sempre se ele continuar nesses ataquinhos bestas que irritam a gente que nem pernilongo. Se continuar, ainda acabo fazendo uma esculhambação em regra dele e que eu sou taco na esculhambação ele já sabe disso. O Graça está se suicidando na influência benéfica que podia ter no espírito de mocidade brasileira.⁷⁰⁶

A troca epistolar, como se vê, teve uma importância incomensurável para que Mário de Andrade pudesse, por meio da autoridade que construiu em relação aos seus pares no campo intelectual brasileiro, contribuir para a consolidação do Movimento Modernista. Ainda com Mônica Velloso: “Através das cartas, Mário desenvolve a sua vocação socrática, abrindo-se ao diálogo com os seus pares. Elas constituem

⁷⁰⁵ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p 198.

⁷⁰⁶ Maria Guadalupe Pessoa Nogueira, *Op. cit.*, p. 146-147. Carta de 27 de novembro de 1925.

testemunhas vivas dessa atitude, unindo subjetividade e procurando mobilizar energias em torno de um projeto comum”⁷⁰⁷.

Somada a essa posição diante da troca epistolar, Mário de Andrade procurou sempre estimular outros escritores a lhe enviarem seus textos inéditos em processo de invenção, como foi apresentado no capítulo 1 deste trabalho. A circulação de manuscritos foi uma prática muito comum entre os modernistas que disponibilizavam seus textos inéditos por razões distintas: geralmente para tentar publicá-los em algum periódico ou para solicitar a opinião de um colega sobre o que estavam escrevendo. Neste último caso, é importante observar um padrão no motivo do envio: a necessidade de se estabelecer diálogos a respeito do próprio processo de composição literária. Curioso, contudo, que isso se dava justamente em um meio em que prevalecia a livre escolha de temas, a individualidade – principalmente pelo modo como era definido o impulso lírico –, a originalidade e a personalidade autoral. Mesmo assim, os escritores necessitavam consultar os seus pares, receber o aval, seja em encontros pessoais ou por cartas, sobre a validade de publicarem seus textos. Pode-se dizer que eles viviam certa contradição, uma vez que recusavam, constantemente, buscar suas referências no passado, repeliam influências, pois estas podiam ser entendidas como plágio, e negavam os moldes acadêmicos; assim, acabavam buscando suas referências entre seus próprios pares.

Dos pedidos de opiniões nascia a “crítica informal”, que discutia os processos de composição, apontando outros caminhos para a escrita, sugerindo alterações, esclarecendo questões teóricas, o que podia, muitas vezes, ser desdobrado em longas reflexões: “[...] a carta e a crítica se entrelaçam. Junto com o destinatário, o crítico/epistológrafo busca conhecer as etapas da criação e construção do texto em todas as perspectivas, da montagem à recepção do leitor, passando por intrincados temas [...]”⁷⁰⁸. Além disso, as cartas trazem a frutífera troca de idéias que ocorria independentemente da “crítica informal”. Nesse sentido, o que se pretendeu trazer para o debate com este trabalho foi como autores modernistas, que adotavam tendências de inovação, originalidade, liberdade e negação de regras de seu tempo, acabavam buscando parâmetros para o “fazer literário” entre seus próprios pares.

⁷⁰⁷ Mônica Pimenta Velloso, *Op. cit.*, p. 207.

⁷⁰⁸ Marcos Antonio de Moraes, “Afinidades eletivas”, *in*: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Op. cit.*, p. 18.

Por seu lado, Mário de Andrade, que sempre incentivou vivamente essas práticas, teve a preocupação de guardar grande parte dos manuscritos que recebia. Como ele mesmo afirmou certa vez, precisava tê-los perto dele, à mão, possivelmente para que colaborassem com suas formulações teóricas. Assim, nesse âmbito de novas propostas para o “fazer literário”, no qual, como disse Rosário Fusco, “Ninguém sabe o que quer! Mas todo mundo quer uma coisa”⁷⁰⁹, Mário de Andrade sentiu a necessidade de se aplicar à formulação teórica sobre as inovações modernistas. Desse modo, além de apresentar suas reflexões por meio dos textos que publicava, fazia-o pelo exercício da “crítica informal” e da troca de idéias. O que se percebe, é que ele utilizava os próprios textos de seus pares para esclarecê-los e propor-lhes a reflexão sobre a produção literária modernista, bem como para divulgar seus pontos de vista. É possível afirmar, assim, que as práticas de circulação de manuscritos, de produção de textos de “crítica informal” e de troca de idéias entre intelectuais que se mobilizaram em torno da formação do Movimento Modernista, tornaram-se importante meio para debates teóricos e para a tentativa de estabelecimento de consensos e preceitos sobre as inovações literárias que produziam.

⁷⁰⁹ A citação desse trecho está p. 222 desta tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVOS CONSULTADOS

- Arquivo Central do Sistema de Arquivos (SIARQ), Universidade Estadual de Campinas – Fundo Sérgio Buarque de Holanda;
- Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), Universidade Estadual de Campinas – Fundos Monteiro Lobato e Oswald de Andrade;
- Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Universidade de São Paulo – Fundo Mário de Andrade, série Correspondência e Fichário analítico;
- Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), Universidade Federal de Juiz de Fora – Fundo Documental Murilo Mendes.

FONTES

Correspondências

ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava 1925-1944*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Organização Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

_____. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Organização Abigail de Oliveira, transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento, revisão, introdução e notas Lauro Palú. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introdução e notas, Veríssimo de Melo. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. Organização e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

- ANDRADE, Mário de e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e pesquisa iconográfica Lélia Coelho Frota, prefácio e notas Silvano Santiago. Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2003.
- ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. Organização e notas Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Mário e AMARAL, Tarsila do. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas Aracy Amaral. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.
- ANDRADE, Mário e CORRÊA, Pio Lourenço. *Pio e Mário: diálogo da vida inteira. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945*. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro sobre azul, SESC SP, 2009.
- ANDRADE, Mário e RUBIÃO, Murilo. *Mário e o pirotécnico aprendiz (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Marcos Antonio de Moraes (org.). Belo Horizonte, São Paulo, Editora UFMG, Giordano, 1995.
- ANDRADE, Mário e SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Empréstimo de ouro: cartas de Machado de Assis a Mário de Alencar*. Nota inicial Antonio Candido, organização, introdução e notas Eduardo F. Coutinho e Teresa Cristina Meireles de Oliveira. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009.
- CARTAS DA BIBLIOTECA GUITA E JOSÉ MINDLIN. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara e ANDRADE, Mário de. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Pesquisa documental, iconográfica, estabelecimento de texto de notas (organizador) Marcos Antonio de Moraes; ensaio de abertura

Anna Maria Cascudo Barreto; prefácio Diógenes da Cunha Lima; Introdução Ives Gandra da Silva Martins. São Paulo, Global, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Organização Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo, Globo, 2010.

MACHADO, Antonio de Alcântara. *Pressão afetiva & aquecimento intelectual: cartas de Antonio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto, 1925-1932*. Organização Cecília de Lara. São Paulo, Giordano, Lemos, EDUC, 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flor Süssekind. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. Dissertação de mestrado, Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

Revistas

ESTÉTICA: revista trimestral. Ed. Fac-similada. Apresentação Pedro Dantas. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974. (1924/1925)

KLAXON: mensário de arte moderna. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins, 1972 (1922-1923).

A REVISTA. Ed. Fac-similar. São Paulo, Metal Leve S. A., 1978 (1925/1926)

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Ed. fac-sim. São Paulo, Metal Leve S. A., 1976 (1928-1929).

VERDE: revista mensal de arte e cultura. Ed. fac-sim. São Paulo: Metal Leve S. A., 1978 (1927-1929).

Outras fontes

ACCIOLY, Breno. *João Urso*. Rio de Janeiro, EPASA, 1944.

ALMEIDA, Guilherme de. *Pela cidade*. Edição preparada por Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

- ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. 2ª ed. São Paulo, Brasília, Martins, INL, 1972.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas Sonia Sachs. São Paulo, Hucitec, Edusp, 1993.
- _____. *O empalhador de passarinho*. 4ª ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2002.
- _____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugênia Boaventura. 2ª ed. ver. e ampl. São Paulo: Globo, 2009.
- ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo, Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro, Paulo, Pongetti & C., 1930.
- _____. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1964.
- BANDEIRA, Manuel e CAVALHEIRO, Edgard. *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1943.
- BATISTA, Marta Rossetti. et alii, org. *Brasil; 1º tempo modernista – 1917/1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. Apresentação Régis Bonvicino. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- EPSTEIN, Jean. *La Lyrosophie*. 3ª édition. Paris, A La Sirène, 1922.
- GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. Seleção, apresentação e notas Nelson Schapochnik. São Paulo, Boitempo, 2006.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos e crítica literária, 1920-1947*. 2 vol. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. 3 vol. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1968.
- MORAES, Rubens Borba de. *Domingo dos séculos*. Edição Fac-similada. Apresentação José Mindlin. São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

BIOGRAFIAS E OBRAS DE REFERÊNCIA

- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. São Paulo, Editora 34, Edusp, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Drummond frente e verso: fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, Livroarte Editora, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, Livroarte Editora, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 2ª ed. São Paulo, Globo, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. “Itinerário de Pasárgada”. In: *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Prefácio, organização e estabelecimento de texto André Seffrin. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- _____. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo, Editora 34, Edusp, 2006.
- BATISTA, Marta Rossetti e LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1998.
- BOUCHARDET, Mário. *Diccionário da língua luso-brasileira*. Rio de Janeiro, Estado de Minas, Oficinas graphicas da papelaria Imperio de J. Ferreira de Brito, 1930.

- FIGUEIREDO, Antonio Candido de. *Novo dicionario da lingua portuguesa*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmao, 1899.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2ª ed. São Paulo, Globo, 2007.
- FONSECA, Simões da. *Novo dicionário encyclopédico ilustrado da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro, Garnier, 1926.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sergio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo, ABCA, Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona, MORAES, Marcos Antonio de e SANTOS, Tatiana Maria Longo dos. *Catálogo eletrônico da série Correspondência de Mário de Andrade*. Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Catálogo disponível no site: www.ieb.usp.br.
- MAUGÜÉ, Jean. *Les dents agacées*. Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1982.
- MACHADO, Marcia Regina Jaschke. *Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. São Paulo, Linear B, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 10 vol. São Paulo, Livraria Martins Editora, Edusp, 1944 vol. 1, 1945 vol. 2, 1946 vol. 3.
- MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular: (recordações)*. Organização e notas Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília, Briquet de Lemos / Livros, 2011.
- NOGUEIRA FILHO, Paulo. *Ideais e lutas de um burguês progressista: o Partido Democrático e a Revolução de 1930*. 2 v. São Paulo, Editora Anhambi, 1958.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario da língua portuguesa: recopilado dos vocabularios impressos até agora*. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1813, vol. 2.
- TESCHAUER, Carlos. *Apostillas ao dicionário de vocábulos brasileiros*. Petrópolis, “Vozes de Petropolilis”, 1912.
- VIEIRA, Frei Domingos. *Grande dictionario portuguez; ou Thesouso da língua portugueza*. Porto, E. Chadron e B. H. de Moraes, 1871-74, vol. 4.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Prefácio Manuel Graña Etcheverry. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
- _____. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coordenação Telê Porto Ancona Lopez. Paris, Brasília, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle, CNPq, 1988.
- _____. *O Banquete*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1989.
- _____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.
- ARANHA, Luís. *Cocktails*. Organização, apresentação, pesquisa e notas Nelson Ascher; pesquisa Rui Moreira Leite. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- ARISTÓTELES. *A política*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: uma país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Tradução Gênese Andrade. São Paulo, EDUSP, 2004.
- AZEVÊDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. Posfácio Otto Maria Carpeaux. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- _____. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Prefácio, organização e estabelecimento de texto André Seffrin. 5ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOSI, Alfredo. “Por um historicismo renovado: Reflexo e reflexão em história literária”. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. “Moderno e modernista na literatura brasileira” e “Mário de Andrade crítico do Modernismo”. In: *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 209-226, 227-242.

- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 44ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Miguel Serras Pereira. Edição publicada com o apoio do Ministério da Cultura francês. Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- _____. “A ilusão biográfica”. FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína e PORTELLI, Alessandro. *Usos & abusos da história oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 183-191.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introd., org. e seleção Sergio Miceli, tradução Sergio Miceli, Silvia Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- _____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 11ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.
- BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia del Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons, 2001.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. 2ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2004.
- BUENO, Alexei. *Roteiro da poesia brasileira: Pré-modernismo*. São Paulo, Global, 2007.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial. Crônica de Belle Époque paulistana*. 2ª ed. São Paulo, Editora Senac, 2001.
- _____. *Semana de 22. Entre vaías e aplausos*. São Paulo, Boitempo, 2002.
- _____. *13 a 18 de fevereiro de 1922. A Semana de 22: revolução estética?* São Paulo, Companhia Editora Nacional, Lazuli Editora, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo, T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

- _____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.
- CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L’Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Marta Maria Chagas de. *Molde nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da associação brasileira de educação*. Bragança Paulista, EDUSF, 1998.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. 2 vols. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica Arno Vogel. 2ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo, Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Tradução Antonio Dimas. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- DIMAS, Antonio. “De Gilberto Freyre para Fidelino Figueiredo”. In: MATOS, Edilene; CAVALCANTE, Neuma; LOPEZ, Telê Ancona; LIMA, Yêdda Dias. *A presença de Castello*. São Paulo, Humanitas, IEB, 2003, p. 125-132.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Companhia da Letras, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádía Battella (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- _____. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

- HABERMAS, Jürgen. “A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação”. In: *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3-33.
- HANSEN, João Adolfo. “Cartas de Antonio Vieira (1626-1697)”. In: VIEIRA, Antonio. *Cartas do Brasil*. Organização e introdução João Adolfo Hansen. São Paulo, Hedra, 2003, p. 7-74.
- _____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. rev. São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- IONTA, Marilda. “A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti e Mário de Andrade”. In: *Revista Estudos feministas*, vol. 19, nº 1, Florianópolis, jan./abr. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br>.
- JOHNSON, Randal. “A dinâmica do campo literário brasileiro”. Tradução Antonio Dimas. *Revista USP*, n. 26, São Paulo, jun./ago. 1995, p. 164-181.
- KAC, Eduardo. “A teia do desconhecido: entrevista com Luis Aranha”. In: *Luz & terra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004, p. 295-300.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- _____. “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2004, p. 348-371.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Relações entre história e literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades”. In: *História: fronteiras*. Florianópolis, XX Simpósio Nacional da ANPUH, 1999, p. 805-817.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972.
- _____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- _____. “Arlequim e modernidade”. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Editora Hucitec, 1996, p. 17-35.
- MACHADO Marcia Regina Jaschke. “Manuscritos do modernista Luís Aranha”. *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 10. São Paulo, Annablume, junho de 2001, p. 75-97.

- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo, Editora 34, 2011.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3ª ed. 2 vols. Rio de Janeiro, Paraná: Francisco Alves, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2002.
- _____. *A Literatura Brasileira: O Modernismo (1916-1945)*. 5 ed. São Paulo, Cultrix, 1977, vol. VI.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MELLO E SOUZA, Gilda e Antonio Candido de. “A lembrança que guardo de Mário”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, p. 9-25.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. “Nosso hino de brasilidade: A correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira”. In: *Jornal de resenhas*. São Paulo, 12 fev. 2000, p. 1-2.
- MORAES, Marcos Antonio de. “Mário, Bandeira, Drummond: epistolografia e vida literária”. In: *Calendário de cultura e extensão: Drummond*. São Paulo, Universidade de São Paulo, out. 2002, p. 2-4.
- _____. “Sou professor... Tenho alma de professor.”. In: *Calendário de cultura e extensão: Educação: a quem interessa?*. São Paulo, Universidade de São Paulo, maio 2003, p. 2-3.
- _____. *O orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- ODALIA, Nilo e CALDEIRA, João Ricardo de Castro (orgs.). *História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo, Editora UNESP, Imprensa Oficial, Arquivo Público do Estado, 2010.
- PAGÈS, Alain. “Correspondance et genèse”. In GRÉSILLON, Almuth et WERNER, Michaël (orgs.). *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*. Paris, Minard, 1985, p. 207-214.
- PÉCAUT, Daniel. “A geração dos anos 1920-40”. In: *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução Maria Júlia Goldwasser. São Paulo, Ática, 1990.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo, Editora 34, 2010.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. “A hora modernista que não passou”. In: *Entre livros*, ano 2, nº 23. São Paulo, mar. 2007, p. 56-59.
- _____. “Piadas impressas e formatos da narrativa humorística brasileira”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo, Alameda, 2009, p. 231-248.
- SCHWARZ, Roberto. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. In: *Sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 13-23.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Prefácio de Sergio Miceli. São Paulo, Editora 34, 2010.
- SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro, 7Letras, FAPERJ, 2009.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Tradução Raul Fiker. 4ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- SUAREZ, José I. Suarez e TOMLINS, Jack E. *Mário de Andrade. The creative works*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2000.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 18ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- TREBITSCH, Michel. “Correspondances d’intellectuels. Le cas de lettres d’Henri Lefebvre à Norbert Guterman. In : *Cahiers de l’Institut du Temps Présent*, nº 20. Paris, maio 1992. Disponível no site: http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitch/cahiers_20.html. Acessado em 03/12/2005.
- VECA, Salvatore. “Política”. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1996, vol. 22, p. 11-150.

- VELLOSO, Monica Pimenta. “Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista”. *Tempo*, vol. 13, nº 26. Niterói, EdUFF, 2009, p. 205-224.
- _____. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- VEYNE, Paul. “O objeto da história”. In: *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.
- ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo, Iluminuras, CAPES, FAPESP, 2002.

ANEXO 1

LAGARTA LISTADA⁷¹⁰

“Teresa ainda não me habituei com o seu corpo com a sua cara
Você não sabe quando a gente é pequeno e vê de repente uma lagarta listada?
A gente fica achando...
Teresa você parece uma lagarta listada.

‘Teresa você é engraçada, você parece louca!’

⁷¹⁰ Transcrito de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 349.

ANEXO 2

SUICÍDIO⁷¹¹

Aquela janela fatídica
que se abre ao lado da mesa do identificador
olha entre as árvores para a praça Tiradentes
e já deu passagem a tres desesperados
tragicamente

O acusado guardava sereno
ao lado dos companheiros
o momento das declarações

O investigador chamou José Ferreira de Melo! mostrando uma cadeira

José Ferreira de Melo sentou-se
respondeu a todos as perguntas
depois assignou com mão trêmula uma ficha
deu um salto
e precipitou-se pela janela do cartorio.

⁷¹¹ Mário de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 162. Transcrição sem atualização ortográfica.

ANEXO 3

Versão do poema “Comentário musical” que se encontra na carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, de 16 de janeiro de 1924. O poema sofreu alterações entre essa versão e a final, publicada em *Libertinagem*.

“O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.

Entram por ele os ares oceânicos.

Maresias atlânticas.

São Paulo de Loanda, Figueira da Foz, praias de Irlanda.

‘O comentário musical da paisagem só poderia ser o sussurro
sinfônico da vida civil.

‘Entretanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim.

A minha vizinha de baixo comprou um sagüim.”⁷¹²

⁷¹² Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 148.

ANEXO 4

VENTANIA⁷¹³

Pro Mario

O vento veio malúco lá do alto do Bomfim
e veio chorando da tristura do cemitério.

Zunio na praça do mercado
assuviou as mulatas avenida do comércio
e mexeu na saia délas.
Arrancou fôlha das árvores
poeira assungou do chão
depois virou

soprou

correu

danou

e entrou feito uma carga na avenida afonso pena,

O obelisco cortou êle pelo meio
mas êle foi avuando
e os fios da C.E.V.U. como cordas de violas
vibraram dum som longo que cobrio Bêlorizonte feito um lamento.

O vento passou desmandado no Cruzeiro
saío pro campo dobrou a mata
mas de repente
sua disparada para na parede serra do curral
e o bicho stópa mas sapéca no morro um supapo
que estrála que nem jinipapo
que mão raivoza
chispasse num muro duro.

Co – nhe – céu papudo?

⁷¹³ Pedro Nava, “Ventania”, in: *VERDE*: revista mensal de arte e cultura, n. 3, novembro de 1927, p. 23. Ed. fac-sim. São Paulo: Metal Leve S. A., 1978.

ANEXO 5

NOTA SOCIAL⁷¹⁴

O poeta chega na estação
do caminho de ferro.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
E enquanto ele realiza
esses cometimentos de todo dia,
uma ovação o persegue
como uma vaia.
Bandas de música, foguetes,
discursos, o povo de chapéu de palha,
máquinas fotográficas assestadas,
ruído de gente, fonfom dos automóveis,
os bravos...
O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
(melhoramento da última administração)
uma árvore verde, prisioneira
de grades,
canta uma cigarra.
Canta uma cigarra que ninguém ouve
um hino que ninguém aplaude.
Canta, numa glória silenciosa.

O poeta entra no elevador,
o poeta sobe,
o poeta fecha-se no quarto,

o poeta está melancólico.

⁷¹⁴ Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e pesquisa iconográfica Lélia Coelho Frota, prefácio e notas Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2003, p. 74-75.